

MARCO PIAZZA
(Università degli Studi Roma Tre)

L'OGGETTIVITÀ DELLA FOTOGRAFIA E LA CONOSCENZA STEREOSCOPICA: DA PROUST A BARTHES E RITORNO

1. La doppia sfida della fotografia

La connessione tra Barthes e Proust in rapporto all'essenza temporale della fotografia è assai feconda e consente di cogliere alcune peculiarità dell'«oggetto» fotografia insieme al suo configurarsi come modello conoscitivo *sui generis*. Come ci ricorda Sara Guindani-Riquier¹, con la fotografia, stando a Barthes, avremmo un oggetto *trasparente*, la cui caratteristica principale è quella di essere fondato sull'aderenza a un determinato oggetto «*necessariamente reale*», che rispetto alla fotografia stessa rappresenta il suo «referente fotografico»². La fotografia è un oggetto in quanto è qualcosa che viene prodotto e che possiamo tenere tra le mani, è (o ha) un supporto materiale, è soggetta a deterioramento ecc., ma è nello stesso tempo – per lo meno *in primis* – transitività pura, nel senso che la sua funzione primaria è quella di rimandare ad altro, ovvero a quanto attraverso di essa è stato fissato in forma di immagine. La fotografia è rappresentazione di qualcosa e, in quanto esito di un'azione inserita nel flusso del tempo, nel suo darsi si trasforma immediatamente nella rappresentazione di qualcosa che è (già) stato. L'intenzionalità che guida lo scatto fotografico è senza dub-

¹ Cfr. S. Guindani, *L'objet feuilleté. Nota sulla fotografia tra Barthes e Proust*, «Lebenswelt», 5 (2014), pp. 78-91. Il presente contributo prende origine da un intervento in cui veniva discussa la relazione su *La fotografia in Proust, strana contraddizione della sopravvivenza e del nulla*, tenuta da Sara Guindani-Riquier all'interno del Workshop su «La natura degli oggetti: prospettive interdisciplinari tra filosofia, arte e scienza», realizzato per la cura di chi scrive il 16 aprile 2013 presso il Dipartimento di Filosofia, comunicazione e spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre.

² R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Cahier du Cinéma – Seuil, 1980; tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 77. Dalla teoria barthesiana della fotografia come segno o traccia di un referente deriva tutta la teoria della fotografia degli ultimi trentacinque anni, che ha sostituito al paradigma iconico quello indiziario: cfr. C. Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia, e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 89-105, pp. 89-90.

bio quella di sottrarre qualcosa (un oggetto o un evento) al flusso del tempo, fissandolo su un supporto materiale, trasformando un istante di tempo (che trascolora istantaneamente nel passato) in *pura presenza* senza una fine.

La fotografia dunque ha la funzione di presentificare il passato, ed è ciò a cui si riferisce Barthes quando parla di *Spectrum*³: il passato ritorna sotto forma di fantasma, ovvero con uno statuto ontologico assai particolare, dal momento che la sua spettralità rinvia sia alla dimensione della perdita irrevocabile dell'oggetto (ri-)presentificato – l'aura mortifera propria della fotografia intesa come «ritorno del morto»⁴ – sia al potenziale allucinatorio di tale presentificazione – la fotografia come «*medium* bizzarro», come «nuova forma di allucinazione»⁵ –, che per così dire ha la capacità di inghiottire lo sguardo dell'osservatore dando a quest'ultimo il brivido di poter entrare per un istante in un frammento del passato.

La fotografia rinvierebbe così a una doppia sfida, quella di essere un oggetto trasparente e quella di consentire la fruizione dell'extra-temporalità. Il fascino della riflessione di Barthes sulla fotografia risiede nella sua apertura e nella sua allusività rispetto ad entrambi questi due fronti. Risalire a Proust ci aiuta a comprendere fino in fondo il valore euristico della fotografia in rapporto alle dinamiche cognitive e affettive che guidano i nostri pro-

³ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 11. La fotografia era già stata associata a uno «spettro» da Sigrfried Kracauer in un breve ma denso saggio del 1927, laddove si insiste sulla frammentarietà della fotografia, la cui «spettrale realtà è *irredenta*» (S. Kracauer, *Die Photographie*, «Frankfurter Zeitung» 28 settembre 1927; tr. it. di M.G. Amirante Pappalardo, *La fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, pp. 111-127, p. 121). In quel saggio Kracauer associa il «continuum spaziale» offerto della fotografia al «continuum temporale» promesso dallo «storicismo» (*ibid.*, p. 114), contrappo-
nendoli a una storia ancora da scrivere. Curiosamente, Kracauer si serve, quale esempio, della fotografia di una ballerina che posa come una «diva del cinema», da associare non senza qualche perplessità alla propria «nonna», mostrando come la foto si configuri «come una riduzione della persona vivente» (*ibid.*, p. 119). Soltanto la memoria può fornire «l'immagine definitiva di un uomo», la quale «rappresenta la sua vera *storia*» (*ibid.*, p. 115). Considerando che Kracauer all'epoca in cui scrisse queste pagine frequentava Walter Benjamin (i due si erano conosciuti nel 1923, a Francoforte, dove Kracauer viveva e lavorava e dove Benjamin si era trasferito e dove resterà fino al 1933), il quale stava traducendo Proust, non si può escludere che sia stato influenzato dall'amico nella scelta di questo esempio: Benjamin potrebbe infatti avergli parlato del passo in cui narratore-protagonista della *Recherche* ha difficoltà a riconoscere la propria nonna nella fotografia che le aveva scattato Saint-Loup.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 115.

cessi di rammemorazione e di relazione creativa con il nostro passato⁶.

2. La trasparenza «mediata» della fotografia

Circa la trasparenza della fotografia è facile dimostrare che questa si configura come un mito, dal momento che ogni fotografia è una partizione di realtà operata secondo una determinata intenzionalità: la logica dell'inquadratura e quella della messa a fuoco mettono in risalto qualcosa a scapito di qualcos'altro e così via. Qualcosa viene colto in primo piano e qualcos'altro risulta per converso sullo sfondo, e tutto ciò dipende da una scelta, da una selezione arbitraria, da un gesto che sforbicia la realtà e fissa un determinato punto di vista sul reale piuttosto che un altro. Per non parlare del condizionamento operato dallo sguardo del fotografo allorché il soggetto fotografato è una persona, come avviene nel ritratto, tipologia che assume un rilievo centrale nelle analisi di Proust e di Barthes⁷.

L'*istantanea*, così poco apprezzata da Proust, nasconde dunque tutto questo, e anche per questo, quando essa raffigura una persona, può facilmente entrare in contrasto con il ricordo che ne possediamo, costruito sulla base di un numero certamente superiore di 'scatti' immagazzinati nella nostra memoria. Si tratta di un motivo che ricorre nella *Recherche* e che Proust aveva sviluppato in modo analitico in una digressione sulle fotografie di Albertine, ma che poi abbandona nella stesura definitiva del romanzo⁸. Quel ricordo è in realtà la somma di molteplici punti di vista sul soggetto che è stato immortalato in un'unica e parziale prospettiva, che evidentemente non può restituire tutte le sfaccettature dell'origi-

⁶ Cfr. J.-P. Montier, *La Photographie «...Dans le temps»: de Proust à Barthes et réciproquement*, in J. Cléder et J.-P. Montier (sous la direction de), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 69-114.

⁷ A proposito di Barthes, Giuseppe Girimonti Greco nota come l'insignificanza in fin dei conti attribuita alla fotografia in *La chambre claire* discenda da una ben precisa linea interpretativa del testo proustiano che risale a Walter Benjamin e che trova in *On Photography* di Susan Sontag un altro importante precedente. Sia Benjamin sia Sontag, come Barthes, che nel suo testo cita però solo la seconda, alla visione fotografica contrappongono infatti in modo netto e un po' schematico la memoria involontaria, intesa come paradigma dello stesso stile di Proust. Cfr. G. Girimonti Greco, *Cento occhi, gli occhi di un altro. Proust e la visione totale*, Salerno, Arcoiris, in corso di stampa.

⁸ Cfr. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, 4 voll., Gallimard, Paris, 1987-1989, vol. IV, pp. 655-656 (*Esquisse VII. Les photographies d'Albertine*). Le *esquisses* proustiane non sono tradotte nell'edizione italiana di cui sono forniti i riferimenti bibliografici nella nota successiva.

nale. *L'image faite* è dunque deludente quando è il risultato di uno scatto isolato. In altre parole Proust ci ricorda che la fotografia, concepita apparentemente come un supplemento della nostra memoria, entra in contrasto con i nostri ricordi, tanto che non vi è niente di scontato nell'interazione cui assistiamo quando di fronte a una determinata fotografia attiviamo le immagini/ricordi che possediamo del soggetto raffigurato in quella foto. In fondo, di una persona amata si conservano soltanto «scatti mancati»⁹, nel senso che la dinamicità del soggetto non può essere restituita dall'immagine fotografica, che si configura quindi – reale o virtuale che sia – come vuota o comunque inutilizzabile per richiamare alla memoria l'integralità di una persona¹⁰.

