

SARA GUINDANI-RIQUIER
(Université Paris 8,
Fondation Maison des sciences de l'homme)

L'OBJET FEUILLETÉ
**NOTA SULLA FOTOGRAFIA TRA BARTHES
E PROUST**

Quando si parla di fotografia¹, almeno nel discorso dominante su di essa, il riferimento all'oggetto – se non più a un'oggettività – è essenziale. Se volessimo descrivere, in maniera fenomenologica, il processo di captazione fotografica, diremmo che esso si fonda sull'impressione di un corpo fissata dalla luce su una lastra. L'oggetto è qui ineludibile e, contrariamente alle fantasie suscitate dalle prime fotografie di restituirci l'immagine di esseri lontani nello spazio o nel tempo, per la fotografia analogica sarà difficile prescindere dal riferimento a un oggetto esterno.

È questo aspetto della fotografia che sta al centro del saggio di Roland Barthes *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Barthes, come noto, prende le mosse dal bisogno di dare una definizione 'essenziale' della fotografia, che non si limiti quindi ad aspetti empirici e contingenti. Ciò che è essenziale alla fotografia e che la differenzia, per esempio, dalla pittura è che essa, secondo le parole dell'autore, «non si distingue mai dal suo referente (da ciò che rappresenta)»². E più avanti Barthes continua: «La Fotografia appartiene a quella classe di oggetti fatti di strati sottili di cui non è possi-

¹ Ci riferiamo qui essenzialmente alla fotografia analogica. Se è evidente che nel passaggio alle tecnologie numeriche questa referenzialità della fotografia si stempera, è però altresì vero che alcune pratiche e aspettative analogiche (legate quindi a un principio di referenzialità) sopravvivono nei suoi usi numerici.

² R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 7.

bile separare i due foglietti senza distruggerli: il vetro e il paesaggio»³. La fotografia, dunque, non solo è massima aderenza all'oggetto che essa prende di mira, ma in questo abbraccio inglobante, essa stessa diviene oggetto. La fotografia è pura *trans-parenza*, oggetto paradossale che permette l'apparire attraverso il proprio sottrarsi.

Ora, quello che vorremmo indagare in questa sede è la particolare temporalità associata a questo paradigma della fotografia. Roland Barthes, come sappiamo, individua nell'espressione del passato prossimo «è stato» («ça a été») l'essenza temporale della Fotografia: «Nella Fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato»⁴. Da questa doppia posizione deriva ciò che Barthes chiama il «noema» della Fotografia, appunto il *ça a été*. È per questa ragione che ogni fotografia è in un certo senso «necromanzia»: spostando il reale verso il passato (è stato) la Fotografia suggerisce che è già morto.

Qui di seguito vorremmo riprendere alcuni elementi essenziali dell'analisi della fotografia presenti nella *Camera chiara*, e in particolare quelli riguardanti la temporalità fotografica, per ripensarli criticamente attraverso la presenza di questa tecnica in *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

Non sembra d'altronde operazione troppo avventata il cercare risonanze e articolazioni tra queste due opere, vista la forte ispirazione proustiana della *Nota sulla fotografia* riconosciuta dallo stesso Barthes e immediatamente visibile al lettore⁵.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ Si veda in particolare tutto il parallelismo tra la resurrezione della *grand-mère* del Narratore proustiano ad opera della memoria involontaria e il ritrovamento dell'essenza della madre per Roland Barthes, ad opera della fotografia del Giardino d'Inverno (*ibid.*, pp. 69-72). Ma si potrebbe dire che *La chambre claire* è opera d'ispirazione proustiana nella sua interezza, tanto le allusioni allo scrittore e al suo universo romanzesco sono ricorrenti. È d'altronde noto che Roland Barthes avrebbe dovuto tenere al Collège de France poco prima della sua prematura e improvvisa scomparsa, un seminario dedicato proprio a *Proust et la photographie*. Le note di questo seminario sono state pubblicate postume in *La Préparation*.

Quello che vorremmo più specificamente prendere in analisi nelle pagine seguenti è la possibilità per la fotografia, lontano dal modello temporale mortifero proposto da Barthes, di muoversi anch'essa nel Tempo (*dans le Temps*, riprendendo la chiusa del romanzo di Proust), ridisegnando così, di conseguenza, anche il rapporto al preteso referente, o oggetto che le sarebbe ineluttabilmente legato. La nostra tesi è che, in Proust, il *graphein* della fotografia anticipi e per molti versi indichi il cammino al *graphein* del romanzo.

