EFFETTI DI VERITÀ

DOCUMENTI E IMMAGINI TRA STORIA E FINZIONE

a cura di
Marco Piazza e Sara Guindani

RomaTrE-Press
2016

Effetti di verità

Documenti e immagini tra storia e finzione

Atti di convegno
Roma, 19 marzo 2015

a cura di
Marco Piazza e Sara Guindani

RomaTrE-Press
2016

Ringraziamenti:
Cogliamo l'occasione per ringraziare il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre, nella persona del suo Direttore, Paolo D'Angelo, per il sostegno al progetto del convegno e per la sua partecipazione all'apertura e ai lavori dello stesso, e pure la Sezione di Filosofia del Dipartimento, per aver deliberato un contributo finanziario per la sua realizzazione, così come la Fondation Maison des Sciences de l'Homme di Parigi nella persona del suo Presidente, Michel Wieviorka, e del suo Direttore scientifico, Jean-Pierre Dozon, per aver ugualmente sostenuto finanziariamente l'iniziativa romana da cui ha tratto origine la presente pubblicazione. Un sentito ringraziamento va poi ai colleghi che vi hanno partecipato, *in primis* a coloro che vi sono stati relatori e che hanno contribuito alla nascita di questo volume. Il nostro grazie va anche a Catherine Dromelet per il generoso supporto fornito nella fase di *editing* del volume.

M.P. e S.G.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *RomaTrE-Press*

Edizioni: RomaTrE-Press ©
Roma, ottobre 2016
ISBN: 978-88-97524-80-9

http://romatrepress.uniroma3.it

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

Immagine di copertina: © *Un signore*, foto di Yulia Ryzhenko

Indice

Marco Piazza, Sara Guindani, *Presentazione* 5

Marc Goldschmit, *Walter Benjamin et le* photographein *surréaliste de l'histoire* 9

Sara Guindani, *Proust à la Salpêtrière: entre cliché photographique et cliché social* 23

Daniela Angelucci, *Barthes e l'eccedenza dell'immagine* 37

Raul Calzoni, *Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W.G. Sebald* 49

Marco Piazza, *Il caso 'Dora Bruder' di Patrick Modiano* 67

Elena Agazzi, *Dalla prosa di memoria al testo-saggio illustrato: W.G. Sebald, Daniel Mendelsohn e Alain de Botton* 81

Gli autori 99

Marco Piazza, Sara Guindani

Presentazione

Il presente volume trae origine dai lavori della giornata internazionale di studi su «Effetti di verità: documenti e immagini tra storia e finzione», che ha avuto luogo il 19 marzo 2015 presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre, in collaborazione con il programma *Politiques des images* della Fondation Maison des Sciences de l'Homme di Parigi. La giornata, organizzata dagli scriventi, aveva quale suo fine principale l'intento di richiamare l'attenzione sullo statuto che documenti e immagini fotografiche assumono in rapporto ai testi e alla loro intenzionalità, ovvero alle conseguenze filosofiche che derivano dall'impiego massiccio della fotografia in testi che possono essere in varia misura ascritti all'ambito della letteratura. In quell'occasione ci eravamo promessi di indagare in che misura l'inclusione di riferimenti a documenti 'veri' e a immagini 'reali', ma anche la loro riproduzione fotografica, possano incidere sull'identità di un testo, soprattutto quando esso tratta elementi storici o storico-biografici in maniera narrativa. La domanda che in quell'occasione ha animato il confronto scientifico tra studiosi di varie provenienze e di diversa formazione era la seguente: qual è l'effetto di verità che il dato documentale o la fotografia determinano in riferimento al contenuto di un testo?

Si tratta di un interrogativo che ha stimolato i relatori di quella giornata a presentare dei percorsi interpretativi – intrapresi tutti sulla scorta di un serrato confronto con autori e testi ben precisi, da Benjamin a Proust, da Warburg a Sebald, da Barthes a Modiano, per fare alcuni esempi – che ritroviamo, debitamente rivisti e aggiornati, nonché completati dagli indispensabili riferimenti bibliografici, nei contributi che compongono questo volume e che rappresentano una nutrita selezione delle relazioni a suo tempo tenute nella giornata di studi romana.

Se si scorre il volume si può notare come si delinei un tracciato filosofico-letterario e insieme iconico-immaginale, che affonda le sue radici nel modello

di «riscrittura fittizia della storia» indicato da Walter Benjamin, un modello che trova nel dispositivo fotografico uno strumento decisivo per portare alla luce la trama dell'inconscio, di quell'inconscio collettivo che per l'appunto necessita di un «inconscio ottico» per diventare segno leggibile, in una configurazione di pensiero e di scrittura che molto deve a certe premesse nietzscheane e alla lettura dello stesso Nietzsche operata dal surrealismo (si veda il contributo di Marc Goldschmit). Con il progressivo formarsi di un'esperienza percettiva condizionata dalla fotografia, la scrittura (e la stessa riflessione che la guida) diventa sempre più nutrita dalla fotografia stessa, in un'apertura talora sperimentale o persino avanguardistica ai nuovi dispositivi ottici: l'iniziale resistenza in ambito letterario al nuovo medium fotografico lascia il posto a una vera e propria inclusione di quest'ultimo nell'epistemologia della scrittura – che talora arriva a formulare modelli di riproduzione del reale forgiati sullo scatto fotografico – fino a produrre effetti di evidente portata filosofica sulla concezione del tempo e della memoria, come in Proust, che rappresenta per più versi lo spartiacque tra una prima era della fotografia – dominata da un certo sospetto verso questo nuovo strumento di visione – e una seconda era, che arriva fino a noi, in cui il nostro immaginario percettivo e la nostra stessa concezione della memoria e dell'archivio non possono più prescindere dal *photographein* (si veda il saggio di Sara Guindani). Di qui nascono sia le fondamentali riflessioni teoriche sullo *spectrum* e sul *punctum* di Roland Barthes, volte a indagare le implicazioni psicologiche e psicoanalitiche della percezione dell'immagine fotografica, ma anche il suo carattere eccedente e dinamico (cfr. il saggio di Daniela Angelucci), sia le sperimentazioni fotoletterarie di Warburg, Richter e Sebald, da intendersi, le due ultime, come un tentativo di ricostruzione storica dopo Auschwitz, nella consapevolezza delle fratture e delle opacità che un simile evento determina in qualunque tentativo di riproduzione fotorealistica del passato collettivo. Ed è proprio il tentativo estremo di sospendere il tempo in una sorta d'istantanea capace di evocare in maniera fantasmatica le vittime della storia – e *in primis* quelle della Shoah – a segnare la produzione matura di Sebald, che risale all'ultimo decennio del secolo appena trascorso e che si serve dell'immagine fotografica nel quadro di un sofisticato *montage* barocco (si veda il saggio di Raul Calzoni). La fascinazione operata dalla fotografia sulla scrittura e sulla concezione stessa della riproduzione della realtà determina pertanto una trasformazione dello statuto stesso di un testo, sottraendolo alla sfera della finzione e inscrivendolo in quella della ricostruzione della verità storica, come nel caso di un fortunato testo di Patrick Modiano, *Dora Bruder* (si veda il contributo di Marco Piazza). Con sfide come questa si cimenta del resto la maggior

parte delle produzioni inscrivibili nella cosiddetta *postmemory* – filone facente capo alle teorie postulate da Marianne Hirsch nel suo celebre testo *Family Frames* –, ossia in quella scrittura della memoria che non muove da un'esperienza vissuta direttamente, ma che svolge una funzione testimoniale rispetto a un passato familiare riconducibile a una memoria da condividere collettivamente e che proprio per questo possiede una forte incidenza affettiva. Una produzione che ha avuto una grande fortuna negli ultimissimi decenni, e che vede in larga misura i nipoti dei sopravvissuti (alla Shoah, ma anche ad altri stermini, come quello armeno) a cercare di penetrare l'oscurità in cui siamo immersi grazie a quella che è stata definita una vera e propria fotoletteratura (si veda il saggio di Elena Agazzi). In questa memoria condivisa e mediata il ruolo delle immagini e dei processi immaginativi diventa allora essenziale.

Siamo qui di fronte non già a una questione unicamente ontologica (come quella che si pone oggi nel dibattito particolarmente vivace sul realismo e sulle nuove forme di oggettività) oppure da circoscrivere al dibattito teorico-genealogico sui generi letterari, quanto a un vero e proprio banco di prova dalle implicazioni importanti sul piano della letteratura testimoniale e sul suo complesso rapporto con la verità storica e con la trasmissione della memoria. Sulla scorta delle riflessioni di Benjamin e di Kracauer – richiamato quest'ultimo assai opportunamente da Raul Calzoni nel suo contributo – viene così a delinearsi il profilo di una letteratura fittiva, né mera finzione né mera biografia storica, che grazie al medium fotografico riesce a fornirci un modo nuovo per esprimere la nostra esperienza del tempo e della memoria.

Marc Goldschmit*

Walter Benjamin et le photographein *surréaliste de l'histoire*

ABSTRACT:

Un lien secret conjoint, dans la pensée de Benjamin, l'écriture et la photographie. Ce lien soutient le concept d'une historiographie anti-fasciste dans son texte de 1940, les *Thèses sur le concept d'histoire*. L'écriture photographique (le *photographein*) n'appartient pas à l'essence de la vérité comme adéquation, ni comme *alètheia*, et s'il y a vérité du *photographein*, il s'agit d'effet sans cause, de signe sans être. Le *photographein* révèle «l'inconscient optique» qui brûle toute «aura» et tout sujet, et fait surgir le spectre de la réalité. La photographie peut alors devenir l'allégorie d'une graphie générale de l'histoire, en tant qu'elle fait revenir les morts comme des spectres. C'est la réitération fictionnelle de l'histoire, dans un tel *photographein*, qui en suspend le cours infernal. L'historiographie révolutionnaire ne peut se passer de la photographie, qui est la technique d'impression et d'écriture des spectres. L'historiographie surréaliste doit arracher l'image du passé au danger de l'oubli radical qui menace de le submerger, l'enjeu en 1940 en est la lutte contre le fascisme.

A secret link in Benjamin's thought, joint writing and photography. This relationship supports the concept of an anti-fascist historiography in his text of 1940, the *Theses on the Philosophy of History*. Photographic writing (the *photographein*) does not belong to the essence of truth as adequacy or as *alètheia*, and if there is truth of *photographein*, it is without a cause, without sign. The *photographein* reveals the «optical unconscious» that burns every «aura» and all subject, and it raises the specter of reality. Photography can then become the allegory of a general script of the story, as it brings back the deads as ghosts. This is the fictional repetition of history in such *photographein*, which suspends her hellish course. The revolutionary historiography can not do without photography, which is the printing technique and writing of spectra. The surrealist historiography must pull the image from the past to the danger of radical oblivion that threatens to overwhelm; the challenge in 1940 is the struggle against fascism.

Un legame segreto congiunge, nel pensiero di Benjamin, la scrittura e la fotografia. Questa connessione è alla base del concetto di storiografia antifascista nel suo testo del 1940, le *Tesi sulla filosofia della storia*. La scrittura fotografica (il

* Professeur agrégé et docteur en philosophie. E-mail: <marcgd@aliceadsl.fr>.

photographein) non appartiene all'essenza della verità come adeguatezza o come *alètheia*, e se c'è una verità del *photographein*, si tratta di un effetto senza causa, di un segno senza essere. Il *photographein* rivela «l'inconscio ottico» che brucia ogni «aura» e ogni soggetto, e fa emergere lo spettro della realtà. La fotografia può quindi diventare l'allegoria di una grafia generale della storia, in quanto fa tornare i morti come spettri. Si tratta, in tale *photographein*, di una reiterazione finzionale della storia che ne sospende il corso infernale. La storiografia rivoluzionaria non può fare a meno della fotografia, che è la tecnica di stampa e di scrittura degli spettri. La storiografia surrealista deve ricavare l'immagine dal passato correndo il pericolo dell'oblio radicale che minaccia di sopraffarlo; la sfida nel 1940 è peraltro la lotta contro il fascismo.

J'aimerais m'approcher ici, de la conjonction inventée par Walter Benjamin entre photographie et littérature, et chercher à comprendre son idée d'une historiographie de résistance articulée à la pensée d'un *graphein* photographique général. Je partirais de l'opuscule *Petite histoire de la photographie*, paru à l'automne 1931 dans la revue allemande «Die Literatische Welt». Le premier mot de ce texte nomme «le brouillard» et compare la photographie à l'imprimerie en les considérant comme deux apparitions de lumière au milieu des ténèbres de leurs naissances. «Le brouillard qui s'étend sur les débuts de la photographie, n'est pas aussi dense que celui qui recouvre l'apparition de l'imprimerie»[1], écrit Benjamin.

Cette analogie entre photographie et imprimerie permet de tracer un lien discret, jamais présenté comme une thèse, mais traversant la pensée de Benjamin tel un de ses secrets, entre l'écriture et la photographie. L'impression de l'écriture et l'impression de lumière sont présentées comme des apparitions, recouvertes par un brouillard dense empêchant de voir ce qui surgit. L'heure de l'écriture reproduite et l'heure de l'impression photographique sont marquées par le paradoxe du clair-obscur: ces découvertes sont recouvertes par la brume, elles font signe d'emblée vers la question de la vérité.

Dès l'ouverture du texte, à cause de l'obscurité du brouillard, la vérité de l'écriture et de la photographie ne peut plus être déterminée comme reproduction du réel par fixation d'images, identifiables et conformes à un original du monde ou des choses. S'il y a une vérité du *photographein*, elle ne peut appartenir à ce qui, dans la pensée occidentale, a été pensée comme une adéquation entre l'intellect et les choses constituant l'objectivité des représentations d'un sujet. Le clair-obscur du *photo-graphein* (de la photographie et de l'écriture imprimée) n'appartient pas non plus à l'essence de la vérité comme *alètheia*, que le philosophe Martin Heidegger a cherchée par un retour à une pensée grecque pré-originaire permettant d'arracher le sens de l'être à la métaphysique de la représentation objective du monde.

1. Nietzsche et le surréalisme anti-théologique

Benjamin s'inscrit dans une filiation nietzschéenne d'après laquelle

[1] W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [1931], traduction L. Duvay, éditions Allia, Paris 2012, p. 7; Id., *Kleine Geschichte des Photographie*, in Id., *Gesammelten Schriften*, II-1, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 368: «Der Nebel, der über den Anfängen der Photographie liegt, ist nicht ganz so dicht wie jener, der über den Beginn des Buchdrucks sich lagert».

il n'y a plus ni vérité ni apparence, mais phénomène oblique, furtif, ironique, qui déjoue la vérité comme adéquation au réel tout autant que la vérité comme révélation de l'être. S'il y a alors vérité du *photographein*, ce ne peut être qu'au sens d'un effet sans cause, d'un signe sans être, d'une trace qu'on n'arrive qu'à effacer quand on y touche ou qu'on la regarde. Les effets de vérité, sans vérité de l'effet ni vérité de la vérité, sont des traces entre être et non être qui suspendent ironiquement la référence à la vérité. De tels effets forment une fiction de vérité du *photographein*, un semblant ou un simulacre qui constituent aussi son efficace et son effectivité.

Benjamin remarque que «bonimenteurs et charlatans» se sont «jetés sur la nouvelle technique pour se l'approprier [… et qu'] on était alors plus près des arts forains, auxquels il est vrai, la photographie fut apparentée jusqu'à aujourd'hui [1931], que de l'industrie»[2].

Cette parenté avec le cirque et les pratiques du mensonge contamine la vérité et la lie historiquement avec le bavardage et la rhétorique. La détermination de la photographie comme art du cirque, effet de faux-semblant et reflet mensonger, constitue le *photographein* comme une menace pour le théologique. En effet, Benjamin ne manque pas de noter que

> «le *Leipziger Anzage* se crut obligé de s'opposer promptement à l'art diabolique français: "vouloir fixer les reflets fugitifs, y lit-on, n'est pas seulement une chose impossible, comme l'ont montré les recherches allemandes approfondies, mais le souhait même d'y parvenir constitue un blasphème"»[3].

Cette machination démoniaque que représente la photographie prétend fixer le reflet mensonger et spectral de l'image de l'homme: la reproduction photographique de l'image humaine de Dieu est un simulacre menteur qui fait grimacer la création divine. La dimension anti-théologique du *photographein* est alors inséparable d'une compréhension nietzschéenne de la photographie. L'art photographique atteint son «apogée» à l'heure de son surgissement préindustriel, et il commence à décliner dès cette heure

[2] Id., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 8; Id., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 368: «Marktschreier und Scharlatane der neuen Technik aus Erwerbsgründen sich bemächtig hätten […] das stand den Künsten des Jahrmarkts, auf dem die Photographie ja bis heute heimisch gewesen ist, näher als der Industrie».

[3] Id., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 9; Id., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 369: «der Leipziger Anzeiger, glaubte, beizeiten der französischen Teufelskunst entgegentreten zu müssen. "Flüchtige Spiegekbilder fersthalten zu wollen, heißt es da, dies ist nicht bloß ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung"».

définie par le titre d'un livre de Nietzsche: «l'aurore; *Frühzeit*»[4].

On sait que plusieurs «surréalistes» (Picasso, de Chirico, peut-être Tanguy, Dada) sont apparentés à la pensée de l'auteur du *Zarathoustra*. Ils proviennent de Nietzsche et sont comme ses enfants dans l'art, ils héritent du préfixe «sur» qui vient du concept de «surhomme» (*Übermensch*) et revient dans le mot de «surréalisme». Le contenu anti-théologique de ce préfixe, chez Nietzsche et chez les surréalistes, tient à ce qu'il mime ironiquement la transcendance de Dieu et la hauteur de son image humaine, il rature, il suspend alors le monde tout autant que l'homme. Pour Nietzsche, le surhomme est d'ailleurs aux antipodes de l'homme supérieur, quand il parvient à inventer une vie et une pensée libérées des repères du haut et du bas, du supérieur et de l'inférieur, du maître et de l'esclave.

Le *photographein* peut-être dit «surréaliste» au sens où il déjoue les coordonnées de la certitude et de l'orientation, et suspend la référence verticale par un trait oblique et louche dont l'étrangeté est inquiétante. La surréalité anti-théologique du *photographein* chez Benjamin tient en effet à la suspension de la transcendance qui ouvre l'espace d'un monde dépeuplé de ses créatures divines, et à l'apparition, dans ce suspens, d'un espace ou d'un champ inconscient.

2. L'inconscient optique

La photographie a accès à un espace autre, d'une autre dimension que la réalité perçue par l'œil humain. Ce que l'appareil photographique capte et imprime spectralement est une sur-réalité où les choses apparaissent dans leur trame ou leur texture inconscientes. «La nature qui parle à l'appareil photographique diffère de celle qui s'adresse à l'œil; elle est autre, avant tout parce qu'au lieu d'un espace consciemment élaboré par des hommes, c'est un champ tramé par l'inconscient»[5].

Le *photographein* révèle «l'inconscient optique; *Optisch-Unbewußten*»[6] des choses, qui est l'espace-temps du monde dont l'homme est absent, et

[4] Id., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 8; Id., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 368.
[5] Id., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 17; Id., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 371: «Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt».
[6] Id., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 18; Id., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 371.

qui n'est alors pas destiné à son regard. Cette trame ou cette dimension inconsciente du monde est le «lieu invisible» qui appartient à un instant révolu et disparu, dans lequel l'avenir se trouve logé par anticipation et de manière messianique, comme les étincelles de l'espoir qui animent l'appel des désespérés dans les *Thèses sur l'histoire* de 1940.

> «L'observateur, en contemplant une telle image, écrit Benjamin [à propos de la photographie d'une pêcheuse de Newhaven par Hill], se sent irrésistiblement conduit à y déceler, *hic et nunc*, la plus petite étincelle de hasard, par laquelle la réalité a en quelque sorte brûlé le sujet photographié, a trouvé le lieu invisible où, dans l'instant de cette minute depuis longtemps écoulée, l'avenir se niche encore aujourd'hui, et avec tant d'éloquence que nous pouvons, rétrospectivement, le dévoiler»[7].

Ce lieu invisible du passé submergé par l'oubli où l'avenir se trouve inscrit, cet inconscient optique a comme brûlé le sujet photographié (sa «réalité»), surgit avec la décomposition du phénomène cultuel et religieux de l'«aura». L'aura se donne comme la présence de «l'unique apparition d'un lointain», constituée dans l'usage cultuel de l'art, dès l'«aurore de la photographie [qui] voit une concordance entre objet et technique». Ce phénomène de l'aura suppose la vérité comme adéquation de l'objet visé-capté avec le sujet représenté, mais il est détruit lors de la «période ultérieure du déclin»[8] de la photographie, par la «dissociation» de l'unique apparition d'un lointain et de l'adéquation qui la porte.

L'inconscient optique est comme le spectre de la «réalité», au moment où celle-ci brûle sa part humaine et subjective, et produit un hiatus entre l'objet et la technique de représentation. Pour Benjamin, historiquement ce sont «les photographies d'Atget [qui] annoncent la photographie surréaliste» en libérant «l'objet de son aura», et en initiant la mutation de l'art comme 'culte' à l'art comme 'exposition'. «L'étrange tissu d'espace et de temps» qui définit l'aura est détruit, brûlé, l'objet en est extrait par une

[7] Id., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 16; Id., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 371: «fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharachter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längdstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können».

[8] Id., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 34; Id., *Kleine Geschichte des Photographie*, cit., p. 376: «Vielmehr entsprechen sich in jener Frühzeit Objekt und Technik genau so scharf, wie sie in der anschließenden Verfallsperiode auseinandertreten».

suspension surréaliste où le temps, mis hors de ses gonds, perçoit l'avenir qui hante à l'avance un passé sans présence ni réalité.

3. Surréalisme et politique

Avant le cinéma, c'est dans la photographie que l'art cesse d'être voué au culte, et devient un art d'exposition et de culture. Lorsque l'homme s'absente de l'image photographique, et laisse place à un monde inhabité et surréaliste, l'art n'expose plus que lui-même: ses effets de vérité sont suspendus à et par son exposition. Avec le passage de la valeur cultuelle à la valeur d'exposition, c'est en quelque sorte la fonction artistique qui est suspendue pour laisser place à une secrète signification politique, dans laquelle l'histoire va être exposée, non à la vérité, mais à une justice surprenante.

Les images de Paris, dans les photographies d'Atget, sont vides. Les lieux

> «ne sont pas déserts, écrit Benjamin, mais sans âme; sur ces images, la ville est dépeuplée, comme un appartement qui n'a pas encore trouvé de nouveau locataire. C'est par ces exploits que la photographie surréaliste prépare une dissociation salutaire entre l'environnement et l'homme. Elle laisse le champ libre pour porter un regard politique éclairé, affranchi de toute intimité en faveur de l'élucidation du détail»[9].

Ce regard politique sur l'histoire, libéré par la photographie surréaliste, métamorphose les villes en nature artificielle, pour en faire le décor de théâtre d'un procès où les processus historiques sont perçus comme une immense catastrophe et une farce sinistre. La photographie (et la cinématographie qui est contenue virtuellement en elle) ne représentent pas seulement une mutation de l'essence de l'art et des conditions de la perception, elles affectent aussi le rapport à l'histoire en constituant une révolution historiographique. En donnant à l'espace-temps de l'histoire l'image d'un monde paralysé et vide, le *graphein* de la photo et du cinéma fait surgir, dans l'immense processus historique, un choc posthume qui correspond peut-être à ce que les surréalistes appelaient une «explosante

[9] Id., *Petite histoire de la photographie*, cit., p. 42; *Geschichte des Photographie*, cit., p. 379: «Sie sind nicht einsam, sondern stimmungslos; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen».

fixe». La reproductibilité technique arrache le moment historique au cours du temps, et libère ainsi la possibilité de la remémoration, en ouvrant un espace-temps inconscient où les spectres du passé peuvent revenir.

L'espace-temps de l'histoire devient reproductible, dès qu'il est capté et métamorphosé en effets surréalistes de vérité par les appareils de prise de vue. Cet espace-temps, ce décor de théâtre qui apparaît dans les images surréalistes, suscite «une sorte de choc posthume» par un «déclic», une «pression du doigt [qui] suffisait pour conserver l'événement pour un temps illimité»[10]. La technique photographique est, en ce sens, la condition d'une autre temporalité de l'événement, mais aussi de nouvelles conditions de son archive. Elle ouvre des possibilités infinies de remémoration, et cristallise les liens de la révolution avec la mémoire: elle donne naissance à un *graphein* ou à une écriture *surprenante* de l'histoire.

La sur-prise photographique de l'histoire se donne comme la lumière étrange d'une «éternité par les astres», au sens du livre d'Augustin Blanqui que Benjamin déclare avoir découvert et lu au début de l'année 1938. La surprise métaphysique et politique de l'histoire par la photographie arrête le processus, le suspend, en expose la trame inconsciente dans laquelle les spectres sont fichés, et la livre à un procès de théâtre ou d'écriture. Avec le *graphein* de la photo et du cinéma, il y va de la possibilité d'une révolution par l'écriture et comme écriture, dans laquelle la photographie devient l'allégorie d'une graphie générale de l'histoire.

4. Le roman, art du déracinement transcendantal

Avant d'analyser la manière dont une telle allégorie travaille le texte posthume des *Thèses sur l'histoire* de 1940, il faut inscrire l'écriture au sens général du terme, dans la perspective de l'histoire de l'écriture que Benjamin a développée en 1936, dans *Le narrateur* ou *Le conteur* (*Erzähler*). Dans le prolongement de sa pensée du déclin de l'aura, Benjamin parle du déclin de la valeur de l'expérience contemporaine de la disparition de l'art du récit. La question des effets photographiques d'une écriture générale devient alors inséparable de l'histoire de la littérature.

Benjamin écrit: «le cours de l'expérience a chuté; *die Erfahrung ist im*

[10] Id., *Sur quelques thèmes baudelairiens* [1940], traduction M. de Gandillac, in Id., *Œuvres* III, Gallimard, Paris 2000, p. 360; Id., *Über einige Motive bei Baudelaire*, in Id., *Gesammelten Schriften*, I-2, p. 630: «Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock».

Kurse gefallen»[11] par l'effet conjugué de la reproductibilité technique des événements dans l'information et du danger vital que la technique fait courir aux êtres humains:

> «chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit chargé d'éclaircissements. Autrement dit: dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information»[12].

Nous sommes pauvres en histoires et en expérience car nous ne pouvons être atteints ou touchés par des événements sans que ceux-ci ne soient d'abord pris et amortis par des explications: l'effet de choc de l'événement est perdu dès qu'il arrive, il est métamorphosé en récit. La nécessité de faire apparaître les chocs des événements de manière posthume, dans la photographie, surgit donc au moment du déclin du récit et de la montée du roman. Le roman correspond à une transformation de l'essence de la sensibilité et de la mémoire, il est pour Benjamin le degré zéro du récit, sa forme épique, ironique, le texte suspendu de la vérité. Le roman constitue la trame secrète de l'historiographie à l'âge de la solitude et du «déracinement transcendantal», la texture de l'écriture de l'histoire dont la photographie constitue paradoxalement une image allégorique.