L'esito più facile, di fronte al ritratto fotografico di qualcuno che conosciamo, è allora paradossalmente il mancato riconoscimento, cui si associa lo sconcerto per l'abisso che separa i due ordini di immagini, come nel caso – richiamato anche da Guindani-Riquier – della fotografia della nonna, rispetto a cui il protagonista fa fatica a riconoscere la propria congiunta che si era messa in posa in modo civettuolo per contrastare i segni della tristezza e della preoccupazione che le segnavano il volto: «mal sopportando la puerilità quasi ridicola della civetteria 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»¹¹. Giuseppe Girimonti Greco, commentando il prosieguo dell'episodio, in cui il protagonista, ritrovando la fotografia della nonna dopo la morte di costei è afflitto dai sensi di colpa per non aver compreso le ragioni che stavano dietro al suo desiderio di farsi fotografare nella consapevolezza della prossimità della morte, evidenzia come quel ritratto fotografico assuma una funzione auto-punitiva, tanto che «l'alterazione semiotica che l'insofferenza di Marcel aveva prodotto in esso, all'epoca delle *Jeunes filles*, si ritorce contro di lui, mani-

⁹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, p. 481 («photographies manquées»); tr. it. di G. Raboni, note di A. Beretta Anguissola, D. Galateria, prefazione di C. Bo, a cura di L. De Maria, *Alla ricerca del tempo perduto*, 4. voll., Mondadori, Milano, 1983-1993, vol. 1, p. 591.

¹⁰ Cfr. J.-P. Montier, *La Photographie «...Dans le temps»: de Proust à Barthes et réciproquement*, cit., dove l'autore, tra le altre cose, collega il tema della fotografia come riflesso parziale e frammentario dell'identità di un soggetto con l'altro tema proustiano delle tracce dell'ereditarietà che risorgono improvvisamente sui volti delle persone.

¹¹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. III, pp. 155-156; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. 2, p. 911.

festandosi in modo persecutorio». Non soltanto: il ritrovamento della foto produce nel protagonista l'impulso per una ricerca su quella *séance de pose* che gli permette di svelare una serie di retroscena di cui era all'oscuro e che a loro volta gli consentono di raggiungere, dopo esser passato per il doloroso riconoscimento di quanto era avvenuto a sua insaputa, un'«anestetizzazione percettiva» che prepara l'acquisizione di quella prospettiva di superiore conoscenza che coincide con la ri-creazione letteraria¹².

La fotografia non è allora soltanto un 'oggetto' che scatena una delusione – la sua parzialità è povera rispetto alla ricchezza e alla prismaticità dei ricordi –, è anche un vettore del perturbante, ossia un fattore di destabilizzazione delle certezze costruite nel tempo circa tutta una serie di oggetti del desiderio o della relazione affettiva (mete di viaggio, persone)¹³. Inoltre la fotografia non è trasparente, ma la discrasia che produce con gli altri ordini di immagini mentali innesca un procedimento di verifica e di controllo dei propri dati mnemonici rispetto al quale essa può avere una funzione demistificante, obbligando il soggetto a fare i conti con una realtà che di norma è sottoposta a un processo di falsificazione guidato dalla logica degli affetti e dei sentimenti. Il nipote, attraverso la fotografia della nonna, sarà duramente riportato a una realtà che la sua affettività letteralmente gli impediva di vedere, ma il prezzo di questo duro risveglio è la trasformazione subita dal suo sguardo, che da *interno* a una relazione affettiva, diventa *esterno* e spersonalizzato, oggettivo come può esserlo il diaframma di un apparecchio fotografico. Da questo punto di vista si potrebbe sostenere che Proust rifiuti l'immediatezza della trasparenza fotografica senza tuttavia negare una sorta di trasparenza 'mediata' dell'istantanea, nella misura in cui la seconda consente di rimuovere il filtro affettivo delle immagini-ricordo e di mettere

¹² Cfr. G. Girimonti Greco, *Cento occhi, gli occhi di un altro*, cit.

¹³ Sul tema del perturbante in Proust in relazione alla fotografia si veda: G. Girimonti Greco, *La Nonna étrangère: (per)turbamenti ottici ed epistemo-affettivi in Proust*, in G. Rimondi, A. Buttarelli (a cura di), *Dove non c'è nome. Nuovi contributi sul perturbante*, Scuola di Cultura Contemporanea, Tipografia Commerciale Cooperativa, Mantova, 2007, pp. 109-128. Girimonti Greco nel suo saggio analizza un passo della *Recherche* che citiamo più avanti (vedi nota n. 15), in cui la nonna viene spiata, mentre sta leggendo, dal nipote-protagonista, che ha assunto uno sguardo fotografico che fa sì che l'immagine che ha di fronte possieda caratteri così insoliti da sorprenderlo e turbarlo, rivelando una duplicità della fotografia, che per Proust non è soltanto fonte di delusione e di inganno, ma è anche strumento per conseguire uno sguardo oggettivante che fa emergere la realtà senza infingimenti. Su perturbante e fotografia cfr anche: S. Ferrari, *Il perturbante della fotografia. Qualche indagine sulle implicazioni psicologiche del fotografare*, «Studi di Estetica», 14 (1996), pp. 93-116.

