

l'immagine diviene un nucleo tematico funzionale alla struttura narrativa e al relativo sistema di significati: la figura dell'orco divoratore si ricollega alla pratica fotografica nel *Roi des aulnes* e la relazione tra segno ed icona è il tema fondante della *Goutte d'or*, il movente che spinge Idriss alla sua *quête*, "aller rejoindre [s]a photo"<sup>32</sup>: lo scatto si trasforma in atto di predonerie e di cannibalismo. Ma la violenza insita nel procedimento della riproduzione trova la sua espressione più intensa nei *Suaires de Véronique*, narrazione di un rapporto morboso tra un'artista fotografa ed il suo modello Hector; la protagonista difatti non esita ad impadronirsi del corpo del modello per ricavarne dei sudari dermatografici, realizzando la foto essenziale – che reca l'impronta senza far uso dell'apparecchio fotografico – l'immagine assoluta ottenuta a prezzo della vita di Hector<sup>33</sup>.

Il ritratto – per il suo indice di integrazione e per l'efficace forma di linguaggio comune che rappresenta<sup>34</sup> – è certamente l'ekfrasis più frequente tra quelle incontrate nei testi che percorreremo, grazie alla peculiarità della temporalità fotografica che permette il confronto diretto, senza mediazioni, di due tempi distinti e spesso lontani, l'istante dello scatto e il tempo dell'osservatore. La scrittura viene dunque a scandagliare "une impuissance tragique, puisqu'elle est une mort incessante installée au centre même de ce que nous aimons le plus"<sup>35</sup>. Oggetto impenetrabile, inaccessibile, il volto esiste solo a distanza, reso governabile da una maschera, da una fotografia.

<sup>32</sup> Michel Tournier, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986, p. 99.

<sup>33</sup> Cfr. Id., *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970; Id. *Les suaires de Véronique* in Id. *Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, 1978; Id., *La Goutte d'or*, cit. Sul rapporto tra ritratto e fotografia nell'opera di Tournier, cfr. *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991; Remo Ceserani, *L'impatto della tecnica fotografica su alcuni procedimenti dell'immaginario letterario contemporaneo*, in *L'Asino d'oro*, n° 9, cit., pp. 53-64; Monique Pinthon, "Les suaires de Véronique" de M. Tournier: de l'empreinte lumineuse à l'histoire d'un rapt, in *L'image génératrice de textes de fiction*, a cura di Pascaline Mourier-Casile, Dominique Mocond'huy, Poitiers, la Licorne, 1995, pp. 145-157; Pary Pezechkian-Weinberg, *Michel Tournier. Marginalité et création*, NY/Washington D.C./Baltimore/Boston, Peter Lang, 1998, pp. 115-145; Christine Jérusalem, *Le miroir des images dans l'œuvre de Michel Tournier*, in *Relire Tournier*, a cura di Jean-Bernard Vray, Paris, Gallimard, 1999, pp. 109-120; Carminella Biondi, *Le Vagabond immobile' di Michel Tournier: un autoritratto a quattro mani*, in *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie* a cura di Luciana Gentili e Patrizia Oppici, Macerata, Università degli Studi di Macerata, 2003, pp. 455-466.

<sup>34</sup> Cfr., a questo proposito, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, a cura di Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1965, p. 48.

<sup>35</sup> R. Barthes, *Visages et figures*, in *Œuvres Complètes, Tome 1, 1942-1965*, Paris, Seuil, 1993, pp. 224-232.

Così avviene nel racconto *Clichés* della scrittrice quebecchese Monique Bosco: l'osservazione di una fotografia e la mancata identificazione di sé provocano un impulso iconoclastico, e successivamente una riflessione inevitabile sull'intervallo tra il 'prima' e il 'dopo' che diventa la materia del racconto. L'irriconoscibilità della propria immagine in quel passato crea un'oscillazione tra i pensieri di oggi e quelli di ieri; la riproduzione è dunque ciò che permette di giudicare il passato, di coglierne le incongruenze, le storture, le dissimulazioni: "Cette photo qu'elle baptisa 'la face cachée de la lune', révélait les marques et les cicatrices du temps"<sup>36</sup>.

Solitamente il margine di interferenza tra letteratura e fotografia viene misurato in termini di contrapposizione – immagine vs scrittura – come se si trattasse di due ambiti incompatibili, al limite del conflittuale, che possono convivere solo delimitando bene le loro zone di confine: le analisi della produzione dimostrano il contrario. Ultimo, non per importanza, tra gli 'incontri fortunati' che citiamo è quello tra linguaggio e immagine presenti nello stesso testo. È dalla pubblicazione di *Bruges-la-morte* di Rodenbach, passando per *Nadja* di André Breton<sup>37</sup>, che gli incontri fra artisti dei due campi intenti ad una stessa opera si fanno più frequenti; le collaborazioni cominciano a fiorire tra gli anni '20 e '40 e si moltiplicano nel dopoguerra. Dapprima lo scrittore e l'editore invitavano il fotografo a illustrare un testo, in seguito le modalità di collaborazione cambiano, anche invertendosi<sup>38</sup>. Vedono la luce volumi pubblicati da scrittori che sono anche

<sup>36</sup> Monique Bosco, *Clichés*, Montréal, Éditions Hurtubise, 1988, p. 19.

<sup>37</sup> *Nadja* è pubblicato nel 1928. Suo antesignano è, nel 1892, *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach, che i critici concordano nel riconoscere come il primo romanzo 'illustrato' in lingua francese. I quindici capitoli di questo capolavoro della letteratura *fin-de-siècle* sono inframmezzati da trentacinque *clichés* che rappresentano la città. Cfr. Daniel Grojnowski, Jean-Pierre Bertrand, *Présentation et Dossier documentaire* in Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 7-44 e 287-334 e J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, cit., pp. 161-182. Sui rapporti tra surrealismo e fotografia, cfr. Édouard Jaguer, *Les Mystères de la Chambre Noire. Le Surréalisme et la photographie*, Paris, Flammarion, 1982, pp. 2-18 e Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, pp. 71-88, 100-124 e 165-196; Guillaume Le Gall, *Atget, figure réfléchie du surréalisme*, in *Études photographiques*, n° 7, maggio 2000, pp. 91-107.

<sup>38</sup> Per una storia dei rapporti fra le due arti, cfr. Alan Trachtenberg, *Photography: The Emergency of a Key Word*, in *Photography in Nineteenth Century America*, a cura di Martha Sandweiss, New York, Henry Adams, 1991, pp. 16-47; Jefferson Hunter, *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987; *Literature & Photography. Interactions 1840-1990 A Critical Anthology*, a cura di Jane Rabb, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995; André Gunther, *La*



fotografi (o viceversa), come accade ad esempio per i lavori di Sophie Calle e Denis Roche<sup>39</sup>. O ancora altri testi in cui le immagini si accompagnano alla narrazione, come ad esempio in *Roland Barthes par Roland Barthes*, un'autobiografia postmoderna in cui l'autore compie un'operazione di snaturalizzazione sia dell'apparato di fotografie sia dello specchio della narrativa realista, riconoscendo il potere di iscrizione e di costruzione della combinazione del *medium* fotografico e linguistico<sup>40</sup>.