Il y a une graphie commune à l'écriture des romans et à l'écriture de l'histoire. Cette graphie est le degré zéro de l'épopée et du récit, elle éclaire le monde d'une lumière blanche. Le *graphein* général est une pure potentialité qui contient en elle la possibilité d'exploser en spectres et de fragmenter le monde en éclats. Le roman constitue en effet une graphie blanche, un récit sans récit, au sens peut-être du «livre sur rien» de Flaubert, la photographie d'un espace-temps vide qui correspond en histoire à ce que Benjamin appelle un passé devenu intégralement citable. La citabilité intégrale du passé définit rigoureusement ce que Benjamin nomme, d'un terme qui est un faux-semblant théologique, «rédemption».

La rédemption photographique n'est pas, en effet, une sortie théologique

[11] Id., *Le conteur* [1936/37], traduction P. Rush, in Id., *Œuvres* III, Gallimard, Paris 2000, p. 115; Id., *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michail Lesskows*, in Id., *Gesammelten Schriften,* II-2, p. 439.

[12] Id., *Le conteur*, cit., p. 123; Id., *Der Erzähler*, cit., pp. 444-445: «Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärung schon durchsetzt wäre. Mit andern Worten: beinah nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinah alles der Information Zugute».

hors de l'immanence de l'histoire et de la terre, vers une réalité ou une dimension transcendante, au-dessus de la réalité, mais elle est la répétition historiographico-romanesque du passé. L'effet de vérité photographique se produit par une réécriture fictive de l'histoire, qui fait réapparaître le passé et le soustrait, de manière rédemptrice, à sa complète disparition. La rédemption photographique et littéraire de l'histoire est la sur-prise d'un monde vidé de toute âme humaine, qui ne sauve pas les vivants, mais surprend la vie passée des morts. Elle fait revenir les morts dans des images écrites qui laissent transparaître des spectres, et qui sont comme des schèmes imaginaires et sans images. Elle tente d'arracher à l'oubli ce que Roland Barthes appelait, en parlant du deuil impossible de sa mère dans *La chambre claire:* «une qualité d'âme».

5. L'indice secret de la «rédemption»

L'effet de vérité de l'écriture de l'histoire, dont la photographie est l'allégorie, est soustrait à l'illusion référentielle. Non seulement parce que l'histoire n'est pas appréhendée du côté du réel, mais parce qu'il s'agit, par réitération fictionnelle, d'arrêter son cours infernal. Ce que Barthes appelait, dans *La chambre claire*, le *punctum* qui vient interrompre le *studium*, permet de comprendre l'opération surréaliste d'arrêt de la catastrophe, et la suspension «épique», autrement dit ironique, du film ou de l'*epos* de l'histoire. Cette ponctuation est photographique au sens où elle ne dure qu'un instant, et cherche à produire, le temps d'un «déclic», un choc posthume qui doit survivre aux morts et à leur disparition.

La photographie et l'historiographie ont le même effet: produire une image du passé. Mais ce qui est surprenant dans ces images, ce n'est ni l'imaginant ni l'imaginé de l'image, mais son spectre: ce n'est pas l'image, mais le schème au sens de Kant, qui dit que le schématisme de l'imagination est «un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine». La photographie surréaliste, qui fixe l'image de lieux sans âme, vides et désertés comme après une catastrophe, cherche les indices invisibles et inconscients d'un crime. Si elle veut produire un choc révolutionnaire et messianique, elle doit se remémorer les morts dont les traces de la disparition ont été effacées. Il s'agit de rendre justice aux morts et de les sauver de l'oubli absolu inséparable du «progressisme». Les morts sont comme des désespérés qui nous appellent pour que nous fassions revenir leurs spectres. En ce sens, l'historiographie révolutionnaire ne peut se passer de la photographie, qui est la technique d'impression et d'écriture des spectres. Mais

le *graphein* de cette historiographie cherche, de manière kantienne, une représentation vide de représenté, sans images.

Dans la IInde des *Thèses sur le concept d'histoire*, Benjamin écrit:

> «Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont plus connues? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. A nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser. L'historien matérialiste en a conscience»[13].

Rendre visible «un faible souffle d'air», telle est la responsabilité impossible qui incombe à l'historio-photographie. Il s'agit d'inscrire, d'imprimer, de reproduire des indices secrets qui n'ont pas plus de réalité qu'«un écho de voix désormais éteintes».

Un tel écho silencieux ne peut ni être objectivé, ni révélé. Il ne peut donner lieu à aucune vérité, mais seulement à des effets de spectres 'sur' une image. L'historiographie qui veut rendre justice à tous les laissés pour compte de l'histoire, aux morts qui n'ont pas eu le droit à une sépulture, a conscience d'un «rendez-vous tacite», non écrit et non archivé entre le passé et le présent. Ce rendez-vous sans rendez-vous contient dans son insubstantialité, dans sa spectralité, une «faible force messianique».

Ce n'est en effet que par un expédient faible, non pas impuissant mais sans pouvoir, qu'il est possible d'écrire ou d'inscrire la trace de ce spectre insensible. Faire revenir l'étincelle de l'espoir en un éclair, par le «déclic» d'un appareil qui «capte la lumière dans une chambre noire», imprimer ces

[13] Id., *Sur le concept d'histoire* [1940], traduction M. de Gandillac, revue par P. Rush, in Id., *Œuvres III*, Gallimard, Paris 2000, pp. 428-429; Id., *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelten Schriften* I-2, pp. 693-694: «Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? Ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? Haben die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat. Billig ist dieser Anspruch nicht abzufertigen. Der historische Materialist weiß darum».

effets de lumière et d'ombre, un tel procédé est rigoureusement surréaliste, au sens où il ne peut même pas se référer à sa propre réalité, et qu'il se désiste ironiquement de lui-même (l'appareil n'apparaît pas sur l'image photographique).

La réponse photographique à l'appel des désespérés est sur-réaliste, à partir du moment où elle redouble et réitère une réalité non phénoménale par une issue improbable et pleine d'humour. Une telle justice fait ressembler le procès de l'histoire à une mauvaise farce, à un *Trauerspiel* désespérant, à un jeu aux effets baroques. Le *photographein* de l'histoire est la répétition du passé qui sait, comme l'*Ange de l'histoire* de la IXème thèse du texte de Benjamin, que les morts ne pourront ni ressusciter, ni se relever, mais seulement revenir tout autrement, comme des spectres dans un *graphein* photographique.

6. Trauerspiel et anamnèse

> «Il existe un tableau de Klee qui s'intitule "Angelus Novus", écrit Benjamin. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès»[14].

[14] Id., *Sur le concept d'histoire*, cit., p. 434; Id., *Über den Begriff der Geschichte*, cit. pp. 697-698: «Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm».

L'Ange de l'histoire est catastrophé, médusé, paralysé, désespéré. Son désir de remémoration ou de remembration ne donne pas lieu à un «travail du deuil», mais à un jeu du deuil, un *Trauerspiel* mélancolique, c'est-à-dire interminable, qui ne peut s'interrompre qu'un instant, le temps d'un arrêt si bref qu'on ne peut même pas dire s'il a eu lieu. Le *photographein* est la trace de cet instant qui répond à l'appel désespéré des morts par un procédé fait d'humour et de fragilité, dans lequel la mélancolie trouve une réponse furtive et oblique.

L'humour mélancolique qui attribue la tâche de la rédemption au *photographein* surréaliste de l'histoire n'est pas neutre mais polémique et critique. L'historiographie surréaliste doit arracher l'image du passé au danger de l'oubli radical qui menace de le submerger. L'enjeu de ce sauvetage messianique des morts est, pour Benjamin, la lutte contre le fascisme. La tâche d'un *photographein* surréaliste de l'histoire «n'appartient qu'à l'historiographie intimement persuadée que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher»[15].

L'ennemi qui menace même les morts, non leur tranquillité mais la faible force de leur appel, n'a pas fini de triompher. Sa victoire est la seconde défaite des disparus, le triomphe de l'amnésie contre la remémoration et le jeu anamnésique du deuil. C'est la tâche de l'écriture de lutter contre l'oubli et de faire sur-vivre, par impression photographique, les étincelles du passé qui restent après l'arrêt de l'histoire. Les étincelles de l'espoir, émis par l'astre noir du passé, sont les effets d'une époque qui a disparu, et qui appartient à un espace-temps qui n'est ni homogène ni continu avec le nôtre. Le sauvetage de ces effets ne peut s'opérer que par un appareil d'écriture de la lumière dans une nuit artificielle, qui capte les traces non d'une vérité, mais d'un passage sur terre devenu invisible et inconscient, d'une spectralité que seul peut faire revenir un *photographein* surréaliste de l'histoire.

[15] Id., *Sur le concept d'histoire*, cit., p. 431; Id., *Über den Begriff der Geschichte*, cit., p. 695: «Nur dem Geschichtsschreiber wohnt […], der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört».

Sara Guindani*

Proust à la Salpêtrière: entre cliché photographique et cliché social

Abstract:

Cet article souhaite prendre en considération deux aspects de l'œuvre de Proust qui ont jusqu'ici été pensés séparément: tout d'abord, la passion dévorante de Marcel Proust pour la photographie, déjà étudiée par Brassaï, Mieke Bal et Jean-François Chévrier entre autres. Deuxièmement, nous nous pencherons sur l'influence que la culture médicale de son temps a pu exercer sur l'écrivain, notamment grâce à son milieu familial. Nous prendrons en analyse l'impact que la photographie médicale de l'époque a pu avoir sur l'écriture de la *Recherche*. La représentation du corps – et plus particulièrement, des corps des malades de nerfs – était en plein bouleversement à cheval entre le XIXe et le XXe siècle, entre Charcot et Freud. De quelle manière la *Recherche* de Proust peut nous livrer un témoignage de ce changement? Les nouvelles techniques de capture de l'image du corps humain – la chronophotographie, les rayons X ou les portraits composites de Francis Galton – élargissent leurs applications aux champs de la médecine, de la psychologie, de la criminologie et de la sociologie de l'époque, allant ainsi alimenter cette immense fresque sociale qui est la *Recherche*. Dans la tentative de décrire les caractères sociaux ayant recours à la photographie, l'écrivain se situe ainsi tout près du médecin et du juge d'instruction de son temps.

My proposal intends to examine two different aspects of Proust's work, always considered separately until now: Firstly, Proust's passion to the point of obsession for photography as highlighted by Brassaï, Mieke Bal, and Jean-François Chevrier amongst others. And secondly, the influence that medical culture, very present in Proust's family, had on the writer. We will therefore give emphasis to the impact that medical photography had on Proust's work. Representation of the body – and in particular, bodies of those suffering from nervous diseases – was in the throes of massive change between the nineteenth and the twentieth centuries, between Charcot and Freud. How could Proust's *Recheche* bear testimony to this change? Brand new techniques of capturing human body, such as chronophotography, X-rays or the composite portraiture of Francis Galton, whose uses extended to the fields of medicine, psychology, criminology and

* Fondation Maison des Sciences de l'Homme Paris et Université Paris 8. E-mail: <sguindani@msh-paris.fr>.

sociology of that time, inspired the author in the writing of his master-piece. In his attempt at describing social characters through references to photography, we will see how Proust stands between the physician and the examining magistrate.

Il mio articolo si propone di esaminare due diversi aspetti del lavoro di Proust, sempre considerati separatamente fino ad ora: in primo luogo, la passione divorante di Proust per la fotografia, già evidenziata da Brassaï, Mieke Bal e Jean-François Chevrier, tra gli altri. In secondo luogo, l'influenza che la cultura medica del tempo, molto presente nella famiglia Proust, ha esercitato sullo scrittore. Ci dedicheremo in particolare all'impatto della fotografia medica sulla scrittura della *Recherche*. La rappresentazione del corpo – e, in particolare, del corpo del malato di nervi – stava subendo un grande cambiamento tra il XIX e il XX secolo, tra Charcot e Freud. In che modo la *Recherche* di Proust ci offre una testimonianza di questo cambiamento? Le nuove tecniche per la cattura dell'immagine del corpo umano – come la cronofotografia, i raggi X o i ritratti compositi di Francis Galton – estendono i propri usi al campo della medicina, della psicologia, della criminologia e della sociologia di quel tempo, innervando cosi molte pagine dell'immenso affresco sociale che è la *Recherche*. Nel tentativo di descrivere i caratteri sociali attraverso i ricorso alla fotografia, lo scrittore va a situarsi accanto al medico e al giudice istruttore del suo tempo.

Comme toute passion qui agite ses personnages, celle de Marcel Proust pour la photographie est complexe. À un premier niveau, nous devons considérer le ravissement que cette technique de la reproduction exerçait sur l'homme Proust. Celui-ci pouvait aller parfois jusqu'au vol pour obtenir les photographies de ses amis. L'objet tant convoité avait souvent le pouvoir de déceler ou de laisser imaginer des ressemblances jusque-là ignorées[1].

Nombre d'essais ont été écrits dans le courant des derniers vingt ans sur la «passion photographique» de Marcel Proust, nous nous limiterons à citer ici l'incontournable *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* de Brassaï.

La photographie, toutefois, n'est pas seulement un loisir pour Marcel Proust; elle est aussi, et ici nous arrivons à un deuxième niveau, un élément essentiel pour l'écrivain. Le *graphein*, est influencé et nourri par le *photographein*, par cette écriture de lumière qui prenait aussi rapidement pied[2]. Un troisième et dernier niveau, intimement lié au deuxième, va se rajouter à ces deux premiers: c'est l'intérêt pour la photographie du Proust théoricien du roman et «philosophe». Cette dernière en effet, en tant que technique de reproduction, est en mesure de modifier profondément notre rapport au temps et à la mémoire.

Proust s'intéresse à toutes les techniques photographiques de son époque: en plus des allusions aux «simples» photographies – néanmoins très fréquentes –, l'écrivain ne néglige aucune technique particulière de son temps telles que la stéréoscopie, la chronophotographie, la photographie judiciaire ou encore les portraits composites.

Ainsi la *Recherche* nous semble à son tour participer de cette extraordinaire effervescence du visible qui a lieu à la fin du XIXe siècle.

Son auteur, quant à lui, participe également d'une autre tradition et d'une autre science. Le père de Marcel, Adrien Proust, était un éminent médecin qui était passé d'une origine de petit bourgeois de province au statut de notable parisien. Il occupe, à partir de 1885, la Chaire d'Hygiène à la Faculté de médecine de Paris, il est habile praticien et fin politique. Il crée l'Office international d'hygiène, ancêtre de l'organisation mondiale de la santé. Il dirige une collection nommée «Bibliothèque d'hygiène thérapeutique» dont les volumes allaient alimenter les lectures du jeune Proust, qui se sentait concerné par des volumes tels que *L'Hygiène du dyspepsique*, *L'hygiène des asthmatiques* ainsi que *L'Hygiène du neurasthénique* de 1897 co-écrit par l'hygiéniste Adrien Proust et l'aliéniste Gilbert Ballet, élève de Charcot à la Salpêtrière.

[1] À ce propos, voir Brassaï, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, Paris 1997, en particulier pp. 42-50.

[2] Pour ce rapport, je renvoie au livre de J.-F. Chévrier, *Proust et la Photographie. La Résurrection de Venise*, éd. Arachneen, Paris 2009.

Chez les Proust c'est toute la médecine de l'époque qui défile. En plus des traités de son père, Proust consulte dans la bibliothèque de famille de nombreux autres ouvrages sur les affections nerveuses, parus en grande quantité dans la décennie 1890-1900. Les recherches de Charcot sont bien connues à Marcel, tout d'abord grâce au père mais aussi grâce à la mondanité que les spectaculaires leçons du mardi attirent autour du médecin à la Salpêtrière.

L'hystérie imprime une marque profonde dans l'écriture de la *Recherche*, comme déjà Gilles Deleuze avait su le voir dans son *Proust et les signes*: «Tout symptôme est parole mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes». Et en citant Proust

> «'Les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble […]'. On ne s'étonnera pas que l'hystérique fasse parler son corps. Il retrouve un langage premier, le vrai langage des symboles et des hiéroglyphes. Son corps est un Egypte. Les mimiques de Mme Verdurin, sa peur que sa mâchoire ne se décroche, ses attitudes artistes qui ressemblent à celle du sommeil, son nez goménolé forment un alphabet pour les initiés»[3].

1. Aura et hystérie

Au cours des séances à la Salpêtrière, Charcot déclenche par hypnose de spectaculaires crises chez ses patientes. Les femmes constituent l'essentiel des hystériques, même si Charcot affirme que la maladie n'est point leur privilège. Sur le corps des patientes, Charcot dessine donc les zones hystérogènes, en particulier dans le bas-ventre. Car il en est convaincu, «le corps ovulaire, douloureux, d'où partent les irradiations de l'aura hystérique spontanée ou provoquée, est bien l'ovaire lui-même»[4].

Ce que Charcot appelle «aura» est un ensemble de signes annonciateurs de la crise, mais nous ne pouvons pas ignorer ce caractère éminemment visible, voire photographique, que le mot «aura» implique. C'est que, en reprenant la formule de Didi-Huberman, dans l'Iconographie photographique de la Salpêtrière

> «tout y est: poses, crises, cris, 'attitudes passionnelles' […], tout semble y être parce que la situation photographique cristallisait idéalement le

[3] G. Deleuze, *Proust et les signes* [1964], PUF, Paris 2003, pp. 110-111.
[4] J.-M. Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1887-1888*, Progrès médical & Delahaye & Lecrosnier, Paris 1887-1888, p. 134.

> lien du fantasme hystérique et du fantasme de savoir. Une réciproque du *charme* s'instaura: médecins insatiables des images de l'"Hystérie" – hystériques toutes consentantes, surenchérissant même en théâtralités des corps»[5].

C'est d'ailleurs le même Charcot qui a recours à la métaphore de la photographie pour décrire son travail à la Salpêtrière: «Ce serait chose vraiment merveilleuse que je puisse ainsi créer des maladies au gré de mon caprice et de ma fantaisie. Mais à la vérité, je ne suis absolument là que le photographe; j'inscris ce que je vois…»[6].

Cet ensemble très varié de symptômes qui se placent sous le nom d'hystérie semble donc révéler, grâce à son caractère «auratique», son lien avec la photographie.

Photographie et hystérie seraient-elles alors deux manières d'appareiller, à la fin du XIXe siècle, «l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il»[7], selon la définition que Walter Benjamin donne à l'aura?

En effet, si c'est vrai que pour Benjamin l'aura est ce qui est à risque dans la photographie, il est néanmoins également vrai que certaines photographies – ou peut-être mieux, quelque chose dans la photographie – sont des lieux privilégiés pour l'apparition de l'aura: «dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, les anciennes photographies font place à l'aura, une dernière fois. C'est ce qui leur donne cette mélancolique beauté, qu'on ne peut comparer à rien d'autre»[8].

Mais *aura* désignait aussi, au XIXe siècle, comme le rappelle encore Georges Didi-Huberman,

> «un certain problème technique de la photographie, et pas des moindres. […] C'est le problème des auréoles et des voiles: tous ces phénomènes lumineux, ou paralumineux, qui nimbaient accidentellement, sans qu'on sache encore trop pourquoi, tel sujet photographié. Ce problème était-il relatif à une *trop-venue du lointain dans l'image*?»[9].

Si l'aura est bien «une singulière trame d'espace et de temps: l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il»[10], la photographie, grâce à sa

[5] G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie* [1982], Macula, Paris 2012, p. 13.
[6] Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1887-1888*, cit., p. 178.
[7] W. Benjamin, *Petite histoire de la Photographie*, in Id., *L'Homme, le langage, la culture*, Denoël, Paris 1974, p. 70.
[8] W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in Id., *L'Homme, le langage, la culture*, cit., p. 152.
[9] Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, cit., p. 123.
[10] Benjamin, *Petite histoire de la Photographie*, cit., p. 70.

vocation à faire commerce avec les esprits, les revenants, les spectres (dans son avoir affaire toujours avec le «retour du mort» comme l'écrivait Barthes) est alors un lieu privilégié pour l'apparition de l'aura.

Cette croyance en la photographie comme image «hantée» par les présences invisibles et éloignées n'est par ailleurs pas prérogative unique des photographies de foire: à la fin du XIXe, nombre de médecins semblent courir auprès de ce rêve de capture de l'aura. D'ailleurs celui d''aura' est un mot bien connu à la médecine: depuis Galien, l'aura est un souffle qui traverse le corps au moment où celui-ci va se trouver plongé dans le pâtir et dans la crise. Le cabinet photographique crée par Charcot et par Albert Londe à la Salpêtrière semble alors poursuivre et donner consistance à ce rêve.

A la fin du XIXe siècle le développement de la médecine et celui des arts sont tous les deux bouleversés par la venue de nouvelles techniques d'exploration et de reproduction du visible.

Il suffit de rappeler la chronique nécrologique que Freud consacre à Charcot en 1893, où il ne le définit pas un penseur mais «un visuel, un voyant».

Comme le fait remarquer Monique Sicard dans son beau texte *1895. L'Image écartelée entre voir et savoir*, une curieuse coïncidence a lieu en cette année: le 28 décembre 1895 a lieu la découverte des rayons X; le même jour, au soir, les gens peuvent assister à la première projection publique payante du cinématographe des frères Lumière. Les premières images pénètrent à l'intérieur de la vie, les deuxièmes donnent une illusion de vie aux images[11].

Toute l'imagerie médicale de sa jeunesse est convoquée par Proust dans son livre car l'écriture, le *graphein*, de la *Recherche* est aussi, nous le rappelle Proust, «une question de vision», et à ce titre elle ne peut pas rester indemne à ces nouvelles formes d'inscriptions dans le visible.

2. La chronophotographie: «rêverie zénonienne sur le mouvement»

Certains ont remarqué combien les pages proustiennes, et en particulier les volumes extrêmement dynamiques et accélérés des *Jeunes filles,* ressentent de l'influence d'une nouvelle forme de visibilité pratiquée par les avant-gardes (futurisme, cubisme)[12]; mais nous pouvons *a fortiori* y voir l'influence du processus de «morcellisation» du mouvement appliquée

[11] M. Sicard, *1895. L'Image écartelée entre voir et savoir*, Le Seuil, Paris 1994, p. 7.
[12] Voir par exemple, P. Placella Sommella, *Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Bulzoni, Roma 1982.

par cette «rêverie zénonienne sur le mouvement»[13], comme la définira Maurice Merleau-Ponty, qui est la chronophotographie.

Cette technique, inventée par Muybridge et utilisée en France par Etienne-Jules Marey afin de décomposer et d'étudier le mouvement des être vivants, avait été adoptée par Albert Londe à la Salpêtrière dans le but étudier l'évolution des crises hystériques.

Les images de la chronophotographie se prêtent particulièrement bien à illustrer le phénomène de fragmentation perceptive dans le temps qui accompagne toute la *Recherche*.

Avec la chronophotographie, comme le note Michel Frizot, «le temps travaille les formes et les structures de l'image»[14].

C'est l'action efficace du temps qui est rendue visible dans l'inscription de l'image – pour la chronophotographie – et de la parole – pour l'écriture proustienne:

> «[Tout être] se déforme tout le long de son trajet dans l'abîme où il est lancé, abîme dont nous ne pouvons exprimer la direction que par des comparaisons également vaines, puisque nous ne pouvons les emprunter qu'au monde de l'espace, et qui, que nous les orientions dans le sens de l'élévation, de la longueur ou de la profondeur, ont comme seul avantage de nous faire sentir que cette dimension inconcevable et sensible existe»[15].

Etienne Jules Marey veut contester le modèle oculaire: «dégagée du préjugé de l'infaillibilité des sens […], la science a cherché d'autres auxiliaires pour la recherche de la vérité»[16].

Les affirmations de Marey nous rappellent celle de Proust qui dans une lettre célèbre comparait le travail de l'écrivain à un télescope qui permettrait «de faire apparaître des choses invisibles à l'œil nu»[17]. Mais nous pourrons aussi le comparer à celui d'un appareil photographique qui permettrait à l'invisible de se faire visible pour les autres grâce à sa capacité de le fixer sur un support matériel – la plaque pour le photographe, le papier pour l'écrivain.

[13] M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, p. 78.
[14] M. Frizot, *Etienne-Jules Marey, chronophotographe*, Nathan, Paris 2001, p. 102.
[15] M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, édition dirigée par J.-Y. Tadié, 4 voll., Gallimard «La Pléiade», Paris 1987-1989, t. IV, p. 504.
[16] É.-J. Marey, *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Masson, Paris s.d. [1878], pp. ii-iii.
[17] Lettre à C. Vettard, vers mars 1922, in M. Proust, *Lettres* (Ph. Kolb éd.), Plon, Paris 2004, p. 1076.

Dans la *Recherche*, c'est Robert de Saint-Loup le personnage le plus souvent associé à des épisodes en lien avec la photographie. C'est d'ailleurs son corps prestigieux et privilégié, celui qui semble miraculeusement privé de la pesanteur et de l'opacité qui plombent habituellement les corps des personnages proustiens, qui fait rentrer en scène tout l'athlétisme dont fait preuve l'image chronophotographique:

> «Tout à coup, comme apparaît au ciel un phénomène astral, je vis des corps ovoïdes prendre avec une rapidité vertigineuse toutes les positions qui leur permettaient de composer, devant Saint-Loup, une instable constellation. Lancés comme par une fronde ils me semblèrent être au moins au nombre de sept. Ce n'étaient pourtant que les deux poings de Saint-Loup, multipliés par leur vitesse à changer de place dans cet ensemble en apparence idéal et décoratif. Mais cette pièce d'artifice n'était qu'une roulée qu'administrait Saint-Loup, et dont le caractère agressif au lieu d'esthétique me fut d'abord révélé par l'aspect du monsieur médiocrement habillé, lequel parut perdre à la fois toute contenance, une mâchoire, et beaucoup de sang»[18].

La plume de l'écrivain semble ici prendre les pouvoirs d'un fusil de Marey nous donnant à voir ce qui reste le plus souvent cachée à notre perception ordinaire: le mouvement même et ses «auréoles» justement.

3. Les rayons X ou l'art de voir dans les cœurs

Il faut cependant remarquer qu'en 1895 la chronophotographie commence à décliner, supplantée par le cinéma. Albert Londe, au département de photographie de la Salpêtrière, commence à délaisser la chronophotographie pour les rayons X.

Chez Proust, les allusions à cette toute jeune technique médicale ne manquent pas. D'abord Proust fait de l'ironie sur ce phénomène à la mode, en laissant parler la gouvernante Françoise, fière d'être «à la page». En s'adressant à la mère du héros, Françoise dit: «Madame sait tout; madame est pire que les rayons X (elle disait x avec une difficulté affectée et un sourire pour se railler elle-même, ignorante, d'employer ce terme savant), qu'on a fait venir pour Mme Octave et qui voient ce que vous avez dans le coeur»[19].

L'affirmation de Françoise n'est qu'à moitié l'expression d'une naïveté populaire. Hyppolyte Baraduc, à l'époque médecin reconnu par les plus

[18] M. Proust, *Le Côté des Guermantes*, I, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 480.
[19] Proust, *Du côté de chez Swann*, I, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 53.

hautes institutions, à la fin du XIXe siècle nomme «Iconographie» et ailleurs «Radiographie» la faculté que possède l'aura de se manifester sur les épreuves. Il déclare pouvoir photographier l'aura et les forces vitales – et nous ne pourrons pas nous empêcher de penser à la prétention de certaines neurosciences…

Si Hyppolite Baraduc, dans ses nombreux traités médicaux[20], ne prétendait pas voir le cœur, comme le disait la naïve Françoise, il visait tout de même à voir l'âme…

Proust fait encore allusion aux rayons X dans un passage célèbre de la *Recherche* qui se situe dans le dernier volume du roman et qui précède les réminiscences et les révélations du *Temps retrouvé*. Dans cet épisode cependant, la force de pénétration des rayons X ne semble mener à aucune célébration de la clarté ou de la transparence, bien au contraire. Ici cette métaphore sert plutôt à faire entrer en tension l'*incapacité de voir* du Narrateur et le sens de l'observation pour ainsi dire cartésien des frères Goncourt, et à faire précipiter cette clairvoyance dans une totale confusion:

> «Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui, comme un chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je *les radiographiais*. […] Goncourt savait écouter, comme il savait voir; je ne le savais pas»[21].

