



CRITICA E LETTERATURA

La fotografia è sovente intessuta nella trama del testo novecentesco; discreta, si dissolve nella scrittura e la letteratura la trasforma in un piccolo monumento dove si intersecano il tempo, l'identità e la morte. In questo saggio l'autrice prende in considerazione lo statuto della riproduzione fotografica nell'opera di Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano. Specchio autoriflettente nei romanzi di Marguerite Duras, la fotografia è il luogo di una risolutiva dislocazione semantica nel testo autobiografico di Georges Perec, mentre si trasforma in una cornice ad elevata espansione narrativa nella *Vita istruzioni per l'uso*. Nei romanzi di Patrick Modiano è il segno che indica e occulta nello stesso tempo l'esistenza di un ricordo per sempre perduto. La descrizione della fotografia si configura come una cicatrice di nostalgia, luogo reale del ricordo e relitto significativo di un'insana-rarefazione memoriale.

Valeria Sperti insegna Letteratura francese nell'Università della Basilicata. È autrice di *Écriture et Mémoire*, (Liguori 1999), che tratta della scrittura autobiografica di Marguerite Yourcenar e di *La parola esautorata*, (Liguori 2000), saggio sulle figure dittatoriali nel romanzo africano francofono contemporaneo.

In copertina: William Henry Fox Talbot, *Scena in una biblioteca* (Tavola VII tratta dall'opera *The Pencil of Nature*, 1839).

COD. T
ISBN 88-207-3857-0



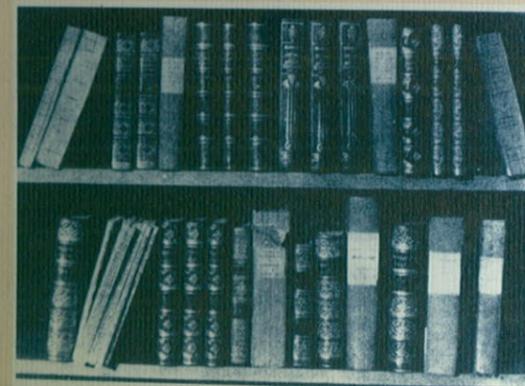
€ 13,50

D O M I N I

Valeria Sperti

FOTOGRAFIA E ROMANZO

Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano



LIGUORI EDITORE

Valeria Sperti

FOTOGRAFIA E ROMANZO

Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano

Liguori Editore

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi forniti dalla Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo internet:

http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascuna pubblicazione. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% per pubblicazione, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe, n. 2, 20121 Milano, telefax 02 809506, e-mail segreteria@aidro.org

Liguori Editore - I 80123 Napoli
<http://www.liguori.it>

© 2005 by Liguori Editore, S.r.l.
Tutti i diritti sono riservati
Prima edizione italiana Febbraio 2005
Stampato in Italia da OGL - Napoli

Sperti, Valeria :
Fotografia e romanzo/Valeria Sperti
Napoli : Liguori, 2005
ISBN 88 - 207 - 3857 - 0

1. Letteratura francese 2. Critica letteraria I. Titolo.

Ristampe:

16 15 14 13 12 11 10 09 08 07 06 05

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

INDICE

- IX *Introduzione*
- 1 *Capitolo primo*
Spazi discorsivi della fotografia
1.1 Incontri fortunati 3; 1.2 "Enfin Daguerre vint" 12; 1.3 "Le charme cruel et surprenant du daguerréotype" 22.
- 37 *Capitolo secondo*
"Cette image que je suis seule à voir encore ...": Marguerite Duras
2.1 Fonografo e cinema: due cronotopi diversi 40; 2.2 L'immagine come specchio 47; 2.3 Fotografia della memoria 64.
- 69 *Capitolo terzo*
"A caméra, please...": Georges Perec
3.1 Come venire a patti con l'"intraitable" 72; 3.2 *Mise en abyme* ed effetto cornice 87; 3.3 Funzioni dell'ekfrasis fotografica 109.
- 129 *Capitolo quarto*
"Je suis un peu comme un photographe qui prendrait la même photo sous différents angles": Patrick Modiano
4.1 Fotografia senza indizi 133; 4.2 Jansen e la luce naturale 141; 4.3 Riproduzioni silenziose 149; 4.4 *Roman d'enquête* e fotografia 159.
- 167 *Conclusion*
- 173 *Bibliografia scelta*
- 191 *Indice dei nomi*

I riferimenti bibliografici sono riportati in nota, ad eccezione dei romanzi di Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano, le cui indicazioni appaiono citate all'interno del testo, tra parentesi, con le sigle seguite dal numero di pagina.