Di fronte ad un argomento così vasto, abbiamo focalizzato la nostra attenzione su alcuni romanzi della seconda metà del secolo appena trascorso, in cui la discorsivizzazione della fotografia avviene in assenza del *medium*, che dunque non appare riprodotto nel testo. Tale caso assume una particolare valenza narrativa, poiché l'ekfrasis richiede prima di tutto lo sguardo dell'osservatore, narratore e/o personaggio, sguardo che sarà obliquo, e per questo foriero di sviluppi narrativi interessanti.

### 1.2 "Enfin Daguerre vint"<sup>41</sup>

La riflessione su letteratura e fotografia prende le mosse dalla problematica dell'icona come immagine di una cosa assente, sollevata da Platone e dalla speculazione aristotelica sulla reminiscenza e dalla conseguente individuazione dell'estensione temporale della memoria. Sin dai tempi più antichi, dunque, la critica dell'*eidon* aveva già affrontato la questione del rapporto tra immagine, immaginazione e memoria<sup>42</sup>.

Due momenti fondamentali – quello dell'invenzione della scrittura e quello dell'introduzione della stampa – mutano radicalmente le tecniche ed il ruolo della reminiscenza e nel contempo gli schemi retorici per tradurre

*conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, (1841-1895)*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1999.

<sup>39</sup> Denis Roche, *Le Boîtier de la mélancolie*, Paris, Hazan, 1999; Sophie Calle, *Des Histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, 2002.

<sup>40</sup> Roland Barthes *par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975; a questo proposito L. Hutcheon afferma: "What postmodern theory and practice together suggests is that everything always was 'cultural' in this sense, that is, always mediated by representations" (*The Politics of Postmodernism*, cit., p. 39).

<sup>41</sup> Paul Valéry, *Discours du centenaire de la photographie* (1939), in *Études photographiques*, n° 10, nov. 2001, p. 91.

<sup>42</sup> *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, a cura di Pierre Glaudes, Toulouse, (Presses Universitaires du Mirail, 1999) propone una sintetica messa a fuoco di queste problematiche, anche dal punto di vista fotografico.

immagini in parole e parole in immagini. Della ricca produzione di studi critici sull'argomento<sup>43</sup>, è opportuno rilevare, per la questione che qui ci interessa, che l'iscrizione dell'elemento memoriale in un luogo, in una scrittura, in un'icona è sempre stata un supporto indispensabile per la memoria. La tecnica della riproduzione fotografica rappresenta una straordinaria opportunità di utilizzare le immagini come appigli, sicure corde mnemoniche cui la mente può aggrapparsi. È naturale che la letteratura abbia tematizzato e testualizzato un tale *aide-mémoire*.

Depuis cent cinquante ans, depuis l'invention de cette technique de reproduction du réel, le monde se met en photos comme il se mettrait en fiches, il se double entièrement comme pour parer à une éventualité d'anéantissement, et notre perception finit par passer par ce code de la mise en images, d'une mise à plat glacée, fragmentée, distancée, qui remplace l'expérience elle-même [...] À la fois objet de spectacle et instrument de surveillance policière, information ou talisman, palliatif de l'absence, lutte fantasmagorique contre la mort, la photographie recouvre tout, son champ d'action est impérial...<sup>44</sup>

La letteratura del Novecento recupera la connessione tra fotografia e segno grafico già elaborata nell'Ottocento e la iscrive ontologicamente nel segno della mancanza. Le discussioni teoriche di André Bazin indagano la relazione tra immagine, ricordo e memoria in una prospettiva psicologica ed individuano nella difesa contro l'usura del tempo il bisogno fondamentale della mente umana: il ritratto, la fotografia, come la mummia per l'Antico Egitto, sono strumenti sviluppati per rispondere a questa necessità originaria<sup>45</sup>. Ma al tempo stesso lo scatto fotografico ferma la vita, ricorda

<sup>43</sup> Cfr. Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibnitz*, Bologna, Il Mulino, 1983 (ed. or. 1960); Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 (ed. or. 1966; tr. it. Torino, Einaudi, 1972); e Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>44</sup> Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 123-124. La citazione si riferisce alla pubblicazione della traduzione francese del libro di Susan Sontag, *La photographie* del 1979.

<sup>45</sup> Cfr. André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985 (ed. or. 1945). Rimandiamo a questo testo anche per un'analisi dell'evoluzione dall'immagine statica al film. Per quanto riguarda le scoperte che hanno permesso il passaggio dalla fotografia alla cronofotografia ed infine alla pellicola e le loro implicazioni, cfr. Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed. or. 1983), pp. 17-41. Ricordiamo inoltre che anche Serge Tisseron accomuna il procedimento fotografico alla imbalsamazione, cfr. Id., *Le*



il *rigor mortis*, ipostatizza l'essere stato in *memorabilia*, come aveva teorizzato Freud in *Lutto e melancolia*<sup>46</sup>, il saggio scritto durante la prima guerra mondiale per esaminare i cambiamenti nell'elaborazione del lutto introdotti anche dalla presenza dell'immagine del defunto. Gli studi successivi di Susan Sontag e di Roland Barthes hanno sottolineato il 'complesso della mummia' che si cela dietro ogni scatto fotografico nel quale il morto viene imbalsamato, non solo perché vi era l'abitudine di fotografare artisti ed anche gente comune sul letto di morte, ma anche perché, come sostiene il semiologo francese, l'immagine contiene *in sé* il ritorno del morto, un silenzioso *memento mori*<sup>47</sup>. In tal senso l'ekfrasis fotografica si richiama al genere pittorico della *vanitas*, ma la prima si carica anche di una valenza documentale, in virtù del suo rapporto di contiguità col reale, che amplifica straordinariamente la dimensione tragica dell'esistenza insita in entrambi.

La fotografia si delinea come un *souvenir* dotato di una particolare energia mnemonica, appare come una 'capsula' temporale che, interrompendo bruscamente un *continuum*, è in grado di mantenere intatta la rappresentazione delle forme originarie. Ciò consente all'osservatore di confrontarsi immediatamente con il passato, con il tempo in cui l'immagine è stata scattata.

La riproduzione è dunque legata a una temporalità bloccata, irrigidita rispetto al fluire dell'esistenza; nell'enunciazione dell'ekfrasis fotografica, solitamente lo scopo è di rivelare la distanza tra la descrizione dell'immagine ed il tempo di chi, dopo averla osservata, ne fa oggetto dell'enunciato. La foto è legata alla morte proprio in virtù dello scatto che blocca il tempo rispetto alla vita, ne arresta il fluire, e dunque fa percepire all'osservatore i cambiamenti sopravvenuti, altrimenti rintracciabili solo attraverso altri elementi, l'abbigliamento, ad esempio, o altri fattori sociologici.

L'ekfrasis fotografica sussume nell'immagine quella speciale congiunzione tra vicinanza e lontananza, che diviene funzionale al discorso letterario. La fotografia, sia essa presentata come immagine o mediata dalla scrittura, rimane sempre un ideale oggetto smarrito, un assente che potrebbe fare ritorno perché c'è, esiste nell'*hic et nunc* dell'osservazione, un

*mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, Archimbaud, 1996, pp. 18-34.