1. trasparenze

Per lasciare emergere le caratteristiche della fotografia nella *Recherche* e per mostrare come essa differisca dai valori attribuiti da Barthes, prenderò innanzitutto in considerazione la pretesa trasparenza dell'oggetto fotografico.

Il mito della trasparenza abita in maniera significativa l'immaginario ottico del XIX secolo, soprattutto se consideriamo l'impressionante ricchezza d'immagini che l'ambito medico produce a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Sin dalla sua nascita, la fotografia entra in un rapporto di influenze reciproche ed essenziali con le rappresentazioni del corpo offerte dalla medicina⁶.

Il fantasma di trasparenza insito nell'utilizzo medico della fotografia cela in sé il desiderio di abolire ogni particolarità e ogni differenza legate alle esistenze contingenti. È proprio questo ad esempio che sembrano offrirci le immagini prodotte dai raggi X: un corpo nella propria generalità anatomica, dove le peculiarità fenomeniche e superficiali sono cancellate in vista del coglimento di un'essenza (anatomico-biologica) comune.

L'opera di Francis Galton sembra particolarmente significativa per indagare questo intreccio tra fotografia e me-

tion du roman, suivi des séminaires *La Métaphore du labyrinthe et Proust et la photographie*, texte établi, annoté et préfacé par Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, 2003.

⁶ A questo riguardo si vedano almeno: M. Sicard, *L'année 1895, l'image écartelée entre voir et savoir*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1994; G. Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982; A. Rouillé, B. Marbot, *Le corps et son image, photographies du XIX siècle*, Biarritz, Contrejour, 1987.

dicina. Le fotografie di Galton sono infatti simbolo dell'uomo trasparente e composito rivelato dalla medicina e dalla psicologia dell'Ottocento. I *composite portraitures* impiegano la sovrapposizione su una stessa immagine fotografica di volti di diversi individui appartenenti a uno stesso gruppo etnico, professionale o familiare. Nella sovrapposizione, le differenze vengono progressivamente cancellate fino a fare emergere, *per trasparenza*, una sorta di immagine genotipica o archetipica.

In quest'immagine capace di trattenere solo il simile risulta particolarmente evidente come, grazie alla trasparenza, l'identità particolare e contingente si dissolva a vantaggio di una struttura generale e originaria (sia esso *ghenos*, razza o tipo). Sappiamo d'altronde come le ricerche fotografiche di Galton avessero finalità 'eugenetiche'⁷, essendo state concepite per classificare e escludere, mettendo sul conto di una fatalità genetica quella che era in verità una rappresentazione sociale (il *tipo* criminale, il *tipo* medico, etc...). La nostra ipotesi è che questa struttura generale e originaria ottenuta per trasparenza sia proprio ciò che, nella visione proustiana, oppone resistenza.

Troviamo tuttavia in Proust, attento consumatore di ogni sorta d'immagine a lui coeva, una chiara allusione ai procedimenti fotografici di Francis Galton. Si tratta di un passo della *Recherche* che segue di poco la contemplazione della fotografia della duchessa di Guermantes, scorta dal protagonista sulla scrivania di Robert de Saint-Loup, suo grande amico e incarnazione del prestigioso mondo del Faubourg Saint-Germain:

Più tardi, osservando Robert, m'accorsi ch'era un po' lui stesso una fotografia di sua zia, e in virtù di un mistero che, per me, era quasi altrettanto commovente, giacché, se il volto del mio amico non derivava direttamente dal volto della duchessa, entrambi de-

⁷ È lo stesso Francis Galton a impiegare questo termine. Nel 1883 scrive infatti che aveva intenzione di «considerare diversi temi più o meno legati allo sviluppo della razza, o, come si potrebbero chiamare, questioni d'ordine 'eugenetico'...» (F. Galton, *Inquiries into human faculty*, London, Dent, 1911, p. 17, traduzione nostra).