a fuoco nella luce fredda e implacabile dell'oggettività una realtà che altrimenti non sarebbe stato possibile cogliere finché si fosse rimasti all'interno del proprio *continuum* esistenziale. Una luce, quella dello scatto fotografico, direttamente imparentata con lo sguardo positivo di matrice medico-scientifica che nel volto di una persona cara è in grado di diagnosticare i segni del male di cui è affetta. L'istanza positivista, alimentata dalle conoscenze e dalle letture di medicina, entra dunque in una relazione contraddittoria con l'istanza romantico-spiritualista sospettosa nei confronti di un'oggettività piatta e anaffettiva, restituita da uno sguardo tecnico-razionalistico. O meglio: il rifiuto di un uso utilitaristico dell'intelligenza, tale letteralmente da non vedere la profondità del reale accontentandosi di quanto è visibile sulla sua superficie, nasconde la nostalgia per una visione panottica che faccia luce nell'oscurità e nelle pieghe della realtà. La consapevolezza della complessa stratificazione di quest'ultima avrebbe cioè bisogno di un'alleanza tra una sensibilità per tutto ciò che è affettivo e la capacità di distanziarsi da un simile materiale polimorfo attraverso un'osservazione fotografica che permetta di superare le opacità dettate dal coinvolgimento emotivo. La fotografia assume qui una funzione radiografica nel momento in cui svela qualcosa che lo sguardo superficiale di chi è emotivamente coinvolto nell'osservazione non può cogliere. Il distacco implicito nello sguardo fotografico è imparentato con quello dell'antropologo¹⁴.

È lo stesso Proust a metterci su questa pista allorché descrive la possibilità di adottare lo sguardo fotografico per diventare meri «testimoni» del reale, astraendo dal proprio io (emozionale e affettivo), in una sorta di estraniamento che permette di cogliere i contorni precisi della realtà. Tra l'altro Proust ci dà questa indicazione proprio a proposito dell'immagine che il protagonista-nipote si è formato di sua nonna:

Di me [...] non era presente che il testimone, l'osservatore, l'estraneo in cappello e soprabito da viaggio, colui che non è di casa, il fotografo venuto a ritrarre luoghi che non rivedremo mai più. E ciò che, meccanicamente, si formò davanti ai miei occhi quando vidi la nonna, fu appunto una fotografia. Le persone amate noi non le vediamo, di solito, se non dentro

¹⁴ Il tema dello sguardo antropologico associato al sapere scientifico, in specie medico, è ricorrente nella *Recherche*. Un esempio è costituito dallo sguardo di Cottard sulla *danse* di Albertine e Andrée: cfr. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. III, p. 191; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. 3, p. 20; sull'episodio si veda A. Compagnon, *La danse «contre seins»*, in R. Warning, J. Milly (éds.), *Écrire sans fin*, Paris, CNRS Editions, 1996, pp. 79-97.

il sistema animato, il moto perpetuo della nostra incessante tenerezza, la quale, prima di lasciare che le immagini proiettate dai loro volti giungano sino a noi, le attrae nel proprio vortice, le fa ricadere su ciò che da sempre ne pensiamo, le fa aderire a questa idea, coincidere con essa. [...] E [...] io per cui la nonna non era altri che me stesso, io che l'avevo vista sempre e soltanto nella mia anima, sempre allo stesso posto del passato, attarverso la trasparenza dei ricordi contingui e sovrapposti, ora, d'improvviso, nel nostro salotto che apparteneva a un mondo nuovo, quello del tempo, quello dove vivono gli estranei di cui si dice «invecchia bene», per la prima volta e solo per un istante, giacché ben presto scomparve, vidì sul canapè, sotto il lume, rossa, pesante e volgare, malata, perduta in chissà quali fantasticherie, gli occhi un po' folli vaganti oltre le pagine d'un libro, una vecchia prostrata che non conoscevo.¹⁵

In questo caso non abbiamo a che fare, come nel passo citato sopra, con una vera e propria fotografia, ma con una sorta di fotografia virtuale, che viene scattata mentalmente dal soggetto in un'occasionale sospensione del suo normale *habitus* esistenziale, in cui si trova svestito dei panni del nipote e, quasi suo malgrado, viene a adottare il punto di vista del mero «osservatore», del «testimone» non coinvolto e dunque imparziale, in quanto sottratto a ogni implicazione emotiva¹⁶.