<sup>46</sup> Sigmund Freud, *Lutto e melancolia* (1915), in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. 8 (1915-1917), pp. 102-118.

<sup>47</sup> Cfr. Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar Strauss & Giroux, 1977 e R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (cit.), ultima di una serie di riflessioni del semiologo sulla fotografia.

oggetto malinconico per antonomasia. Régis Debray scorge il potere consolatorio dell'immagine nella sua possibilità di espansione infinita, accompagnata dalla speranza che qualcosa afferri l'osservatore, quel qualcosa che ricuce il vuoto della perdita, la morte in azione. La fotografia testimonia uno statuto sempre più incerto, quello dell'essere stato, accomuna la simultanea compresenza di esserci e non esserci: per puntualizzare con le parole della Sontag, "A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence"<sup>48</sup>. L'ambiguità che ne deriva configura le componenti essenziali della malinconia fotografica<sup>49</sup>, rappresentata dal suo carattere mortifero, e dalla capacità dell'icona di essere irriducibile, come sostiene Barthes, cioè di resistere a ogni legge, finanche a quella della rappresentazione.

La fotografia designa il *factum brutum*; la sua memorizzazione presuppone che la percezione passi attraverso il filtro del significato, operazione che è anche il presupposto di ogni testualizzazione letteraria dell'immagine: "Mentre la fotografia coglie il dato fattuale come un *continuum* spaziale (o temporale), le immagini della memoria in tanto ritengono tale dato in quanto per esso inerisce un qualche significato"<sup>50</sup>. La fotografia come piano di proiezione dei ricordi, non può dunque prescindere dalla parola. Attraverso lo sguardo ed il linguaggio, essa racconta il passato e la condizione mortale, l'uomo *sub specie mortis*.

Secondo Benjamin - grande ammiratore delle fotografie di Atget delle strade di Parigi deserte - sin dagli inizi la verità della riproduzione è legata alla morte: "le foyer de la photographie n'est autre que le cimetière"<sup>51</sup>. Il ritratto annuncia la morte di colui che viene fotografato, il *cliché* è un monumento funerario in miniatura, immagine vivente di una cosa morta: "La photo meurt dans la photo, car seulement ainsi peut-elle devenir l'étrange et inquiétant tombeau de notre mémoire"<sup>52</sup>.

La questione di un'interpretazione verbale dell'icona precede la sua

<sup>48</sup> Susan Sontag, *On Photography*, cit., p. 16.

<sup>49</sup> Régis Durand, *Quale storia (quali storie) della fotografia*, in *L'Asino d'oro*, n° 9, cit., pp. 65-75.

<sup>50</sup> Siegfried Kracauer, *La fotografia*, in *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, p. 115 in N. Pethes, J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., alla voce "fotografia".

<sup>51</sup> Walter Benjamin, *L'uomo, le lingue e la cultura*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, pp. 57-79 e pp. 137-181; Eduardo Cadava, *Mots de lumière : thèses sur la photographie de l'histoire*, in *Jardins d'hiver : littérature et photographie*, a cura di Marie D. Garnier, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 13.

<sup>52</sup> Ivi, p. 15.



testualizzazione letteraria; la fotografia infatti richiede un'interpretazione verbale: "le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés"<sup>53</sup>. Alla domanda se l'istantanea si possa considerare un linguaggio, Roland Barthes risponde che non vi è nell'immagine fotografica – in quanto riproduzione analogica della realtà, dunque – un equivalente della parola. Al tempo stesso, tuttavia, il *cliché* è un linguaggio perché è una composizione, un messaggio secondo che ci informa sulla realtà e sul fotografo. In verità, è difficile ragionare della fotografia, che viene considerata o come una semplice trascrizione meccanica della realtà, oppure un surrogato della pittura. E conclude: "Ce que j'aime au fond, c'est le rapport de l'image et de l'écriture..."<sup>54</sup>.

La distanza tra letteratura e fotografia è ciò che rende possibile alla prima l'utilizzo della seconda. L'immagine fotografica non nasce infatti da una trasformazione artistica; essa si forma immediatamente, grazie alla fotochimica, senza l'intervento diretto dell'uomo: la mancanza di selezione insita nel procedimento ne è la prova. La sua temporalità è caratterizzata dalla simultaneità tra l'accadere e l'immagine; tale coincidenza crea un legame ('illogico') tra un *hic* ben definito e un *illo tempore* che viene percepito come una irrealtà temporale. La fotografia diviene una traccia particolare, la cui intensità è data dall'esattezza della rappresentazione, dell'icona, cui si combina la presenza di indici.

I segni soffrono di una mancanza di realtà, legata all'insormontabile distanza tra gli oggetti e le loro designazioni<sup>55</sup>. La fotografia rappresentata in parole è un taglio semiotico che occorre ricucire. La differenza fra la fotografia e l'oggetto è definibile sia in termini di somiglianza che di indicialità<sup>56</sup> e tale distanza viene proposta al lettore attraverso la parola,

<sup>53</sup> W. Benjamin, *Sur le concept de l'histoire*, in Id. *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 (ed. or. 1947), p. 452.

<sup>54</sup> *Sur la photographie. Entretien avec Roland Barthes*, in *Roland Barthes et la photo: le pire des signes*, Paris, Contrejour, 1990, "Les Cahiers de la photographie", p. 79.

<sup>55</sup> Cfr. *La Représentation dans la littérature et les arts*, *Anthologie*, cit., pp. I-XXV.

<sup>56</sup> Cfr. Charles Sanders Peirce, *Semiotica*, in *Opere*, a cura di Massimo Bonfantini, Milano, Bompiani, 2003, pp. 147-175; Daniel Bounoux, Fabien Da Costa, *La Photographie* in *La Représentation dans la littérature et les arts*, cit., pp. 413-492. Sono in molti, da Peirce a Schaeffer, a stabilire il carattere indicale dell'icona fotografica, cui già accennava Walter Benjamin quando aveva introdotto la nozione di aura, strumento grazie al quale il fotografo 'pulisce' il reale, per ottenere maggiore vicinanza possibile all'oggetto. Cfr. Jean-Marie