rivavano, in ogni caso, da un antecedente comune [N.B. il francese è molto più forte: «toutes deux avaient cependant une origine commune»]. I lineamenti di Madame de Guermantes appuntati nella mia visione di Combray, il naso a becco di falco, gli occhi penetranti, sembrava fossero serviti a ritagliare [...] anche la fisionomia di Robert, che era quasi sovrapponibile a quella di sua zia. Scrutavo avidamente, in lui, i tratti caratteristici dei Guermantes, questa razza, rimasta così isolata in mezzo a tutti gli altri esseri umani, fra i quali non si disperde, isolata nella sua gloria divinamente ornitologica, giacché sembra avuto origine, nell'età dei miti, dall'accoppiamento di una dea con un uccello.⁸

Attraverso questo brano, ispirato senza dubbio ai procedimenti fotografici di Galton, Proust allude proprio al sogno di un'origine incontaminata e di un'identità pura così strettamente intrecciato al tema della trasparenza. Ma ciò che conta qui, è che Proust collochi quest'origine in una dimensione esclusivamente mitologica, che non sembra aver luogo in nessuna epoca realmente vissuta ma che pare piuttosto appartenere a una sorta di «movimento retrogrado» – per riprendere un'espressione di Bergson – delle *rêveries* del protagonista.

Ma possiamo andare oltre. Se infatti Galton ha potuto dare luogo al sogno dell'uomo trasparente proprio grazie alla fotografia, è perché nel nostro immaginario ottico essa ha già in sé una lontana quanto profonda parentela con la trasparenza. Dal punto di vista del sistema degli oggetti che mobilita, infatti, anch'essa si può dire sia un'immagine 'sotto vetro', consegnandoci un mondo visto sempre attraverso l'inquadratura di una lente trasparente. In secondo luogo, e da un punto di vista più ideologico benché imprescindibile dalle sue condizioni materiali, essa incarna un sogno di tra-

⁸ *I Guermantes*, pp. 92-93. Per le citazioni tratte dalla *Recherche*, faremo riferimento all'edizione italiana *Alla ricerca del tempo perduto* (a cura di L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, tr. it. di G. Raboni), Milano, Mondadori, 1987-1993, 7 voll.

Non possiamo comunque negare che la ricerca di un'immagine 'originaria' sia ricorrente in Proust; si veda anche, ad esempio, l'episodio citato da Barthes: «Alla morte del principe di Polignac (figlio del ministro di Carlo X), Proust ebbe a dire che il 'suo volto era rimasto quello della sua stirpe, anteriore alla sua anima individuale'» (R. Barthes, *La camera chiara* cit., p. 104).

sparenza perché, facendo ricorso ancora al testo di Roland Barthes, «una fotografia è sempre invisibile: ciò che vediamo non è lei. In poche parole, il referente aderisce»⁹. In questo senso essa asseconda perfettamente l'illusione descritta sopra di un supporto che si sottrae nella sua materialità per divenire pura transitività, pura oggettività (nel senso in cui non fa alcuna resistenza all'oggetto – anche qualora questo sia un soggetto – che prende di mira).

In Proust tuttavia quella trasparenza dell'immagine fotografica che abbiamo evocato sopra sembra volgere sempre in scacco: nessuna delle fotografie della *Recherche* dà luogo a un riconoscimento; come se essa non lasciasse emergere inalterato – per trasparenza, appunto – il suo oggetto ma anzi praticasse una profonda metamorfosi di quest'ultimo (o perlomeno della nostra maniera di vederlo). Per questo tema basti rievocare brevemente il celebre episodio in cui Marcel mostra la fotografia di Albertine a Saint-Loup, che è a sua volta eco dell'episodio in cui quest'ultimo mostrava la fotografia della propria amata all'amico: «È questa la ragazza che ami?»¹⁰, sarà di volta in volta la reazione sbalordita davanti all'immagine delle due giovani donne.

Oppure si pensi al celebre episodio della fotografia della nonna del Narratore, per citare uno dei *loci* cruciali della *Recherche*, di cui mostreremo più avanti l'ambigua complessità: «Tenevo gli occhi fissi – come su un disegno che, a furia di guardarlo, finiamo per non vedere più – sulla fotografia scattata da Saint-Loup, quando, di colpo, pensai un'altra volta: 'È la mia nonna, io sono suo nipote' così come una persona colpita da amnesia ritrova il proprio nome».¹¹ Qui la fotografia è legata esplicitamente al tema della memoria, ma solo per inclinare verso la negazione di quest'ultima (un'«amnesia» appunto).

È persino ovvio a questo punto dire come allo scetticismo di Proust nei confronti della fotografia fosse sottesa la critica a una certa idea di tempo. Quello che lo scrittore ha di

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ *La Fuggitiva*, p. 145.