¹⁵ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. II, pp. 438-440; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. 2, pp. 165-166.

¹⁶ Una simile pista interpretativa è suggerita da Siegrfid Kracauer, allorché questi cita il passo proustiano in questione all'interno di un suggestivo parallelismo tra fotografia e storiografia (cfr. S. Kracauer, *History. The Last Things Before the Last*, New York, Oxford University Press, 1969; tr. it. di S. Pennisi, *Prima delle cose ultime*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, pp. 66-67). All'interno del suo discorso, Kracauer contrappone i momenti della memoria involontaria, «interni» e «soggettivi», ai ricordi «esterni» depositati nelle fotografie, definiti al contrario «oggettivi» (*ibid.*, p. 41). Inoltre Kracauer insiste sul carattere non dialettico dei «mondi discontinui» che compongono il racconto proustiano, che solo «a posteriori» trovano una ricollocazione nella continuità del tempo, allorché Proust immette «le sue essenze in un'opera d'arte la cui atemporalità le rende tanto più invulnerabili» (*ibid.*, p. 129). Da questo punto di vista il parallelismo tra la scrittura del tempo proustiano e il lavoro dello storico risulta solo parziale, dal momento che «la storia non ha né fine né può beneficiare della redenzione estetica» (*ibidem*). Kracauer aveva già ampiamente analizzato il passo sulla fotografia virtuale della nonna nella sua *Teoria del film*: in tale sede si può leggere che «il fotografo ideale è il contrario dell'innamorato cieco» (S. Kracauer, *Theory of film*, New York, Oxford University Press, 1960; tr. it. di P. Gobetti, *Teoria del film*, Il Saggiatore, 1962, p. 69). Carlo Ginzburg ha segnalato la possibilità che sia stato il confronto con Walter Benjamin a Marsiglia nel 1940 ad aver spinto Kracauer a introdurre nel libro sul cinema il passo sullo sguardo fotografico rivolto dal nipote alla nonna e il parallelismo tra fotografia e storia (C. Ginzburg, *Particolari, primi piani, microanalisi. In margine a un libro di Siegrfid Kracauer*, in *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 225-240, p. 230). Il passo proustiano è citato anche dal fotografo Brassai nel suo *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Paris, Gallimard, 1997) a riprova dell'importanza del paradigma fotografico nella *Recherche*; esso mostra nondimeno il forte legame tra sguardo fotografico e anaffettività (cfr. G. Gi-

Come spesso accade, il discorso proustiano presenta delle ambiguità, in quanto con questo episodio Proust ci descrive un processo a tutti gli effetti involontario e analogo a quello delle *intermittences du cœur* in cui l'atto di levarsi lo stivaletto fa riemergere nel protagonista il ricordo della nonna, ritrovata «come in uno specchio»¹⁷: lo sguardo del nipote in modo del tutto fortuito diventa quello di un apparecchio fotografico, segnando una frattura imprevista rispetto al suo abituale modo di osservare la nonna all'interno di quel «sistema animato» che si sottrae alle leggi del tempo e che rappresenta il nostro normale approccio alle «persone amate»¹⁸. Il fatto è che l'intera *Recherche* consiste nel racconto del progressivo e inevitabile processo di liberazione dalle abitudini e dalle passioni che ci impediscono di 'ritrovare' il passato, dandogli quel senso che solo può sanare le ferite lasciate aperte dal desiderio e dal dolore in una rilettura retrospettiva che lavora da una prospettiva capace di comparare gli *scatti fotografici* del testimone con i *ricordi stratificati* del soggetto implicato nella passione. Non si tratta allora di contrapporre il fotografo all'uomo *che sta vivendo la sua esistenza*, ma di ricordare al secondo che quando gli capiterà di assumere lo sguardo del primo non dovrà rifiutare la *chance* che la vita gli ha offerto, ma al contrario coglierla al balzo servendosene per riorganizzare le sue conoscenze *nel tempo* e lenire le ferite che porta con sé.

3. La fotografia come oggetto di verità

Quanto invece alla possibilità di intendere la fotografia come un frammento di extra-temporalità, il discorso è forse ancora più complesso. In se stessa la fotografia, come abbiamo già accennato, ha la pretesa di sottrarre una configurazione della realtà al flusso temporale, congelandola in un'immagine che tra l'altro in linea di principio può essere riprodotta all'infinito (fino a qualche tempo fa a partire da un negativo, oggi da un file digitale), benché ogni singola sua riproduzione sia di per sé deperibile e la sua matrice possa anch'essa venir danneggiata o persino andare distrutta come qualsiasi supporto materiale (è il caso oggi di un file salvato su

rimonti Greco, *La Nonna étrangère: (per)turbamenti ottici ed espistemo-affettivi in Proust*, cit., p. 115). Anche Remo Ceserani dà rilievo al passo nel descrivere il paradigma proustiano del «fotografo come osservatore non osservato» (cfr. R. Ceserani, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 75).