segno arbitrario per eccellenza. Quando il narratore rappresenta un'immagine, la inserisce nel testo, la trasformazione in linguaggio passa attraverso degli indici, segni della valutazione spazio-temporale e soggettiva del narratore stesso. In effetti anche il *punctum* barthesiano, nella sua prospettiva fenomenologica, è un indice che piega e dirige lo sguardo che diviene parola. Non si pone qui la questione se la fotografia esista o meno, è sufficiente che sia data per certa dal narratore: la sua funzione referenziale sussiste ed è paradossalmente indipendente dalla realtà. La rappresentazione dell'immagine rimedia così a un doppio scarto: quello tra il reale e la fotografia e quello tra quest'ultima e la parola. Poiché la scrittura si pone dunque come rappresentazione di un'icona *in absentia*, la questione dell'affidabilità del riferimento è essenziale. Come vedremo nei testi presi in esame, è proprio il riferimento al reale ad essere messo in dubbio e non la capacità referenziale dell'immagine, che invece viene assunta nel rapporto narratore-lettore come un dato di fatto. La funzione referenziale viene data per certa, mentre viene messa in dubbio la sua significanza, sovente perché non corrisponde al sentimento del vissuto del narratore o del personaggio, che non riconosce l'immagine come appartenente al proprio passato o attinente alla propria identità. Sotto accusa è il reale, nelle sue manifestazioni testuali: rappresentata come unica traccia rimasta, la fotografia è cruciale per il discorso autobiografico di Perec, ma gli indici che la caratterizzano la pongono sotto una luce deludente rispetto alle aspettative in essa riposte. Lo scrittore chiede alle riproduzioni una comprensione della realtà che queste non sono in grado di trasmettere. È utile ricordare che gli indici, in un'immagine, lavorano al di qua del taglio semiotico, in quanto restano cosa tra le cose, esistono cioè direttamente, senza che intervenga un codice. Ciò che orienta lo sguardo del narratore, che colpisce il narratore quando guarda una fotografia è l'elemento indicale, che lega dunque senza soluzione di continuità l'occhio al fenomeno.

La 'forzata' funzione referenziale dell'immagine può essere narrativizzata in opposizione alla sua capacità indicale di suscitare emozioni, di fornire cioè indizi utili come accade talvolta nelle opere di Patrick Modiano e Marguerite Yourcenar. L'elenco dei *cliché* in cui è ritratta Dora Bruder non spiega il mistero delle sue fughe, così come fotografie mortuarie della madre della Yourcenar non rendono conto della loro mancata rela-

Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, pp. 46-68 e D. Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002, pp. 277-298.



zione<sup>57</sup>. Peirce poi sottolinea come il procedimento fotografico crei delle immagini che, per questioni chimiche, vengono a coincidere perfettamente con l'oggetto in natura e dunque ritiene che sotto questo aspetto l'immagine fotografica appartenga alla seconda classe dei segni, gli indici che presuppongono una connessione fisica, ad esempio tra la persona e la sua istantanea. L'icona è invece una somiglianza senza connessione: "le sensazioni stimulate dalle icone non sono connesse con le sensazioni prodotte dagli oggetti delle icone", mentre "l'indice è fisicamente connesso con il suo oggetto"<sup>58</sup>. La particolarità della fotografia è di possedere l'iconicità che è propria della pittura e l'indicalità che è propria dell'impronta, nella fattispecie quella che lascia il soggetto dell'immagine sotto forma di occultamento di luce. Si tratta di una questione centrale per la testualizzazione della fotografia: in questo caso gli indici vengono narrativizzati, pur mantenendo alcune caratteristiche di immediatezza, attraverso il segno simbolico del linguaggio.

Anche Henri Van Lier mette in rilievo l'importanza degli indici e da questi deduce la caratteristica della foto in quanto effetto: "Photo-effet. Effet-photo. Dans le sens classique où l'effet signale sa cause, mais aussi se suffit. Nouvel être, être sui generis. Aussi efficace qu'indicatif"<sup>59</sup>. Trattandosi di impronte di luce, la funzione degli indici è di segnalare attraverso la luce ciò che rappresentano. Il rapporto tra il genio della fotografia e la teoria esposta da Peirce è sintetizzata da Rosalind Krauss:

...index en tant que signe ou représentation qui renvoie à son objet non pas parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part<sup>60</sup>.

L'impostazione semiotica di Peirce viene spesso giustapposta a quella ontologica e fenomenologica di Roland Barthes, che riconosce nella refe-

<sup>57</sup> Per quanto riguarda Patrick Modiano cfr. *infra*, capitolo IV. Sul dispositivo fotografico nel *Labyrinthe du monde* di Marguerite Yourcenar, cfr. Valeria Sperti, *Écriture et mémoire*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 110-132.

<sup>58</sup> Ch. S. Peirce, *Semiotica*, in *Opere*, cit., p. 175.

<sup>59</sup> Cfr. Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris, Les Cahiers de la Photographie, 1983, p. 28.

<sup>60</sup> R. Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, cit., p. 77.

renzialità l'ordine fondatore della fotografia. In ogni caso, l'ekfrasis fotografica, si tratti di romanzo o di autobiografia o delle forme a cavallo tra i due generi, costituisce un sigillo di autenticazione, una prova che, col suo referente, conferisce al discorso narrativo maggiore statuto di verità.

La fotografia testualizzata diviene un'unità di discorso che produce un effetto di reale, carico degli elementi di verosimiglianza; indipendentemente dal genere del racconto, la referenzialità è la cifra del paradigma fotografico. Le istantanee della *Vie mode d'emploi* di Georges Perec hanno, agli occhi del lettore, eguale funzione veritativa di quelle dell'*Amant* di Marguerite Duras: il referente fotografico appartiene dunque al sistema testuale. Le immagini, come unità cronotopiche, sono descritte attraverso l'ekfrasis e divengono parte integrante della diegesi. Se il testo è verosimile, la testimonianza fotografica viene accettata; quanto alla verosimiglianza è, come ben sappiamo, innanzitutto una questione di linguaggio<sup>61</sup>.

Nella *Chambre claire*, Barthes tratteggia le grandi linee di una antropologia storica della morte, rinnovata dalla irruzione della fotografia, che opera una radicale disgiunzione tra religione e morte<sup>62</sup>. La tesi della fotografia mortuaria come morte asimbolica, come irruzione della pura contingenza, si ricollega a quella della perdita dell'aura di Walter Benjamin: l'immagine produce la morte quando vuole conservare la vita<sup>63</sup>. La pagina diviene il negativo cartaceo della fotografia, una costellazione di parole e di tracce che rende autentica l'immagine e le conferisce l'indice inseparabile della nostalgia, della malinconia, del lutto. Rappresentare la fotografia significa mettere in parola la distanza, la separazione, il *never more*<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Così afferma Michael Riffaterre in *Fictional Truth* (Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1990): "The only reference against which they [i lettori] need to test the narrative's truth is language", p. 8.

<sup>62</sup> L'interesse di Roland Barthes per la fotografia, per il cinema e per il fotogramma è alla base di numerosi saggi antecedenti la *Chambre claire*. Sulla questione, cfr. il n° 268 della *Revue des Sciences Humaines*, (ott.-dic. 2002) ed in particolare i saggi di Charlotte Garson, Roland Barthes, *voix-off du cinéma. Inclusum labor illustrat*, pp. 73-92 e Mounir Laouyen, *L'Imago maternelle dans RB par RB*, pp. 129-141.

<sup>63</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, cit., p. 15. R. Krauss sostiene che per Barthes e Benjamin la fotografia ha un medesimo valore di oggetto teorico: "Mais de la même manière que pour Barthes la photographie est l'objet théorique à travers lequel il est possible d'examiner l'évidence brute, dans son rapport avec l'aoriste ou les codes de connotation - avec la mort ou avec la publicité -, elle est au même titre l'objet théorique de Benjamin", Id. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, cit., p. 13.