Lista delle sigle

- BCP* Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950
- H* Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960
- L'A* Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984
- WSE* Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975
- VME* Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978), in Id., *Romans et récits*, Paris, La Pochothèque, 2002
- LF* Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977
- ChP* Patrick Modiano, *Chien de Printemps*, Paris, Seuil, 1993
- DB* Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997
- P* Patrick Modiano, *Un Pedigree*, Paris, Gallimard, 2005

INTRODUZIONE

"La photographie montre la réalité de la pensée", Jean-Luc Nancy.

Specchio dotato di memoria per O. Wendell Holmes, immagine senza codice, secondo la celebre definizione di Roland Barthes, la fotografia "est devenue le langage le plus courant de notre civilisation"¹. Quest'immagine "irreversibile", secondo la definizione di Vladimir Jankélévitch, suscita la nostalgia dello spettatore².

Eppure, se le descrizioni fotografiche intessono copiosamente la trama del romanzo, notevole è lo scarto tra l'ampiezza del fenomeno e la discrezione degli indizi con cui si rappresenta. Sottile, l'immagine si insinua nella narrazione, spesso senza che il lettore comune se ne accorga perché, come ogni *medium*, tende a dissolversi, a lasciarsi dimenticare. Modesta, si stempera nella scrittura, si confonde nella diegesi. Il lettore non la distingue immediatamente, perché è divenuta un enunciato che sostituisce il segno continuo dell'immagine con la catena discontinua del linguaggio.

Baudelaire riduceva l'immagine fotografica al ruolo di ancella delle scienze e delle arti, a strumento il cui compito era di salvare dall'oblio le rovine, i libri, le stampe, di trovare loro un posto stabile nell'archivio della memoria, senza mai sconfinare nella sfera dell'impalpabile e dell'immaginario.

Già la fine dell'Ottocento segna il passaggio dal modello di rappresentazione logo e grafocentrico ad uno più tecnico, nel cui nucleo sono posti il senso della vista e l'effetto-immagine. Lo scrittore ha dovuto interrogarsi sui cambiamenti che questa nuova tecnica apportava alla concezione stessa della *mimesis*. Deve esserci stato un momento di crisi, di riflessione, quando

¹ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 205.

² Vladimir Jankélévitch, *L'Irreversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

l'immagine ha acquisito la forza della prova e ha quindi generato il timore che l'artista si riducesse ad un operatore, ad un tecnico.

Molta strada è stata fatta da allora lungo i sentieri della letteratura³. Ma la rivalità tra testo ed icona appartiene alla cifra stessa dello scrittore: anche lo stile può essere il risultato di una tecnica che mutua dalla fotografia le sue peculiarità, che calca, tra le articolazioni del mondo esterno, soprattutto quelle legate all'immagine.

Questo saggio si propone di oltrepassare la dicotomia immagine-scrittura e di indagare la valenza dello sguardo fotografico nella produzione di tre autori del Novecento francese, Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano. Ad attirare la nostra attenzione sarà il caso dell'immagine fotografica descritta *in absentia*, quando cioè essa non affianca il testo, ma in questo interagisce, divenendo elemento della narrazione. La discorsivizzazione dell'immagine rappresenta l'esito dello sguardo del narratore e/o del personaggio, ciò che si fissa sulla pagina, dopo essere stato impresso sulla pellicola. L'effetto-immagine produce un chiasmo spazio-temporale che lascia aperto un varco, in cui sono posti su di un medesimo piano verità e realtà, presenza ed assenza⁴.

Il gesto fotografico, tecnicamente complesso, ma dai risultati assai semplici – mimesi perfetta del reale –, si rivela tuttavia molto più articolato nel suo rapporto con la scrittura. Allo stesso modo, l'introduzione dell'immagine all'interno del testo, nella sua trama, è una scelta che solleva delle domande. Perché si introduce la descrizione di una fotografia in un romanzo? Qual è la sua valenza? Quale grado di verità o di rappresentazione della realtà introduce?

Abbiamo cercato di dare una risposta attraverso l'analisi di alcuni *récits*: un romanzo ed un'autobiografia per Marguerite Duras e Georges Perec, – *Un Barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*, *La Vie mode d'emploi* e *W ou le souvenir d'enfance*. Per Patrick Modiano lo studio si è ampliato a quattro testi, la cui definizione generica è più complessa, *Livret de famille*, *Chien de printemps*, *Dora Bruder* e *Un Pedigree*.

³ Charles Baudelaire, *Le Public moderne et la photographie*, in Id. *Salon de 1859, Œuvres complètes*, t. II, a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 614-619 (tr. it. *Il pubblico moderno e la fotografia, Salon del 1859*, in Id. *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 217-222).

⁴ Régis Durand, *Quale storia (quali storie) della fotografia*, in *L'Asino d'oro*, n° 9, maggio 1994, pp. 65-75.