¹¹ *Sodoma e Gomorra*, p. 214.

mira è infatti in particolare l'*instantané*, ossia quell'immagine che pretende 'estrarre' un istante dal flusso temporale per eternizzarlo attraverso il coglimento di un'essenza. In questo senso, l'*instantané* sembra proprio realizzare l'illusione e l'intreccio della trasparenza (in quanto immagine che aderisce perfettamente) e dell'extra-temporale attraverso la pretesa presentazione di un'essenza (per ritornare a Galton: il *ghenos*, il tipo, la razza, manifestazioni tutte di una figura che eccede le singole incarnazioni individuali).

2. La fotografia, «strana contraddizione della sopravvivenza e del nulla»

Quello dell'*instantané* non è tuttavia il solo aspetto della fotografia considerato da Proust. A questa considerazione assai critica bisogna associarne un'altra più costruttiva che non è priva di legami con quella «pista ottica» attraverso cui Paul Ricoeur suggeriva di leggere la *Recherche* per cogliere appieno il significato ultimo del Tempo ritrovato¹².

Credo che la presenza della fotografia in Proust possa essere presa in esame a partire da almeno due grandi logiche: quella dell'*image faite* – di cui abbiamo appena visto la critica – e quella dell'*image à faire*, la cui presenza è invece determinante per l'apparizione finale del Tempo, in quanto sua 'figura' o prefigurazione. Per spiegare meglio cosa intendo con l'espressione *image à faire* vorrei innanzitutto citare qui un brano di Proust in cui il senso dell'espressione appare chiaro: «Con i piaceri, è come con le fotografie. Quello che si realizza in presenza dell'essere amato non è che un cliché negativo, lo si sviluppa dopo, una volta arrivati a casa, quando si ritrova a propria disposizione quell'interiore camera oscura il cui ingresso è interdetto finché si sta con la gente».¹³

La tecnica della fotografia, grazie al suo aspetto di *entre-deux*, è quindi 'figura' dell'*après-coup* delle nostre percezioni, del loro 'svilupparsi' nel tempo, venendo dunque per

¹² P. Ricoeur, *Tempo e racconto II* (1984), tr. it. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1986, p. 242.

¹³ *All'ombra delle fanciulle in fiore*, p. 539.

ciò stesso a contestare il carattere di visione diretta e istantanea solitamente attribuiti alla fotografia. Inoltre, quel che sembra interessare qui Proust, è il 'rovescio' d'ombra della fotografia. Quest'ultima è infatti definita in questo brano esclusivamente attraverso termini che mettano in rilievo come essa ci dia a vedere proprio grazie al suo lavorare attraverso l'ombra e l'invisibile ('cliché négativo', 'camera oscura'). Per questo, essa non sembra tanto definirsi come *photographia* (scrittura di luce) quanto piuttosto come *skiagraphia* (scrittura d'ombra).

Possiamo tuttavia andare ancora più lontano e veder come questa peculiare visione di Proust circa la fotografia ecceda la sola pratica fotografica e implichi anche l'"oggetto" fotografia. Per Proust infatti anche la fotografia come immagine prodotta, come oggetto da guardare, conserva in sé un nucleo opaco, oscuro, per il quale il referente non sembra più 'aderire' in maniera perfetta, ma al contrario sottrarsi a una visione istantanea per darsi ogni volta in maniera nuova e diversa, insomma per muoversi, anch'essa, *nel tempo*.

A questo proposito ritorniamo a considerare l'episodio della fotografia della nonna. Anch'essa, si direbbe, interviene in due tempi: un primo tempo è quello della fruizione diretta e volontaria, in cui la memoria del nipote, come abbiamo visto, rimane inerte, quasi colpita da amnesia. C'è però un secondo momento in cui ritroviamo questa fotografia ed è proprio ad aprire uno dei *loci* proustiani in cui il tema della memoria raggiunge il proprio *climax*, vale a dire *les intermitences du coeur*.