<sup>64</sup> Louis Marin definisce la riproduzione "quelque chose qui était présent et ne l'est plus est maintenant représenté", *L'ordre philosophique* in Id., *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 11, citato in Christian Delage, Vincent Guigueno, "Ce qui est donné à voir, ce que nous



Le fotografie, grazie alla loro aura, esercitano una forma di conoscenza, possiedono una forza di verità che va molto oltre le loro proprietà di informazione pura. Tuttavia la loro forza si esprime attraverso le parole, i loro significati passano per la lingua; non a caso Roland Barthes, anche in seguito alle riflessioni sulla fotografia, propone di rovesciare la posizione di Ferdinand de Saussure giacché è la semiologia ad essere una parte della linguistica e non viceversa. Il semiologo interpreta le fotografie dello studio Harcourt attraverso la scrittura: "Sous la photographie, les mots, [...] derrière toute photographie dont il s'agit de rendre compte, il y a nécessairement la langue, qui permet de dire la photographie, de tenir sur elle un discours critique"<sup>65</sup>.

Ancor prima di essere testualizzata, la fotografia è frammentaria, fenomenica, debolmente sintattica, tendente alla paratassi poiché giustappone senza concatenare. La fotografia non aggiunge, ma separa: l'obiettivo amplifica lo straordinario potere divisore dell'occhio; la riproduzione è analitica e moltiplica le tracce. Tali caratteristiche la rendono adatta a trasformarsi in immagine mentale, *locus memoriae*, macchina della memoria vera o presunta<sup>66</sup>. Come vedremo in *W ou le souvenir d'enfance*, l'istantanea può venire testualizzata come un ricordo di copertura, cioè nella sua qualità di immagine sostitutiva, e il compito della scrittura è allora di rivelarne gli indizi significanti che ristabiliscono i parametri della relazione memoriale<sup>67</sup>. La fotografia è dunque un mnemotopo: "toute photographie est photo-souvenir"<sup>68</sup> e l'ekfrasis fotografica rende conto di tale peculiarità producendo flash-back, atti di memoria che solitamente introducono una frammentazione della narrazione stessa, una discontinuità che apre le porte verso il passato e/o il futuro,

quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida

*pouvons montrer*", Georges Perec, Robert Bober et la rue Vilin, in *Études photographiques*, n° 3, nov. 1997, p. 123.

<sup>65</sup> Cfr. Louis-Jean Calvet, *Les mots sous la photographie*, in *La Recherche photographique*, n° 12, cit., p. 23.

<sup>66</sup> Cfr. D. Bougnoux, *Chambre ou machine transitionnelle*, in *La Recherche photographique*, n° 17, 1994, pp. 78-91.

<sup>67</sup> Cfr. *infra*, cap. III, pp. 74-87.

<sup>68</sup> Cfr. R. Durand, *Le regard pensif*, Paris, La Différence, 2002 (ed. or. 1988), p. 109.

ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo<sup>69</sup>.

L'ambivalenza della fotografia consiste nel fatto che non si tratta di una formazione culturale innocente, anche se è strettamente collegata dal punto di vista tecnico al reale, al visivo e all'attuale. L'assiologia più evidente è quella della testimonianza visiva, cui si aggiungono una serie di elementi tra loro opposti: l'estrema certezza circa l'esistenza dell'"oggetto" si accompagna all'estrema incertezza, poiché quell'"oggetto" non è mai stato visto in quel modo; la vicinanza e la lontananza dell'osservatore rispetto all'immagine; il rifiuto della morte e la sua accettazione: "Ainsi, l'œuvre 'réduite' à sa photographie exalte à la fois la perte inscrite au cœur de toute entreprise humaine et l'impossibilité fondamentale de l'accepter"<sup>70</sup>.

La celebre definizione di "messaggio senza codice" rimanda alla componente predominante, quella analogica; in realtà l'immagine è un intreccio di denotazione e connotazione, la cui autenticità non preclude il fatto che sia investita culturalmente, attraverso il linguaggio<sup>71</sup>.

Il *cliché* stabilisce non solo un legame simbolico con il suo oggetto, ma anche un nesso materiale e fisico; non a caso tutta la storia della fotografia è percorsa dalla convinzione che la riproduzione trattenga qualcosa dell'essere, luogo comune della produzione letteraria. Si sa che Balzac era riluttante a farsi fotografare da Nadar: l'esattezza magica della rassomiglianza – unita al fatto che l'immagine non viene realizzata progressivamente dalla mano del pittore, ma istantaneamente dalla luce – fa temere che il dagherrotipo catturi e trattenga un qualcosa dei modelli. L'idea che la fotografia si sostituisca alla vita ha come orizzonte il desiderio che la vita corrisponda all'immagine e che la fotografia rappresenti l'illusione di una raffigurazione obiettiva del mondo<sup>72</sup>.

Guardare un'istantanea significa invece confrontarsi, ancor più che con l'immagine, con un immaginario dell'icona condivisa. Le fotografie dei genitori di Perec sono l'unico legame rimasto allo scrittore, una relazione simbolica, per immagine interposta, tanto più importante quanto più la famiglia è scomparsa nel nulla.

<sup>69</sup> W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. 1936), p. 62.

<sup>70</sup> S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, cit., p. 70.

<sup>71</sup> Cfr. R. Barthes, *Le Message photographique*, in *Textes, 1961*, in *Œuvres Complètes, Tome 1, 1942-1965*, cit., pp. 938-950 e L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, cit., pp. 31-32.

<sup>72</sup> Cfr. S. Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, cit., p. 127.



La frammentarietà è una caratteristica della memoria: spesso ricordiamo episodi isolati di un avvenimento; Marguerite Duras descrive nell'*Amant* un'immagine che permette di entrare in contatto con la verità emotiva del ricordo ad essa legato. La riproduzione fa appello anche a componenti non visive dell'esperienza e i frammenti delle esperienze emotive e sensoriali possono trovare un supporto nell'immagine fotografica che favorisce gli assemblaggi affettivi, sensoriali e rappresentativi che non sono fissati in un'esperienza reale<sup>73</sup>.

Gli studi teorici sulla fotografia hanno messo in luce l'esistenza del 'fotografico' come modo di guardare e di pensare, che tende a sottrarre l'immagine dal *continuum* del mondo; la scrittura conferisce alla riproduzione il suo spessore. D'altro canto, questo modo di vedere fotografico e la sua scrittura funzionano, dal punto di vista della ricezione, come una lettura verticale, che affonda negli strati di senso che sottostanno alla visione. Solo attraverso il compimento di un procedimento di lettura analogo a quello di scrittura, che parte da una descrizione dell'immagine per trarne informazioni diverse, per accedere alla memoria interiore dell'immagine, si ricostruisce il circolo virtuoso dello sguardo fotografico voluto dal narratore: "La photographie est en fait l'exact point de basculement entre ces deux mondes, l'ancien, celui de l'image-corps avérée, et le nouveau, celui des dispositifs et des processus (techniques mais aussi mentaux)"<sup>74</sup>.