La radiographie nous offre habituellement une image à la fois transparente et négative. Négative, puisqu'elle renverse le rapport entre visible et invisible. Transparente, puisqu'elle éclaircit ce qui était resté jusque-là opaque. Si nous retrouvons encore, dans le passage cité, l'inversion entre visible et invisible, la transparence normalement attribuée à l'image radiographique ne va cependant plus de soi. Au contraire, on dirait que la force de pénétration du regard radiographique, au lieu d'éclaircir, génère encore plus de confusion et d'opacité.

Le mythe de la transparence, qui hante l'imaginaire optique du XIXe siècle, recèle le désir d'effacer toute particularité et toute différence liées aux existences contingentes[22]; l'image aux rayons X, dans son utilisation médicale, nous offre précisément cela: un corps dans sa généralité anatomique.

[20] Pour une analyse des travaux de Hyppolite Baraduc par rapport aux thèmes qui nous occupent ici, je renvoie à l'ouvrage de Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie*, cit.

[21] Proust, *Le Temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 296-297 et 299; nous soulignons.

[22] À ce propos, je renvoie au beau texte de Ph. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Chambon, Rodez 2002.

4. Les portraits composites et l'homme transparent de Francis Galton

Les photographies de Francis Galton sont l'emblème de cet homme transparent et composite révélé par la médecine et la psychologie du XIXe. Les *Portraits composites* de Galton superposaient sur une même image photographique des visages d'individus différents appartenant au même groupe ethnique ou familial. Dans la superposition, les différences étaient progressivement effacées pour laisser surgir, 'par transparence', une sorte d'image génotypique ou archétypique. Dans cette image, qui ne garde que le semblable, il est particulièrement évident que, grâce à la transparence, on a l'impression que l'identité particulière et contingente se dissout au profit d'une structure générale et originaire (qu'elle soit *genos*, 'race' ou 'type' – les recherches de Galton ont d'ailleurs eu une puissante valeur normative et ont servi aussi à définir le «type criminel»).

Telles sont les implications idéologiques du mythe de la transparence. Chez Proust toutefois, cette structure générale et originaire obtenue par transparence est bien ce qui oppose résistance: le corps radiographié est encore plus confus que le corps phénoménal.

Il y a cependant au moins un passage de la *Recherche* où Proust pense sans aucun doute aux processus photographiques de Galton, et ce en vue de rechercher une sorte d'image originaire:

> «Plus tard, en regardant Robert, je m'aperçus que lui aussi était un peu comme une photographie de sa tante, et par un mystère presque aussi émouvant pour moi puisque, si sa figure à lui n'avait pas été directement produite par sa figure à elle, toutes deux avaient cependant *une origine commune*. Les traits de la duchesse de Guermantes qui étaient épinglés dans ma vision de Combray, le nez en bec de faucon, les yeux perçants, semblaient avoir servi aussi à découper […] la figure de Robert presque *superposable* à celle de sa tante. Je regardais sur lui avec envie ces traits caractéristiques des Guermantes, de cette *race* restée si particulière au milieu du monde, où elle ne se perd pas et où elle reste isolée dans sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue, aux âges de la mythologie, de l'union d'une déesse et d'un oiseau»[23].

Ce passage s'inspire à l'évidence des procédés photographiques de Galton, à travers lesquels Proust fait allusion au rêve d'une origine et d'une identité pures (l''origine commune', la 'race isolée' des Guermantes) qui

[23] Proust, *Le Côté des Guermantes*, I, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 379; nous soulignons.

trouve ses présupposés matériels dans cette image obtenue par transparence. La photographie a d'ailleurs toujours eu un rapport privilégié avec la quête des origines et avec la capacité de les révéler. Dans la *Chambre claire* Roland Barthes écrit:

> «La photographie peut révéler (au sens chimique du terme), mais ce qu'elle révèle est une certaine persistance de l'espèce. À la mort du prince de Polignac […], Proust dit que 'son visage était resté celui de son lignage, antérieur à son âme individuelle'. La Photographie est comme la vieillesse: même resplendissante, elle décharne le visage, manifeste son essence génétique»[24].

Ce que nous devons considérer ici des portraits composites de Galton, et qui est évident aussi dans les photographies de Londe à la Salpêtrière, est leur pouvoir normatif: il s'agit de classer, au sens propre du terme, c'est-à-dire de créer des types, des espèces, des classes, bref toute une visibilité sociale au soutien du discours dominant.

Il y a au fond de toute photographie un pouvoir méta-photographique qui ne 're-produit' pas grâce à une ressemblance qui préexisterait mais qui 'produit' la ressemblance. C'est d'ailleurs ce que Derrida écrit dans son texte en mémoire de Roland Barthes: «La photographie ne tend plus à aucune ressemblance particulière mais crée du semblable»[25].

La photographie pratique une singulière *reductio ad unum*, elle tend à une conformité socio-représentative du sujet. Barthes décrit ce phénomène ainsi:

> «Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité d'un sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même; elle le donne 'en tant que lui-même', alors que je veux un sujet 'tel qu'en lui-même'. La ressemblance me laisse insatisfait, et comme sceptique»[26].

5. «Est-ce que le social se lit sur les photographies?»

Cette mystérieuse ressemblance de la photographie est peut-être l'une des pistes de lecture du séminaire que Barthes souhaitait donner au Collège

[24] R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, L'Étoile/Gallimard/Seuil, Paris 1980, pp. 161-162.
[25] J. Derrida, *Les morts de Roland Barthes*, in Id., *Psyché, l'invention de l'autre*, Gallimard, Paris 1998, p. 292.
[26] Barthes, *La Chambre claire*, cit., p. 160.

de France et qui avait pour objet l'étude du *corpus* des photographies des supposés «modèles» des personnages proustiens.

«Est-ce que le social se lit sur les photographies?» se demande le philosophe. Et il poursuit avec la description de traits qui relèvent de ce qu'on pourrait appeler une véritable «esthétique sociale»: «La morphologie des visages renvoie à l'idée de distinction […] la trace sociale classique des vêtements […] et la trace plus subtile de la pose». Et à ce propos, il donne l'exemple de Laure Hayman: «le *gestus* de la demi-mondaine distinguée, douce et réservée, aux sentiments supérieurs»[27].

Si les photographies donnent les coordonnées sociales des supposés modèles «réels» de la *Recherche*, il n'en va pas autrement pour les personnages de fiction.

Il suffira de citer ici le cas de Gilberte, l'une des nombreuses filles «parricides» de la *Recherche*, qui semble avoir tout fait pour renier et oublier le nom de son père, le juif Swann. Elle lui inflige *post mortem* les pires ignominies, en prenant d'abord le nom de l'ancien amant ainsi que nouveau mari de sa mère, Forcheville, pour ensuite se glisser dans cette espace auparavant socialement inaccessible du Faubourg Saint-Germain, où ni elle ni sa mère étaient acceptées du vivant de Swann.

Et pourtant nous savons que chez Proust on peut difficilement échapper au passé, *a fortiori* s'il s'agit d'un passé refoulé. C'est ainsi que la judaïté de Gilberte fait retour, et cela grâce à la photographie. Gilberte se fait involontairement juive en imitant les accoutrements vus dans les photographies de Rachel, jeune femme juive, ancienne prostituée et actrice sans véritable talent, devenue ensuite la maîtresse du mari de Gilberte, Robert de Saint Loup. Les clichés sociaux, esthétiques et photographiques s'articulent ici pour former ce que Benjamin aurait appelé «un inconscient optique» de la photographie et qui permet, comme tout inconscient, au refoulé de revenir.

Ainsi, en superposant les images de Gilberte et de Rachel par le médium de la photographie, le narrateur raconte:

> «Et en effet j'avais été frappé d'une vague ressemblance qu'on pouvait à la rigueur trouver maintenant entre elles. Peut-être tenait-elle à une similitude réelle de quelques traits (dus par exemple à l'origine hébraïque pourtant si peu marquée chez Gilberte) à cause de laquelle Robert, quand sa famille avait voulu qu'il se mariât, s'était senti attiré vers Gilberte. Elle tenait aussi à ce que Gilberte, ayant surpris des

[27] R. Barthes, *La préparation du roman I et II suivi de Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu,* Seuil/IMEC, Paris 2003, p. 395.

> photographies de Rachel dont elle avait ignoré jusqu'au nom, cherchait pour plaire à Robert à imiter certaines habitudes chères à l'actrice, comme d'avoir toujours des noeuds rouges dans les cheveux, un ruban de velours noir au bras, et se teignait les cheveux pour paraître brune. Puis sentant que ses chagrins lui donnaient mauvaise mine, elle essayait d'y remédier»[28].

Si la photographie a donc chez Proust à la fois fonction de révélateur du Temps (avec un grand T, c'est le temps atavique et inconscient), elle a également la fonction de révélateur du monde social et de son ordre constitué – et cela souvent non sans ironie.

Les planches des hystériques à la Salpêtrière et celles des «types» de Francis Galton, dans leur pouvoir de normativité et de sauvegarde de l'ordre social, ne sont d'ailleurs sans rappeler les images «pénales» conçue par Alphonse Bertillon, chef du service photographique de la police de Paris à partir de 1882.

Ici nous avons un *analogon* sur échelle criminelle de ces poses qui selon Barthes faisaient la distinction: la pose de face et de profil, l'outillage spécifique pour l'obtenir, le cadre pré-formaté; bref, toute la panoplie de ce que Barthes appelait la nature pénale de la photographie.

Au fond, comme l'écrit Proust peu après de la terrible suite d'erreurs médicales qui précèdent la mort de la grand-mère, «chez le prêtre comme chez l'aliéniste, il y a toujours quelque chose d'un juge d'instruction»[29].

Et en effet, si chez Proust on peut retrouver encore palpable ce désir de se situer, pour l'écrivain, entre le médecin, l'aliéniste et le juge d'instruction, c'est dans le souhait d'arriver à écrire la maladie, la folie et le vice en essayant de faire disparaître les individus au profit d'une logique plus générale et grande, où le monde social apparaisse lui aussi, pour ainsi dire, dans le Temps. C'est une sorte de monde social submergé et inconscient, où l'écrivain-médecin a pour tâche d'en rendre conscients les forces et les flux, ou alors où l'écrivain-juge d'instruction se doit d'apporter les preuves et de rendre visible ce qui était resté jusque-là invisible.

[28] Proust, *Le Temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 280.
[29] Proust, *Le Côté des Guermantes*, II, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 635.

Daniela Angelucci*

Barthes e l'eccedenza dell'immagine

ABSTRACT:

L'articolo si concentra su alcuni aspetti della teoria della fotografia sviluppata da Roland Barthes in *La camera chiara* (1980). In particolare, sottolinea la capacità della fotografia di andare oltre la semplice rappresentazione. Questa caratteristica è evidente specialmente riflettendo sul concetto di *punctum*, definito da Barthes come un dettaglio fatale nella foto, che ferisce, punge lo spettatore. Se un'immagine fotografica è una 'emanazione della realtà passata', il *punctum* è un elemento fondamentale, imprevedibile e dinamico, allo stesso tempo contingente e necessario. Al fine di cogliere tali caratteristiche del *punctum*, può essere utile la nozione di 'inconscio ottico', proposta da Walter Benjamin in *Piccola storia della fotografia* (1934) e *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). L'inconscio ottico è qualcosa che eccede ciò che possiamo vedere nella fotografia e che lo stesso fotografo non può produrre intenzionalmente. L'articolo si conclude affermando la validità della teoria di Barthes anche per la comprensione della fotografia contemporanea.

This paper focuses on some aspects of the theory of photography, developed in the book *Camera Lucida* (1980) by Roland Barthes. In particular, it highlights the ability of photography to go well beyond mere representation. Such property is evident especially reflecting on the concept of *punctum*, defined by Barthes as a fatal detail in the picture, that 'wounds' the viewer. If a photograph is an 'emanation of past reality', the *punctum* is a fundamental, unpredictable and dynamic element, at the same time accidental and necessary. In order to focus such characteristics of *punctum*, it can be useful the notion of 'optical unconscious', proposed by Walter Benjamin in *A short history of photography* (1934) and *The work of art in the age of mechanical reproduction* (1936). The optical unconscious is something that exceeds what we can see in the picture and something that the photographer himself can't produce intentionally. The paper ends affirming the effectiveness of Barthes' theory for the comprehension of contemporary photography as well.

L'article se concentre sur certains aspects de la théorie de la photographie, développée par Roland Barthes dans *La chambre claire* (1980). Il souligne en particulier

* Professore associato di Estetica, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università degli Studi Roma Tre. E-mail: <daniela.angelucci@uniroma3.it>.

la capacité qu'a la photographie d'aller au-delà de la simple représentation. Cette caractéristique est spécialement évidente en ce qui concerne le concept de *punctum*, défini par Barthes comme étant un détail fatal dans la photo, qui blesse le spectateur. Si une image photographique est une 'émanation de la réalité passée', le *punctum* est un élément fondamental, imprévisible et dynamique, de même que contingent et nécessaire. Ces caractéristiques du *punctum* peuvent être saisies à la lumière de la notion d''inconscient optique', proposée par Walter Benjamin dans la *Petite Histoire de la photographie* (1934) et *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936). Alors que l'inconscient optique va au-delà de ce que nous pouvons voir sur la photo, c'est aussi quelque chose que le photographe lui-même ne peut pas produire intentionnellement. L'article se conclut en affirmant la validité de la théorie de Barthes pour la compréhension de la photographie contemporaine.

1. Caparbietà e assenza del referente

In *La camera chiara*, pubblicato da Roland Barthes nel 1980, poco prima della morte del suo autore, e concepito poco dopo la morte della madre, avvenuta nel 1978, Barthes afferma che la fotografia è «emanazione del referente», laddove il referente non è la cosa *facoltativamente* reale, a cui rimanda un'immagine pittorica o un segno, «bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all'obbiettivo». Se la pittura può simulare la realtà anche senza averla vista, e se il discorso combina segni i cui referenti possono essere delle 'chimere', «nella Fotografia, contrariamente a quanto è per tali imitazioni, io non posso mai negare che *la cosa è stata là*»[1]. Il referente è caratterizzato insomma da ciò che l'autore stesso chiama «caparbietà».

L'espressione «*è stata là*», oltre a insistere sull'esistenza reale di ciò che viene fotografato, indica un altro aspetto fondamentale delle tesi di Barthes, ovvero il legame della fotografia con il passato. L'immagine fotografica rende presente un'assenza: rende presente ciò che è stato, ma ciò che è stato 'una volta'. «Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato», qualcuno una volta ha visto il referente in persona, e la fotografia è, appunto, un'emanazione che «viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella»[2].

L'insistenza di Barthes sul potere di autenticazione, di certificazione dell'immagine fotografica, che garantirebbe dell'esistenza dell'oggetto riprodotto rispetto al non poter autenticarsi da sé dello scritto o dell'immagine dipinta (che non possono mai dare questa certezza), crea a volte qualche confusione. In primo luogo, tra realtà e verità. Dire che la fotografia non mente sull'esistenza dell'oggetto non significa che non menta o non possa mentire sul senso della cosa, anzi, afferma Barthes, essa è «tendenziosa per natura», al pari della pittura e delle altre arti. Quando Barthes si proclama realista non intende dunque dire che la foto è copia del reale, ma che è un'emanazione del reale passato, reale che la fotografia mostra con tutta la parzialità di un'immagine. Infatti, «la documentatività della Fotografia [verte] non sull'oggetto, ma sul tempo»[3]. In secondo luogo, sostenere che il suo referente 'è stato' reale ed ora potrebbe ancora essere, oppure non essere più, dice qualcosa di forte sulla sua assoluta contingenza e sulla sua natura, che Barthes stesso definisce «da ectoplasma»: la foto è «un *medium* bizzarro, una nuova forma di allucinazione: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo: un'allucinazione in

[1] R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 77.
[2] *Ibid.*, p. 78.
[3] *Ibid.*, p. 87.

un certo senso temperata, modesta, divisa»[4]. Molti termini usati dall'autore insistono sull'assenza del referente della fotografia nel momento della sua visione, piuttosto che sulla sua realtà: l'immagine fotografica è un'«immagine folle, *velata* di reale», e la realtà di cui si parla è quella di una volta, di un'occasione passata, di un incontro particolare. Infine, occorre ricordare che il libro di Barthes è dedicato al testo *L'immaginario* (1940) di Jean-Paul Sartre, dove si sostiene la tesi che l'immagine nasce solo nella nullificazione della realtà, che essa è un «nulla di oggetto». Secondo Sartre, infatti, attraverso l'immaginazione la libertà umana si esplica nella creazione di un mondo immaginario che come primo passo prevede l'allontanamento dalla dimensione percettiva, dal mondo sensibile. Ebbene, Barthes non intende confutare questa tesi sostituendola con una sua personale tesi di stampo opposto, piuttosto integra il pensiero di Sartre affermando: «L'immagine, dice la fenomenologia, è un nulla di oggetto. Ora, ciò che io ipotizzo nella Fotografia non è soltanto l'assenza dell'oggetto, ma anche, sullo stesso piano e all'unisono, che quell'oggetto è effettivamente esistito e che è stato lì dove io lo vedo»[5].

Tutte queste considerazioni sono volte a restituire un'idea meno monolitica del mezzo, in cui la cosiddetta caparbietà del referente viene sfumata, addolcita dalla sua inevitabile assenza. La questione dell'assenza e del passato ci rimanda al legame con la morte di questo testo, al di là degli eventi legati all'autobiografia di Barthes cui si accennava all'inizio. Barthes definisce colui che subisce la foto, il bersaglio che viene «immortalato», *spectrum* (accanto all'*operator*, il fotografo, e allo *spectator*, colui che guarda le foto): «questa parola – scrive – mantiene un rapporto con lo spettacolo aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto»[6]. Il soggetto della fotografia, mettendosi in posa, prova il turbamento dell'inautenticità, recita, imita se stesso; fissato in un doppio immobile, è destinato poi a rivedersi come altro da sé, in un'immagine che lo trasforma in oggetto. Dissociato dalla propria identità, vive dunque una «micro-esperienza di morte».

Se qui Barthes cita Calvino che in *Avventura di un fotografo*, racconto contenuto in *Gli amori difficili*, descrive l'effetto di un'istantanea su alcune ragazze che giocano con la palla tra le onde come «commemorazione della vita»[7], è possibile esplicitare anche altre fonti dell'autore in merito a questo

[4] *Ibid.*, p. 115.
[5] *Ivi*.
[6] *Ibid.*, p. 11.
[7] Scrive Calvino: «Lanciandovi il pallone vivete nel presente, ma appena la scansione dei fotogrammi si insinua tra i vostri gesti non è più il piacere del gioco a muovervi ma quello

tema. Quando Barthes parla del gesto del fotografo come di un gesto che non fa che «imbalsamare» colui che viene ritratto nella foto, non si può infatti non pensare al testo di André Bazin *Ontologia dell'immagine fotografica*, scritto nel 1945. Questo scritto, che pone al centro il legame essenziale tra cinema e realtà come conseguenza necessaria delle caratteristiche tecniche del dispositivo, prende le mosse da una considerazione dell'origine delle arti plastiche da un punto di vista psicoanalitico, individuando il motivo della nascita di pittura e scultura in quello che viene definito il «complesso della mummia». La difesa contro il tempo e la morte a partire dalla salvezza delle apparenze fisiche, che è all'origine della pratica egizia dell'imbalsamazione, sarebbe la funzione primaria non solo della statuaria religiosa, ma di tutte le arti plastiche, che tentano di strappare l'essere a quello che Bazin chiama, con un riferimento al pensiero di Henri Bergson, il «flusso della durata». Con l'evoluzione della civiltà la credenza nella funzione magica viene a cadere e all'imbalsamazione si sostituisce il ritratto, che sottrae il modello se non alla morte fisica quantomeno alla morte spirituale, perpetuandone il ricordo. A metà dell'Ottocento, l'invenzione della fotografia con la sua «oggettività essenziale» ha permesso infatti alla pittura e alla scultura di liberarsi dall'ossessione per la rassomiglianza, di abbandonare la tendenza al verosimile e al realismo per guadagnare una nuova autonomia estetica. Sarà l'occhio fotografico, l'obiettivo che si sostituisce all'occhio umano, a prendere su di sé il carico del realismo, valendosi, grazie alla sua genesi automatica, di un «transfert di realtà» dalla cosa alla sua riproduzione, che ci costringe a credere all'esistenza dell'oggetto ri-presentato.

Il riferimento psicoanalitico, presente come prospettiva generale nel pensiero di Bazin, è molto evidente ed esplicitato nel lavoro di Barthes, che rinvia in particolare al pensiero di Jacques Lacan. In primo luogo, Lacan viene scopertamente ripreso per quel che riguarda la distinzione tra i tre registri dell'esistenza umana – reale, simbolico, immaginario –, e soprattutto per l'idea del reale come incontro che può anche essere mancato[8], dunque incontro con il particolare che la foto in effetti sembra inevitabilmente produrre. Si può forse vedere un'influenza di Lacan anche nella descrizione del soggetto della foto come *spectrum*, doppio alienato.

di rivedervi nel futuro… su un cartoncino ingiallito… Il gusto della foto spontanea naturale colta dal vivo *uccide* la spontaneità, allontana il presente. La realtà fotografata assume subito un carattere *nostalgico*… La vita che vivete per fotografarla è già *commemorazione* di se stessa» (I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 2014, pp. 48-49).

[8] Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 2003, pp. 52-63.

Il riferimento è alla fase dello specchio[9] cioè all'esperienza vissuta dal bambino tra i sei e i diciotto mesi di vita quando, ancora instabile sulle gambe, incontra la propria figura in una superficie riflettente. È questo il momento dell'identificazione primaria, in cui avviene il riconoscimento nell'immagine riflessa. Tale identificazione avviene tuttavia al prezzo di una frattura, di un'estraneità da se stesso, attraverso un'esperienza in cui il bambino può cogliersi soltanto dall'esterno in quanto oggetto della sua visione, altro da sé[10]. La padronanza del proprio corpo, che a quell'età il bambino non ha ancora raggiunto, è inoltre anticipata in maniera immaginaria e prematura nel riflesso speculare, in cui si condensa la prima forma di un Io ideale, che il soggetto inseguirà per tutta la vita senza poter riempire lo scarto (in una coincidenza di innamoramento e aggressività).

Qualche anno prima della pubblicazione del testo di Barthes, nel 1977, già Christian Metz nel suo *Cinema e psicanalisi* (il titolo originale, molto più significativo, è *Le signifiant imaginaire*) aveva ripreso questa lacaniana revisione del narcisismo freudiano per descrivere l'esperienza della visione cinematografica. Metz individuava una forte analogia tra l'esperienza primordiale dello specchio e quella dello spettatore cinematografico, essendo entrambe caratterizzate dalla presenza di un soggetto-spettatore in condizioni di sottomotricità, da una parte, e di sovrapercezione, dall'altra. La conclusione del lavoro di Metz sarà che l'identificazione dello spettatore cinematografico avviene in primo luogo con se stesso, con il proprio sguardo, ma veniva comunque sottolineata nella visione del film la duplicità di un'esperienza soddisfacente e frustrante nello stesso tempo, in virtù della scissione e dell'alienazione tra me e l'immagine in cui mi vado identificando. Anche Barthes, pur non citando né Metz né Lacan al proposito, riflette sulla sensazione alienante ed espropriante dell'essere diventato «tutto-immagine», collegata all'essere passato del referente. Nella fotografia, rispetto al cinema, essa è però aggravata secondo l'autore dalla caratteristica fotografica dell'immobilità, della stasi.

Il tema della morte ritorna, declinato questa volta a livello personale, nella seconda parte del libro, in cui l'autore cerca l'essenza della madre in una serie di fotografie che di lei gli sono rimaste, con un metodo che Barthes stesso definisce una «fenomenologia disinvolta»[11]. Perché disinvolta? Perché qui, paradossalmente, quella che Husserl chiamava riduzione

[9] Id., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 2002.
[10] Lacan aveva seguito i seminari che Alexandre Kojève aveva tenuto a Parigi negli anni Trenta sulla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel.
[11] Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 22.

eidetica – il procedimento per passare dal fenomeno psicologico alla pura essenza dell'oggetto – può essere applicata su tutto tranne che sugli affetti, sul pathos. Il pathos qui non si può ridurre, non si può sospendere perché per l'autore è l'essenza della foto, che viene definita un'avventura, qualcosa che «mi avviene», avviene a me in quanto, appunto, «affetto» dalla foto.

Solo nella *Fotografia del giardino d'inverno* (1898), un'immagine della madre a cinque anni, in piedi accanto al fratello di sette, Barthes trova la sua vera essenza, la sua realtà viva in un «ricordo pieno e involontario» (qui il riferimento è ovviamente a Proust). Tuttavia, questa foto non viene pubblicata nel libro. Perché? Nell'immagine c'è un «di più» che lo scritto non rivela, e che tuttavia è soltanto «per lui», se è vero che la foto realizza una «scienza impossibile dell'essere unico»[12]. Gli estranei non capirebbero, o meglio potrebbero essere interessati alle informazioni che la foto ci offre, la foggia dei vestiti, la posa del ritratto, ma non ne sarebbero «feriti», non ne sarebbero «punti».

2. Vedere di più, vedere oltre

Questa affermazione di Barthes riguardo alla fotografia della madre da bambina ci conduce al tema direttamente connesso con l'aspetto dell'immagine fotografica cui alludo nel titolo: la presenza di un elemento eccedente che Barthes chiama *punctum*, un altro dei temi molto citati del suo testo, che spesso però non viene ripreso, mi sembra, in tutte le sue implicazioni. L'autore lo definisce inizialmente, soprattutto per opposizione all'altro elemento della foto, lo *studium*. Se lo *studium* è l'interesse culturale e informativo, è il gusto per qualcosa che si diffonde senza picchi di intensità, è un interessamento piacevole e giudizioso che richiede applicazione da parte dello *spectator*, il *punctum*, «freccia che ci trafigge», è il dettaglio fatale che nella foto attira il nostro sguardo, lo ferisce e lo «ghermisce»[13], chiamandoci direttamente in causa.

Lo *studium* implica un impegno, un esercizio, possiede la connotazione culturale e intellettuale di qualcosa che vado a cercare, poiché risveglia un mio interesse. Parafrasando Barthes, è come se, guardando una foto che mi interessa, solidarizzassi con gli ideali e i miti del fotografo ed entrassi in contatto con lui, approvando o disapprovando quelle che si possono riconoscere come sue intenzioni. Lo *studium* «è educato», scrive Barthes, ma «non è mai il mio godimento (*jouissance*) o il mio dolore»[14]. Il termine

[12] *Ibid.*, p. 72.
[13] *Ibid.*, p. 28.
[14] *Ibid.*, p. 29.

jouissance qui è chiaramente di derivazione psicoanalitica, lacaniana, inteso come piacere che prevede anche un dolore, come «amalgama di libido e pulsione di morte»[15].