È infatti grazie alla fotografia che il narratore dà impulso a quella serie di esperienze dolorose che, secondo l'espressione di Proust, sono l'essenza autentica della memoria. L'eroe inizia la sua riflessione sui rapporti tra memoria e dolore proprio ricordando il giorno in cui la foto della nonna è stata scattata:

Avevo cercato allora, con insensato accanimento, di sottrarre ogni minimo piacere, come il giorno in cui Saint-Loup le aveva fatto la fotografia e io, mal sopportando la puerilità quasi ridicola della ci-

vetteria che l'aveva indotta a mettersi in posa, col suo cappello a larghe falde, in una mezza luce che le donava, non m'ero trattenuto dal mormorare qualche parola impaziente e offensiva che – l'avevo capito da una contrazione del suo volto – era arrivata a segno, l'aveva ferita; ero io, adesso, a sentirmene straziato, adesso che era per sempre impossibile la consolazione di mille baci.

E continua: «A questi dolori, per quanto crudeli, mi attaccavo con tutte le mie forze, perché li vivevo come effetto del ricordo della nonna, come prova che esso era ben presente dentro di me. Sentivo di ricordarla veramente solo attraverso il dolore»¹⁴.

Sappiamo che questa fotografia continuerà a «sviluppare» la propria verità progressivamente attraverso i filtri del dolore; più tardi, infatti, le impietose rivelazioni di Françoise sveleranno la ragione di quel cappello ridicolo e della posa in penombra: non si trattava affatto di civetteria ma di dissimulare al nipote i segni annunciatori della propria morte.

Grazie alla fotografia della nonna, riconsiderata alla luce della crudele rivelazione della sua malattia, il narratore giunge alla celebre 'definizione' della memoria come «strana contraddizione della sopravvivenza e del nulla»¹⁵. Se Proust costruisce attorno alla fotografia l'episodio delle «intermittenze del cuore» è perché, a ben guardare, ogni fotografia è l'espressione della strana contraddizione «della sopravvivenza e del nulla»; essa è infatti l'espressione paradossale di questo corto-circuito temporale, essendo una traccia che manifesta allo stesso tempo il passaggio e l'assenza.

Troviamo qui la ragione profonda di quello che Barthes definiva il fascino macabro delle fotografie dei condannati a morte: «è morta e sta per morire»¹⁶, ogni fotografia è figura di questo ossimoro.

Andando più lontano, Proust sembra quasi suggerire una sorta di parallelo tra il processo rammemorativo e quello fotografico. Se infatti «il ricordo è solo dolore», come

¹⁴ *Sodoma e Gomorra*, pp. 193-194.

¹⁵ *Ibid.*, 194.

¹⁶ R. Barthes, *La camera chiara* cit., p. 96.

Proust scrive nel passo appena citato, è proprio perché la memoria pare offrire spontaneamente una sorta di *chambre noire intérieure* alle impressioni troppo dolorose, trattenendole in uno stato di latenza, preservandole intatte dal vuoto protettore dell'oblio. È d'altronde Proust stesso a rendere esplicito questo paragone tra la memoria e la fotografia dicendo che per la maggioranza delle persone il «passato è ingombro di innumerevoli negativi, che restano inutili perché l'intelligenza non li ha 'sviluppati'»¹⁷ – suggerendo così che, per ritrovare il tempo perduto, allo scrittore tocchi farsi, anche, fotografo.

Ma si cadrebbe in errore se si volesse considerare questo *topos* proustiano dell'immagine non sviluppata solo in funzione di un possibile sviluppo, dunque ancora secondo l'esigenza panottica di trarre ogni impressione dall'ombra; al contrario, quello che Proust sembra dirci è che quest'immagine deve necessariamente restare nell'ombra proprio per permettere al narratore – e al lettore – di *divenire capace di vedere*. C'è infatti un parallelo evidente tra questa immagine che non è stata sviluppata e quello di un ricordo di cui non si ha memoria (e che, secondo l'acuta lettura di Walter Benjamin¹⁸, costituisce l'essenza della memoria proustiana). Quest'ultima allora sembra trovare la propria figura e il proprio precursore nella fotografia.

3. Un'immagine «nel tempo», un'immagine del tempo

Questo diventa evidente alla fine della *Recherche*, dove la fotografia occupa un posto centrale proprio perché, come abbiamo già anticipato citando Paul Ricoeur, il Tempo ritrovato sembra darsi in maniera eminentemente ottica.

Com'è noto la *Recherche* si chiude su quello che solitamente è denominato *Bal de têtes*, secondo l'espressione

¹⁷ *Tempo ritrovato*, p. 250. Per un'acuta analisi del parallelo tra fotografia, archivio e memoria in Proust, rimando all'articolo di Marco Piazza, *La camera oscura della memoria. L'archivio proustiano*, in G. Girimonti Greco, S. Martina, M. Piazza (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Firenze, Le Cárity, 2012, pp. 161-172.