### 1.3 "Le charme cruel et surprenant du daguerréotype"<sup>75</sup>

Attraverso lo spazio discorsivo dell'immagine l'enunciazione riconduce il passato all'istantaneità del presente, conferendogli una durata seppure cartacea. Nella trasformazione dei codici espressivi, l'ekfrasis fotografica si sottopone al rischio di una *diminutio* della forza espressiva della riproduzione; tuttavia, seppure 'snaturato' dal procedimento transemiotico, il *cliché* conserva la natura del rapporto che l'immagine intrattiene con la verità.

La discorsivizzazione fotografica si configura come una risposta all'esigenza di dare corpo al linguaggio, un bisogno antico, che precede l'inven-

<sup>73</sup> Ivi, p. 139.

<sup>74</sup> Ph. Dubois, *Le regard photographique de Roland Barthes*, in *La Recherche photographique*, n° 12, cit., p. 70.

<sup>75</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 1008.

zione del dagherrotipo, come traspare ad esempio dal mito delle parole gelate, "delle parole cioè che in particolari condizioni diventano cose solide, e si fanno dunque visibili, un *topos* che va almeno da Plutarco al barone di Münchhausen"<sup>76</sup>. Un'analisi dei codici espressivi permette di comprendere come l'enunciazione attivi la funzione fatica e quella espressiva, che contribuiscono a dare forma verbale allo sguardo del narratore, all'emozione racchiusa nel celebre "Je vois les yeux qui ont vu l'empereur" di Roland Barthes<sup>77</sup>.

La scrittura accoglie una visione della fotografia come atto pragmatico, per cui l'istantanea vale per il momento della sua genesi. Lo sguardo del narratore e/o personaggio, recupera il dialogo iniziale tra fotografo e modello, immagina ed enuncia le circostanze dello scatto, 'l'istante decisivo' di cui parla Cartier-Bresson<sup>78</sup>.

La fotografia è dunque la prova 'vivente' di un tempo scomparso – il *ça-a-été* di Roland Barthes – la rappresentazione trasfigurata e inalterabile della testimonianza. Gli studi teorici mettono in rilievo la valenza dell'indice nel segno fotografico: se il funzionamento non convenzionale, cioè non simbolico, dell'immagine fotografica è evidente, la predominanza della relazione di contiguità su quella di rassomiglianza lo è certamente meno. Tuttavia l'indicalità diviene traccia, si trasforma in indizio e Jean-Marie Schaeffer definisce a ragione l'immagine fotografica "icône indicielle", a sottolineare il legame tra il pragmatismo dell'indice ed il convenzionalismo dell'icona<sup>79</sup>. L'enunciazione linguistica e letteraria si fonda soprattutto sull'indicalità: se l'immagine implica anche l'icona, la sua transemiotizzazione avviene attraverso la rappresentazione degli indici. Appare dunque chiaro che la relazione tra il segno fotografico e quello letterario è asimmetrica per livello e reciprocità<sup>80</sup>: il silenzio della fotografia richiede un supplemento verbale e il deposito di luce diviene un laboratorio di linguaggio.

Dalla seconda metà dell'Ottocento circa, la scrittura, da sempre la

<sup>76</sup> L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., p. 103.

<sup>77</sup> Il riferimento è alla fotografia di Jérôme, fratello di Napoleone, cfr. R. Barthes, *La Chambre claire*, cit., p. 13.

<sup>78</sup> Cfr. Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., p. 2.

<sup>79</sup> Cfr. J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, cit., pp. 59-104.

<sup>80</sup> Cfr., a questo proposito, il saggio di Hubert Damisch, *La Dénivelée* (Paris, Seuil, 2001) che definisce l'intervento della fotografia nel campo dei discorsi e delle pratiche come una rottura di livello, che si attua come uno scarto continuo, un movimento costante e molteplice che conferisce intensità e forza al *medium* fotografico.



metafora principe della memoria, anette un altro mediatore, la fotografia. La pubblicazione del primo libro illustrato – *Egypte, Nubie, Palestine e Syrie* di Maxime Du Camp – risale al 1851, data di nascita della prima rivista specializzata, *La Lumière*<sup>81</sup>.

Nella produzione letteraria francese dell'epoca la critica ha riscontrato alcuni elementi, di cui dobbiamo tenere conto, e che vanno nella direzione di un maggiore realismo nell'opera letteraria che, a sua volta, si risolve in una democratizzazione della parola letteraria: emblematiche, in tal senso, le parole di Victor Hugo nelle *Contemplations* quando parla delle tracce che le prove hanno lasciato in lui e più in generale i versi della lirica romantica che perdono l'aura dell'eternità per legarsi all'attualità, all'istante. La fotografia partecipa a questo paradigma indiziario che si è instaurato, in cui i segni mantengono un contatto con il referente come la pellicola conserva le tracce di luce. Le indicazioni degli scrittori delimitano il momento dell'enunciazione come avviene nello scatto fotografico, in modo che l'enunciato ne riveli le tracce. Si rovescia in tal modo il rapporto col mondo e la fotografia gioca un ruolo nel passaggio della letteratura da una rappresentazione metaforica del mondo ad una metonimica. La camera oscura viene assimilata al laboratorio del cervello, la memoria assume una valenza imprescindibile e, attraverso l'uso diretto o indiretto delle immagini, si coniuga un realismo capace di darci "la lettre même du temps"<sup>82</sup>. Verso la fine dell'Ottocento la letteratura si interessa allo *psychisme* e, non a caso, nella stessa epoca i procedimenti legati allo sviluppo fotografico divengono uno strumento, un interpretante per descrivere l'uomo e le sue facoltà<sup>83</sup>. Com'è stato dimostrato, la modalità del dialogo tra letteratura e fotografia trova un minimo comune denominatore nella dimensione religiosa: la relazione tra l'immagine e la morte può prendere vari aspetti, dal *devenir-spectre* di Victor Hugo alla già citata fotografia omicida di Nadar e Champfleury. Il dagherrotipo come luogo di morte è un'idea primigenia, già messa in poesia da Baudelaire nel celebre sonetto *Rêve d'un curieux*, dedicato a Nadar, in cui il faccia a faccia del poeta con la morte prende la forma di una seduta dal fotografo: lo scatto dell'otturatore può svelare qualcosa sull'altro mondo, che non è poi altro che la stessa immagine del poeta e

<sup>81</sup> Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., p. 17; D. Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, cit., p. 124; Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2003, pp. 27-54.

<sup>82</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, cit., p. 183.

<sup>83</sup> Cfr. Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pp. 27-53.

quest'immagine diviene il segno del destino. Per Rimbaud la pratica della fotografia diviene un altro linguaggio quando si spegne la parola poetica<sup>84</sup>. Laddove Philippe Ortel e Daniel Grojnowski cercano di mettere in evidenza un immaginario letterario modellato dalla fotografia, Jérôme Thélot ribadisce il processo inverso, e proclama che la letteratura ha inventato l'immagine, sfruttandone appieno il potere reagente<sup>85</sup>. L'Ottocento accoglie il dagherrotipo in letteratura anche in virtù del ruolo fondamentale occupato dalla reminiscenza: nella *Comédie humaine*, Louis Lambert è il personaggio dalla memoria prodigiosa, mentre Victor Hugo ambisce a trasporre nelle *Contemplations* i ricordi di una vita, ne vuole fare una somma. Philippe Ortel ha analizzato la ricca rete che la modalizzazione fotografica intesse nella poesia dell'epoca, da Nerval a Mallarmé, e quanto il modello fotografico corrisponda alla concezione del *poème en prose* in Baudelaire<sup>86</sup>.