Il *punctum* è invece quel particolare casuale e senza scopo che appare nel cuore della rappresentazione e che, colpendoci come una ferita e una fatalità, è in grado di trasformare la struttura d'insieme; così lo descrive Francesco Casetti: «l'irrappresentabile nel cuore della rappresentazione, in una serie di dettagli pronti a ristrutturare il disegno complessivo»[16]. Si tratta dunque di un dettaglio, un «oggetto parziale» che tuttavia riempie la foto e la oltrepassa, eccedendo il livello rappresentativo: l'aspetto doloroso che caratterizza la gioia intensa del *punctum*, diversamente dalla piacevolezza educata e giudiziosa dello *studium*, lo avvicina appunto al godimento lacaniano. Come scriveva qualche anno prima il nostro autore in *Barthes di Roland Barthes*: «il godimento non è ciò che risponde al desiderio (lo soddisfa), ma ciò che lo sorprende, l'eccede, lo svia, lo deriva»[17].

Proviamo quindi ad enucleare e riprendere alcune caratteristiche del *punctum*, elemento fondamentale a mio avviso per qualunque teoria dell'immagine. Innanzitutto, si tratta di un particolare 'casuale', 'contingente', che appare nella foto al di là delle intenzioni del fotografo. Ecco perché alcune foto possono essere scioccanti, possono sorprenderci e possono 'urlare' (per la rarità o la stranezza del referente, per una trovata o una prodezza del fotografo), ma non avere il *punctum*. La genialità del fotografo risiede dunque più nel trovarsi in un determinato posto che nel vedere qualcosa, più nel catturare l'immagine che nell'andarla a cercare. Oltre che involontario, non voluto, «maleducato», aspetto primario per Barthes, questo dettaglio senza scopo è 'insieme inevitabile, fatale'[18]. Possiede cioè quel misto di necessità e contingenza che caratterizza il gesto artistico, ha il carattere fortuito ma inevitabile di cui spesso parlano i pittori quando descrivono il loro lavoro[19]. Dunque: questo dettaglio che mi attrae e mi ferisce – e che spezza l'omogeneità di una foto caratterizzata soltanto dal

[15] A. Di Ciaccia, *Il godimento in Lacan*, in «La psicoanalisi», <http://www.lapsicoanalisi.it/psicoanalisi/index.php/per-voi/rubrica-di-antonio-di-ciaccia/132-il-godimento-in-lacan.html> (ultimo accesso 03.11.2015).
[16] F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1994, p. 233.
[17] R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes* (1975), Einaudi, Torino 1980, p. 128.
[18] Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 49.
[19] Per esempio, Francis Bacon nel corso delle interviste concesse al critico David Sylvester parla della fase iniziale del disegno proprio come di una cattura a partire da gesti del tutto casuali di qualcosa che si rivelerà poi inevitabile e necessario (D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003). Si tratta della stessa concezione al fondo della celebre affermazione di Picasso: «Non cerco, trovo».

piano dello *studium*, la foto «unaria» – è accaduto, mi è venuto incontro, non l'ho cercato, ma non avrebbe potuto essere diverso, è al suo posto.

Per caratterizzare ulteriormente questa contingenza inevitabile, questa casualità non casuale propria del *punctum*, si può chiamare in causa la nozione di inconscio ottico proposta negli anni Trenta da Walter Benjamin in *Piccola storia della fotografia* e in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, intesa come spazio elaborato inconsciamente a partire dai nuovi mezzi tecnologici. Se la fotografia e il cinema aumentano la nostra possibilità di comprensione degli elementi costrittivi che dominano la nostra vita, ci garantiscono però nello stesso tempo una libertà enorme, facendo «saltare questo mondo simile a un carcere», e tra le sue rovine, scrive Benjamin, possiamo compiere viaggi avventurosi. Il cinema, con l'ingrandimento e con il rallentatore, porta in luce «formazioni strutturali della materia completamente nuove», scoprendo aspetti completamente ignoti. Ambienti banali appaiono trasfigurati, dettagli insignificanti si mostrano in primo piano, i luoghi si trasformano e il movimento cambia velocità: «al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente»[20] e in questo spazio, aggiungo, ciò che appare come contingenza, fatalità, diviene inevitabile, necessario.

Tornando a Barthes, il *punctum* possiede inoltre una forza di 'espansione', nel senso della metonimia, ovvero come particolare che arriva a significare un tutto, o nel senso per cui arriva a riempire la foto con la sua forza. Il particolare che ci 'punge' è definito da Barthes anche come un «detonatore» da cui parte un'esplosione (ritorna la dinamite di Benjamin…). Il *punctum* crea un «campo cieco», un fuori-campo, rimanda a qualcosa fuori dalla foto creando un 'dinamismo'. Il *punctum* è in fondo esso stesso questo fuori-campo: «è una specie di sottile fuori-campo, come se l'immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere»[21]. In questo senso Barthes può dire che io, spettatore, aggiungo qualcosa che tuttavia è già là nella foto. D'altra parte, nella seconda sezione del libro Barthes riprenderà la questione evidenziando come esista un *punctum* che non è il particolare, che «non è più di forma, ma d'intensità, è il Tempo»[22] stesso, che si mostra nella compressione temporale della fotografia (è stato, ed è).

L'insistenza sul carattere dinamico del *punctum* ci permette di precisare qualcosa a proposito della differenza tra cinema e fotografia. Sappiamo che Barthes si è pronunciato a favore della fotografia rispetto al cinema, tanto

[20] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, § 13.
[21] Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 60.
[22] *Ibid.*, p. 95.

che anche quando si occupa di cinema sviluppa una teoria del fotogramma. Nel testo che stiamo trattando ne spiega il motivo, che riguarda la velocità delle immagini al cinema, il loro essere prese in un flusso tale da costringere lo spettatore alla voracità e da eliminare ogni «pensosità». Questo tuttavia non significa che per Barthes le foto siano immobili nel senso della fissazione, del feticcio: non appena vi è il *punctum*, c'è un dinamismo, un movimento che si caratterizza come espansione, come fuga verso il fuori campo, insomma qualcosa che rimanda al di là della inquadratura.

In tutti gli aspetti del *punctum* che ho individuato e ripreso compare una dimensione di eccedenza del visivo: eccesso rispetto alle intenzioni del fotografo e a quelle dello spettatore; eccesso rispetto al particolare oggetto, o parte di oggetto, che raffigura; eccesso rispetto al campo dell'inquadratura, all'ambito chiuso di ciò che viene inquadrato. Questa eccedenza fa dire a Barthes che il *punctum* – insomma, ciò che rende la fotografia qualcosa di più che una produzione di immagini gradevoli, ciò che la rende un'arte – è maleducato, disobbediente. Ed è anche ciò che lo induce a pronunciarsi, al termine del libro, contro una fotografia addomesticata e rinsavita, per una fotografia 'folle'.

Questa dimensione di eccedenza era già stata sottolineata da Barthes anni prima, nel 1970, nello scritto *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*. A partire dall'analisi di un fotogramma del film *Ivan il terribile*, in cui due cortigiani versano una pioggia d'oro sul capo del giovane zar, Barthes vi individuava tre livelli di senso: quello della comunicazione, in cui si concentrano le informazioni, fornite per esempio dallo scenario e dai personaggi; il livello simbolico, rappresentato qui in particolare dal tema dell'oro versato; infine, un terzo senso «erratico e ostinato», dal significato inesprimibile e non coincidente con il senso drammatico dell'episodio narrato. L'autore, utilizzando un termine di Julia Kristeva, chiama quest'ultima dimensione *significanza*, in opposizione al secondo livello che si determina invece come quello di una significazione individuabile semiologicamente.

Se il livello simbolico rappresenta quello che l'autore ha inteso dire e che possiede una chiara evidenza, e si può chiamare dunque 'senso ovvio', il terzo momento è ciò che 'eccede' il secondo, ciò che è di troppo, e può dirsi invece 'senso ottuso', perché ampio e «arrotondato», cioè in grado di aprire il campo del senso «come un supplemento che la mia intellezione non riesce bene ad assorbire, ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile»[23]. Indifferente alla storia e alla comunicazione, discontinuo

[23] R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001, p. 45.

ed estraneo alla temporalità del film, il senso ottuso – della cui esistenza l'autore si convince definitivamente osservando ancora una volta un primo piano, quello del volto di un'anziana donna che piange nella *Corazzata Potëmkin* – è insomma, anch'esso, un'eccedenza indescrivibile e sfuggente a una logica ordinaria[24]. Qui definisce arrotondato quello che anni dopo sarà pungente, ma permane il paradosso di qualcosa che è insieme ostinato e sfuggente, eccedente e inafferrabile.

Che il cinema partecipi di questa eccedenza è evidente anche nella prolusione di Barthes al premio *Archiginnasio d'oro* offerto dalla Cineteca di Bologna nel 1980 a Michelangelo Antonioni:

> «tu lavori per rendere *sottile* il senso di ciò che l'uomo dice, racconta, vede o sente, e tale sottigliezza del senso, questa convinzione che il senso non si ferma grossolanamente alla cosa detta, ma si spinge sempre più lontano, ammaliato dal fuori-senso, è quella, credo, di tutti gli artisti, il cui oggetto non è questa o quella tecnica, ma quello strano fenomeno che è la vibrazione. L'oggetto rappresentato vibra, a scapito del dogma»[25].

3. Conclusioni

La riflessione sul *punctum* di Barthes rimane interessante e feconda per ogni teoria dell'immagine, anche attuale. Vorrei ribadire infatti che la nozione di eccedenza all'opera nel testo di Barthes non sembra invalidata nel passaggio dall'analogico al digitale. Pur ammettendo una definizione radicale di immagine digitale, come qualcosa che viene ricreato dal nulla, senza alcun referente (e spesso l'immagine digitale non è questo), l'idea di eccedenza dell'immagine vale ancora per le creazioni digitali come valeva per le fotografie analogiche, e vale in fondo per le stesse immagini pittoriche. Certamente in queste ultime non viene garantita l'esistenza passata e reale del referente, ma, come scrive lo stesso Barthes, occorre ribadire prima di tutto che anche la fotografia è per natura tendenziosa, mente sul senso, mostra il reale passato ma non dice necessariamente la verità.

[24] Cfr. D. Angelucci, *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma 2013, pp. 128-132, in cui si collega il senso ottuso di Barthes ai concetti di fotogenia e di fisionomia presenti in alcune teorie del cinema dei primi decenni dopo la nascita del mezzo.

[25] R. Barthes, *Caro Antonioni*…, in <http://www.cinetecadibologna.it/files/stampa/settembre2008/press_antonioni.doc> (ultimo accesso 03.11.2015). Anche in *La camera chiara* Barthes parla di una leggera vibrazione, «il passaggio di un vuoto», che viene trasmessa dal *punctum*; cfr. il § 21 dal titolo *Satori*.

Inoltre, l'eccedenza del *punctum* – la tendenza della foto a oltrepassare se stessa, verso il fuori fuori-campo, come l'andare oltre le intenzioni volontarie dell'autore e dello spettatore – è una dimensione che riguarda tutte le immagini animate da una volontà espressiva. C'è sempre, insomma, qualcosa che sfugge alla volontà dell'artista o del programmatore, qualcosa dell'ordine dell'inconscio e del contingente. Riconoscere in questa eccedenza un tratto caratterizzante di tutte le immagini esteticamente coinvolgenti non significa misconoscere la specificità del *medium* fotografico. Direi, anzi, che è proprio grazie alla sua genesi tecnica che nella fotografia alcune tendenze presenti nelle altre arti in forme attenuate appaiono con maggiore evidenza.

Raul Calzoni*

Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W.G. Sebald

Abstract:

Il ruolo svolto dalla fotografia nell'opera narrativa e saggistica di W.G. Sebald è stato ampiamente indagato alla luce dei rimandi impliciti o espliciti alla Shoah, che le immagini in essa contenute offrono. Se è vero che la fotografia si pone nelle opere di Sebald l'obiettivo di dare voce – e persino un volto – alle persone che sono state perseguitate durante l'Olocausto e alla fine sono diventate vittime del passato, non si può dimenticare che gli iconotesti dell'autore mirano anche a rivelare quella che lo scrittore ha definito «la metafisica fodera interna della realtà». Perciò, le immagini agiscono nella scrittura di Sebald in modo duplice: da un lato, in prospettiva documentaria e, dall'altro, in maniera «letterariamente auto-cosciente», come Martin Swales ha definito le strategie estetiche dell'autore di alludere alla «metafisica fodera interna della realtà». Il contributo indaga questo duplice ruolo della fotografia nell'opera di W.G. Sebald, ponendola in dialogo con *Mnemosyne* (1924-1929) di Aby Warburg e con l'*Atlas* (1962-2013) di Gerhard Richter, per rivelare come i libri dell'autore possano essere considerati dei veri e propri atlanti di documenti e di ricordi che, organizzati attorno a specifiche «formule del *pathos*», simboleggiano sfide e paure metafisiche individuali e collettive.

The role of photography in W.G. Sebald's works has been widely analysed under the scope of the implicit or explicit reference to the Shoah made by the images contained in his essaystic and narrative books. If it is truth that photography aims in Sebald's works at giving voice – and even face – to the people who were persecuted during the Holocaust and eventually became victims of the past, one cannot forget that the author's iconotexts also aim at discolising what the writer himself defined as the «metaphysical lining of reality». Thus the images operate in a dual register in Sebald's writing: on the one hand, the documetary and, on the other hand, the «self-consciously literary», as Martin Swales called Sebald's purpose to intimate in his books this sense of the «metaphysical lining of reality». Also with respect to Aby Warburg's *Mnemosyne* (1924-1929) and Gerhard Richter's *Atlas* (1962-2013) this paper aims at investigating this double meaning of photography in Sebald's works, by revealing how his books can be considered as iconic atlas of

* Professore associato di Letteratura tedesca, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Università degli Studi di Bergamo. E-mail: <raul.calzoni@unibg.it>.

documents and memories arranged by specific «pathetic formula», that represent individual and collective methaphysical challenges and fears.

Dans l'œuvre narrative et dans les essais de W.G. Sebald, le rôle de la photographie a été largement analysé à la lumière de références implicites ou explicites à la Shoah, contenues dans les images qu'offre son travail. S'il est vrai que, dans l'œuvre sebaldienne, la photographie a pour but de donner une voix – et même un visage – aux personnes qui furent persécutées durant l'Holocauste et devinrent finalement victimes du passé, n'oublions pas que les iconotextes de l'auteur visent aussi à révéler ce que Sebald lui-même désigne comme la « doublure métaphysique interne de la réalité ». Ainsi, les images agissent sur deux registres dans son écriture : d'un côté en perspective documentaire et, de l'autre, à la manière d'une «auto-conscience littéraire», comme le définit Martin Swales à propos des allusions sebaldiennes à la « doublure métaphysique interne de la réalité ». En dialogue avec *Mnemosyne* (1924-1929) d'Aby Warburg et l'*Atlas* (1962-2013) de Gerhard Richter, cet article a pour but d'investiguer ce double rôle de la photographie dans l'œuvre de W. G. Sebald, afin de mettre au jour la manière dont ses livres peuvent être considérés comme des atlas iconiques des documents et souvenirs, organisés par des «formules pathétiques» spécifiques, symbolisant le défi et la peur métaphysique à la fois individuels et collectifs.

La fotografia, anche oggi nella sua versione digitale, è uno strumento privilegiato per custodire la memoria individuale, collettiva e culturale. Questo contributo punta, perciò, l'obiettivo sulle peculiarità di una costellazione iconotestuale, che è costituita da atlanti di immagini per lo più eterogenee, ma che costituiscono un *reservoir* del pensiero e della memoria occidentali: il progetto *Memnosyne* (1924-1929) di Aby Warburg, l'*Atlas* (1962-2013) di Gerhard Richter e le fotorealistiche opere narrative e saggistiche di W.G. Sebald[1].

Nel caso della cultura tedesca, una riflessione relativa al rapporto fra immagine e parola, ovvero all'utilizzo del linguaggio per *de*-scrivere e/o *in*-scrivere un'istantanea all'interno di un testo, richiede di richiamarsi alle opere letterarie e alle teorie sulla fotografia che, nel Novecento, hanno contribuito a sedimentare la convinzione che la riproduzione fotografica sia un «medium del ricordo» individuale, collettivo e/o culturale[2]. Tutto sembra iniziare, per quanto concerne la Germania, durante gli anni della Repubblica di Weimar, quando nelle analisi condotte da Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, rispettivamente in *La fotografia* (1927) e nella *Piccola storia della fotografia* (1931), si affina la relazione fra fotografia e memoria già presente nel polemico articolo di Charles Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia* (1859). Nello stesso periodo e nella stessa Berlino in cui Benjamin e Kracauer riflettevano ammirati sulle possibilità espressive

[1] Nell'impossibilità di riprodurre in questo contributo i due atlanti di Warburg e Richter e le fotografie presenti nelle opere di Sebald, si rinvia il lettore, oltre che alle edizioni a stampa citate in coda a questa nota, anche ai tre siti web che offrono la possibilità di immergersi nella loro produzione: i pannelli di *Mnemosyne* sono disponibili all'url <http://warburg.library.cornell.edu> (ultimo accesso 15.09.2015), l'*Atlas* di Richter è consultabile all'url <https://www.gerhard-richter.com/it/art/atlas/> (ultimo accesso 15.09.2015), le immagini che accompagnano l'opera narrativa, lirica e saggistica di Sebald sono, invece, riprodotte all'url <http://www.wgsebald.de/textesichtbar.html> (ultimo accesso 15.09.2015). Si rimanda, naturalmente, anche alle edizioni italiane delle maggiori opere di Warburg e Sebald: A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di R. Venuti e I. Spinelli, Artemide, Roma 1998 e *Introduzione a Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano 2002; W.G. Sebald, *Gli emigrati*, a cura di G. Rovaganti, Bompiani, Milano 2000, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2007; Id., *Gli anelli di saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, a cura di G. Rovagnati, Bompiani, Milano 1998 e trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2010; Id., *Austerlitz*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2002; Id., *Vertigini*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2003; Id., *Storia naturale della distruzione*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004, Id., *Soggiorno in una casa di campagna*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2012.

[2] Sulla fotografia come «medium del ricordo», mi permetto di rimandare a R. Calzoni, *Fotografia e memoria*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di E. Agazzi e V. Fortunati, Meltemi, Roma 2007, pp. 323-340.

offerte dal mezzo fotografico, Kurt Tucholsky ordinava le immagini del primo atlante della memoria collettiva tedesca: *Deutschland, Deutschland, über alles* (1929), una feroce critica della Germania della Repubblica di Weimar e della sua società, ma pure dell'esercito e della corruzione della giustizia al suo interno, accompagnata da provocanti fotografie di John Heartfield[3].

Fra i primi custodi e *bricoleur* della memoria visuale e culturale non si può dimenticare qui Aby Warburg che, dopo aver vissuto a Firenze, dove frequentò intensamente gli Uffizi e la Biblioteca Nazionale, realizzò il primo atlante moderno della memoria culturale occidentale, raccogliendo fotografie, stampe, disegni, francobolli e riproduzioni di sculture nelle circa sessanta tavole tematiche dell'incompiuto *Mnemosyne*. In un appunto del 2 luglio 1929 Warburg ha definito questo suo progetto «una storia di fantasmi per adulti»[4], perché le tavole offrono una vera e propria galleria delle passioni umane, cioè «un atlante di immagini, che prende deliberatamente in prestito il modello di esibizione di 'documenti' tipico degli atlanti etnografici»[5]. *Mnemosyne* è, infatti, costituito da pannelli neri sui quali sono accostati, senza ordine cronologico e commento, documenti iconografici tratti dalla storia dell'arte, montati insieme a francobolli, monete, immagini mediche, illustrazioni di moderne *affiches* pubblicitarie o fotografie di eventi contemporanei. Con ciascuna tavola di *Mnemosyne*, Warburg cerca di individuare una «formula del *pathos*» (*Pathosformel*), ossia un *Denkraum*, uno «spazio del pensiero» e, al contempo, un «luogo artistico» in cui le passioni primigenie e archetipiche sono migrate e ad esse viene garantita una vita postuma, la quale si è sedimentata, mutando plasticamente di forma, fino a riemergere nel moderno[6].

Negli stessi anni in cui Warburg lavorava al suo progetto, Walter

[3] Sul valore critico e collettivo dell'atlante di Tucholsky, cfr. il capitolo dedicato a *Deutschland, Deutschland über alles*, in T. von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Transcript Verlag, Bielefeld 2007, pp. 64-75.

[4] Cfr. E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. di P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 2003, p. 244.

[5] A. Violi, *L'immagine informe: Bataille, Warburg, Benjamin e i fantasmi della tradizione*, in «PubliF@rum», 2004, pp. 1-26 <http://www.publifarum.farum.it/violi_informe/violi_informe.htm#_ftn26> (ultimo accesso 15.09.2015).

[6] Cfr. I. Schiffermüller, *Zur pathetischen Eloquenz der Sprache Aby Warburgs*, in *Ekstatische Kunst - besonnenes Wort: Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, a cura di P. Kofler, Sturzflüge/Studienverlag, Innsbruck-Bozen 2009, pp. 7-21. Specificatamente, sul concetto di «*Denkraum*» in Warburg cfr., inoltre, S. Flach, M. Treml, P. Schneider, *Warburgs Denkraum: Formen, Motive, Materialien*, Fink, München 2014.

Benjamin inizia a stendere l'incompiuto torso dei *«Passages» di Parigi*, nei quali l'«immagine dialettica»[7] abitata da fantasmi diventa un vero e proprio strumento di indagine antropologica, nella quale la letteratura e le altre scienze umane giocano un ruolo importante[8]. L'intento di questa impresa è riassunto nella citazione tratta da Rémy de Gourmont che Benjamin antepone allo scritto initolato *Pittura, art nouveau, novità* dei *«Passages»*. L'obiettivo dei *«Passages» di Parigi* è, cioè, quello di «fare della storia con i detriti stessi della storia»[9]. Altrove, l'autore parla dei suoi oggetti come fossero «stracci e rifiuti», allineati «non per descriverli, bensì per mostrarli», o ancora di uno «sfruttamento intensivo dei rifiuti»[10]. Si assiste, perciò, con Benjamin alla connotazione dello storico della cultura nei termini di un «cenciaiolo» che, «alle prime luci del giorno», raccoglie per la strada scarti, residui e lacerti di un passato apparentemente insignificante, ma in realtà carico di valore. In questo contesto, è interessante notare che, in una recensione del 1930 a *Gli impiegati* (1930) di Siegfried Kracauer, Benjamin ha definito l'autore di questo romanzo-inchiesta come «un cenciaiolo alle prime luci del giorno»[11]. Facendo leva sul valore delle «immagini alimentate con ricordi e desideri borghesi», il recensore insiste, inoltre, nel suo articolo sul «lato inumano dell'ordine esistente»[12] e ascrive alla fotografia nell'opera di Kracauer il merito di svelare che il «particolare è l'universale, il concreto l'astratto, il fenomeno la realtà profonda»[13].

Da un lato, si ritrova perciò già nell'opera di Kracauer, in particolare negli *Impiegati* e nel saggio *La fotografia*, una concezione dell'immagine

[7] Sull'«immagine dialettica» in Benjamin, cfr. G. Boffi, *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in *Simbolo e consoscenza*, a cura di V. Melchiorre, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 332-363, F. Desideri, *La porta della giustizia: saggi su Walter Benjamin*, Edizioni Pendragon, Bologna 1995, pp. 68 e seg., M. Pezzella, *L'immagine dialettica. Saggio su Benjamin*, ETS, Pisa 1982, M. Ponzi, *L'Angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*, Lithos, Roma 2001, pp. 29 e seg.

[8] Sulle contiguità metodologiche fra Benjamin e Warburg, cfr. A. Campo, *Sopravvivenza dialettica. Benjamin e la forma attuale del* Nachleben *warburghiano*, in *Costellazioni tempestive. Warburg – Benjamin – Adorno*, a cura di A. Barale e F. Desideri, numero monografico della rivista «Aisthesis – pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», III, n. 2, 2010 <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11012/10384> (ultimo accesso 24.09.2015), pp. 99-108.

[9] W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, trad. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, vol. I, p. 607.

[10] *Ibid.*, pp. 941-942.

[11] Id., *Un isolato si fa notare. A proposito degli Impiegati di Kracauer*, in Id., *Opere Complete*, vol. IV (*Scritti 1930-1931)*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, p. 144.

[12] *Ibid.*, p. 141.

[13] G. Pedullà, *IL cartografo e il cenciaiolo. Note su cinema e dialettica*, in F. Jameson, *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, a cura di G. Pedullà, trad. di D. Turco, Donzelli, Roma 2003, p. 17.

in cui *in nuce* si scorge la distinzione barthesiana fra *punctum* – «puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio, […] fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»[14] –, e *studium*, il quale designa «il vastissimo campo del desiderio noncurante, dell'interesse diverso, del gusto incoerente»[15]. Dall'altro lato, Kracauer pone, già con il suo scritto del 1927, un parametro di grande rilievo per distinguere le fotografie che possiedono un *punctum* – sia esso individuale, collettivo o culturale –, e quelle che invece sono una semplice riproduzione dello *studium*, ovvero un luogo di insignificante noncuranza. Per Kracauer, infatti, non tutte le fotografie sono immagini di memoria e sono dotate di un *punctum*, anzi la maggior parte di esse è soltanto parte dell'indifferente assalto di immagini che, attraverso i media «veloci» della Repubblica di Weimar[16], rimuove, nega e travolge l'individuo e il collettivo nelle dinamiche di una società di consumo sempre più estroflessa e meno riflessiva, perché si sofferma sulla superficie – sullo *studium* delle immagini – definita dall'autore «*continuum*», come si legge in un celebre passo de *La Fotografia*:

> «Nessuna epoca come la nostra ha saputo tanto su se stessa, ammesso che l'essere informati significhi avere un quadro delle cose che le rispecchi come una fotografia. Tuttavia, se la fotografia offrisse alla memoria la sua razione settimanale, sarebbe la memoria a selezionare le immagini. Ma la marea di immagini fotografiche rompe gli argini della memoria e l'assalto delle immagini è di una violenza tale da annichilire la coscienza dei tratti essenziali del soggetto […]. Nelle pagine delle riviste illustrate il pubblico percepisce un mondo che quelle stesse riviste gli impediscono di percepire. Il *continuum* spaziale della macchina fotografica e la sua prospettiva sfocano e confondono i contorni della storia […]. Nessuna epoca come la nostra ha saputo così poco su se stessa. L'invenzione dei giornali illustrati è, nelle mani della società dominante, uno dei più potenti strumenti

[14] R. Barthes, *La Camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guideri, Einaudi, Torino 1980, p. 28.
[15] *Ibid.*, p. 29.
[16] Cfr. E. Schütz, *Beyond Glittering Reflections of Asphalt: Changing Images of Berlin in Weimar Journalism*, in *Dancing on the Volcano. Essays on the Culture of the Weimar Republic*, a cura di T.W. Kniesche e S. Brockmann, Camden, Columbia 1994, p. 120: «la velocità, o *Tempo*, è il concetto chiave che Berlino ha di sé durante la Repubblica di Weimar. La velocità è un articolo di fede generato prevalentemente dai media "veloci": i grandi giornali e le riviste, più tardi il cinema e la radio, dei quali Berlino costituiva il centro economico e istituzionale. In letteratura, il mito di Berlino fu creato dalla poesia e dalla musica, dai racconti brevi e dalla saggistica, dai resoconti e dalle cronache brevi, dagli aneddoti, dai pamphlet, dai programmi, dai compendi, dalle polemiche. Questi testi veloci e moderni aggiunsero smalto all'immagine di Berlino intesa come metropoli della velocità».