Ci è sembrato utile cominciare l'indagine illustrando i postulati fondanti della riflessione sul *medium* e gli elementi canonici della discorsivizzazione fotografica nella produzione letteraria, cioè le modalità con cui l'istantanea interagisce con il testo letterario e lo modifica. Per quanto attiene i singoli autori, varie sono le componenti che ci hanno guidato nella scelta. Nell'opera di Marguerite Duras, ad esempio, la riscrittura dell'episodio capitale della sua infanzia in *Indocina* si accompagna ad una riqualificazione del genere: *Un Barrage* è infatti un romanzo, mentre il testo successivo, *L'Amant*, è presentato come un'*autofiction*. Nel primo non vi sono testualizzazioni fotografiche, mentre il secondo è disseminato di effetti-immagine e di descrizioni fotografiche vere e proprie. Non a caso Yves Baudelle definisce la metà degli anni Ottanta – e cita proprio la pubblicazione dell'*Amant* – come uno spartiacque della produzione letteraria francese, che si caratterizza per il declino della forma romanzesca e per la presenza di un narratore ripiegato su di sé. Risale a questi anni l'abdicazione della letteratura colta nei confronti della cultura di massa: essa passa anche per la descrizione fotografica che non è estranea alla mancanza di *refiguration* della scrittura, secondo i termini ricœuriani, quale emerge dalla produzione letteraria francese contemporanea. L'assenza di un rimaneggiamento dell'esperienza attraverso la scrittura è senz'altro legata al cambiamento della relazione tra il narratore ed il reale, con una vistosa tendenza alla patrimonializzazione del passato personale ed alla sua museificazione⁵.

Nell'opera di Georges Perec tutto ciò che è collegato al senso della vista è importante; in particolare le immagini sono al centro dei capitoli autobiografici in *W ou le souvenir d'enfance*, prima come sostituti di un ricordo assente, quello dei genitori, poi come testimonianze importanti, che tuttavia, non appena enunciate, lasciano trasparire una sensazione di delusione, di sconforto. Nella *Vie mode d'emploi* le occorrenze delle trasposizioni fotografiche sono numerose e diversificate, ma sono pregnanti in particolare quando, all'interno dello stesso capitolo, un effetto-immagine iniziale si coniuga con la descrizione di una fotografia; in questo caso infatti si ha un effetto di "messa in cornice" che sembra avere importanti effetti sulla narrazione.

Quanto all'opera di Patrick Modiano, l'analisi prende le mosse da due

⁵ La comunicazione di Yves Baudelle, *Mémoire et imagination dans le roman français contemporain*, è stata presentata in occasione del convegno internazionale *Voci del contemporaneo. Storia, memoria, realtà nella narrativa francese d'oggi*, Roma 9-11 dicembre 2004, organizzato da Gianfranco Rubino.

elementi. Il primo riguarda la constatazione di una certa 'indifferenza' nel trattamento della fotografia nei romanzi di matrice *autofctionnelle* rispetto a quelli dichiaratamente di finzione. Il secondo prende spunto dall'osservazione dell'assenza di elementi legati alla descrizione fotografica nel romanzo *Un Pedigree*, presentato come l'autobiografia dello scrittore, la storia della sua vita fino ai ventun anni, età del debutto nel mondo letterario.

Due riflessioni costituiscono il *fil rouge* che ci ha guidato ad analizzare la trasposizione letteraria della fotografia ed a correlarla alla produzione di Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano. *In primis* la funzione mimetica dell'immagine, che da un lato ha liberato l'arte, ed anche il romanzo, dall'ossessione della riproduzione della realtà⁶, ma che dall'altro ha anche messo in discussione il valore di un modello puramente rappresentativo. La nascita della fotografia coincide con la diffusione dell'occultismo: la luce che si fissa sulla lastra rimanda alla capacità dell'immagine di accedere all'invisibile, a ciò che l'occhio nudo non può vedere⁷. In secondo luogo, la letteratura sembra essersi appropriata di un altro elemento della storia dello sguardo e dell'inconscio ottico dell'Occidente, quello che lega strettamente la nascita dell'immagine alla morte: la fotografia come strumento per ripudiare il nulla e prolungare la vita⁸. Attraverso l'obiettivo e la camera oscura passa il mistero che divide la vita dalla morte. I romanzi di Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano evocano l'immagine nella sua qualità di reliquia funeraria, le attribuiscono una valenza magico-religiosa: il suo realismo è essenziale alla letteratura che è anch'essa memoria, traccia, sopravvivenza.

⁶ Daniel Bounoux, Fabien Da Costa, *La Photographie* in *La Représentation dans la littérature et les arts, Anthologie*, a cura di Pierre Glaudes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 413-492.

⁷ Liliane Louvel, *Texte et image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 95-107.

⁸ Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 14.