Anche il facile parallelismo tra lo sviluppo del dagherrotipo e la letteratura realista è stato pienamente indagato ed ha rivelato i suoi limiti<sup>87</sup>: il reale viene messo in questione dall'immagine; fotografare significa innanzitutto sottrarre una porzione del mondo alla sua esistenza, in favore di un'altra forma, senz'altro più precaria, ma necessaria e possibile<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> Cfr. J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, cit., pp. 33-52. Tra l'altro Arthur Rimbaud è ospitato a Parigi da Charles Cros, amico di Verlaine, poeta ed inventore della fotografia a colori.

<sup>85</sup> J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, cit., pp. 1-8.

<sup>86</sup> Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, cit., pp. 79-167.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 171-227. Nella saga dei Rougon-Macquart, Lantier, per volere avvicinarsi troppo alle cose, aliena tutte le strutture che danno un senso alla sua vita. Rimbaud, che rimproverava ai Parnassiani di fare poesie che erano delle perfette riproduzioni del reale, conduce una ricerca poetica ben diversa, con un recupero dell'immaginario modernizzato che rompe il cerchio tra enunciato ed enunciazione (vedi *Voyelles*) per poi però finire con l'accostarsi alla pratica fotografica in Africa. Cfr. Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pp. 117-126; cfr. anche le pagine dedicate a Flaubert e Du Camp, Baudelaire, Rimbaud e Zola in Giuseppe Marcenaro, *Fotografia come letteratura*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 27-39; 41-69; 107-113; 133-145; su Émile Zola fotografo, cfr. François Émile-Zola, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

<sup>88</sup> Il modello è naturalmente artistico: il pittore Sommervieux, nella *Maison du Chat-qui-pelote*, si innamora di Augustine che ritrae; tuttavia non vi è una corrispondenza tra ritratto e modello e la distruzione di Augustine in effigie da parte del pittore disamorato e folle provocherà la morte della donna, cfr. Honoré de Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote* (1829) in *Scènes de la vie privée*. Sul tema del ritratto nel romanzo francese dell'Ottocento, cfr. Patrizia Oppici, *Trame e ritratti: il motivo del ritratto tra Sette e Ottocento* e Mariolina Bongiovanni Bertini, *Balarouth: Balzac ritrattista nel 1822* entrambi in *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie* a cura di Luciana Gentili e Patrizia Oppici, cit., rispettivamente pp. 231-245 e 247-254.



L'atteggiamento degli intellettuali dell'Ottocento è dunque diversificato ed ambiguo, come dimostra l'avversione alla fotografia professata da Mallarmé e la contemporanea richiesta a Odilon Redon di illustrare con litografie l'edizione di lusso del *Coup de dés*<sup>89</sup>.

La storia della Veronica/vera icona, il sudario su cui Cristo avrebbe lasciato l'impronta del volto durante l'ascesa al Golgota, è spesso presentata come una favola sull'origine della fotografia; in effetti essa coglie bene l'idea stessa della riproduzione, come abbiamo già potuto notare nel racconto di Tournier. Anche in questo caso i riferimenti sono molteplici: Paul Claudel, ad esempio, riprende il *cliché* mettendone in rilievo la forte valenza religiosa<sup>90</sup> ed il carattere iconico dell'immagine. Nel passaggio dalla reliquia della Veronica all'istantanea di oggi – vestigia dell'occasionalità familiare ed intima – ad attenuarsi è la dimensione religiosa e il suo correlato, cioè la funzione dell'immagine di richiamare alla memoria il futuro<sup>91</sup>. Il panno che reca i tratti del viso di Gesù non è solo un'impronta, ma una visione anticipatrice di Dio. Nella testualizzazione della fotografia, lo sguardo prospettico ha convissuto fino alla fine dell'800 con il sentimento nostalgico di un passato irrimediabilmente perduto il cui orizzonte mirava tuttavia al futuro. La qualità prettamente religiosa dell'immagine nelle opere di Hugo, Baudelaire e Mallarmé – convincentemente dimostrata da Philippe Ortel<sup>92</sup> – vacilla nel secolo successivo, nella congiuntura storico-letteraria sommariamente determinatasi negli anni successivi alla prima guerra mondiale. In seguito, di fronte al disforico, sordo silenzio dell'immagine nell'opera di Marcel Proust, sarà il romanzo surrealista, nella fattispecie con *Nadja* di André Breton e le sue inserzioni fotografiche, a conferire all'immagine un ruolo nuovo<sup>93</sup>. Più in generale, i surrealisti hanno percepito l'effetto distruttivo del passato, accentuando l'amore per l'istantanea, per il momento fuggente colto nella sua immediatezza, per il presente eternizzato

<sup>89</sup> Cfr. Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pp. 107-140.

<sup>90</sup> Paul Claudel, *La photographie du Christ* in Id. *Toi, qui es-tu ?*, Paris, Gallimard, 1936, citato in J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, cit., p. 89.

<sup>91</sup> Il legame tra la reliquia e l'immagine si carica con la fotografia di nuovi elementi: mentre la reliquia non ci interpella, constatiamo il passaggio del tempo che ha fatto fuoriuscire le ossa, sfigurato il volto, nella fotografia siamo noi, in prima persona, non solo spettatori, ma coinvolti ad immaginare, ricostruire lo iato tra il momento fotografato e il momento in cui stiamo osservando.

<sup>92</sup> Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit. pp. 91-99; 141-167; 107-140.

<sup>93</sup> Cfr. *infra*, nota 37.

*sub specie* fotografica. Lo studio dei rapporti tra André Breton e la fotografia è solitamente rivolto all'analisi della sperimentazione di una nuova forma di racconto poetico in *Nadja* e *L'Amour fou*<sup>94</sup>: la fotografia per Breton rappresenta un'astrazione, come nel caso delle riproduzioni dei lampi e delle scintille, che troverebbe la sua condizione di possibilità nell'esperienza della scrittura. La scrittura con la luce diviene una metafora dell'immagine surrealista per Breton.

La *surréalité* serait *la nature convulsée en une sorte d'écriture*. Le lien privilégié que la photographie entretient avec le réel lui assure un accès particulier à cette expérience. Les manipulations que se permet la photographie [...] paraissent témoigner de ces convulsions. Les photographies ne sont pas des interprétations de la réalité [...] elles présentent la réalité comme structurée, codée ou écrite [...] ce qui unit toute la production surréaliste, c'est précisément cette perception de la nature en tant que représentation, de la matière en tant qu'écriture. Il ne s'agit pas bien sûr de cohérence morphologique, mais sémiologique<sup>95</sup>.