¹⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. III, p. 155; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. 2, p. 911.

¹⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 438; tr. it. cit., vol. 2, p. 166.

una memoria locale soggetta a cancellazione)¹⁹. Il fatto è che di tale pretesa della fotografia, teoricamente concretata in ogni fotografia di cui disponiamo, non sappiamo bene che cosa farne, poiché ogni singola fotografia ha senso per noi solo nella misura in cui s'inserisce in una dialettica attiva con le altre immagini mentali che compongono il palinsesto del nostro mondo cognitivo e affettivo. E quando cominciamo a inserirle in quel palinsesto, le fotografie rivelano la loro parzialità, la loro intrinseca opacità, la loro inesauribile abissalità. Barthes a questo proposito parla di «piattezza» della fotografia e arriva ad affermare persino che essa in sé è «senza significato»²⁰.

Del resto, quale senso possiamo dare al ritratto di un congiunto che non abbiamo mai conosciuto se non all'interno di un reticolo di immagini (reali o mentali) e di dati o notizie in cui poterlo inserire, situandolo in una seppur rozza cronologia, in un seppur vago contesto, in un seppur incerto albero genealogico? Solo così quel fotogramma comincerà ad animarsi, a sprigionare un senso, di fatto sempre mobile e incerto, incompatibile con la chiarezza e la trasparenza di una definizione di marca essenzialistica. Anche se di quel ritratto possiamo dire, in una sorta di etichettatura di tipo certificatorio, che è senza ombra di errore il ritratto di un certo zio di cui possiamo indicare alcuni dati anagrafici che lo identificano in maniera inequivocabile, e che quello scatto risale a una determinata data, raffigurando quella persona a una ben precisa età, può davvero quell'immagine stare per l'oggetto raffigurato, consentendoci di coglierne l'identità? Si dirà: la pretesa della fotografia non è quella di rivelarci qualcosa che sta dietro l'immagine, ma soltanto quella di salvare un'immagine sottraendola al movimento incessante del tempo. Pertanto la sua extratemporalità non ha niente a che vedere con le essenze, ma soltanto con la superficie *priva di senso* dell'oggettualità. Un'oggettualità da concepire come un puro rinvio, però: nel suo dirci semplicemente che qualcosa *a été*, la fotografia «non è capace di fornirci da sola le coordinate necessarie a un'identificazione oggettiva di questo qualcosa»²¹, e dunque non è nemmeno in grado di restituirci il significato essenziale di quel qualcosa. È quanto nota Barthes a proposito dei propri ritratti fotografici: l'«io» in essi imprigionato non è mai quello «profondo», corrispondente all'«essenza» di chi è

¹⁹ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 94.

²⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

²¹ C. Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia...*, cit., p. 97.

stato fotografato, ma un'immagine necessariamente *inautentica* di quel soggetto, che risulta 'imbalsamato' in una posa e in un'espressione tra le mille che avrebbe potuto assumere²². Di fronte a una simile staticità oggettivante della fotografia, la questione della donazione di senso rientra allora in un processo che viene attivato nel momento in cui l'oggetto fotografia ci mette in presenza di qualcosa che altrimenti non potremmo più guardare (se non, in certi casi, attraverso le lenti deformanti dei ricordi custoditi nella nostra memoria). Da quella veduta parziale di uno spicchio di realtà noi dobbiamo partire e sbagliamo quindi completamente se la concepiamo come un punto di arrivo.

Avrebbe allora ragione Barthes a sostenere che la «forza documentativa» della fotografia non riguarda tanto l'«oggetto» quanto il «tempo» (e in questo senso se ne potrebbe sostenere l'extra-temporalità), e che il suo «potere di autenticazione» supera quello di «raffigurazione»²³. Il «realista» Barthes – come lui stesso si definisce –, così facendo, sacrifica però l'aspetto estetico a quello documentale, nella misura in cui non pare cogliere a sufficienza la valenza conoscitiva che la fotografia può assumere se inserita in una relazione estetica a più termini, come nel caso della ricerca di analogie tra più fotogrammi/immagini, trasformandosi da *oggetto di realtà* senza profondità e senza senso in *oggetto di verità*. Barthes sembra cioè non fidarsi abbastanza di quanto indicato da Proust e cioè che se ci serviamo della nostra memoria come di uno stereoscopio in cui s'inseriscono fotografie simili ma lievemente diverse del medesimo oggetto allora possiamo estrarre da una serie di ricordi una verità che in qualche modo è come l'essenza di una somma di istantanee.