¹⁸ W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust* (1929), tr. it. di A. Marietti, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.

proustiana, scena in cui ognuno degli invitati è descritto come se si fosse fatto «une tête», si fosse cioè messo in maschera. In effetti, assistiamo in queste pagine a un brusco cambiamento di atmosfera: il tema della maschera ci rimanda ancora una volta e con insistenza a quello del riconoscimento, e quest'ultimo si intreccia qui in maniera esplicita al tema della morte. Il protagonista, infatti, in questa scena fatica sulle prime a riconoscere gli invitati. Qui, nuovamente, Proust ricorre alla fotografia per esprimere questa difficoltà:

Paragonando queste immagini a quelle che avevo sotto agli occhi della mia memoria, mi piacevano meno quelle che mi erano mostrate per ultime. Come spesso si ritiene meno bella e si rifiuta una fotografia tra quelle che un amico ci ha pregato di scegliere, così a ogni persona e davanti all'immagine che essa mi mostrava di se stessa, avrei voluto dire: 'No, questa no, non siete riuscito bene, non sembrate voi'.¹⁹

Ancora una volta, si direbbe che è la visione 'istantanea' della fotografia a essere messa in causa come ciò che rende vana ogni possibilità di riconoscimento; la fotografia 'fatta' è qui associata alla memoria volontaria, questo esercizio del ricordo che non conduce a nulla d'essenziale, che scortica e ricostruisce artificialmente, non facendo altro che allontanarci dall'essenza degli esseri che ci sono cari.

Tuttavia, dopo un primo insuccesso, i personaggi del *Bal de têtes* vengono riconosciuti in maniera lenta e progressiva grazie a una sorta di 'sdoppiamento' dello sguardo che Proust descrive in questi termini:

Pupazzi, ma che, per identificarli con coloro conosciuti un tempo, bisognava leggere contemporaneamente su parecchi piani, situati dietro di essi, e che davano spessore e obbligavano a uno sforzo mentale ogni volta che ci si trovava davanti a quei vecchi fantocci, poiché bisognava guardarli contemporaneamente con gli occhi e con la memoria. Pupazzi immersi nei colori immateriali degli anni, pupazzi che esteriorizzavano il Tempo, il Tempo che abitualmente non è visibile, che per diventarlo va alla ricerca di corpi e, ovun-

¹⁹ *Tempo ritrovato*, p. 463.

que li trovi, se ne impadronisce per mostrare su di essi la sua lanterna magica.²⁰

Questi pupazzi sono quindi presi, catturati, tra il passato (Proust ci dice che bisognava guardarli con «la memoria») e il presente (ce li troviamo infatti sotto agli occhi, in una percezione immediata, anche quand'è quella simulata del lettore), in un «*entre-deux*» che ci ricorda da vicino quello già evocato per la fotografia. Bisogna inoltre notare l'espressione utilizzata qui da Proust – «pupazzi immersi nei colori materiali degli anni» –: si potrebbe ancora credere a un'allusione ai procedimenti di sviluppo fotografico dell'epoca: questi burattini sono, per così dire, il supporto materiale di cui il Tempo ha bisogno per esteriorizzarsi. Potremmo spingerci fino ad affermare che questi burattini sono delle specie di fotografie del Tempo (ricordiamo la conclusione della frase di Proust: «tempo che di solito non è visibile, e per diventarlo cerca dei corpi»).

Il tempo, vorace di corpi, ci consegna un sentimento di precarietà, ci fa avvertire la passività della nostra esistenza e il fatto che, come scrive lo stesso Proust, in definitiva non siamo noi a contenere il tempo ma è il Tempo che ci contiene.

Le immagini che il protagonista non ha potuto vedere, i *cliché*, gli scatti, che non sono stati sviluppati – per continuare la metafora di Proust – non generano più confusione ma anzi permettono alla visione di assumere la profondità che le è propria.

[...] una *matinée* come quella in cui mi trovavo era qualcosa di molto più prezioso di un'immagine del passato, mi offriva, per così dire, tutte le immagini successive, e che non avevo mai viste, che separavano il passato dal presente, meglio ancora: il rapporto tra presente e passato; era come ciò che una volta si chiamava una veduta ottica, ma una veduta ottica degli anni, la veduta non d'un momento, ma d'una persona situata nella prospettiva deformante del Tempo.²¹

²⁰ *Tempo ritrovato*, pp. 449-450.