1

SPAZI DISCORSIVI DELLA FOTOGRAFIA

Le dé clic est un détonateur qui fait exploser dans le cadre des rapports de force sociaux et spatiaux, impressions sensibles que le temps et la distance acheminent vers la poésie.

Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*, 1999.

L'incontro tra fotografia e letteratura è straordinario: la capacità della scrittura di conservare e trasmettere potenziali di memoria si coniuga con la tipologia analogica ed indicale della memorizzazione fotografica e filmica¹.

Nella discorsivizzazione dell'immagine, lo sguardo del narratore diviene assimilabile all'onnipotenza del fotografo. Come si sa, lo scatto delle immagini è altrettanto importante dell'atto fotografato: colui che fotografa ambisce a vedere l'effetto del suo potere.

Vi è tuttavia un'inadeguatezza semiotica fondamentale tra linguaggio e fotografia: il discorso è lineare mentre la percezione dell'immagine è istantanea. La scrittura, confrontata all'icona, 'manca' sicuramente di simultaneità e immediatezza; nell'ekfrasis² fotografica si delinea un 'dislivello' rispetto all'immagine, che la scrittura si adopera a riempire.

Quando la fotografia viene testualizzata nella narrazione, ciò che più

¹ Cfr. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, alla voce "esternalizzazione".

² Con questo termine la retorica designa la descrizione di un'opera d'arte, cioè di un oggetto appartenente al mondo, un tema da trattare e una qualità artistica già operante in un altro sistema semiotico o simbolico diverso dal linguaggio verbale, cfr. Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochothèque, 1992, alla voce "ekphrasis", p. 121.

conta non è l'istantanea in quanto tale, ma lo sguardo dell'enunciatore che invero questa peculiare modalità descrittiva. Il *cliché* in quanto oggetto non è riprodotto nelle opere di Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano che qui rileggeremo, esiste solo in virtù di un'istanza che lo enuncia, appropriandosi di un archivio privato o immaginario di fotografie trasformate in segni linguistici grazie ad un'operazione transemiotica che è resa possibile da un'entità extratestuale: lo sguardo del narratore. Sguardo che si posa su di una porzione di realtà spazialmente contenuta nel formato del cartoncino, supporto materiale dell'icona. Per mettere in luce la dimensione verbale del testo, l'ekfrasis deve produrre una narrazione che, con la sua manifestazione, prende il sopravvento sul campo fotografico.

Nei testi presi in considerazione lo spazio discorsivo della fotografia travalica il delimitato cronotopo dell'immagine e lo attira nel campo più vasto della narrazione degli avvenimenti biografici o, più spesso, autobiografici. Di qui un coinvolgimento dell'icona transemiotizzata in una dimensione temporale più ampia, che spazia nel passato e nel futuro del discorso. L'ekfrasis si trasforma in una fabulazione che trascende l'estensione dell'immagine e si installa in un "fuori campo" capace di inglobare, se necessario, anche quegli elementi della realtà tagliati fuori dallo scatto fotografico. Ciò spiega il processo di appropriazione delle fotografie private, intime, da parte dell'istanza enunciatrice che le ricomprende nella sfera più vasta degli elementi descrittivi della narrazione auto/biografica³.

Il gioco si articola tra enunciatore ed immagine. Il fotografo viene raramente menzionato: anche chi è ritratto viene posto sotto l'obiettivo di chi osserva, perché è questo sguardo a trasformarsi in narrazione; il *cliché* diviene dunque un dispositivo della finzione, una macchina per fabulare. Anche passando attraverso l'istantanea, l'atto della memoria è poetico, la reminiscenza è creazione⁴.

Laddove ciò che viene fissato dalla scrittura è sempre riconducibile alla soggettività di colui che scrive, sia esso *scriptor* o *narrator*, il *medium* fotografico memorizza *anche* elementi che non sono stati filtrati soggettivamente, ad esempio i fenomeni fisici, come i raggi di luce. L'ekfrasis fotografica riconduce l'immagine alla soggettività dello sguardo e recupera, attraverso

³ Cfr. Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*, Paris, Nathan, 1992, pp. 102-115.

⁴ John E. Jackson esplora questo paradosso ed individua, nel punto di incontro tra l'atto rimemorativo e quello creativo, una coalescenza, fusione fondatrice della creazione. Id., *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, pp. 12-32.

la parola, anche ciò che si trova al di là della traccia, intesa come segno di una presenza passata. In tal senso la letteratura inventa, o re-inventa, la fotografia come sostiene Jérôme Thélot⁵; i ricordi personali che ne emergono sono apodittici; non si possono né contestare nei loro rapporti con la realtà, né rettificare nei loro rapporti con la verità.