Barthes sembra dunque aver fatta propria una ben precisa critica alla fotografia ricorrente nella *Recherche*, laddove di essa Proust dice che è incapace di rappresentare il dinamismo e la profondità delle immagini, soprattutto allorché il suo soggetto è la persona umana: «Il nostro torto è di presentare le cose quali sono, i nomi come sono scritti, le persone identiche alla nozione immobile che ci danno di esse la fotografia e la psicologia»²⁴. Una critica che Proust smorza quando prende in considerazione la fotografia di qualcosa che non esiste più: «La fotografia acquista un poco del-

²² R. Barthes, *La camera chiara*, cit., pp. 13-15.

²³ *Ibid.*, pp. 89-90.

²⁴ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. IV, p. 153; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. 4, p. 189.

la dignità che le manca quando smette d'essere una riproduzione del reale per mostrarci cose che non esistono più»²⁵. La funzione positiva della fotografia, per Proust, è proprio quella di potersi fare strumento di evocazione, rinvio a una verità che in sé essa direttamente non rivela, ma alla cui ricerca è possibile porsi a partire dalla sua sollecitazione. Ciò muovendo proprio dall'assenza e dalla delusività che la contrassegnano, come indica chiaramente questa riflessione del protagonista-narratore-nipote sulle fotografie della Nonna, morta già da un certo tempo, contenuta nei *Cahiers*: «Le grand fait, ce n'est pas ce que nos photographies [...] semblent nous faire croire: qu'elle est toujours là; le grand fait qu'il faut essayer de penser, c'est le contraire: c'est qu'elle *n'y est plus*»²⁶. Come abbiamo sostenuto altrove più estesamente, la fotografia in Proust si fa metafora del rapporto tra la nostra visione, la nostra memoria e la nostra conoscenza: la memoria è infatti intesa nella *Recherche* non soltanto come apparecchio fotografico che imprime immagini indipendenti l'una dall'altra, ma anche come archivio di negativi e pure come *camera oscura interiore* dove quei negativi vengono sviluppati²⁷. Gli istanti del passato custoditi nel magazzino della memoria sotto forma di tracce o negativi possono essere riattualizzati – nella misura anche in cui quei negativi continuano a 'svilupparsi' nella nostra memoria, come opportunamente ricorda Guindani-Riquier – e fungere da strumenti di conoscenza a posteriori, soprattutto allorché li si pone a confronto tra loro, secondo un modello che Proust trae ancora dall'universo dei dispositivi fotografici, ossia quello della visione stereoscopica. Quest'ultima ci permette di superare la doppia barriera formata da un lato dalla superficialità di ogni singolo fotogramma e dall'altro dalla prossimità eccessiva che ci lega a ciascuna immagine, che forma con le altre una stratificazione che occulta il dinamismo temporale sotteso al loro invisibile pluralismo:

²⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 123; tr. it. cit., vol. 1, p. 927.

²⁶ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. P. Clarac et A. Ferré, 3 voll., Gallimard, Paris, 1954, vol. III, p. 1111 (*Cahier XIII*). Cfr. G. Girimonti Greco, *Note sulla «Recherche» in «camera oscura»*. Proust, Brassai e gli «enjeux romanesques» dell'immagine fotografica, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia I*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 265-322, pp. 314-315.

²⁷ Cfr. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. II, p. 227, 230; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. 1, p. 1055, 1059. Si veda a proposito: M. Piazza, *La camera oscura della memoria. L'archivio proustiano*, in G. Girimonti Greco, S. Martina, M. Piazza (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Le Cáriti, Firenze, 2012, pp. 161-172.

[...] un ricevimento come quello a 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 fra 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.²⁸

Liberatosi da ogni tentazione platonizzante di ascendenza schopenhaueriana, Proust attraverso la metafora spazializzante dello stereoscopio allude pertanto alla possibilità del riconoscimento di un'identità al di là della contraddizione tra due immagini, ovvero tra due ricordi. Ma allude anche, come osserva puntualmente Guindani-Riquier, al fatto che una simile «veduta ottica» permette di integrare anche il *non visto* o *non ricordato* (e di cui talora siamo a tutti gli effetti privi di negativi), ci consente cioè di ricostruire una continuità *ex post* in cui gli spazi vuoti corrispondenti alle fotografie mancanti acquisiscono senso, non impedendo più a chi guarda di cogliere in un colpo d'occhio il processo di trasformazione-deformazione subito da un soggetto-oggetto nel corso degli anni.