> di sciopero contro la conoscenza. La variopinta disposizione delle immagini contribuisce in modo decisivo alla messa in opera di tale sciopero. La loro giustapposizione impedisce sistematicamente le correlazioni che si aprono alla coscienza»[17].

Così, Kracauer offre i propri parametri per distinguere tra l'immagine fotografica e quella di memoria. Si tratta di principi dei quali è possibile avvalersi anche per un'analisi dell'opera di Warburg, Richter e Sebald. Già una prima distinzione operata da Kracauer è, infatti, fondamentale: l'autore sostiene che nell'immagine fotografica è assente la memoria della morte, caratteristica che sarà, invece, ontologica all'immagine di memoria secondo Barthes. Nella *Camera chiara*, questi ha ribadito che la fotografia, da un lato, certifica «ciò che è stato»[18], ma, dall'altro, si riferisce costantemente alla morte e, perciò, la dialettica del ricordo che si espande da un'immagine fotografica istituisce una comunicazione con il mondo dei morti, perciò «si direbbe che la Fotografia porti sempre il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa e funebre»[19], scrive Barthes. Dato che la funzione dell'immagine fotografica nel primo Novecento pare essere quella di ingannare gli osservatori sulla realtà universale della morte, l'immagine di memoria, secondo Kracauer, ha origine in una «coscienza liberamente costituita, emancipata dalle pulsioni come dalla negazione della morte, e contiene tanto ciò che è stato ammesso alla coscienza, quanto ciò che ne è stato escluso»[20].

Alla luce di questa affermazione, l'*Atlas* di Richter, iniziato nel 1962, appare essere costituito da immagini di memoria, perché le condizioni dominanti di rimozione e negazione diventano la sua struttura profonda. Esso definisce, inoltre, quale compito dell'arte nella Germania dei primi anni Sessanta lo smantellamento della rimozione, ma non nei termini di un'anamnesi o di una rappresentazione mnemonica, bensì come l'inizio di una faticosa elaborazione che coinvolge la collettività e «si manifesta come entità emergente dalla profonda frattura e cesura della civiltà, ma non certo come promessa di futura rinascita e prosecuzione»[21]. A poco più di

[17] S. Kracauer, *Die Photographie*, in Id., *Das Ornament der Masse*, mit einem Nachwort von K. Witte, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 33-34.
[18] Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 86.
[19] *Ibid.*, p. 7.
[20] B.H.D. Buchloch, *Immagini di memoria e rinnegazione tedesca nel 1965*, in *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea 20.02.2010 – 25.04.2010*, Catalogo della mostra, a cura del Centro di Cultura contemporanea di Palazzo Strozzi (Strozzina), Alias, Firenze 2010, p. 48.
[21] *Ivi.*

trent'anni dal progetto *Mnemosyne* si ritrova, perciò, la medesima volontà di costruire un archivio di «immagini di memoria» e un atlante fotografico di «engrammi» – le tracce mnestiche che, secondo il biologo tedesco noto a Warburg, Richard Semon, conserverebbero gli effetti dell'esperienza nel tempo[22] – nell'*Atlas* di Richter, il cui obiettivo è stato quello di rappresentare l'insorgenza del *punctum* in una *Welt nach Auschwitz*, ovvero in un «mondo» da considerarsi cronologicamente «successivo ad Auschwitz» e, al contempo, da contemplare e problematizzare 'secondo' la frattura nella storia della civiltà umana causata dalla Shoah[23]. In altri termini, rispetto al gesto archivistico di Kracauer, Benjamin e Warburg, la contingenza storica in cui è sorto il progetto dell'*Atlas* ha comportato per Richter la necessità di considerare le immagini del passato da una prospettiva duplice, ovvero non solamente come superstiti e successive alla catastrofe della Seconda guerra mondiale e agli orrori di Auschwitz, ma soprattutto 'secondo' la Shoah e il conflitto. La fotografia, così come la pittura dopo la cesura del nazismo, è stata quindi 'possibile' tenendo presente la concomitanza dei due traumi – la guerra e l'Olocausto – e svolgendo quel ruolo pedagogico che, secondo Th.W. Adorno, si imponeva all'arte «*nach Auschwitz*»[24]. La duplicità semantica della preposizione *nach* in tedesco trasmette, in effetti, l'idea di un mondo postbellico doppiamente 'secondo': una realtà psicologico-sociale 'seconda', in senso numerale, rispetto a una precedente – il dodicennio nero – da indagare in virtù di una nuova *forma mentis*. Era d'altronde all'assunzione responsabile di questa posizione che Adorno già richiamava la cultura tedesca nell'immediato dopoguerra con il suo celebre e altrettanto spesso frainteso precetto, secondo il quale «[l]a critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e

[22] Cfr. E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. di P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 210 e segg.

[23] Cfr. D. Diner, *"Zivilisationsbruch": la frattura di civiltà come epistemologia della Shoah*, in *Storia della Shoah: la crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX Secolo*, a cura di D. Diner, M. Cattaruzza *et al.*, vol. I (*La crisi dell'Europa e lo sterminio degli ebrei*), UTET, Torino 2005, pp. 16-46 e R. Calzoni, *Krieg und Zilisatiionsbruch. Krieg und Zivilisationsbruch*, in *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945 – 1962)*, a cura di E. Agazzi e E. Schütz, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 141-196.

[24] Cfr. Th.W. Adorno, *Erziehung nach Auschwitz*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedermann, vol. X, 2 (*Kulturkritik und Gesellschaft II*), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977; Id., *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, a cura di G. Kadelbach, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971. A tale proposito, cfr. E. Banchelli, *«Schreiben nach Auschwitz»: letteratura come progetto pedagogico. Da Adorno a Grass*, in «Cultura Tedesca», n. 18, 2001, pp. 173-187.

barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perchè è divenuto impossibile scrivere oggi poesie»[25].

Così, non appare certo casuale, pensando all'*Atlas* di Gerhard Richter, che il noto critico Dietmar Elger, autore della prima biografia dedicata all'artista, abbia definito le sue opere come «materiale che illustra una verità perduta»[26], perché sembrano rappresentare il reale, ma non enfatizzano il valore di un soggetto specifico, bensì il suo carattere archetipico. Tipico, peraltro, della pittura di Richter è il confronto diretto con modelli fotografici estrapolati dal flusso di immagini dei mezzi di comunicazione di massa, che gli permettono di impostare, fin dalla metà degli anni Sessanta, una riflessione sulle immagini dei media e sul nostro rapporto con esse. Richter sceglie immagini comuni e quasi banali, citando il repertorio visivo del suo tempo: illustrazioni da riviste, fotografie di famiglia, motivi della pittura di genere, usati come *objets trouvés*. Egli attinge sia da un lessico visivo collettivo, sia da mondi privati, còlti a livello amatoriale. La riproduzione tramite la pittura non avviene tuttavia con chiarezza e precisione. Richter dissolve le immagini tramite il suo tipico effetto di sfocato: contorni e dettagli sembrano svanire, come testimoniano in modo emblematico *Betty* (1977), il ciclo di olii su tela intitolato *S. mit Kind* (1995) e *Selbstportrait* (1996)[27]. L'artista è segnato dallo sforzo costante di sottrarre una leggibilità univoca alle immagini, che vengono non solo estrapolate, ma anche isolate dal loro contesto originario – come le fotografie private tratte da album personali o le immagini dei media da riviste e giornali – nella nuova dimensione del «quadro-oggetto». L'uso di banali modelli fotografici offre a Richter quella libertà d'azione di cui ha bisogno per potersi svincolare da ordini formali, da vincoli iconografici o da precisi connotati simbolici. Nasce così una «immagine dell'immagine», un'opera che esiste secondo leggi proprie, con caratteristiche, condizioni e significati

[25] Th.W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

[26] Cit. in F. Nori, *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte*, in *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea 20.02.2010 – 25-04.2010*, cit., p. 11.

[27] Sul sito web dell'*Atlas* è possibile ammirare sia queste opere, sia le fotografie delle tavole dell'atlante dalle quali sono state realizzate: per *Betty*, cfr. <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/children-52/betty-6189/?p=1> (ultimo accesso 25.09.2015); per il ciclo *S. mit Kind*, cfr. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/search/?sp=all&referer=search-main&search_main=s.+mit+kind&keyword=s.+mit+kind> (ultimo accesso 25.09.2015). *Selbstportrait* <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/portraits-people-20/self-portrait-8185/?&referer=search&title=selbstpo&keyword=selbstpo> (ultimo accesso 25.09.2015).

diversi da quelli di partenza: «non desidero imitare una fotografia; voglio *farne una*. […] Faccio fotografie con sistemi diversi e non quadri che somigliano a una fotografia»[28].

Con queste parole, lo stesso Richter ha definito il proprio fotorealismo. Si tratta di una tecnica che si pone alla ricerca di una verità archetipica perduta, volendo del *punctum* per eccellenza di un'immagine che, *nach Auschwitz*, si può di fatto solo cogliere nella «zona grigia» dello sfumato dei dipinti dell'artista o di un'immagine di memoria. Oggigiorno, irrimediabilmente danneggiata e sfregiata dagli orrori della storia, un'ipotetica tavola della memoria collettiva e culturale dell'Occidente non potrebbe, infatti, al pari della pittura di Richter, che manifestare la presenza di fratture, interruzioni e «zone grigie» e appartenere con molta probabilità al cosiddetto *traumatic realism*, teorizzato da Hal Foster. Essa sarebbe, cioè, espressione di quelle «opere 'realistiche' non in senso mimetico-referenziale, bensì in quanto immagini-schermo capaci di rinviare a un reale che si dà paradossalmente come "incontro mancato", secondo la definizione lacaniana su cui Foster costruisce la sua argomentazione»[29].

Lo sfumato, le fratture e le interruzioni dei fotodipinti di Richter – come avviene nei casi davvero rappresentativi di *Zelle* (1988), *Kölner Dom* (1989) e *Wald* (2008)[30] – evidenziano, quindi, analogie con quella «zona grigia»

[28] Intervista a Gerhard Richter di Rolf Schön, in *Gerhard Richter, 36. Biennale di Venezia*, Museum Flokwang, Essen 1972, pp. 23-25. Per un'introduzione al fotorealismo di Richter, cfr. R. Rochlitz *et al.*, *Photography and painting in the work of Gerhard Richter: four essays on Atlas*, MACBA, Barcellona 2000. Per un approfondimento sul rapporto tra pittura e fotografia in Gerhard Richter, cfr. Rochlitz, *Photography and painting in the work of Gerhard Richter*, cit.; J. Meinhardt, *Illusionism in Painting and the Punctum of Photography*, pp. 135-151, in B.H.D. Buchloh, *Gerhard Richter*, The MIT Press, London 2009; *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie*, a cura di D. Elger, K. Künster (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, vol. VIII), Walther König, Köln 2011.

[29] A. Mengoni, *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, in «La rivista di Engramma online», n. 100, 2012 <http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=112> (ultimo accesso 05.09.2016). Sul realismo traumatico, cfr. H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, London 1996.

[30] *Zelle* fa parte del ciclo *18. Oktober 1977*, grazie al quale Richter si è confrontato con il gruppo terroristico tedesco della *RAF*. Il fotodipinto mostra la cella deserta di uno dei leader del gruppo, Andreas Baader, arrestato a Francoforte nel giugno del 1972 e trovato morto il 18 ottobre 1977, dopo essersi sparato – secondo la versione ufficiale – un colpo di rivoltella nella propria cella del carcere di Stammheim a Stoccarda, cfr. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/cell-7693> (ultimo accesso 24.09.2015). Per *Kölner Dom*, cfr. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/other/glass-and-mirrors-105/cologne-cathedral-window-14890/?&referer=search&title=K%C3%B6ln

in cui Giorgio Agamben, argomentando in merito alla testimonianza di Primo Levi sulla propria reclusione ad Auschwitz, ha riconosciuto un luogo «in cui si sonda la 'lunga catena di congiunzione fra vittima e carnefici', dove l'oppresso diventa oppressore e il carnefice appare a sua volta come vittima»[31]. A fronte dell'esistenza di questa «zona di irresponsabilità»[32], lo studio di Agamben approda a sancire l'impossibilità di testimoniare la Shoah sino in fondo, ovvero sino ai suoi esiti più tragici. Come ricorda il filosofo, la vera testimonianza sulla persecuzione degli ebrei sarebbe, infatti, custodita dai milioni di innocenti sterminati dai nazisti nelle camere a gas dei campi di concentramento, così che quello che oggi resta di Auschwitz non è che un archivio spurio della memoria della persecuzione. Se questo è vero, aveva ragione W.G. Sebald quando, in un'intervista del 2000, insisteva sull'importanza della cosiddetta «zona grigia» di una fotografia:

> «Credo che le fotografie in bianco e nero, o meglio la "zona grigia" nelle fotografie in bianco e nero, rappresentino davvero quel territorio che si trova fra la vita e la morte. Nella fantasia arcaica si era soliti ritenere che non ci fosse prima la vita e poi la morte, ma che fra esse si trovasse quell'immensa terra di nessuno, dove le persone si aggiravano senza sapere quanto tempo avrebbero dovuto restarvi, che ora è il purgatorio nell'accezione cristiana del termine, una sorta di deserto, che si doveva attraversare, prima di arrivare dall'altra parte»[33].

La «zona grigia» di una fotografia è, quindi, per Sebald il luogo di transito fra due regni, quello della vita e quello della morte. Ciò corrobora la convinzione che ogni riproduzione fotografica sia, di fatto, un «*memento mori*», così come Susan Sontag, non a caso una delle prime ammiratrici

er+Dom&keyword=K%C3%B6lner+Dom> (ultimo accesso 25.09.2015); per *Wald*, cfr. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19901994-31/forest-1-6866/?&referer=search&title=wald&keyword=wald> (ultimo accesso 25.09.2015). Per un'analisi di *Zelle* alla luce del valore testimoniale della pittura di Richter e della fotonarrativa di Sebald, cfr. L. Patt, *Forward*, in *Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald*, a cura di L. Patt, ICI Press, Los Angeles 2007, pp. 81-82; D. Rübel, *Die Fotografie (un)erträglich machen. Gerhard Richter gesehen mit W.G. Sebald*, *Sechs Vorträge über Gerhard Richter*, a cura D. Elger e J. Müller (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, vol. I), Walther König, Köln 2007, pp. 47-69.

[31] G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Bollati-Boringhieri, Torino 1998, p. 19.

[32] *Ivi.*

[33] C. Scholz, *"Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument": Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie*, in «Neue Zürcher Zeitung», 26.02.2000, p. 77.

della prosa «sublime» dell'autore[34], ha definito l'immagine fotografica:

> «La nostra è un'epoca nostalgica e i fotografi sono promotori attivi della nostalgia. La fotografia è un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare. Quasi tutti i suoi soggetti, per il solo fatto di essere fotografati, sono tinti di pathos. Anche un soggetto brutto o ridicolo può diventare commovente, se nobilitato dall'attenzione del fotografo. E un bel soggetto può suscitare sentimenti melanconici, se è invecchiato o si è deteriorato o non esiste più. Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo»[35].

D'altronde, il ruolo dell'album fotografico come spazio «crepuscolare», «melanconico» e transitorio verso un regno sconosciuto oltre la vita è stato affermato più volte dallo stesso Sebald, per esempio ne *Gli emigrati* (1992), in cui esso diventa per l'io narrante un tramite con l'aldilà: «infinite volte, una dopo l'altra, dall'inizio e dal fondo sfogliai l'album quel pomeriggio, e da allora ho continuato a sfogliarlo, perché osservando le immagini in esso contenute avevo e ho tuttora l'impressione che i morti ritornino o che siamo noi in procinto di recarci da loro»[36].

Così, negli *Emigrati* si coglie che gli album fotografici di famiglia, in modo del tutto simile ai fotodipinti di Richter come *Familie Schmidt* (1964) e *Tante Marianne* (1965)[37], consentono di condurre con i defunti «conversazioni sospese», come recita il titolo di uno studio che indaga il ruolo svolto dagli album fotografici nelle culture del ricordo[38]. Eppure, nel secondo Novecento, le fotorealistiche «storie di fantasmi per adulti»

[34] Così la Sontag ha definito la prosa di Sebald, recensendo l'edizione inglese de *Gli emigrati*, cfr. S. Sontag, *W.G. Sebalds Requiem*, in «Literarische Rundschau der Frankfurter Rundschau», 10.12.1996, p. 18. Il favore dell'intellettuale nei confronti della narrativa sebaldiana è ribadita in S. Sontag, *"A Mind in Mourning": W.G. Sebald's Travels in Search of Some Remnant of the Past*, in «Times Literary Supplement», 25.02. 2000, p. 4.

[35] S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, p. 15.

[36] Sebald, *Gli emigrati*, a cura di G. Rovagnati, cit., p. 48.

[37] Cfr. *Famlie Schmidt* <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/the-schmidt-family-5512> (ultimo accesso 25.09.2015); *Tante Marianne* <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/aunt-marianne-5597/>(ultimo accesso 25.09.2015).

[38] Cfr., a tale proposito, M. Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Mcgill-Queens University Press, Montreal 2008.

di Sebald e Richter non si limitano a ricercare «archetipi» del sentire collettivo occidentale, oppure a evocare spettri e *revenants*[39], ma come scrisse Adorno sono espressione dell'impossibilità di un'arte serena dopo la Shoah: «dire che dopo Auschwitz non si possono scrivere più poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena»[40].

Nell'impossibilità di immaginare un'arte serena dopo la Shoah, Sebald utilizza il mezzo fotografico per mostrarci la *Storia naturale della distruzione*[41], cui l'umanità si è condannata attraverso un impiego unilaterale della ragione e della tecnica. Di quest'ultima fanno parte le immagini di distruzione, che più volte riemergono dalle sue opere narrative e saggistiche, alternate alle fotografie di individui spesso dimenticati dalla Storia con la 's' maiuscola, i quali riemergono dal passato, come espressione del barthesiano «ritorno del morto»[42], per esibire al lettore il proprio carico di sofferenza e di dolore.

È, infatti, noto che a tutte le opere di Sebald, ad eccezione del trittico lirico *Secondo natura* (1988), sono interpolate immagini, che possono essere di almeno quattro tipologie differenti: la copia di documenti, appunti appartenuti ai suoi pseudo-reali personaggi o allo stesso autore; la riproduzione di dipinti e affreschi, in particolare riconducibili a marine, battaglie e soggetti religiosi; fotografie di scrittori, filosofi e parenti dello scrittore; immagini di luoghi della memoria individuale, collettiva e culturale.

Accanto all'indagine del sostrato mnestico, latente in ciascuna di queste

[39] Cfr. D.C. Ward, *Ghost Worlds of the Ordinary: W.G. Sebald and Gerhard Richter*, in «PN Review», 152, vol. 29, n. 6, 2003, pp. 32-36.
[40] Th.W. Adorno, *Note sulla letteratura 1961-1968*, trad. di E. De Angelis, A. Frioli, Einaudi, Torino 1979, p. 277.
[41] W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004.
[42] Anche R. Barthes ha riconosciuto nella fotografia questa dicotomia quando, ponendo una distinzione fra «Operator», il fotografo, e «Spectator», colui che osserva il risultato del lavoro di quest'ultimo, ascrive all'immagine il compito di veicolare «il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eidolón* emesso dall'oggetto, che io chiamerei volentieri lo *spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo 'spettacolo' aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto», Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 11. La bibliografia critica sul rapporto fra parola e immagine nella prosa di Sebald è ormai sterminata, perciò ci si limita a ricordare qui gli studi italiani più recenti, cfr. M. Vangi, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W.G. Sebald*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2005; E. Agazzi, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Artemide, Roma 2007, N. Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagini nella prosa di W.G. Sebald*, Università degli Studi di Trento, Trento 2014.

immagini fotografiche, è sempre sottesa nell'opera dell'autore la ricerca della «metafisica fodera interna della realtà», per usare ancora un'espressione di Sebald[43], in un mondo sul quale Auschwitz ha impresso il segno di un'escatologia rovesciata. Questa metafora sartoriale appare non a caso in un saggio dedicato nel 1992 all'amico e pittore Jan Peter Tripp, che nel 2001 avrebbe prestato le sue tavole di occhi per accompagnare la raccolta poetica *Unerzählt* di Sebald. Mentre sottolinea la sua capacità di portare il realismo a un estremo tale da sconfinare nel parossismo e giungere quasi al punto in cui gli oggetti, gli animali e le persone dei suoi quadri paiono tradire la loro essenza più profonda, Sebald scrive nel suo saggio:

> «Quanto più osservo i quadri di Jan Peter Tripp, tanto più mi rendo conto che, dietro l'illusionismo della superficie, si cela un abisso spaventoso. Esso è, per così dire, la [metafisica] fodera interna della realtà. In una serie di quadri floreali, che Tripp ha cominciato a dipingere solo di recente e che, nonostante il loro alto grado di realismo, vanno ben oltre l'illustrazione botanica, quella fodera viene rovesciata verso l'esterno. I fiori, che inizialmente dovevano essere dipinti in tutto lo sfarzo delle loro tinte pure, sono diventati mute grisaglie, nelle quali, del colore, non è rimasta che una fantomatica traccia»[44].

I quadri di Tripp sono, perciò, varchi fra due regni e come le fotografie ci mostrano la strada verso un mondo altro, ovvero verso quel «luogo remoto» in cui la realtà si manifesta nella sua completezza, di cui Sebald ci parla in *Austerlitz* (2001) con queste parole:

> «Tutti noi, e anche persino quelli che ritengono di avere badato persino ai minimi dettagli, ci accontentiamo di elementi scenici mobili, che già altri hanno fatto girare a sufficienza in su e in giù sulle tavole del teatro. Cerchiamo di riprodurre la realtà, ma quanto maggiore è l'impegno in tal senso, tanto più si impone al nostro sguardo quel che da sempre si è visto sulla scena della storia. […] Il nostro rapporto con la storia – questa era la tesi di Hilary – è un rapporto con immagini già definite e impresse nella nostra mente,

[43] L'espressione si trova in W.G. Sebald, *Come giorno e notte. Sui quadri di Jan Peter Tripp*, in Id., *Soggiorno in una casa di campagna*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2012, p. 147; nella traduzione italiana è caduto l'aggettivo «metafisico», che invece Sebald utilizza esplicitamente per connotare in senso escatologico la metafora, cfr. Id., *Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps*, in Id., *Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere,* Hanser, München 1998, p. 181, dove si legge, appunto, «das metaphysische Unterfutter der Realität» («la metafisica fodera interna della realtà»).
[44] *Ivi.*

> immagini che noi continuiamo a fissare mentre la verità è altrove, in un luogo remoto che nessun uomo ha ancora scoperto»[45].

Questo «luogo», che nessun uomo ha mai scoperto e a cui il professore di storia Hilary si riferisce nell'ultimo romanzo di Sebald, è il regno dei morti, in cui la verità affiora e il segreto della realtà viene svelato: da qui «qualcosa ritorna»[46], infatti l'osservatore attento del reale è in grado di attingere segnali che i defunti pongono sul suo percorso. Il processo di ricostruzione del proprio passato, che Austerlitz compie nel romanzo, è perciò condotto anche con l'intento di isolare dal flusso del tempo le immagini dell'atlante della memoria collettiva e culturale occidentale; si tratta di istananee che condensano quelli che Sebald ha definito i «vortici della storia»[47], ovvero momenti che evocano un sentimento di assoluta assenza, in cui il tempo viene sospeso e non è dato sapere se ci si sta muovendo verso il passato oppure verso il futuro. La divaricazione fra immagine e parola assume così un ruolo centrale nella prassi narrativa di Sebald, in cui le fotografie svolgono un ruolo duplice: traducono a livello iconico momenti di illuminazione, capaci di indicare ad Austerlitz il percorso per giungere alla sorgente della sua memoria, ma veicolano anche il senso di costante distruzione che domina l'esistente[48]. L'atlante fotografico della storia – con la 's' minuscola – di Austerlitz contenuto nell'atlante

[45] Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 82. Sul valore programmatico per la scrittura sebdaldiana delle tesi espresse in *Austerlitz* dal professor André Hilary, cfr. E. Agazzi, *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 141-167.

[46] In un'intervista rilasciata poco prima di scomparire, Sebald ha sostenuto infatti che «in linea di massima raccontare ha a che fare con il fatto che si rievochi il passato. Qualcosa ritorna da lì. E se per paura dei morti si fa in modo che la porta di casa resti chiusa, così che nessuno possa tornare, si perde qualcosa», V. Hage, *Hitlers pyromanische Phantasien: W.G. Sebald*, in Id., *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg*, Fischer, Frankfurt am Main 2003, p. 268.

[47] Ad esempio, Sebald ha chiarito che il sentimento che provò durante la visita descritta negli *Anelli di Saturno* alle vecchie piste inglesi di decollo degli aerei della RAF, che avrebbero bombardato le città tedesche, è paragonabile ad un «vortice della storia. […] È un sentimento di assoluta assenza, un'immagine post-storica, e non si sa con precisione in quale direzione il vortice ti porti, indietro nel passato, oppure avanti nel futuro. Ma si sa che ciò che viene indicato come destino collettivo dell'umanità ha molto a che fare con queste cose, con questa follia organizzata della nostra specie», *ibid.*, p. 278.

[48] Sul ruolo ambiguo delle immagini in *Austerlitz* e nella prosa sebaldiana, cfr. G. Rovagnati, *Approdi negati. Destini di ebrei nella Prosa di W.G. Sebald*, in «Cultura tedesca», 16, 2001, pp. 187-203; M.M. Anderson, *Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell'opera di W.G. Sebald*, in *Le muse inquiete. Sinergie nel Novecento tedesco*, a cura di G. Pulvirenti, R. Gambino, V. Scuderi, Olschki, Firenze 2003, pp. 141-154.

fotografico della Storia – con la 's' maiuscola – trasmette con ciò la minaccia di distruzione che avvolge l'esistente, anche negli istanti in cui Sebald cerca di arrestare la logica di annientamento che scandisce lo scorrere del tempo, salvando attraverso la fotografia un riflesso di permanenza dall'oscurità che avvolge il mondo. Responsabile della distruzione, il tempo viene, perciò, costantemente dilatato nella prosa di Sebald, al punto che in diversi passi del romanzo si ha la sensazione che questo sia congelato in un'istantanea[49]. Sebald ribadisce, con ciò, l'importanza del processo di rimemorazione del passato attraverso le immagini, come un'opportunità offerta all'io contemporaneo di liberarsi dai ricordi di copertura, dalla rimozione del passato e dalla sua obliterazione. Dinanzi all'inesorabile processo di distruzione, a cui è votato l'esistente imprigionato nello scorrere naturale della Storia, Sebald isola istantanee, immagini e dipinti che sembrano sospendere il tempo e appartenere all'atlante della memoria collettiva e culturale tedesca dopo Auschwitz.

Ed è per questo motivo che Sebald e Richter non possono essere considerati semplici «cenciaioli» o «collezionisti»[50] di immagini, così come fu Warburg, ma nei loro atlanti della memoria hanno assunto la prospettiva dell'«Angelo della Storia» di Walter Benjamin[51]. Grazie all'immagine

[49] Cfr. A. Eshel, *Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's 'Austerlitz'*, in «New German Critique», n. 88, 2003, pp. 71-96.