Nel romanzo, la fotografia viene 'catturata' dallo sguardo di colui che se ne appropriava e che la trasforma in un altro segno, nella parola, soprattutto in quanto prova, 'pezzo' di mondo che non si può confutare e che entra in pieno nella narrazione⁶. Prosa e fotografia forniscono informazioni obiettive sul mondo esterno, sulla società, ma nel contempo entrambe costituiscono una finestra aperta sull'immaginario.

1.1 Incontri fortunati

Il potenziale poetico del *cliché* è elevato e ne è prova la tematizzazione dell'elemento fotografico nella letteratura dall'Ottocento in poi. Il ventaglio delle esperienze letterarie è ampio e si costruisce attorno al carattere immaginifico dell'icona, alla sua capacità di divenire dispositivo narrativo. *À la Recherche du temps perdu* e *Der Zauberberg*, ad esempio, – si servono di metafore, di immagini e di nuclei tematici evocati dalla fotografia.

È innanzitutto la dimensione temporale ad affascinare gli scrittori. L'icona mette in contatto il presente con le epoche passate, evoca personalità ed avvenimenti storici avvenuti prima della nostra esistenza; gli stessi studi teorici sulla fotografia di Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag mettono in rilievo quanto la distanza temporale rivelata dalla fotografia, e talvolta colmata, susciti un'emozione intima, quasi ultraterrena.

Pur disprezzando il dagherrotipo, Baudelaire è il primo a sottolineare il complicato e salvifico intreccio tra la rovina e l'immagine⁷. L'orizzonte del

⁵ Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, pp. 1-8.

⁶ Jean-François Chevrier e Philippe Roussin sostengono che "dans l'art du XX^e siècle il y a un parti pris du document qui rompt avec le naturalisme et peut-être les réalismes du XIX^e", Id., *Présentation* in *Communications*, n° 71, ott. 2001, "Le parti-pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle", p. 5.

⁷ In realtà nella rovina, traccia fisica del passato, la distanza è unicamente temporale; la fotografia è invece una rappresentazione separata dal suo referente. Cfr. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1980; Bruxelles, Labor, 1983, pp. 187-210. Cfr. Charles Baudelaire, *Salon del 1859, Œuvres complètes*, t. II, a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 614-619.

passato non è identificabile, non è racchiuso nel "gros meuble à tiroirs" da cui escono i ricordi evocato in *Spleen*, ma si trasforma, attraverso la costante riprospettivizzazione della reminiscenza, che sottopone il passato a una serie di processi mentali, tutti iscritti sotto il segno della mutevolezza e della frammentarietà⁸. Tra le cause dell'incessante trasformazione vi è il ben noto fenomeno della rievocazione, che trasforma ogni reminiscenza di un episodio passato nella somma del ricordo e dei precedenti racconti. La questione si fa più intrigante quando la rievocazione prende forma letteraria, poiché la modalità della narrazione acquista un'importanza fondamentale. Nelle opere già menzionate di Marcel Proust e Thomas Mann il racconto della memoria assume le forme della costruzione; in particolare, come ben si sa, il narratore della *Recherche* parte da un elemento frammentario, il ricordo involontario, per ricostruire, attraverso una serie di agganci, che implicano anche la reminiscenza volontaria, un edificio di memoria integro.

La fotografia per Proust è immobilità, 'fissaggio', estrapolazione di un istante dal flusso animato, patetico, emotivo; la sua condanna è senza appello: "Nous ne voyons jamais les êtres que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse..."⁹. Il corpo è rappresentato come un archivio fotografico della memoria, "encombré d'innombrables clichés"¹⁰ che, iscritti nel fisico e non sviluppati dalla mente, rimangono nella penombra dell'organismo, definito "une chambre noire intérieure"¹¹. I cambiamenti delle sembianze di Albertine sono accostati agli effetti della molteplicità dei punti di vista dell'apparecchio fotografico, in una celebre immagine letteraria, che trasforma il narratore in un fotografo senza il suo strumento¹². Nel *Temps retrouvé* Marcel rivive lo splendore di Venezia attraverso la memoria involontaria generata dal selciato ineguale del cortile dei Guermantes, con un'esaltazione che rende ancor più scialbe

⁸ Jean-Yves Tadié & Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 131-151.

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, 1988, "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 438-439. Sul rapporto tra fotografia e scrittura nella *Recherche*, cfr. Roger Shattuck, *Proust's Binoculars; a Study of Memory, Time and Recognition in 'À la Recherche du temps perdu'*, New York, Random House, 1963; Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982; Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.

¹⁰ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, 1989, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 474.

¹¹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. II, cit., p. 227.

¹² Cfr. J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, cit., p. 199.

le istantanee scattate durante il soggiorno, immagini che rivelano l'incapacità dell'icona a restituire il ricordo in tutta la sua pienezza¹³.