È importante aggiungere che all'incipiente 'desacralizzazione' della fotografia letteraria si accompagna una crescente attenzione all'immagine come documento autentico. Ciò appare logicamente connesso con l'emergenza della rappresentazione, anche letteraria, della fallacia della memoria, del suo carattere discontinuo, intermittente. La fotografia, con la sua valenza di prova, diventa il correlativo della traccia della memoria. E sarà questo aspetto dell'immagine che il romanzo del '900 metterà in risalto, soprattutto in un registro delusivo, come segno disforico della precarietà rappresentata in una prospettiva nostalgica, come abbiamo già sottolineato, tutta rivolta al passato. Siamo su posizioni molto lontane dagli assunti celebrativi pronunciati da Paul Valéry nel 1939 in occasione del *Discours du centenaire de la photographie*, vera e propria riflessione sullo statuto epistemologico della riproduzione; per quanto attiene ai rapporti tra l'immagine e la letteratura, il poeta ragiona in termini di purezza: la fotografia, affrancando la letteratura dalla descrizione, contribuirebbe alla perfezione del discorso<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> Cfr. *infra*, nota 38. L'articolo di R. Krauss, *Photographic Conditions of Surrealism*, in *October*, n° 19, inverno 1981, tradotto in francese col titolo *La photographie et le surréalisme*, in *Critique*, n° 426, nov. 1982, pp. 895-914 è stato ripreso, in *Photographie et surréalisme*, in Id. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, cit., pp. 100-124.

<sup>95</sup> Id., *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, cit., p. 117.

<sup>96</sup> Paul Valéry, *Discours du centenaire de la photographie*, cit., p. 89-106. Cfr. inoltre Valerio



A seguito della rielaborazione delle implicazioni dei due conflitti mondiali, in piena crisi della memoria culturale, l'arte in generale potenzia le sue difese. La letteratura, in particolare, mette in mostra l'impossibile transustanziazione della vita nella memoria, mette in dubbio l'operazione proustiana della reminiscenza<sup>97</sup>. La fotografia, in quanto traccia, engramma visivo, è atta a rendere conto della discontinuità dell'esperienza memoriale; ciò spiega la sua fortuna letteraria: nella sua ekfrasis si inverte la frammentarietà dell'esperienza vissuta e la sua rielaborazione in termini di *fiction* e *diction* al tempo stesso<sup>98</sup>.

La fotografia, e successivamente il cinema, come si sa, hanno radicalmente mutato la percezione del tempo. La prova unica su lastra fa entrare l'immagine occidentale nella nuova era meccanica. La cronofotografia ed il cinema offrono nuove modalità di percezione dello spazio, oltre alla possibilità di manipolare la dimensione spazio-temporale. Picasso e Braque dipingono gli oggetti come se si trovassero contemporaneamente in una molteplicità di prospettive, con visioni interne simili a quelle ottenibili con le radiografie. Al di là degli inevitabili schematismi e del riduzionismo insito in ogni procedimento causalistico, è indubbio che le strategie messe in atto nella prima guerra mondiale e le innovazioni tecnologiche penetrate anche grazie al lavoro dei movimenti intellettuali, non ultima la diffusione dell'istantanea fotografica e dell'apparecchio kodak, contribuiscono alla percezione di un presente allargato, un tempo esteso dalla simultaneità degli accadimenti<sup>99</sup>. Il concetto dell'estensione della durata e della sua

Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 224-241.

<sup>97</sup> "...il me semble essentiel de noter qu'ils [i testi di Proust, Pingaud e Puech] sont contemporains d'un soupçon porté à l'encontre de la mémoire. Une différence capitale sépare ici le vingtième siècle en deux moitiés : si la première peut croire à l'euphorie proustienne d'une mémoire totale redonnée par le souvenir involontaire (euphorie qui est, d'une certaine façon, celle du premier Freud), la génération de l'après-guerre fait l'expérience d'un effacement terrifiant, découvre un manque, un blanc, un vide à l'origine de la subjectivité, ce que l'on pourrait résumer par le motif d'une perte originaria qui interdit de penser vraiment toute origine en tant que telle. L'accentuation lacanienne de Freud irait, je crois, dans ce sens. Dès lors, la valeur de vérité se déplace : l'exactitude (parfois invérifiable) compte moins que le désir qui se donne à lire dans l'élaboration (réelle ou fictive) du souvenir", Dominique Rabaté, *L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit* (Proust, Pingaud, Puech), p. 6, reperibile all'indirizzo: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/rabatépdf>

<sup>98</sup> Cfr. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>99</sup> S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, cit., in particolare pp. 87-115 e 167-226.

capacità di contenere ricordi del passato e anticipazioni del futuro è sicuramente stato influenzato dalla pratica fotografica, ormai diffusa.

L'idea di fondo è ben nota: il genere romanzesco mette in scena una continuità del processo memoriale vincolata alla forma stessa della narrazione che, per quanto ricca di anticipazioni ed analessi, si nutre di una dimensione temporale che si basa sulla progressione del discorso. A seguito di alcuni avvenimenti genericamente riconducibili alle conseguenze della prima guerra mondiale, si sfaldano gli elementi di connessione e coerenza nei processi del ricordo ed il *continuum* del racconto viene meno<sup>100</sup>. Il romanzo diviene descrizione di isolate esperienze vissute, cronologicamente databili, ma che non sono correlate. La testualizzazione fotografica è in tal senso esemplare: rappresenta infatti con certezza un dato avvenimento, lo colloca in una data sicura, ma raramente è sufficiente a fornire un senso complessivo, rimane piuttosto un segno isolato. L'ekfrasis assume esemplarmente il paradigma della memoria, incarnando la possibile forma del ricordo di una modernità frammentaria e incapace di interconnettersi. Il cambiamento sta nella prospettiva della relazione tra presente e passato: il primo non deve più condurre la conoscenza fino alla terraferma di un passato fisso, immutabile. È piuttosto quest'ultimo ad infiltrarsi nel presente fino a condurre inevitabilmente ad una dissociazione temporale: "Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione"<sup>101</sup>.

Nel caso delle opere di Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano qui prese in esame, occorre aggiungere un ulteriore elemento che fa da corollario alla caratteristica precipua dell'immagine: alla mancanza come dato costitutivo della fotografia, si aggiunge l'assenza iconica vera e propria *nel* testo, sostituita dalla sua discorsivizzazione. La traccia narrativa generata dalla traccia iconica si configura come un'assenza al secondo grado, ed è questo sentimento di perdita a dare corpo alla rappresentazione della fotografia nella letteratura contemporanea.

<sup>100</sup> La Grande Guerra fu il primo avvenimento bellico in cui tutti i partecipanti, anche i soldati semplici, erano alfabetizzati e in grado di riprendere copiose testimonianze, anche fotografiche, della vita di trincea e della propria esperienza individuale. Tale circostanza ha contribuito in maniera determinante a una nuova concezione della memoria moderna, come evidenziato dallo storico Paul Fussler (*La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 1984, ed. or. 1975).

<sup>101</sup> Cfr. W. Benjamin, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 116; Id., *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 116 e E. Cadava, *Mots de lumière : thèses sur la photographie de l'histoire*, in *Jardins d'hiver : littérature et photographie*, cit., pp. 9-41.