[50] Cfr. W. Benjamin, *Il collezionista*, in Id., *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 217: «Basti ricordare quale importanza rivesta per qualsiasi collezionista non solo l'oggetto, ma anche tutto il suo passato, tanto ciò che concerne la sua origine e contribuisce a qualificarlo obiettivamente, quanto i dettagli di quella che a prima vista può sembrare la sua storia meramente esteriore: ex proprietari, prezzo d'acquisto, ecc. Tutto ciò, tanto i dati "obiettivi" quanto gli altri, si fonde insieme per il vero collezionista in ciascun singolo oggetto di sua proprietà, fino a formare un'intera enciclopedia magica, il cui abbozzo costituisce il *destino* del suo oggetto. Qui, dunque, si capisce finalmente come i grandi fisionomici (e i collezionisti sono fisionomici dell'universo delle cose) divengano divinatori del destino». A tale proposito, cfr. E. Agazzi, *Il collezionista di ricordi. La lotta contro l'oblio nella scrittura di W.G. Sebald*, in Id., *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 59-78.

[51] Cfr. W. Benjamin, *Angelus novus. Tesi di filosofia della storia*, Einaudi, Torino 1962, pp. 76-77: «C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi, egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte ch'egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo sospinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta».

dell'angelo, ricorrente in *Mnemosyne* e nell'opera di Sebald[52], si ritorna a un'icona religiosa, a una «forma del sacro» nella quale si concentrano le caratteristiche figurali e semiotiche proprie del mito, incarnate nell'antichità dai due geni del sonno e della morte, *Thanatos* e *Ipnos*, rispettivamente rappresentati con la fiaccola spenta e accesa, che sono infatti le matrici iconografiche dell'angelo della dannazione e della redenzione. Non a caso, a questa figura si è spesso richiamato Sebald nella sua opera narrativa e, perciò, si potrebbe parlare di un vero e proprio «engramma angelico» in cui si è coagulata nell'opera dell'autore una duplice e opposta valenza simbolica[53]. Ciò non stupisce, se si ricorda che nella *Tavola 47* di *Mnemosyne* sono state raccolte da Warburg immagini che raccontano le reincarnazioni della Ninfa in opposte figure di protezione e di furia distruttiva: fra esse sono presenti l'angelo custode e la 'cacciatrice di teste' (Giuditta, Salomè, l'ancella che porta la testa mozzata)[54]. Non è forse questa archetipica duplicità dell'indole umana che Richter e Sebald, alla ricerca impossibile della «[metafisica] fodera interna della realtà», ci raccontano per immagini con i loro atlanti fotografici della memoria?

La loro concezione dell'immagine trova, così, una convergenza nel *Denkbild*, quella «figura del pensiero» che rappresenta il punto di condensazione dell'immagine e della parola in un preciso *Jetzt*, ovvero in quell'«ora» che Walter Benjamin ricorda esssere il luogo di cristallizzazione del tempo in linguaggio:

> «L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità […] Non è che il passato getti la sua luce sul presente

[52] Cfr. D. Kaufmann, *Angels Visit the Scene of Disgrace: Melancholy and Trauma from Sebald to Benjamin and Back,* in «Cultural Critique», n. 70, 2008, pp. 94-119 e R. Calzoni, *San Giorgio e gli angeli. Figure della redenzione e della dannazione nell'opera di W.G. Sebald*, in *Forme del sacro*, a cura di R. Calzoni, numero monografico della rivista «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», n. 2, 2010 <http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/san-giorgio-e-gli-angeli-figure-della-redenzione-e-della-dannazione-nell-opera-di-w-g-sebald/31> (ultimo accesso 24.09.2015).

[53] Sulla molteplice valenza simbolica di questa figura nell'immaginario occidentale moderno, oltre al canonico M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986, si veda A. Violi, *Impronte dell'aria. Messaggeri e corpi angelici nella memoria della modernità,* Bergamo University Press, Sestante, Bergamo 2008.

[54] Cfr. <http://warburg.library.cornell.edu> (ultimo accesso 15.09.2015).

> o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio»[55].

Il racconto di queste discontinuità della modernità, attraverso collezioni e costellazioni di lacerti dell'ora fulmineamente còlti in istantanee – siano esse immagini o bozzetti narrativi – è stato, d'altronde, uno degli obiettivi che lo stesso Benjamin si è prefissato con i suoi *«Passages» di Parigi*, grazie ai quali è stato possibile (rac)cogliere i momenti in cui «il pensiero si arresta in una costellazione satura di tensioni», ovvero collezionare gli istanti fulminei in cui «appare l'immagine dialettica. Essa» – scrive, infatti, ancora Benjamin – «è la cesura del movimento del pensiero. Naturalmente il suo non è un luogo qualsiasi. In breve, essa va cercata là dove la tensione tra gli opposti dialettici è al massimo»[56]. In questa tensione fra poli dialettici si collocano gli atlanti fotografici della memoria di Sebald e Richter, che costituiscono dei veri e propri *Naufragi con spettatore*[57], ovvero sono allegorie di una cultura occidentale che ha perso qualsiasi possibilità di redenzione, «il cui estremo referente […] è l'Olocausto e il cui paradigma interpretativo continua ad essere determinato dal precetto di Adorno relativo alla poesia dopo Auschwitz»[58].

[55] Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit. vol. I, pp. 517-518.
[56] *Ibid.*, p. 534.
[57] H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna 1985.
[58] R.J.A. Kilbourn, *'Catastrophe with Spectator': Subjectivity, Intertextuality and the Representing of History in Die Ringe des Saturn'*, in *W.G. Sebald and the Writing of History*, a cura di A. Fuchs e J.J. Long, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, p. 141.

Marco Piazza*

Il caso 'Dora Bruder' di Patrick Modiano

ABSTRACT:

In questo contributo cercherò di mostrare come l'aumento dell'uso di riproduzioni di fotografie in testi connessi alla 'letteratura della memoria' modifichi la percezione del lettore riguardo al modo in cui questi avvicina il testo di fronte a lui. Non solo, vorrei anche mostrare come questa modificazione potrebbe mettere a rischio la capacità evocativa del testo, creando la possibilità di un rovesciamento del rapporto tra immagini e testo, al punto che quest'ultimo potrebbe essere convertito in una sorta di commento alle prime, invertendo la gerarchia usuale che vuole l'immagine come un commento e un corollario del testo scritto. E pure come si possa forse parlare di una sorta di punto di equilibrio mobile continuamente ricercato dall'autore, che si muove in qualche modo in relazione al modo in cui egli stesso guarda alla sua operazione letteraria. Infine, come questa ricerca di equilibrio dipenda dal rapporto complesso intrattenuto con il piano della verità e con quello della finzione. Per cercare di dimostrare queste affermazioni mi servirò di un testo emblematico per la sua storia editoriale: *Dora Bruder* di Patrick Modiano (1997; 2ª ed. 1999).

In this contribution I will try to show how the increased use of reproductions of photographs in texts related to the 'literature of memory' modifies the perception of the reader with respect to the way he looks at the text in front of him. Not only, I would also show how this modification could put at risk the evocative capacity of the text, creating the possibility of a reversal of the relationship between pictures and text, to the point that the latter could be converted into a sort of commentary on the first, reversing the usual hierarchy that wants the picture as a comment and a corollary of the written text. And how also we can perhaps speak of a kind of moving equilibrium point continuously researched by the author, that somehow moves in relation to the way he looks to his own literary operation. And finally, as this research to balance depends on the complex relationship entertained with the plane of truth and that of fiction. To try to prove these statements I will use a text emblematic for its publishing history: *Dora Bruder* by Patrick Modiano (1997; 2nd ed. 1999).

* Professore associato di Storia della Filosofia, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università degli Studi Roma Tre. E-mail: <marco.piazza@uniroma3.it>.

Dans cette contribution, je chercherai à montrer comment l'augmentation de l'usage des reproductions de photographies, dans les textes liés à la 'littérature de la mémoire', modifie la perception du lecteur, par rapport à sa manière d'approcher le texte. Premièrement, je voudrais montrer comment cette modification pourrait mettre en péril la capacité évocatrice du texte, créant la possibilité d'un basculement du rapport entre images et texte, au point que ce dernier pourrait devenir une sorte de commentaire des premières, renversant la hiérarchie habituelle qui pose l'image comme commentaire et corollaire de l'écriture. Je voudrais ensuite parler d'une sorte de point d'équilibre mobile continuellement recherché par l'auteur, qui d'une certaine manière, se meut en relation à la façon dont il regarde son propre geste littéraire. Et finalement, nous verrons comment cette recherche d'équilibre dépend du rapport complexe entretenu avec la vérité et la fiction. Pour démontrer ces affirmations, je me baserai sur un texte emblématique pour son histoire éditoriale: *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997; IIe éd. 1999).

1. La literature of memory*, la fotografia e la produzione di verità*

Da alcuni anni la cosiddetta *literature of memory* fa sempre più ricorso alla riproduzione di fotografie all'interno dei testi, vuoi come apparati separati e collocati in appendice o raccolti in un quinterno isolato, vuoi come immagini che si alternano al testo, inframmezzando la stessa narrazione. Anche le copertine e gli apparati paratestuali ospitano in maniera crescente fotogrammi scelti appositamente dagli autori a integrazione dei loro testi. Il *medium* fotografico ha dunque assunto un ruolo sempre meno secondario in questo genere letterario che si colloca al crocevia tra ricerca d'archivio e più tradizionale *fiction* narrativa[1].

Rispetto a questa tendenza, che interroga non solo gli studiosi di letteratura, ma anche chi si occupa dal *côté* filosofico dei dispositivi e delle pratiche testuali e mediali di produzione di verità, nelle pagine che seguono proverò a verificare una serie di assunti che si possono schematizzare così:

a. il ricorso sempre più massiccio alla riproduzione di fotografie all'interno di testi riconducibili alla *literature of memory* modifica

[1] Si tratta di una realtà in Italia ancora poco indagata a livello generale (e non in rapporto a singoli autori) dagli studiosi dei rapporti tra letteratura e fotografia, che da anni parlano di un'«era fotografica» della letteratura, ma di norma avvicinano la letteratura della memoria con gli strumenti messi a punto nel quadro del cosiddetto «paradigma indiziario», peraltro perfettamente appropriato per autori come Modiano, da noi qui trattato. Cfr., ad esempio: C. Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia, e altri territori*, a cura di S. Albertazzi, F. Amigoni, Meltemi, Roma 2008, pp. 89-105. La *literature of memory* può essere fatta rientrare a tutti gli effetti nel più ampio genere della *non-fiction novel* o *non-fiction literature* (al cui interno si colloca il sottogenere dell'*autofiction*). Si vedano le interessanti analisi condotte da Paolo D'Angelo a proposito di questo fenomeno, la cui fortuna è cresciuta negli ultimi anni, nel capitolo conclusivo del suo libro su Manzoni: cfr. P. D'Angelo, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccide la poesia*, Il Mulino, Bologna 2013, pp. 197-207. Su *autofiction* e rapporto tra reale e finzione si vedano anche le osservazioni contenute in D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 54-58. La letteratura internazionale sulla tematica si è arricchita negli ultimi anni: *Photo-textualities: Reading Photographs and Literature*, edited by M. Bryant, University of Delaware Press, Newark (NJ) 1996; M. Hirsch, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1997; J. Thelot, *Les inventions littéraires de la photographie*, PUF, Paris 2003; *Photextualities: intersections of photography and narrative*, edited by A. Hugues, A. Noble, University of New Mexico Press, Albuquerque 2003; *Littérature et photographie*, sous la direction de J.-P. Montier, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008; *Transactions photolittéraires*, sous la direction de J.-P. Montier, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015. A livello nazionale segnaliamo: *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di V. Del Marco, I. Pezzini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011.

la percezione del lettore rispetto al modo con cui questi guarda al testo che ha di fronte;

b. questa modificazione può arrivare a mettere per così dire a rischio la stessa capacità evocativa del testo, generando la possibilità di un'inversione di rapporti tra le immagini e il testo, al punto che quest'ultimo potrebbe convertirsi in una sorta di commentario alle prime, ribaltando la gerarchia più usuale che vuole l'immagine a commento e a corollario del testo scritto;

c. sul piano della creazione artistica si delineerebbe così una sorta di punto di equilibrio mobile continuamente ricercato dall'autore ovvero che in qualche modo si sposta in relazione al modo con cui questi guarda alla sua stessa operazione letteraria;

d. tale ricerca di equilibrio dipende dal complesso rapporto intrattenuto dall'autore con il piano della verità e con quello della finzione.

Quale banco di prova per queste ipotesi teorico-interpretative mi servirò di un testo emblematico anche per la sua storia editoriale: *Dora Bruder* di Patrick Modiano. A proposito di esso si può parlare di un vero e proprio «caso», come recita il titolo di questo contributo («il caso *Dora Bruder* di Patrick Modiano»). La preposizione 'di' ivi contenuta può essere intesa nella sua doppia valenza: sta a indicare non soltanto che *Dora Bruder* è un libro scritto da Patrick Modiano, ma che il caso rappresentato da questo libro (e insieme dalla ricostruzione della figura della sua protagonista) è tale anche e in primo luogo per lo stesso Modiano, ovvero che esso ha investito in prima persona l'autore, prima di manifestarsi come tale a noi lettori. E ciò ha a che fare proprio con la progressiva inclusione di determinate fotografie nelle varie edizioni del libro. Tanto che si dovrebbe parlare, a rigor di termini, non di un'unica *Dora Bruder*, ma di diverse *Dora Bruder*[2].

2. Fotografie narrate, fotografie riprodotte

Dora Bruder – precisiamo per chi non conoscesse quest'opera – si presenta sotto la forma letteraria di un racconto ma anche di una sorta di documentario, in cui un narratore, che si confonde con l'autore, tiene il diario della propria ricerca, finalizzata alla ricostruzione della vicenda di

[2] Mi si conceda qui l'uso del femminile per indicare il testo di Modiano e non soltanto per eufonia, ma anche perché in questo modo è resa meglio l'ambiguità tra la figura reale (Dora Bruder in quanto persona realmente esistita) e la figura della narrazione (Dora Bruder come oggetto di scrittura e titolo omonimo del libro), ambiguità che risulterà chiara nelle pagine che seguono.

una ragazza ebrea, Dora Bruder, scomparsa nella Parigi occupata del 1941 e alla fine deportata ad Auschwitz dove perderà la vita. Più in particolare, la narrazione – e la stessa genesi del testo così com'è presentata nel racconto – muove dall'incontro casuale dell'autore con un documento, un'inserzione sul «Paris Soir» del 31 dicembre 1941, in cui i coniugi Bruder, genitori della quindicenne Dora, ne denunciano la scomparsa e cercano notizie per poterla rintracciare.

Il testo – esempio evidente di *postmemory*, ossia di quel rapporto con un passato traumatico da parte di chi lo vissuto indirettamente, come nel caso dei figli dei sopravvissuti alla Shoah[3] – mescola elementi biografici e ricordi autobiografici e nella prima edizione in lingua originale (1997) non contiene immagini, anche se alcune fotografie di Dora e dei suoi parenti vi sono descritte in modo piuttosto dettagliato[4]. Insomma, se prendiamo la prima edizione del libro, abbiamo solo fotografie raccontate o descritte, il cui statuto di realtà è garantito dal narratore/autore. Nessuna fotografia compare sulla copertina e lo stesso vale per la prima edizione italiana, del 1998[5].

Se la storia editoriale di *Dora Bruder* si fosse fermata qui il lettore potrebbe pensare – come del resto è accaduto ai primissimi lettori del libro –, una volta chiuso il volumetto, di aver letto un altro dei racconti di *autofiction* di Modiano, in cui i protagonisti sono personaggi di finzione costruiti a partire da elementi veritieri tratti da un universo in cui memoria e immaginazione si compenetrano a tal punto da creare cortocircuiti vertiginosi[6]. In altre parole, il lettore della prima edizione francese, ma

[3] Il termine *postmemory* è stato introdotto da Marianne Hirsch: cfr. M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory,* Harvard University Press, Cambridge 1997. Sull'inclusione di *Dora Bruder* in un canone di *postmemory* cfr. S.-E. Rose, *Remembering* Dora Bruder*: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive*, in «Postmodern Culture» vol. 18, n. 2, 2008 (n. p.).

[4] P. Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris 1997 (uscito nella collana 'Blanche'; d'ora in poi indicato con la sigla DB1 per distinguerlo dalla seconda edizione, rivista e modificata, Gallimard, Paris 1999, uscita nella collana 'Folio', d'ora in poi indicata con DB2). L'immagine della copertina della prima edizione francese è visibile all'indirizzo web: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Dora-Bruder> (ultimo accesso 27.10.2015).

[5] P. Modiano, *Dora Bruder*, trad. it. di F. Bruno, Guanda, Parma 1998 (d'ora in poi indicato con la sigla DBita; salvo diversa indicazione, le traduzioni fornite sono tratte da questa edizione). L'immagine della copertina della prima edizione italiana è visibile all'indirizzo: <http://www.guanda.it/libri/patrick-modiano-dora-bruder-9788860884879/> (ultimo accesso 27.10.2015).

[6] Cfr. T. Laurent, *L'Oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1997; D. Cooke, *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, Rodopi, Amsterdam-New York 2005.

anche della prima edizione italiana, che sulla base della sua sola esperienza di lettura e, limitandosi a essa, non avesse proceduto ad alcuna verifica di quanto letto, non avrebbe avuto alcun elemento probante per decidere se tutto quanto viene raccontato di Dora sia davvero rispondente a realtà (potrebbe persino arrivare a dubitare che l'inserzione esista o che contenga proprio quel nome…) e che i fotogrammi citati nel testo siano realmente esistenti, alimentando così in lui l'ipotesi che quanto appena letto possa contenere un elevato tasso di finzione. Ciò varrebbe, è ovvio, anche per un lettore totalmente ignaro della storia editoriale del libro che oggi prendesse in mano la prima edizione di *Dora Bruder* e la leggesse senza effettuare alcuna ricerca sulla ricezione dell'opera.

Ammettiamo poi che quel lettore sia un affezionato dei romanzi di Modiano e in precedenza abbia letto *Voyages de noces* del 1990: si darà il caso che deve aver già incontrato quel medesimo trafiletto di giornale, ma lì la ragazza ricercata dai genitori, per la precisione dal padre, ha un altro nome, Indgrid Teyrsen e, per ragioni connesse alla vicenda narrata, invece di quindici anni ne ha sedici…[7] Forse l'unica cosa che avrebbe potuto fargli pensare che una ragazza ebrea nata a Parigi il 25 febbraio del 1926 nel 12° arrondissement sia davvero esistita e che sia stata il calco di Ingrid/Dora e che una parte dei dati contenuti nel nuovo racconto di Modiano sia reale e non fittizia è la fascetta rossa che accompagna la prima edizione di *Dora Bruder*, nel caso il suo sguardo vi fosse caduto sopra prima di appallottolarla e gettarla via; lì vi si può leggere, infatti: «Née le 25/2/1926 à Paris 12ème»[8].

Del resto, al suo apparire, non è bastato il fatto che il titolo del nuovo 'romanzo' sia costituito da un nome, il nome della protagonista (caso

[7] Cfr. P. Modiano, *Voyage de noces*, Gallimard, Paris 1990, p. 153 (trad. it. di L. Prato Caruso, *Viaggio di nozze*, Frassinelli, Milano 2014, p. 129). È il medesimo Modiano a indicare il nesso che collega le due opere, e lo fa retrospettivamente proprio in *Dora Bruder*: «Allora, il vuoto che sentivo mi ha spinto a scrivere un romanzo, *Viaggio di nozze*, un modo come un altro per continuare a concentrare la mia attenzione su Dora Bruder, e forse, mi dicevo, per chiarire o indovinare qualcosa di lei» (DB1, pp. 54-55; DB2, p. 53, DBita p. 50). Modiano si riferisce qui all'incontro, avvenuto nel 1888, con il trafiletto del «Paris Soir» che costituisce il germe originario del progetto di scrittura di *Dora Bruder* e al periodo di ricerca infruttuosa di dati su Dora che ha seguito per un certo tempo tale incontro. Cfr. A. Morris, *'Avec Klarsfeld, contre l'oubli': Patrick Modiano's Dora Bruder*, in «Journal of European Studies», 36, 3, 2006, pp. 269-293, pp. 278-279.

[8] Cfr. A. Schulte Nordholt, *Photographie et image en prose dans* Dora Bruder *de Patrick Modiano*, in «Neophilologus», 96, 2012, pp. 523-540, p. 524. L'immagine della copertina completa di fascetta è visibile all'indirizzo web: <http://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_d.htm> (ultimo accesso 27.10.2015).

unico nella produzione di Modiano ed elemento non trascurabile), a farlo recepire come una biografia storica. E neppure che il volume contenga una nota a piè di pagina in cui è citata una fonte d'archivio[9]. Sappiamo, infatti, che in Francia *Dora Bruder* al suo apparire è stato rubricato come «racconto» o «finzione d'archivio» all'interno del macrocontenitore «letteratura»[10]. Vedremo, poco più avanti, perché altrove è avvenuto qualcosa di diverso.

La fotografia in quanto tale, e non solo raccontata, comincia tuttavia ad avere un suo ruolo già nel passaggio dalla prima alla seconda edizione in lingua francese del 1999[11]. A differenziarle è una leggera revisione cui è stato sottoposto il testo: Modiano ha rettificato una serie di particolari e ne ha inclusi di nuovi connessi a successive ricerche d'archivio e all'input di qualche minuzioso lettore detective – anche se su quest'ultimo fronte ha compiuto solo una selezione rispetto alle indicazioni ricevute[12]. Sulla copertina della seconda edizione è riprodotta una fotografia che può generare nel lettore il sospetto che possa avere una funzione causale rispetto alla descrizione nel testo di un paesaggio urbano analogo a quello raffigurato. Il lettore è spinto cioè a pensare che almeno in parte la scrittura possa venire dopo la visione di un'immagine fotografica e che quella copertina contenga un indizio cifrato relativo magari alla stessa genesi del racconto, e non si tratti della solita immagine 'adatta' scelta in una redazione editoriale e sottoposta al beneplacito dell'autore. In effetti, quella fotografia, di René-Jacques, è stato accertato esser stata proposta dall'autore all'editore e Annelies Schulte Nordholt ha dimostrato che vi è un passo del racconto

[9] Cfr. DB1, p. 69; DBita p. 63 (la nota è presente anche nella successiva seconda edizione: cfr.: DB2, p. 67); il dettaglio non è sfuggito agli interpreti: cfr. D. Viard, *L'impossible narration de l'Histoire*, in *Modiano ou Les intermittences de la mémoire*, sous la direction de A.-Y. Julien, Hermann, Paris 2010, pp. 45-68, p. 64.

[10] Cfr. Schulte Nordholt, *Photographie et image en prose dans* Dora Bruder *de Patrick Modiano*, cit., p. 527.

[11] Cfr. la copertina di DB2. Da notare che la traduzione italiana, condotta sul testo della prima edizione, non è mai stata aggiornata dopo l'uscita della seconda edizione francese, malgrado una serie di ristampe, l'ultima delle quali posteriore al conferimento del premio Nobel a Patrick Modiano (2014) e alla notorietà assunta nel nostro paese da questo autore, fino ad allora pressoché sconosciuto anche al pubblico colto. L'immagine della copertina della seconda edizione è visibile all'indirizzo web: <http://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_d.htm> (ultimo accesso 27.10.2015).

[12] Gli interpreti si sono soffermati a più riprese sulle differenze tra le due edizioni: in particolare cfr.: Morris, *'Avec Klarsfeld, contre l'oubli': Patrick Modiano's Dora Bruder*, cit.; J. Howell, *In défiance of genre: The language of Patrick Modiano's Dora Bruder project*, in «Journal of European Studies», 40, 1, 2010, pp. 59-72. Il principale detective è il critico letterario Bertrand de Saint-Vincent, autore del dettagliatissimo articolo *Patrick Modiano joue au détective* (in «Figaro Magazine», Mars 1997, pp. 122-123).

che entra in risonanza con quella fotografia al punto che ci si può domandare se quel passo sia stato scritto davanti a quella foto o se quella foto sia stata scelta perché corrispondente a un paesaggio di periferia urbana familiare all'autore. Se diamo credito a quanto l'autore ha scritto personalmente alla stessa Schulte Nordholt, e non abbiamo motivo di dubitarne, dobbiamo supporre che Modiano abbia scelto quella fotografia come *analogon* di due-tre ben precise fotografie della zona di porte de Clignancourt scattate dal medesimo fotografo, fotografie descritte queste sì nel racconto ma non riprodotte, facenti parte di una serie di scatti effettuati nell'inverno del 1948 in cui è inclusa la foto prescelta per la copertina[13].

Perché, dunque, scegliere una foto che è per così dire 'spostata' di qualche grado rispetto a quelle descritte, se queste sono a disposizione come la prima? La mia ipotesi è che un tale *déplacement* non solo sia voluto, ma rientri in una precisa strategia: evitare che la fotografia ricopra la scrittura e la fagociti. Proponendo una fotografia analoga a quelle descritte ma non completamente sovrapponibile, il centro del dispositivo messo in piedi rimane la narrazione, con le sue potenzialità evocative e soprattutto con le sue 'lacune', che non devono essere colmate perché strutturalmente omologhe con quelle lasciate dall'interruzione violenta dell'esistenza dei deportati, le cui tracce si confondono e alla fine si perdono al di là di un nome e di una data di morte apposti nei registri di un campo di sterminio in Polonia o di un Comune francese[14].

Il processo di progressiva mutazione dello statuto del libro era tuttavia già avvenuto nel 1998 con la traduzione giapponese, che al suo interno contiene la riproduzione di tre fotografie tra quelle descritte nel testo, quella dei Bruder in fila indiana (madre, Dora, padre), quella di Dora con sua madre e quella di Dora insieme alla madre e alla nonna, oltre alla riproduzione dell'annuncio apparso su «Paris Soir» che è all'origine della scrittura del libro stesso[15].

[13] Cfr. Schulte Nordholt, *Photographie et image en prose dans* Dora Bruder *de Patrick Modiano*, cit., pp. 524-527.

[14] Per le medesime ragioni, secondo Valeria Sperti, Modiano avrebbe 'lavorato' in un certo modo le descrizioni delle fotografie contenute nel testo, in un gioco di pieni e di vuoti, di documentalità e lacunosità: cfr. V. Sperti, *L'*ekphrasis *photographique dans* Dora Bruder *de Patrick Modiano: entre magnétisme et réfraction*, in «Cahiers de Narratologie», 23, 2012, en ligne, pp. 2-13.

[15] Cfr. *ivi*, p. 528. La copertina e i dati dell'edizione giapponese sono visibili all'indirizzo web: <http://www.sakuhinsha.com/oversea/3070.html> (ultimo accesso 27.10.2015). Oltre a essere visibili su vari siti di blog dedicati a Modiano, le tre fotografie incluse in questa edizione sono riprodotte in un fascicolo di *Documents et photographies* incluso nel «Cahier de l'Herne» dedicato a Modiano, contenente complessivamente 23 immagini e privo di

Sulla stessa scia si pone l'edizione americana (1999), che, oltre a contenere la riproduzione delle tre fotografie citate (ma non quella dell'annuncio), è corredata dalle mappe del 12° e del 18° arrondissement, riprodotte in filigrana nelle pagine interne della copertina. Tutto ciò ha determinato negli USA la classificazione del libro come «biografia storica» (da inserire nel settore «Jewish Holocaust»), dal momento che la protagonista è una persona realmente esistita e la cui vita si è sviluppata in uno spazio urbano circoscritto e ben identificabile su una mappa[16].