Esemplare di tale critica della fotografia è l'episodio in cui lo sguardo del narratore diviene d'improvviso quello di un obiettivo fotografico, che impietosamente registra i segni della malattia e della morte sul volto della nonna adorata. L'immagine, nella sua brutalità, reca danno alle icone colme di pathos che ognuno di noi conserva nella propria mente ed al filo memoriale che le unisce¹⁴. Ma paradossalmente, com'è già stato rilevato, la letteratura – quella di Proust e, più in generale, quella del secolo – comincia proprio quando viene svelata questa dissomiglianza. Il principio fotografico è essenziale alla *Recherche* ed il suo dispiegamento consiste nella drammatizzazione del contrasto tra le impressioni fotografiche e quelle dell'anima. Mettersi in posa equivale a morire ed il dagherrotipo è inaccettabile perché costituisce una reliquia dell'essere amato mentre è ancora in vita¹⁵. In questa concezione, il principio della frammentazione della memoria viene susunto dalla parola del narratore che funge da 'collante', riassumendo in sé tutte le fessure che colma con il racconto. La grande frattura della memoria, insanabile, sarà quella della Grande Guerra e comunque, l'aporia proustiana, che tanta influenza ha esercitato sulla letteratura novecentesca, è il mancato riconoscimento della fotografia quale specchio dotato di memoria, quale strumento del ricordo.

Nel *Zauberberg* compaiono alcuni elementi comuni alla *Recherche*, in particolare un condiviso sentimento di apprensione e di aspettativa per il futuro – accompagnato ad un interesse per le invenzioni¹⁶ – che poi, come si sa, conoscerà un tragico epilogo. Il riferimento è alle note pagine in cui Hans Castorp si sottopone con il cugino Joachim all'esame radiologico. La radiografia, una novità all'epoca, svela ciò che ad occhio nudo non è percepibile e, nella narrazione, il momento dell'esame coincide con il palesarsi della verità, cioè con l'apprensione da parte di Hans della propria morte¹⁷. Nella descrizione il narratore assimila la radiografia, per

¹³ Cfr. l'intero capitolo dedicato a Marcel Proust in J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, cit., pp. 183-214.

¹⁴ Cfr. Roberto De Romanis, *Scrivere con la luce, fotografia e letteratura tra Otto e Novecento*, in *L'Asino d'oro*, n° 9, maggio 1994, p. 5.

¹⁵ Cfr. J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, cit., p. 183.

¹⁶ Cfr. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, pp. 309-317.

¹⁷ Thomas Mann, *La Montagna incantata*, Milano, Dall'Oglio, 1930 (ed. or. *Der Zauberberg*, 1924), vol. I, pp. 237-243. Il capitolo si intitola significativamente "Dio mio, io vedo!".

nuclei tematici e campi semantici, al procedimento fotografico: la sala è immersa in una "luce crepuscolare" che rimanda a quella della camera oscura del fotografo¹⁸. Il paragone tra l'operazione fisico-ottica, che consente di vedere l'interno del corpo, e la trasustanziazione alchemica passa per il *medium* fotografico: la scienza medica sembra esclusa dal laboratorio che assomiglia di più a quello di un inventore o di un fotografo.

Radiografia e fotografia divengono, come già l'immagine nella letteratura di fine Ottocento, il cronotopo in cui si fondono anteriorità e interiorità. Radiologo e fotografo hanno a che fare con l'invisibile, lo materializzano impressionandolo su di una lastra. La radiografia diviene metafora della chiarificazione, della trasparenza, che ha come contraltare la trasformazione del corpo in spettro. Il singolo si generalizza in un anonimo scheletro che tuttavia porta le tracce, le impronte di una vita, le fratture, i traumi invisibili ad occhio nudo. Il Consigliere Behrens mostra a Hans le diapositive dei pazienti come un padre di famiglia il suo album e la radiografia assume valenza di profezia ("Hans Castorp vide allora quanto si era aspettato di vedere e che mai avrebbe immaginato di poter vedere: la sua propria tomba"¹⁹). Come la prima, la fotografia non è solo ricordo, ma anche proiezione nel futuro e l'anello col sigillo di Hans diventa l'oggetto che permane nel dissolversi del dito che lo orna. Le due tipologie di immagini intrecciano dunque rapporti privilegiati con lo spazio e con il tempo, compiendo un taglio netto della continuità temporale e spaziale. Questa cesura radicale introduce il secondo effetto dell'immagine: la morte come tanatografia. Il frammento di tempo, arrestato ed isolato nel suo fluire, passa nell'altro mondo. L'immagine statica si situa in un'altra temporalità, quella della morte: ogni icona si configura come un taglio nel vivo per perpetuare ciò che è morto²⁰.