Un versante, questo, da cui Barthes prende per così dire le distanze, nella misura in cui la sua preferenza va, proprio negli ultimi anni della sua produzione (periodo a cui appartiene la *Chambre claire*), a un modello realista di scrittura di tipo «non-mnestico» e fondato su un «rapporto con la realtà di perfetta aderenza al Referente», il cui modello letterario è l'*Haiku* giapponese, mentre quello ottico è fornito proprio dalla fotografia, da lui stesso contrapposto alla scrittura per *notations* proustiana, da collocare entro i confini – e i limiti – di un ben preciso filone del realismo ottocentesco²⁹. Senza considerare, però, il debito del realismo

²⁸ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. IV, p. 504; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. 4, p. 613. «Veduta ottica (*vue optique*)»: immagine incisa e colorata, osservabile per semplice riflessione o per trasparenza. In questo secondo caso poteva essere arricchita da perforature e carte colorate che grazie a una fonte luminosa, creavano effetti di trasformazione per lo più legati alla visione della stessa scena di giorno e di notte.

²⁹ Cfr. G. Girimonti Greco, «Se comparer a Proust»: Barthes, la Recherche e il romanesque (con una nota su G. Debenedetti), in «Quaderni proustiani», 8 (2014), pp. 53-80. Sul Proust di Barthes si veda pure la messa a punto di Antoine Compagnon, che dedica le righe finali del suo intervento alla *Chambre claire*, il cui centro propulsivo sarebbe costituito dall'episodio delle *intermittences du cœur*: A. Compagnon, *Proust et moi*, in F.P. Bowman, M. Donaldson-Evans, L. Frappier-Mazur and G. Prince (eds.), *Autobiography, Historiography, Rhetoric: A Festschrift in Honor of Frank Paul Bowman*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 59-73. Vale forse la pena ricordare che intorno a «Proust e la fotografia» Bar-

sui generis proustiano nei confronti del naturalismo fotografico di Zola, segnato dal mito positivista della trasparenza e dalla pretesa di rappresentare stereoscopicamente il mondo come in un *panorama*³⁰. Proust, affidandosi al realismo ottocentesco, concepisce quindi la fotografia come specchio trasparente della realtà³¹, e, in quanto tale, ne rifiuta il valore euristico, per poi recuperarlo entro un paradigma narrativo assai più complesso, in cui il positivismo dello sguardo fotografico s'allega con il lavoro di ricucitura e di confronto praticato nella camera oscura della memoria. Non si può dimenticare, infatti, come nota felicemente Jean-François Chevrier, che agli occhi di Proust la fotografia doveva apparire come una sorta di ambiguo sostituto della nostra memoria, la quale rischia, con l'avvento della fotografia, di non essere più tenuta in esercizio come prima, dal momento che la memorizzazione interiore può essere rilevata da quella meccanica³². La funzione della fotografia poteva essere rivalutata solo se associata alla memoria involontaria, come tutto sommato fa Proust e come di lì a poco intuisce Walter Benjamin allorché si riferisce all'«inconscio ottico» che possiamo scoprire solo attraverso la fotografia³³.

thes aveva raccolto una documentazione fotografica in funzione di un seminario che avrebbe tenuto al Collège de France: cfr. la sezione omonima (*Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu*), evidentemente incompiuta, nel volume *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par N. Léger, Paris, Seuil-IMEC, 2003, pp. 385-457; tr. it. di E. Galiani e J. Ponzio, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, Milano, Mimesis, 2010, vol. II, pp. 453-525 (ma si veda anche l'altra traduzione italiana, di M. Consolini, alle pp. 71-88 del numero monografico di «Riga» 30 (2010), dedicato a Roland Barthes e curato da M. Consolini e G. Marrone). Dalle relative note preparatorie non si evince però alcun elemento teorico di rilievo che integri quanto contenuto nei lavori precedenti di Barthes.

³⁰ Cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, pp. 141-178.

³¹ Cfr. S. Kracauer, *Teoria del film*, cit., p. 69: «il desiderio di mettere a contrasto, per amor di chiarezza, questo stato d'animo [in cui il peso dei ricordi involontari offusca i fenomeni esterni allontanandoli] con quello del fotografo può averlo indotto ad accettare il credo dei realisti integrali dell'Ottocento, secondo i quali il fotografo – meglio, qualsiasi artista – altro non fa che rispecchiare la natura». Kracauer nota come Proust, influenzato da una certa poetica realista, esageri «sia il carattere indeterminato delle categorie sia il loro potere di spersonalizzare», ignorando il fatto che il fotografo «dà alle proprie immagini una struttura e un significato nella misura in cui compie deliberatamente certe scelte» (*ibid.*, p. 75).

³² J.-F. Chevrier, *Proust et la photographie*, in Id., *Proust et la photographie – La résurrection de Venise. Avec une lettre inédite de Marcel Proust*, Paris, L'Arachnéen, 2009, p. 22.

³³ W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, 7 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp,