Va precisato che le fotografie in questione circolavano già dopo l'uscita della prima edizione del libro ed erano state pubblicate a margine di alcune interviste rilasciate da Modiano[17]. In qualche misura quello che tecnicamente è un paratesto ha assunto una vita propria al punto da creare un progressivo effetto di ricollocazione del testo, cui l'autore non ha potuto o non ha voluto opporsi. Ma perché tale processo, secondo una forma a spirale, coinvolga, sia pur limitatamente, anche l'edizione in francese del libro, bisogna attendere il 2004 quando *Dora Bruder* esce nella collana scolastica «La bibliothèque» di Gallimard (qui abbiamo l'avviso del «Paris soir» in copertina) e poi il 2006 con l'edizione audio il cui cofanetto riporta sulla copertina la fotografia in fila indiana della famiglia Bruder[18].

numerazione di pagine: cfr. *Patrick Modiano*, sous la direction de M. Heck, R. Guidée, Éditions de l'Herne, «Cahiers de l'Herne», Paris 2012 (lì corrispondono alle fotografie nn. 13, 18, 21). Si può visionare l'immagine dell'inserzione sul «Paris Soir» sulla riproduzione della copertina dell'edizione scolastica francese di *Dora Bruder*, dove vi appare un po' ritoccata per esigenze grafiche (vedi *infra*, nota n. 18, dove sono indicati i riferimenti bibliografici di tale edizione). Per la copertina della prima edizione dell'audiolibro si veda: <https://www.amherst.edu/academiclife/departments/courses/0708S/FREN/FREN-08-0708S/dorabruder> (ultimo accesso 25.07.2016). Una recentissima edizione riporta la medesima foto sulla copertina del cofanetto, visionabile all'indirizzo: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Ecoutez-lire/Dora-Bruder2> (ultimo accesso 25.07.2016).

[16] Cfr. *ibid.*, p. 527. Questi i riferimenti bibliografici all'edizione americana: P. Modiano, *Dora Bruder*, trans. J. Kilmartin, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999. Precisiamo che successivamente la medesima traduzione è uscita anche per il mercato inglese presso un altro editore con un titolo differente, in un'edizione priva di fotografie: P. Modiano, *The Search Warrant*, trans. J. Kilmartin, The Harvill Press, London 2000.

[17] Cfr. A. De Gaudemar, *La dernière fugue de Dora*, in «Libération», 3 avril 1997; I. Frain, *Patrick Modiano, l'éternel préoccupé de l'Occupation*, in «Paris-Match», 17 avril 1997.

[18] Cfr. P. Modiano, *Dora Bruder*, lecture accompagnée de B. Doucey, avec la participation de M.-H. Arfeux, en appendice choix de textes et de documents, Gallimard, coll. «Bibliothèque», Paris 2004; Id., *Dora Bruder*, lu par Didier Sandre, Gallimard, coll. «Écoutez lire», Paris 2006, 2 disques compacts.

3. La molla occulta della fotografia

È facilmente dimostrabile che ad aver consentito a Modiano di passare da un progetto incerto e frammentario alla scrittura di *Dora Bruder* sono state proprio le fotografie di Dora e dei suoi parenti oltre ad alcuni elementi documentali, rintracciate le prime e i secondi da Serge Klarsfeld – che con la moglie Beate da decenni raccoglie documenti e testimonianze sulle vittime della Shoah in Francia (dando alle stampe nel 1978 il *Mémorial de la déportation des juifs en France* e poi quello relativo ai bambini deportati nel 1994) e con il quale Modiano ha intrattenuto una nutrita corrispondenza negli anni che intercorrono tra la nascita del progetto nel 1988 e la stesura del libro tra il 1996 e il 1997[19]. Non solo: si potrebbe persino arrivare a sostenere che è proprio il volto fotografico di Dora, insieme a un invito di Klarsfeld, a far scattare la molla della scrittura, nel momento in cui Modiano si trova a leggere queste righe di Klarsfeld a commento delle foto di Dora, nel marzo del 1995, in risposta a quanto Modiano aveva pubblicamente scritto un anno prima chiamando in causa proprio Klarsfeld: «Patrick Modiano sait désormais quel était le visage de Dora Bruder»[20].

Sembra che la restituzione del volto di Dora abbia un ruolo chiave in questa storia di scrittura: inizialmente il ritratto della ragazza viene rintracciato sulla tomba di famiglia, scoperta da Klarsfeld nel cimitero di Bagneux negli Hauts-de-Seine, ma la fotografia era in cattivo stato, danneggiata dalle intemperie e parzialmente illeggibile. Soltanto grazie a una cugina di Dora rintracciata in un secondo momento Klarsfeld riesce a entrare in possesso della copia in buono stato della medesima foto e delle altre che conosciamo[21].

Se si considera la funzione insostituibile di Klarsfeld nell'impresa portata a termine da Modiano nel 1997 si rimane sconcertati per la mancata menzione di costui nel libro, tanto che potrebbe sorgere il sospetto di una certa ingratitudine (e infatti all'indomani della pubblicazione di

[19] Si veda la ricostruzione dello scambio tra Modiano e Klarsfeld in Morris, *'Avec Klarsfeld, contre l'oubli': Patrick Modiano's Dora Bruder*, cit., pp. 279-286. La corrispondenza tra i due è stata pubblicata di recente. Cfr.: *Correspondance Modiano/Klarsfeld*, in *Patrick Modiano*, cit., pp. 178-186.

[20] S. Klarsfeld, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, L'Association 'Les Fils et Filles des déportés juifs de France' and the Beate Klarsfeld Foundation, Paris 1995, p. 1535.

[21] Cfr. S. Klarsfeld, *La Shoah en France*, 4 voll., Fayard, Paris 2001, vol. IV, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, p. 1599. Il dossier completo delle fotografie è stato riprodotto di recente nel «Cahier de l'Herne» dedicato a Modiano (vedi *supra*, nota n. 14).

Dora Bruder Klarsfeld si è lamentato con Modiano del silenzio di questi nel libro sul proprio ruolo chiave[22]). In realtà il fatto che Modiano abbia occultato nel libro la sua fonte principale – là dove le buone maniere avrebbero richiesto un pubblico ringraziamento – si spiega con la necessità di preservare il testo dall'accostamento univoco alla sfera documentaria, accostamento che nascerebbe se quel legame e quella dipendenza fossero esplicitati in modo chiaro. La priorità della scrittura viene così riaffermata prima che il supporto documentale prenda il sopravvento e faccia di *Dora Bruder* la stele funeraria della sola Dora[23]. Sì, perché molto probabilmente è nell'esigenza di mantenere una certa sfocatura sulla stessa Dora – così che questa diventi simbolo e metafora di tutti gli altri deportati – che Modiano ha cercato di tenere a bada gli effetti di realtà prodotti dagli stessi materiali che hanno letteralmente reso possibile il 'suo' memoriale.

Noi conosciamo il ruolo chiave della fotografia di Dora, e quindi in un certo senso del volto della Storia, attraverso le lettere che Modiano ha scambiato con Klarsfeld, pubblicate dal secondo nel 2001[24], ma è lo stesso Modiano a tradire la sua fascinazione per il modello del memoriale di Klarsfeld già nel 1994, quando, lanciando un appello su «Libération», con cui domanda notizie di Dora (reduplicando cioè il gesto dei genitori della ragazza), scrive:

> «Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. (…) Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui…»[25].

Ma come scrivere un memoriale facendo ancora letteratura? Illuminanti sono alcune parole sfuggite a Modiano durante un'intervista rilasciata

[22] Cfr. la lettera del 3 aprile 1997 di Klarsfeld a Modiano: *Correspondance Modiano/Klarsfeld*, cit., p. 186.
[23] Cfr. B. Blanckeman, *Patrick Modiano, À titre de*, in *Modiano ou Les intermittences de la mémoire*, cit., pp. 255-266, p. 262.
[24] Cfr. Klarsfeld, *La Shoah en France*, cit., vol. IV, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, pp. 534-538.
[25] P. Modiano, *Avec Klarsfeld, contre l'oubli*, in «Libération», 2 novembre 1994, riprodotto sia nelle varie edizioni del suo memoriale, da parte di Klarsfeld, sia di recente nel «Cahier de l'Herne» dedicato a Modiano (cfr. Id., *Avec Klarsfeld, contre l'oubli*, in *Patrick Modiano*, cit., pp. 176-177). Si noti che dieci anni intercorrono tra l'uscita del primo *Mémorial* (S. Klarsfeld, *Le Mémorial de la déportation des juifs de France*, Klarsfeld, Paris 1978) e la scintilla che è all'origine del progetto *Dora Bruder*.

dopo l'uscita della trilogia di racconti *Des inconnues* (1999) successiva a *Dora Bruder*:

> «Depuis des années, j'essaie de trouver une autre solution, écrire une biographie, un reportage, enquêter sur un fait réel. [Dans *Dora Bruder*] j'ai senti que j'approchais au plus près de ce quelque chose qui ne serait pas un roman. Mais, faute d'éléments, j'ai été obligé de broder, de délayer le vrai dans une sorte de potage. J'aimerais avoir un dossier comme en ont les avocats, rempli de toutes sortes de pièces, de rapports de police, de dépositions des témoins, de conclusions d'experts. Là, je n'aurais plus besoin d'avoir recours à la fiction»[26].

Prese alla lettera queste parole suggeriscono uno spostamento deciso in direzione della verità a scapito della finzione. E non c'è motivo di pensare che Modiano stia recitando la parte un po' ingenua o un po' snobistica – e forse anche autolesionistica – di chi finge che possa esistere una letteratura senza finzione. Ma, se il dossier fosse stato più ricco, la finzione sarebbe davvero scomparsa? Credo si possa sostenere di no e in fondo le modifiche solo parziali apportate alla seconda edizione del testo o l'assenza di una terza edizione riveduta e integrata che negli ultimi quindici anni avrebbe potuto sostituire la seconda sono una dimostrazione del fatto che l'obiettivo di Modiano non è mai stato quello di riprodurre tutta la verità su Dora Bruder, ma quello di riuscire a narrare la storia di Dora in un modo che sia sufficientemente inattaccabile sul piano della realtà così che quella storia possa farsi prisma di mille altre storie vere che non potranno essere restituite come tali. Da questo punto di vista ritengo che l'esigenza di pubblicare la seconda edizione del 1999 risponda a una logica non tanto di progressiva approssimazione all'oggettività piena dei fatti quanto soprattutto di depurazione da elementi anti-oggettivi o anti-storici che avrebbero potenzialmente urtato la sensibilità di certe categorie di lettori[27]. Una prova indiretta della funzione 'perturbatrice' delle fotografie di Dora rispetto all'equilibrio tra finzione e verità in *Dora Bruder* è poi fornita

[26] O. De Lamberterie, M. Palmiéri, *Patrick Modiano dans la peau d'une femme* [intervista a P. Modiano], in «Elle», 8 février 1999, pp. 66-71. Ringrazio caldamente Alan Morris per avermi messo a disposizione questa fonte di difficile reperibilità, fornendomi con rara gentilezza tutti i ragguagli utili per citarla correttamente.

[27] A tale proposito si veda l'impiego più attento e modulato del termine *juif* anche a favore del negativamente connotato *israélite* nel passaggio dalla prima alla seconda edizione: Morris, *'Avec Klarsfeld, contre l'oubli': Patrick Modiano's Dora Bruder*, cit., pp. 271-272; Howell, *In défiance of genre: The language of Patrick Modiano's Dora Bruder project*, cit., p. 61.

dalla recente edizione collettanea di un gruppo di romanzi di Modiano, che include *Dora Bruder*, edizione aperta da un ricco dossier di fotografie, talune di natura privata, messe a disposizione dall'autore: ebbene, qui, in una sorta di circolarità che riporta alla prima edizione, al lettore non è resa disponibile neanche un'immagine relativa a questo specifico 'romanzo'[28].

Era pertanto necessario figurarsi la vera Dora – inserendola in un reticolo di coordinate inattaccabili – per poter fare di lei una sorta di feticcio 'reale ma ideale' di tutte le 'Dore' perite ad Auschwitz. La fotografia del ritratto di Dora ha cioè la funzione interna di molla, che per produrre l'effetto desiderato deve rimanere parzialmente occultata così da non richiudere l'operazione sull'univocità della protagonista. L'eternità sincronica della fotografia entra cioè in frizione con la diacronia propria della ricerca e della stessa Storia: la fotografia è il materiale vero che serve per 'immaginare' Dora e il compito che si dà l'autore è quello di raccontare questa stessa immaginazione senza tradire la verità della Storia, che è dinamismo e interruzione, movimento e lacune[29]. Lacune della memoria, lacune della scrittura, la quale riguadagna il primo piano rispetto ai fotogrammi, in modo da aprire una breccia, andando dietro agli sguardi fissati nelle fotografie e appartenenti ai perduti che essa intende salvare. Non si tratta di lacune che la finzione intende colmare, cancellandole, eliminando i vuoti, bensì di lacune che la finzione riempie senza cancellarle in quanto tali, dando loro una consistenza fantasmatica[30]. Le lacune lasciate nel testo assumono un doppio significato: sono la metafora dell'oblio cui mirava il disumano progetto di cancellazione – di cui viene ribaltato il senso: quel vuoto e quel silenzio generano la scrittura e i documenti e le immagini sono gli appigli cui essa si aggancia per poter dire quel vuoto senza tradirlo – e sono anche il dispositivo che permette all'univocità di Dora di fungere da *testimonial* di una serie ahimè numerosissima di figure come lei strappate alla loro esistenza terrena e ridotte al fumo chiaro che ha attraversato il cielo di Auschwitz.

Il caso *Dora Bruder* mostra dunque come la fotografia, intesa come immagine fotografica riprodotta in un testo narrativo, abbia uno statuto

[28] P. Modiano, *Dora Bruder*, in Id., *Romans*, Gallimard, coll. «Quarto», Paris 2013, pp. 643-745.

[29] Sulla natura sincronica e spettrale della fotografia si vedano le riflessioni di Roland Barthes in *La chambre claire*: cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard Cahier du Cinéma – Seuil, Paris 1980 (trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003).

[30] Sul rapporto tra ricostruzione autobiografica, originalità e lacune sono illuminanti alcuni rapidissimi cenni di Marcel Cohen in apertura del suo *Sur la scène intérieure. Faits*: cfr. M. Cohen, *Sur la scène intérieure. Faits*, Gallimard, Paris 2013, p. 8 (trad. it. di M. Zaffarano, *La scena interiore. Fatti*, Ponte alle Grazie, Firenze 2014, pp. 7-8).

sui generis rispetto agli altri oggetti letterari e che questo statuto risieda nel suo ambiguo riferimento al piano della realtà e della verità storica, che la rende per così dire 'indispensabile' per sostanziare il gesto etico della letteratura della memoria ma nello stesso tempo altrettanto 'eccedente' e persino 'ingombrante', poiché tende a rubare la scena alla scrittura stessa, istituendosi a 'originale' che come una piovra inghiotte la trama di 'copie' costruite con le parole che lei stessa ha evocato[31].

[31] Su queste tematiche mi permetto di rinviare a: M. Piazza, *L'oggettività della fotografia e la conoscenza stereoscopica: da Proust a Barthes e ritorno*, in «Lebenswelt. Aesthetichs and Philosophy of Experience», 5, 2014, pp. 92-105. URL rivista: <http://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt> (ultimo accesso 26.10.2015). Nello stesso numero di rivista si veda pure il saggio di S. Guindani-Riquier, *L'objet feuilleté. Nota sulla fotografia tra Barthes e Proust* (*ibid.*, pp. 78-91).

Elena Agazzi*

Dalla prosa di memoria al testo-saggio illustrato: W.G. Sebald, Daniel Mendelsohn e Alain de Botton

ABSTRACT:

L'oggetto di questo contributo è un'analisi comparata e allo stesso tempo contrastiva delle modalità con cui fotografie di persone, di paesaggi, di strutture architettoniche, di oggetti personali e di lettere e diari compaiono nelle opere di Alain de Botton, di Sebald e di Daniel Mendelsohn. Mentre il primo, però, viene accostato in modo provocatorio a uno scrittore del peso poetico-letterario di Sebald, dal momento che i suoi testi divulgativi non possono, se non in senso molto ampio, essere definiti come 'narrativi', Sebald e Mendelsohn hanno in comune una missione: ridare una voce e un volto a coloro ai quali la storia non ha riservato la fortuna di essere ricordati, perché sono stati sommersi dalla catastrofe della Shoah. Mendelsohn è riconoscibile come epigono di Sebald nella misura in cui la sua ricerca delle tracce di famigliari dispersi durante gli anni del Nazifascismo, pur essendo dichiaratamente una forma privata di viaggio nei ricordi, si appella alla memoria collettiva e anche perché si affida a tratti ad un uso del medium fotografico riconducibile allo stile di Sebald. Si indagherà dunque come nel *Sachbuch* (saggio divulgativo), nella *Gedächtnisliteratur* (letteratura della memoria) e nella *Familiengeschichte* (storia famigliare) l'immagine fotografica si riveli essere ora una forma di interferenza di carattere didascalico, ora di emersione mnestica dagli effetti perturbanti o, infine, un documento tratto dall'album di famiglia, fatto rivivere in associazione con immagini più recenti.

The object of the present contribution is to provide both a comparative and contrastive analysis of the ways in which photographs of people, landscapes, architectural structures, personal objects, letters and diaries appear in the works of Alain de Botton, Sebald and Daniel Mendelsohn. Whereas the former, however, is provocatively juxtaposed to such a poetically and literarily remarkable author like Sebald, given that his popularising texts can be only considered as 'narratives' in a very broad sense of the term, Sebald and Mendelsohn share a common mission: to give a voice and a face to those who were not remembered by history as they were drowned in the catastrophe of Shoah. Mendelsohn can be seen as Sebald's epigone insofar as his search for traces of lost relatives under

* Professore ordinario di Letteratura tedesca, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere, Università degli Studi di Bergamo. E-mail: <elena.agazzi@unibg.it>.

Nazifascism, although deliberately presented as a private form of travel through memories, calls upon collective memory and in part relies on a certain use of the photographic medium that can be traced back to Sebald's style. The enquiry will therefore take into account the ways in which the photographic image surfaces in *Sachbuch* (popularising nonfiction), *Gedächtnisliteratur* (literature of memory) and *Familiengeschichte* (family history) as a form of instructive interference, as the coming-back of a perturbing memory or, finally, as a document taken from a family album and revitalised through association with more recent images.

L'objet de cet article est de montrer, par une analyse à la fois comparative et contrastive, les façons par lesquelles des photographies de personnes, de paysages, de structures architecturales, d'objets personnels, de lettres et de journaux intimes apparaissent dans les œuvres d'Alain de Botton, W.G. Sebald et Daniel Mendelsohn. Alors que le premier auteur – dont les textes ne peuvent pas être considérés comme 'narratifs', sinon dans un sens très large du mot – a été mis ici en juxtaposition de manière provocatrice avec un écrivain aussi éminent comme Sebald, il partage avec Mendelsohn la même mission: celle de donner une voix et un visage à ceux dont l'histoire n'a pas réservé la chance d'être commémorés, parce qu'ils ont été dépassés par la catastrophe de la Shoah. Mendelsohn est reconnaissable en tant qu'épigone de Sebald, dans le mesure où sa recherche des traces des membres de sa famille disparus pendant l'époque du nazi-fascisme, même si elle se veut être un voyage intime dans les souvenirs, fait appel à la mémoire collective et s'appuie sur un usage du médium photographique qui se rapproche du style sebaldien. Le présent article vise donc à montrer comment, dans le *Sachbuch* (livre non-fiction), la *Gedächtnisliteratur* (littérature de mémoire) ainsi que la *Familiengeschichte* (histoire de famille), l'image photographique révèle parfois une forme d'interférence didactique, d'émersion mnésique effrayante, ou encore, se présente comme un document tiré d'un album de famille, revitalisé en combinaison avec des images plus récentes.

Sulla base di quanto abbiamo tradizionalmente appreso nell'ambito dell'ermeneutica testuale e dell'estetica letteraria non è conveniente comparare grandezze diverse, se si vuole giungere a una diagnosi ragionevolmente organica che riguardi i testi esaminati. Dal momento, però, che il *pictorial turn* e l'*iconic turn* introdotti rispettivamente da Mitchell nel 1994 e da Boehm nello stesso anno[1] hanno reso più porosi i confini tra gli oggetti del discorso, concedendo a opere che mostrano chiaramente la loro natura di 'iconotesti'[2], ancorché eterogenei tra loro, di essere indagate a pari diritto nella prospettiva di una sociosemiotica visuale, ci si sente legittimati ad accostare opere di genere diverso e a prendere le mosse da due domande basilari, applicabili in maniera comune alle opere indagate. Esse suggeriscono di trovare una risposta al problema di cosa siano le immagini e che cosa esse pretendano di ottenere per mezzo della loro presenza nell'orizzonte della narrazione. Mitchell[3] considera questi quesiti l'ineludibile punto di partenza per muoversi nel campo della cultura visuale, laddove per noi è anche interessante valutare l'effetto di realtà o di verità che le immagini cercano di produrre nel contesto del racconto di

[1] Vorrei menzionare in particolare la ricostruzione degli eventi che hanno definito i dibattiti sulla *Visual Culture* rimandando all'introduzione di Monika Schmitz-Emans al volume miscellaneo del 2008, *Visual Culture*, risultante dal XIII Convegno dei Comparatisti tenutosi a Potsdam nel 2005 e allo studio di Michele Cometa del 2012, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*: M. Schmitz-Emans, *Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort «Visual Culture»*, in *Visual Culture* (Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft), Potsdam 18.-21. Mai 2005, a cura di M. Schmitz-Emans e G. Lehnert, Synchron, Heidelberg 2008 (Hermeia, 10), pp. 9-27; M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012 (Saggi, 72).

[2] Per quanto riguarda il termine 'iconotesto', se ne attribuisce il conio a Michael Nerlich, che lo utilizzò per indagare il particolare rapporto tra immagine e testo nel 1980; le sue riflessioni sono poi state assorbite da Alain Montandon, che nel 1990 ha pubblicato un volume sull'argomento, cercando di ripensarne il significato alla luce di questa considerazione: «La specificità dell'iconotesto in quanto tale è di preservare la distanza tra l'elemento plastico e quello verbale perché, in un confronto immediato, ne scaturiscano delle tensioni, una dinamica che opponga e giustapponga due sistemi di segni, senza confonderli»; cfr. *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Paris, Ophrys 1990 e per il saggio di M. Nerlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans* La Femme se découvre *d'Evelyne Sinnassamy*, in *Iconotextes*, cit., pp. 255-302. Per quanto riguarda, invece, la specificità del 'fototesto' si rinvia a *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Quodlibet, Macerata 2016.

[3] W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2008 (Argo, 29), in particolare Id., *Che cosa vogliono 'davvero' le immagini?*, in Id., *Pictorial turn*, cit., pp. 141-161 (ed. orig. *What do Pictures 'Really' Want?*, in «October», 77, 1996, pp. 71-82).

questi tre autori. Come ha osservato Federico Vercellone,

> «prima dell'avvento dei *visual studies*, si è avuto difficoltà a circoscrivere in un ambito peculiare e stabile, autonomamente caratterizzato dal punto di vista filosofico e scientifico, il mondo delle immagini. L'avvento dei *visual studies* ha consentito di riconoscere che esse sono *forme* dotate di una grammatica peculiare, di un'ontologia autonoma, di una propria ermeneutica»[4].

Le opere esaminate in questo contributo sono uno dei quattro testi narrativi di W.G. Sebald, ovvero *Austerlitz* (2001)[5], ultima creazione letteraria in prosa dell'autore tedesco, poi *The Lost. A Search for Six of Six Million* (2006) di Daniel Mendelsohn[6] e *The Consolations of Philosophy* (2000)[7] di Alain de Botton.

Mentre Mendelsohn è dichiaratamente un epigono di Sebald per quanto riguarda la generale configurazione 'patemica' del testo, basata su una forma di pellegrinaggio tra paesaggi della memoria, e per ciò che concerne il principale tema di riferimento, ovvero la Shoah e in generale la violenza provocata dall'azione distruttrice dell'uomo nel corso dei secoli passati, Alain de Botton è un saggista che rende funzionale l'esplorazione del passato a un suo uso apparentemente pratico-didattico nel presente. I suoi testi sono evidentemente opere di divulgazione e possono essere ascritti alla categoria dei *non-fictional texts*. Presentano dunque la caratteristica mista o ibrida di opere al contempo informative e riflessive e si rivolgono a grandi problemi. Non calamitano l'attenzione del lettore intorno a una 'storia', ma a temi di carattere più universale. La chiave di volta per affrontare questi temi sono le emozioni, con una specifica preferenza per la felicità impostata sulla distinzione di Epicuro tra i piaceri naturali e necessari, naturali ma non necessari e non naturali e non necessari. *The Consolations of Philosophy* punta, come altre sue opere, su una interpolazione tra testo e immagini, che in alcuni casi richiama alla mente le pause visive o intervalli iconici che interessano tutte le opere di Sebald.

[4] F. Vercellone, *L'educazione estetica nella civiltà dell'immagine. Alcune riflessioni*, in «Spazio Filosofico», numero monografico su *Educazione*, a cura di E. Guglielminetti e L. Regina, n. 10, 2014, pp. 131-134, qui p. 132.
[5] W.G. Sebald, *Austerlitz*, C. Hanser, München-Wien 2001; trad. it. di A. Vigliani, *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002.
[6] D. Mendelsohn, *The Lost. A Search for Six of Six Million*, Harper Collins Publishers, New York 2006; trad. it. di G. Costigliola, *Gli scomparsi*, Neri Pozza, Vicenza 2007.
[7] A. de Botton, *The Consolations of Philosophy*, Vintage, New York 2001 (I ed. 2000); trad. it. di A. Rusconi, *Le consolazioni della filosofia*, Guanda, Parma 2000.

Nel 1998, durante un'intervista rilasciata a Jan Schnitker[8], De Botton aveva dichiarato di aver scoperto solo da poco tempo l'opera di Sebald (riferendosi nello specifico al suo *Die Ringe des Saturn*, 1995) e di averla eletta immediatamente nell'Olimpo di quelle preferite, riferendosi contemporaneamente al suo interesse per altri autori come Stendhal, Flaubert e Roland Barthes, per citarne solo alcuni. Se *The Consolations of Philosophy* spicca tra le altre per un uso massiccio di immagini inserite nel *ductus* narrativo[9], si può ritenere che la famigliarità che il lettore percepisce tra de Botton e Sebald derivi in massima parte da una comune predilezione per alcuni specifici scrittori della letteratura europea degli ultimi quattro secoli. De Botton li cita in modo esplicito, Sebald vi allude invece tra le sue pagine, dialogando con loro in modo indiretto e provocando così un effetto perturbante grazie alla sua capacità di farne veri e propri *rêvenants* che si affacciano dalle pagine dei suoi libri[10].