Ancora oggi, seppure con modalità diverse, la fotografia è un motore della narrazione e va interpretata come un segno: essa è memoria, "souffrance déchirée par la fiction"²¹, anche quando non appartiene alla mimesis *stricto sensu*. Jean Cocteau, al fronte in Belgio durante la prima guerra

¹⁸ Ivi, p. 237.

¹⁹ Ivi, p. 242.

²⁰ Ricordiamo che André-Adolphe-Eugène Disdéri scattava ritratti *post-mortem* dopo aver rivestito il cadavere con gli abiti abituali e averlo seduto ad un tavolo affinché il ritratto riproducesse la vita, dopo aver atteso ovviamente che terminasse il *rigor mortis*, cfr. Ph. Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, cit., pp. 253-259.

²¹ Cfr. Jean Delord, *Roland Barthes et la photographie*, Paris, Créatis, 1981, p. 26.

mondiale, non prende solo gli appunti da cui trae in seguito ispirazione per *Thomas l'imposteur*, ma scatta anche delle istantanee della vita quotidiana dei soldati, che, una volta pubblicate, acquisiscono la valenza di una testimonianza *contro* la guerra²².

Il margine di interferenza²³ tra fotografia e letteratura è estremamente composito, ma quale che sia la posizione di partenza, occorre tenere presente che l'immagine è sempre una rappresentazione culturale. Esempio della culturalità dell'icona è l'istantanea di Anna Frank, ritrovata nell'aprile del 2004 e pubblicata su tutti i giornali. La fanciulla vi è ritratta in una posa inedita, affacciata al balcone di casa, col busto proteso all'esterno, l'aria sbarazzina, il volto allegro, in completa antitesi con il *cliché* letterario che la vede prigioniera del suo nascondiglio, luogo della speranza, della paura, dell'angoscia, tutti elementi sostanziali alla sua scrittura. Alle generalizzazioni della memoria, ed alle costruzioni del visivo si oppone un dettaglio, un particolare: lo sguardo di Anna Frank che ci guarda dal passato, sorridente. L'immagine colpisce proprio in virtù del suo potere di contraddizione rispetto alla *doxa*, perché infrange uno stereotipo letterario: i meccanismi del ricordo fissano alcuni luoghi comuni letterari, ma talvolta una fotografia viene a stravolgerli. Talaltra invece è il *cliché* a condizionare la scrittura: nonostante l'importanza conferita al linguaggio nei *Mots*, il rapporto tra il piccolo Jean-Paul e il nonno viene ricostruito attraverso il filtro della presenza di un fotografo invisibile che rovescia la relazione assiologica tra il modello e il ritratto fotografico; il nonno, nel ricordo del nipote, appare come un quadro vivente in attesa di essere immortalato dall'obiettivo:

Il avait la chance et le malheur d'être photogénique ; ses photos remplissaient la maison : comme on ne pratiquait pas l'instantané, il y avait gagné le goût des poses et des tableaux vivants ; tout lui était prétexte à suspendre ses gestes, à se figer dans une belle attitude, à se pétrifier ; il raffolait de ces courts instants d'éternité où il devenait sa propre statue²⁴.

I ricordi elaborati dalla memoria sono confluiti in dagherrotipi che il narratore descrive minuziosamente. Sul piano della realtà, la fotografia di

²² Jean Cocteau, *Photographies et dessins de guerre*, Paris, Actes Sud, 2000.

²³ L'espressione "fringe interference" è utilizzata da Linda Hutcheon in *The Politics of Postmodernism* (London and New York, Routledge, 2002, ed. or. 1989), p. 32.

²⁴ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23.

Anna Frank *non è* la sua immagine letteraria, mentre su quello letterario, il nonno di Jean-Paul Sartre *è* la sua fotografia.

Il tema del presente che deve 'fare i conti' con la temporalità dei ricordi, cioè con la stratificazione generata dalle molteplici reminiscenze, è oggetto di una novella di Italo Svevo, *L'avvenire dei ricordi*²⁵. Il protagonista, un anziano convalescente, nel rievocare un episodio della sua gioventù, un viaggio compiuto con la famiglia per recarsi in collegio, comprende che i ricordi subiscono molteplici trasformazioni a causa della loro continua rielaborazione memoriale ed è proprio in questa continua metamorfosi della memoria che si avvicinano maggiormente alla realtà:

Doveva essere l'avvenire che l'avrebbe informato meglio. Naturalmente l'avvenire dei ricordi! Egli doveva apprendere che il lavoro della memoria può muoversi nel tempo come gli avvenimenti stessi. Questa doveva essere un'esperienza importante sebbene non la più importante di quel delizioso lavoro ch'egli stava facendo. Riviveva proprio le cose e le persone²⁶.