²¹ *Tempo ritrovato*, p. 451.

Proust definisce questo tipo di visione una «veduta ottica». Una «veduta ottica» è una scatola con uno specchio inclinato che permette di guardare piccole stampe illuminate attraverso una grossa lente. La veduta ottica suppone dunque una prima concentrazione, o miniaturizzazione: è il momento della fissazione dello spettacolo sull'incisione. Poi l'incisione è come ridispiegata dal dispositivo della scatola e la lente d'ingrandimento le restituisce l'illusione di profondità. Troviamo qui i tre momenti della temporalità letteraria: innanzitutto la riduzione del reale a «un'immagine del passato», a «un momento» che fissa lo spettacolo e distacca lo spettatore dalla durata della parola; poi l'istallazione delle «immagini successive», la sfilata degli anni nella scatola ottica che dà ordine allo spazio teatrale della rappresentazione (il *Bal de têtes* appunto); infine, e questo è a nostro avviso il senso più importante, l'effetto visivo deformante che trasforma una successione *discontinua* d'immagini in 'veduta' continua. Nel passo appena letto dobbiamo certamente sottolineare il fatto che si tratti di «immagini [...] che non avevo mai visto»: Proust sembra indicarci l'impossibilità e lo scacco di ogni 'visione panoramica', di ogni rapporto di 'trasparenza' tra 'l'archivio' della memoria e la sua attualizzazione; la veduta ottica prende infatti forma attraverso il vuoto e la distanza tra due immagini, attraverso quest'intervallo o quest'*entre-deux*, tra passato e presente e che invece di separare unisce e dà consistenza alla memoria.

La visione degli anni passati assume profondità e rilievo attraverso tutto ciò che non è stato mai visto, vale a dire le sue ombre, il suo invisibile e il suo impensato.

La fotografia in Proust allora, ben lontano dall'essere piena aderenza al suo oggetto in quanto «involucro trasparente» (secondo l'espressione di Barthes), partecipa invece a questo movimento di sedimentazione temporale e di opacizzazione del visibile. Se la fotografia fa veramente parte di quegli «oggetti fatti di strati sottili» («objets feuilletés») non lo è tanto nel senso della piena aderenza all'oggetto cui si riferisce (corrispondente alla temporalità istantanea e morti-

fera del «ça a été») quanto piuttosto in un senso di stratificazione archeologica quale è descritto da Freud²² per l'inconscio, dove ogni strato allo stesso tempo copre e rivela, secondo una temporalità intermittente e mobile in grado di riconsegnarci un'immagine viva.

²² È noto come Freud faccia spesso ricorso all'archeologia, al vocabolario e alla pratica di quest'ultima, per descrivere il suo lavoro interpretativo, fino a fare della psicanalisi una sorta di archeologia della memoria. A questo proposito si veda per esempio S. Freud, *Eziologia dell'isteria* (1896), tr. it. di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, vol. 2, p. 334: «Supponiamo che un esploratore giunga in una regione poco nota, in cui una zona archeologica abbia suscitato il proprio interesse [...]. Se il suo lavoro sarà coronato da successo, i reperti archeologici si spiegheranno da soli, [...] dalle rovine delle colonne sarà possibile ricostruire un tempio [...]. *Saxa loquuntur!*». E il paragone ritorna ancora, quarant'anni più tardi, in *Costruzione nell'analisi* (1937), tr. it. di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, vol. 11, pp. 543-544. Qui, facendo riferimento all'analista, Freud scrive: «Il suo lavoro di costruzione o, se si preferisce, di ricostruzione, rivela un'ampia concordanza con quello dell'archeologo che dissotterra una città distrutta e sepolta o un antico edificio». Le differenze tra questi due lavori di (ri)-costruzione è tuttavia sottolineata da Freud - «L'oggetto psichico è incomparabilmente più complicato di quello materiale con cui ha a che fare l'archeologo» -, il quale aggiunge: «la differenza principale tra essi risiede nel fatto che mentre per l'archeologia la ricostruzione coincide con la meta e il termine di tutti gli sforzi, per l'analisi la costruzione è soltanto un lavoro preliminare».