Italo Calvino coniuga il tema del futuro anteriore evocato da Svevo con quello della fotografia nell'*Avventura di un fotografo*, racconto che è stato citato peraltro più volte da Roland Barthes nella *Chambre claire*²⁷. È la storia della conversione all'obiettivo di un non-fotografo, Antonino Paraggi. Dapprima il protagonista si prende gioco degli amici che:

solo quando hanno le foto sotto gli occhi sembrano prendere tangibile possesso della giornata trascorsa, solo allora quel torrente alpino, quella mossa del bambino col secchiello, quel riflesso di sole sulle gambe della moglie acquistano l'irrevocabilità di ciò che è stato non può esser più messo in dubbio. Il resto anneghi pure nell'ombra insicura del ricordo²⁸.

In seguito il personaggio elabora una 'filosofia' dell'immagine a giustificare

²⁵ Italo Svevo, *L'avvenire dei ricordi*, in Id. *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, introduz. di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1135-1146 (la novella, incompiuta, è stata scritta nel 1925).

²⁶ I. Svevo, *L'avvenire dei ricordi*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 1146.

²⁷ Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo* in Id., *Gli amori difficili*, Milano, Mondadori, 1993 (ed. or. 1958). I riferimenti al racconto nella *Chambre claire. Note sur la photographie* di Roland Barthes (Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980) sono alle pp. 18, 61 e 176.

²⁸ I. Calvino, *L'Avventura di un fotografo*, cit., p. 49.

il suo disprezzo per la fotografia, teorizzando la non-spontaneità intrinseca in ogni istantanea: "La realtà fotografata assume subito un carattere nostalgico, di gioia fuggita sull'ala del tempo, un carattere commemorativo, anche se la foto è dell'altro ieri. E la vita che vivete per fotografarla è già in partenza commemorazione di se stessa"²⁹. Tale teoria trascina il protagonista in una lotta contro l'icona, ed egli si trasforma in fotografo per meglio distruggerla, sperimentando scatti in posa che falsificano l'immagine, dotandola di una maschera, per provare come in tal modo si raggiunga paradossalmente un maggiore statuto di verità. La narrazione poi fa proprio il *topos* dell'appropriazione del modello (una giovane, Bice, di cui Antonino si innamora) attraverso l'obiettivo fotografico e quello, ad esso correlato, del desiderio di esperirne tutte le immagini possibili. Il protagonista persegue la ricerca della fotografia totale anche dopo essere stato abbandonato, distruggendo i *cliché* di Bice e fotografandone i residui sui giornali ricoperti di foto: "Forse la fotografia totale, - pensò, - è un mucchio di frammenti d'immagini private, sullo sfondo sgualcito delle stragi e delle incoronazioni"³⁰.

Il tema dell'icona che 'cattura' colui che ritrae e che mira ad annientarlo attraverso lo scatto è inoltre una citazione parodica del *topos* ottocentesco della fotografia 'assassina' che ha illustri antecedenti nella *Photographie homicide* di Nadar e nella *Légende du daguerréotype* di Champfleury - quest'ultima vera e propria favola moderna sull'origine del dagherrotipo sul modello di quelle antiche sulla nascita della pittura - opere che fondano la struttura narrativa su un'inversione carnevalesca, una reinvenzione letteraria della morte divenuta fotografica³¹.

Nell'opera di Michel Tournier, scrittore appassionato di fotografia,

²⁹ Ivi, p. 54.

³⁰ Ivi, p. 63.

³¹ Cfr. Nadar, *Quand j'étais photographe*, in *Nadar. Dessins et écrits*, a cura di Jean-François Bory, Paris, Arthur Hubschmid, 1979, t. 2; Champfleury, *Les Bons contes font les bons amis*, Paris, Truchy Éditeur, 1863. Su questi due testi, cfr. Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pp. 294-295 e 122-123. J. Thélot (*Les inventions littéraires de la photographie*, cit., pp. 53-69 e 71-87) fa risalire il modello della fotografia 'fatidica' a Plinio il Vecchio, Dürer, Vasari e Perrault ed individua, nella produzione contemporanea sul tema, l'apparizione di una violenza omicida che rintraccia nelle opere di Julio Cortázar, Italo Calvino, Thomas Bernhard ed Hervé Guibert, ivi, p. 86. Per quanto attiene alla tradizione del ritratto 'assassino' è ovviamente indispensabile menzionare *The Oval Portrait* di Edgar A. Poe (1850), dove il completamento del quadro coincide con la fine della moglie del pittore la cui effigie veniva dipinta; in *The Picture of Dorian Gray* (1891), il ritratto porta i segni del tempo fino al ribaltamento conclusivo. Anche Marguerite Yourcenar in *Comment Wang-Fô fut sauvé* (1936) mette in opera il potere mortifero dell'arte.