Ad un primo approccio superficiale, nelle opere menzionate il lettore è invitato ad affrontare il rapporto con il testo in modo sinestetico, come colui che ascolta e vede contemporaneamente. La tipologia delle immagini varia però in modo evidente, perché se de Botton fa un uso spregiudicato di materiali iconografici che spaziano dalla riproduzione di quadri e di sculture a immagini documentaristiche o pubblicitarie ricavate da articoli di giornali, a figure tratte da una collana didattica scovata in una libreria antiquaria, non trascurando cartine e foto di siti archeologici, Sebald e Mendelsohn prediligono la vera e propria immagine fotografica, con una concessione di Sebald alla presenza nel testo di planimetrie,

[8] Id., *«I write really for someone who's like myself»: An Interview with Alain de Botton (Jan Schnitker, Erlangen)*, in *«Do you consider yourself a postmodern author?». Interviews with Contemporary English Writers*, a cura di R. Freiburg e J. Schnitker, LIT, Münster [*et al.*] 1999 (Erlanger Studien zur Anglistik und Amerikanistik, 1), pp. 73-84; a p. 83 Alain de Botton sostiene di apprezzare Sebald per la fusione che ritrova nelle sue opere della tradizione germanica continentale con quella britannica.

[9] Come osserva Vanessa Guignery ciò non è altrettanto evidente in altre opere dell'autore, come ad esempio *The Art of Travel* (2002). La Guignery dedica un'analisi interessante a quest'opera di de Botton e a *Kiss & Tell* (1995): V. Guignery, *The Art of Vacillation: Photographs in Alain de Botton's Iconotexts*, in: «Anglistik. Journal of English Studies», 18, 2, 2007, pp. 175-187. In questo saggio la Guignery sottolinea il carattere sostanzialmente documentario delle immagini mostrate in *Status Anxiety* (2004) e in *The Architecture of Happiness* (2006) di de Botton, mentre evidenzia il potenziale delle immagini di rinegoziare il proprio ruolo, prevalendo sostanzialmente sulle parole, in *Kiss & Tell* e *The Art of Travel*. Parlando con Roland Barthes, queste ultime fanno «vacillare» il testo (Guignery, *The Art of Vacillation*, cit., p. 176).

[10] Mi permetto di rinviare alla mia introduzione nel volume *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, Artemide, Roma 2007, pp. 7-19.

disegni, riproduzioni di diari e soprattutto fotografie di oggetti. Nel caso di Mendelsohn abbiamo una combinazione di tre tipi di fonti per il reperimento dei materiali iconografici: gli album di famiglia, le foto scattate durante il pellegrinaggio affrontato attraverso l'Europa e gli Stati Uniti alla ricerca di testimonianze sulla causa della scomparsa del fratello del nonno, Shmiel, di cui si perdono le tracce nel 1943 insieme a quelle delle quattro figlie femmine, e infine i materiali conservati nei musei di cultura ebraica di Tel Aviv, Praga e Gerusalemme. Sebald dissimula la provenienza delle immagini scelte, ma ha ammesso durante varie interviste che in parte esse derivano dalla riserva personale di foto scattate durante i suoi viaggi, in parte da archivi privati di persone incontrate durante le fasi di costruzione delle varie opere, in parte da librerie antiquarie[11].

1. I due quesiti di Mitchell e il lavoro sulla memoria di Sebald e Mendelsohn

Per poter rispondere al primo quesito, ovvero che cosa siano le immagini per Sebald e Mendelsohn, dovremmo chiamare in causa uno specifico tipo di memoria, la *postmemory* di cui parla Marianne Hirsch in *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*[12] e in altri saggi dedicati a questo argomento. La postmemoria, come è noto, si distingue dalla memoria individuale perché la sua relazione con il passato non è mediata dal ricordo (*Erinnerung*) e fa appello solo indirettamente alla memoria culturale (*kulturelles Gedächtnis*), intendendola come necessario sostrato del discorso. I suoi elementi fondanti sono dunque la comunicazione tra generazioni, che produce testimonianza, e il completamento delle informazioni lacunose tramite un investimento immaginativo.

Infatti la Hirsch afferma che «la postmemoria è una forma efficace e molto particolare di memoria proprio perché il rapporto con il proprio oggetto e con la sua fonte è mediato non tanto tramite la rimemorazione, ma tramite un investimento immaginativo o una forma di creatività»[13].

Le lacune sono strettamente correlate alle testimonianze incomplete e al reperimento di immagini che, estrapolate dalla loro cornice di riferimento,

[11] Cfr. ad es. W.G. Sebald, *Wildes Denken. Gespräch mit Sigrid Löffler (1993)*, in Id., *»Auf ungeheuer dünnem Eis«. Gespräche 1971 bis 2001*, Fischer, Frankfurt am Main 2012 (I ed. 2011), pp. 82-86 e Id. *Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument. Gespräch mit Christian Scholz (1997)*, in Id., *»Auf ungeheuer dünnem Eis«*, cit., pp. 165-175.
[12] M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1997.
[13] *Ibid.*, p. 22.

richiedono di essere 'ri-mediate', 'ri-contestualizzate' e 'trascritte'[14]. Dunque, se esaminiamo soprattutto *Austerlitz* di Sebald domandandoci che cosa 'vogliono' le immagini, qui, come nel caso delle sue altre opere la risposta più ovvia è che esse vogliono essere indagate, perché oltre che possedere una superficie (*surface)*, rimandano anche ad un volto interno (*face*), si potrebbe dire al *recto* di questa superficie, che provoca il lettore interrogandolo sul senso della loro presenza nel testo. Non a caso, l'esperimento iconico che diventa emblema di questa interrogazione è l'inserimento in *Austerlitz* come prima serie di immagini, di due paia di occhi animali e di due paia di occhi umani, sgranati, come se sfidassero chi li osserva. Il testo che accompagna queste due serie dice:

> «Non ricordo più con esattezza quali animali io abbia visto quella volta nel Nocturama di Anversa. Probabilmente erano pipistrelli o iaculini, originari dell'Egitto o del deserto del Gobi, esemplari della fauna locale come istrici, gufi e civette, opossum australiani, martore, ghiri e lemuri, che balzavano da un ramo all'altro […] Per il resto, degli animali alloggiati nel Nocturama, ricordo soltanto che alcuni avevano occhi straordinariamente grandi e quello sguardo fisso e indagatore, riscontrabile anche in certi pittori e filosofi i quali, per mezzo della pura intuizione e del puro pensiero, cercano di penetrare l'oscurità in cui siamo immersi»[15].

Sebald è in grado di produrre due forme di irritazione, che sono premessa naturale alla operazione di trascrizione: una nel testo e una per mezzo delle immagini. Nel primo caso, pur dichiarando di ricordare vagamente le specie animali viste nel *Nocturama*, elenca con imbarazzante precisione le creature ospitate dallo zoo, usando i nomi scientifici sconosciuti ai più, ma con ciò istruendo il lettore sulla variegata realtà del negletto mondo degli abitanti della notte, di solito relegati in uno degli angoli più remoti di uno zoo; nel secondo caso, opera una scelta rappresentativa di due esemplari della fauna notturna, mostrando la foto dei soli occhi di un lemure e di un barbagianni, ma aggiungendovi di seguito due paia di occhi umani di cui non è rivelata l'appartenenza. Solo specifiche ricerche hanno consentito di attribuire a Wittgenstein il primo paio di occhi e a Johann Peter Tripp il secondo. Questo artista, amico di Sebald, lo accompagnerà in altri esperimenti di montaggio tra testo e immagine, proponendogli ritratti

[14] L. Jäger, Reframing: *Rahmenbrüche und ihre transkriptive Bearbeitung*, in *Rahmenbrüche. Rahmenwechsel*, a cura di U. Wirth, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2013 (Wege der Kulturforschung, 4), pp. 77-98, qui p. 79.
[15] Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 10.

pittorici sconvolgentemente realistici di personaggi noti da cui estrapolare lo sguardo per ricontestualizzarlo in un habitat lirico prodotto da Sebald grazie al corredo di alcuni versi poetici. Si parla qui del volume di poesie e immagini che reca il significativo quanto ambiguo titolo *Unerzählt* («Non raccontato», 2001), pubblicato dopo la morte di Sebald[16].

Da questo titolo si può partire per affermare che esso si riferisce al fatto che l'opera crea delle suggestioni, ma non dà spiegazioni; che è un insieme di opera lirica e di immagini estrapolate da ritratti ottenuti con una tecnica pittorica da cui non è possibile ricavare una storia di vita; infine, l'espressione 'non raccontato' indica ipoteticamente il fatto che dei personaggi di cui sono riprodotti gli occhi non si è detto né si sa tutto, né in molti casi è possibile ricostruirne il racconto perché la loro morte ha reso impossibile un esaustivo riepilogo della loro vita in forma scritta. Sebald fornisce però una chiave di volta per comprendere il valore simbolico di questi occhi: «pittori e scultori», si dice nel citato passo di Austerlitz, «cercano di penetrare l'oscurità in cui siamo immersi».

Grazie alla storia raccontata da Sebald, che delega a un suo alter ego il compito di incontrarsi con il personaggio eponimo ad Anversa e in altre occasioni, possiamo comprendere il valore metaforico dell'oscurità che indica la zona buia di un passato di sofferenze in cui affonda la biografia di Austerlitz. Il luogo di incontro successivo dei due protagonisti è sintomaticamente la *Salle des pas perdus* della stazione di Anversa, prima tappa ferroviaria di una serie di soste che segnano il destino del protagonista ebreo e della sua gente. Ogni luogo di transito dei treni è fotografato e presentato nel testo secondo un'angolazione che incute una sorta di timore reverenziale (dalla cupola di altezza vertiginosa della stazione di Lucerna, immortalata prima dal basso e poi da una prospettiva aerea, mentre prende fuoco il 5 febbraio del 1971 quando l'io-narrante dice di essersi accorto dalla finestra dell'albergo dell'incendio che stava divampando nella struttura), all'immagine notturna, sgranata e pervasa di una luce fantasmatica, della Liverpool Street Station di Londra, da cui Austerlitz ricorda a poco a poco di essere giunto quand'era bambino perché mandato lì dai genitori preoccupati che scampasse alle persecuzioni, fino a un'immagine controluce dei binari della Gare d'Austerlitz, punto di arrivo di un pellegrinaggio che aveva condotto l'esperto di architettura da Theresienstadt a Parigi, i due luoghi in cui si perdono le tracce della madre e del padre. La fatalità di quel luogo, la Gare d'Austerlitz, il cui nome coincide con quello di un

[16] W.G. Sebald, J.P. Tripp, *»Unerzählt«*. 33 Texte und 33 Radierungen, mit einem Gedicht von H.M. Enzensberger und einem Nachwort von A. Köhler, Carl Hanser, München-Wien 2003.

uomo che fino all'adolescenza non era neppure informato sul suo vero status anagrafico, gli viene rivelata da un bibliotecario della *Nationale* di Parigi, che ricorda come sul terreno desolato che si trovava tra la stazione parigina e il Pont Tolbiac, su cui ora sorge la mostruosa struttura della nuova biblioteca centrale «c'era fra l'altro sino alla fine della guerra un grande deposito nel quale i Tedeschi ammassavano i beni sottratti nelle case degli Ebrei di Parigi»[17]. Viene così alla luce la costellazione idiosincratica in cui sono collocate concettualmente le strutture ferroviarie fotografate e poi disseminate nel libro: le stazioni (*surface*) sono luoghi di oblio, perché nascondono sotto le loro fondamenta (la *face* del luogo) gli orrori stratificatisi nel corso della Storia, come del resto sotto la londinese Broad Street Station di Londra che «fu costruita nel 1865 là dove un tempo c'erano i campi per la sepoltura e quelli per candeggiare», come racconta Austerlitz, e dove «durante gli scavi sotto un posteggio di taxi, intrapresi nel corso dei lavori di demolizione, vennero alla luce oltre quattrocento scheletri»[18].

Isabella Pezzini, lavorando in qualità di sociosemiologa, ha trovato uno sbocco ideale al suo lavoro sugli iconotesti proprio nell'opera di Sebald, dando all'ultimo capitolo del suo libro, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale* (2008), il titolo *Scrivere con l'ombra. Il discorso sincretico di Sebald*[19]. Qui la studiosa si riferisce a uno dei principali statuti epistemici dell'opera poetica di Sebald proprio appellandosi al suo sguardo critico nei confronti della «liquidazione della storia precedente per mezzo della ricostruzione»[20]. L'esempio paradigmatico nel contesto iconico è tratto da uno dei testi saggistici dell'autore tedesco, *Storia naturale della distruzione* (in tedesco *Luftkrieg und Literatur*, 1999)[21] in cui viene mostrata la Kämmererstrasse della città di Worms tra gli anni 1945 e 1955 prima e dopo la ricostruzione, nonché la città di Francoforte in macerie e in seguito all'operazione edilizia affrontata in larga scala sul luogo su cui sorgevano le rovine di questo

[17] Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 304.
[18] Id., *Austerlitz*, cit., p. 143.
[19] I. Pezzini, *Scrivere con l'ombra. Il discorso sincretico di Sebald*, in Ead., *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008 (Libri del tempo, 412), pp. 195-216.
[20] *Ibid.*, p. 200.
[21] W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Carl Hanser, München-Wien 1999; trad it. di A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004. Al tema del bombardamento aereo, oltre che ad altri argomenti della poetica sebaldiana è stato dedicato un ampio studio da Raul Calzoni in *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, *Prefazione* di W. Busch, Campanotto, Pasian di Prato 2005 (Le carte tedesche, 24), specialmente pp. 69 segg.

importante centro dell'Assia. Così viene riassunta l'operazione stigmatizzata da Sebald: «Al *dover sapere* che l'enunciatore afferma come necessario e al *non voler sapere* che sostanzialmente riscontra, si aggiungono altre moralizzazioni della visione. Oltre al *non poter vedere*, soprattutto il *non saper vedere* e i suoi motivi»[22].

Ritornando ora per un momento alle due paia di occhi umani inseriti da Sebald all'inizio di Austerlitz, scopriamo che un'analoga forma di trascrizione iconica è stata operata da Mendelsohn, il quale mostra due paia di occhi nel primo capitolo, intitolato *Il vuoto informe*, e successivamente esibisce di nuovo, poche pagine più avanti, due frammenti fotografici che inquadrano le bocche degli stessi personaggi. La qualità della fotografia, per il primo paio di occhi e per la prima bocca più nitida ed evidentemente più recente, nel caso del secondo più antica e sgranata, pone automaticamente in relazione il presente con il passato. Se si legge il testo di complemento, si nota poi che esiste un rapporto apparentemente indicale tra le due forme espressive – scrittura e fotografia – da Sebald, invece, solitamente aggirato o usato solo raramente, giacché la sua scelta cade piuttosto su soluzioni di tipo allusivo, associativo o evocativo. L'immagine, nel caso dell'autore di *Austerlitz*, 'interferisce' preferibilmente con il testo, piuttosto che 'commentarlo'.

Mendelsohn si riferisce ai due primi frammenti fotografici fisionomici indicando che la somiglianza tra lui e lo zio scomparso era stata motivo di stupore, commozione e rimpianto per i famigliari, che riscontravano nei tratti del ragazzo quelli dell'uomo di cui si era persa traccia durante le persecuzioni naziste:

> «Tra queste persone c'erano quelli che alla mia vista scoppiavano in lacrime. Entravo nella stanza, si giravano a guardarmi, e (soprattutto le donne) portavano ai volti avvizziti le gonfie mani callose […] con le nocche dure come il legno, ed esclamavano trattenendo teatralmente il respiro: «*Oy, er zett oys zeyer eynlikh tzu Shmiel!*» «Oh, come assomiglia a Shmiel!». […] Di questo Shmiel, naturalmente, avevo qualche notizia: era il fratello maggiore di mio nonno, ucciso con la moglie e quattro bellissime figlie dai nazisti durante la guerra. *Shmiel. Ucciso dai nazisti*. Queste parole rappresentavano una sorta di didascalia alle poche fotografie che avevamo di lui e della sua famiglia, conservate gelosamente in una bustina di plastica dentro un cofanetto a sua volta riposto in uno scatolone nello scantinato della casa di mia madre»[23].

[22] Pezzini, *Immagini quotidiane*, cit., p. 201.
[23] Mendelsohn, *The Lost*, cit., pp. 16-17.

Ricordando quanto scriveva Stanley Cavell nel lontano 1971 a proposito della difficoltà di stabilire lo statuto semiotico dell'immagine fotografica e anche la sua esclusione delle opzioni di 'somiglianza', 'replica', 'reliquia/resto', 'ombra' o 'apparizione', negli anni seguenti i teorici più accreditati come Barthes e Flusser hanno disconosciuto alla fotografia un ruolo prettamente documentario nell''ambiente' testuale[24]. Con il passare del tempo si è passati così a usare delle endiadi, come ad esempio 'fotografia e memoria', 'fotografia e lutto', 'fotografia e trauma', per indicare la latenza che funge da condizione perché il dispositivo fotografico presente nel testo porti alla superficie in modo più immediato e con un effetto perturbante i significati sottesi ai fatti narrati.

Abbiamo così raggiunto un punto fermo, in cui i requisiti per considerare l'opera di Mendelsohn come un paradigma della *postmemory* sono rispettati: è indiscutibile la dimensione famigliare a cui fanno riferimento le fotografie, la funzione testimoniale del collettore di immagini, che risponde al dettato di non dimenticare il passato e anzi favorisce la ricostruzione di eventi e di esperienze facendosi trasmettitore di memoria e, infine, l'incidenza affettiva di questa azione, che riconduce la memoria e i ricordi dell'esperienza individuale a una memoria collettiva condivisa. Se tutti questi parametri etici sono rispettati dal punto di vista dell'*affiliative gaze*' necessario alla *postmemory*[25], completamente assente nell'iconotesto di Mendelsohn è la prospettiva poetica che scaturisce dalla combinazione di elementi eterogenei all'interno dell'opera, che, tipica di Sebald, risponde al progetto di un enciclopedismo culturale di tipo barocco, aggregando dunque saperi di epoche lontane e riferimenti impliciti a opere letterarie moderne e contemporanee. La struttura dell'opera di Sebald corrisponde ai modelli del 'reticolo', del 'rizoma', del 'labirinto' e come il reticolo delle arti visive di cui scrive Rosalind Krauss, funge «da paradigma o da modello all'antisviluppo, all'antiracconto, all'antistoria»[26]. La struttura dell'opera di Mendelsohn è invece sostenuta da un impianto teleologico e il racconto del pellegrinaggio (*Wanderung*) al quale si affida il protagonista per ricongiungersi affettivamente alla memoria dei famigliari scomparsi non può essere in nessun caso digressivo come quello di Sebald, perché se il mezzo è la *detection* come ricerca di tracce degli scomparsi intimamente correlati alla

[24] Cfr. N. Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, Università degli Studi di Trento, Trento 2012 (Labirinti, 139), p. 17.
[25] J.J. Long, *History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's* Die Ausgewanderten, in «The Modern Language Review», 98, 1, 2003, pp. 117-137, qui p. 131.
[26] R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura e trad. di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007 (Le terre, 147), p. 27.

vita dell'autore, il fine è il tentativo di collegare linearmente per mezzo di un filo invisibile la dimensione passata e quella presente, per giungere alla verità su quanto è accaduto durante la guerra. L'albero genealogico degli Jäger e dei Mittelmark, mostrato in apertura di testo, che indica i punti di raccordo dei ceppi famigliari brutalmente separati dagli eventi storici riferiti alle persecuzioni nazifasciste, è la matrice di questo impianto. L'atto del ricongiungimento è simbolicamente celebrato sulla copertina dell'opera di Mendelsohn, su cui sono assemblate, dunque riunite in un collage, singole foto dei parenti successivamente riportate tra le pagine del testo: volti orgogliosi e sorridenti di persone vive, quando furono immortalate e che, più precisamente, non sono sovrastate da quell'ombra di melanconia con cui si presentano i soggetti fotografati nell'opera sebaldiana. Anche il ritratto fotografico che introduce al testo di Mendelsohn e lo mostra all'età non precisata di sei-otto anni mentre volge uno sguardo deciso verso l'obiettivo collide con il *frame* in cui Sebald si inscrive visivamente nell'opera, ponendosi solitamente al margine del racconto in foto ostentatamente scure, sfuocate o obliterate in un caso a bella posta con una striscia nera.

La scelta di collocare il ritratto fotografico dell'autore al centro o ai margini del testo corrisponde alla diversa situazione prospettica, alla differente angolazione da cui Mendelsohn e Sebald interpretano il problema dei 'sommersi' della Storia, gli ebrei scomparsi dalle cronache del '900 solitamente considerati come soggetto collettivo in relazione alla tragedia dello sterminio nei campi di concentramento. Mendelsohn, ebreo, sottende al ritratto fotografico *in primis* il valore 'testimoniale' di una voce parafrasata nel suo racconto o restituita nel corso di brevi interviste con l'autore in forma di discorso diretto. I soggetti ritratti, vecchi sorridenti o dai tratti melanconici, sono interpretabili come 'superstiti' ben al di là della loro vita biologica, nel momento stesso in cui la loro parola e il loro volto entrano a far parte del *corpus* del testo e ripropongono incessantemente il loro dolore al pubblico dei lettori. Ma Mendelsohn sembra tendere una mano anche a chi – come Sebald – raccoglie idealmente le voci del passato da una posizione marginale, anche se comunque inclusiva del sé nell'opera, scelta come tale per ragioni etico-morali. Sebald, infatti, in quanto non ebreo, si impegna in un'azione performativa di tipo mnestico-creativo proiettando nelle parole e sulle fotografie un desiderio di espiazione della colpa rispetto alla Shoah che non ha uguali nella storia della letteratura tedesca. Mendelsohn scrive, dunque, quanto segue:

> «Essere vivi significa avere qualcosa da raccontare. Vuol dire essere l'eroe, il protagonista di una vicenda. Quando si diventa un personaggio

> marginale nella narrazione di qualcun altro, allora si è davvero morti. Eppure, nonostante tutto, se si ha voglia di raccontarne la storia, persino una figura di secondo piano può continuare a vivere nel ricordo»[27].

Prima di passare a esaminare l'operazione di de Botton nella costruzione dell'iconotesto è utile interrogarsi sulle ragioni per cui Sebald sposa l'iperrealismo pittorico di Tripp e attribuisce invece alla fotografia una potenzialità poetico-evocativa che le è stata a lungo negata. Si ricordi a questo proposito ciò che scriveva Bazin in *Ontologia dell'immagine fotografica*, ovvero che «tutte le arti sono fondate sulla presenza dell'uomo; solo nella fotografia, gioiamo della sua assenza»[28]. I ritratti pittorici di estremo realismo di Tripp, ma soprattutto la sua rappresentazione delle cose animate e inanimate, restituita con drammatica nettezza fotografica, invocano l'autonomia dell'oggetto, con ciò negando la presenza dell'artista e il suo ruolo di *artifex*; al contrario, le fotografie sono occasioni di intensa presenza spirituale dell'uomo, perché rappresentano l'occasione di incontro – che definiremo 'spettrale', se si prende atto del fatto che Sebald pensa alla fotografia come *Leichengeschäft* (*commercium cadaverorum*)[29] – tra la vita interiore del narratore e le storie degli altri. Barthes, così come Susan Sontag, hanno insistito sul ritorno dei morti implicito nella fotografia[30].

*2. L'*Orbis Pictus *di Alain de Botton: viaggio nel pensiero umano tra passato e presente*

Paradossalmente meno semplice da fissare in una codificazione sicura è l'opera di Alain de Botton, che usa un tono curioso e divertito, ma anche

[27] Mendelsohn, *The Lost*, cit., p. 610.
[28] A. Bazin, *Ontologie de l'image photographique* [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et Language*, vol. I, Éditions du Cerf, Paris 1958; réédition 1997, pp. 9-17; cit. in Ph. Dubois, *L'atto fotografico*, a cura di B. Valli, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 33.
[29] Ci riferiamo a Claudia Öhlschläger, *W.G. Sebald und Jan Peter Tripp: Die Kehrseite der Dinge*, cap. 3 della sua monografia *Beschädigtes Leben, erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2006 (Rombach Wissenschaften, 142), pp. 53-57, qui, p. 55. Diversamente dai casi citati da Vercellone a proposito di autori come Debord, Baudrillard, Adorno e Fumaroli, che avrebbero paventato nella «civiltà dell'immagine» una passione morbosa per la «cultura mortuaria», Sebald ha reso amichevoli le presenze fantasmatiche evocate nei suoi testi, rendendo possibile un pacifico dialogo tra il mondo dei vivi e dei morti. Per Vercellone cfr. Vercellone, *L'educazione estetica nella civiltà dell'immagine*, cit., p. 132.
[30] S. Sontag, *Sulla fotografia*, tr. it. Einaudi, Torino 1978, p. 15.

sociologicamente partecipato, sebbene privo di pretese accademiche, per raccontare la storia della filosofia del mondo antico dal proprio punto di vista. L'uso del materiale iconografico in *The Consolations of Philosophy* è volutamente imprevedibile e produce associazioni di idee talmente audaci, da strappare il sorriso al lettore, che da queste resta continuamente stupito. Anche Ronald Shusterman ha tentato di interpretare il ruolo delle immagini, di cui quelle fotografiche tradizionali di paesaggi, oggetti e soggetti umani commiste ad alcune di natura pubblicitaria sono solo una parte insieme a immagini di quadri, riproduzioni di soggetti dipinti sui vasi antichi, disegni di arti, mestieri e varie attività quotidiane tipici dell'*Orbis pictus*, giungendo alla conclusione che «l'iconotesto [per de Botton, N.d.A.] non è solo un 'entre-deux' del fattore linguistico e visivo, è anche probabilmente un 'entre-deux' del fattore filosofico ed artistico»[31]. L'errore sarebbe quello, dal suo punto di vista, di classificare come 'didattico' un testo che ha un carattere precipuamente 'suggestivo'. Il tono leggero e divulgativo deriverebbe pertanto dal porsi dell'autore in una posizione multiprospettica e non deittica, accentuando così il possibilismo legato al proprio approccio al pensiero filosofico con l'aiuto di elementi visuali che completano un'argomentazione o mettono in luce una prospettiva interiore. La tesi finale di Shustermann è che «non esiste un vero iconotesto, se con ciò si intende la pura e totale fusione dei segni visuali e linguistici»[32].

De Botton mette come cappello teorico al proprio itinerario nella storia del pensiero antico e moderno, che lo conduce ad esplorare l'habitus intellettuale di Socrate, Epicuro, Seneca, Montaigne, Schopenhauer e Nietzsche, un'esigenza del tutto personale: «diventare saggio per mezzo della filosofia»[33], considerando però sempre nella sua trattazione figure dedite a dire «qualcosa di pratico e di consolante sulle cause delle nostre maggiori afflizioni». A ogni filosofo corrisponde un capitolo del libro, imperniato appunto su un approccio pratico, piuttosto che teoretico, alla vita. I titoli dei capitoli sono: 1) *Consolazione per l'impopolarità*, 2) *Consolazione per i problemi di denaro*, 3) *Consolazione per il senso di frustrazione*, 4) *Consolazione per il senso di inadeguatezza*, 5) *Consolazione per le pene d'amore* e 6) *Consolazione per le difficoltà del vivere*.

Non era stato il grande Burckhardt, come ricordava Cantimori[34], a suggerire nelle *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* di insistere sul 'tipico' e

[31] R. Shusterman, *Philosophy through Pictures: Ideas and Iconotexts from I.A. Richards to Alain de Botton*, in «Etudes britanniques contemporaines», 18, 2, 2006, pp. 175-187, qui, p. 160.
[32] *Ivi*.
[33] De Botton, *The Consolations of Philosophy*, cit., p. 12.
[34] D. Cantimori, *Storici e storia. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico*, Einaudi, Torino 1971 (Einaudi Paperbacks, 23).

sul 'permanente' nel flusso degli eventi storici? A

> «cogliere la poesia, l'arte, la schiettezza o sincerità, o genuinità o semplicità, la immediatezza, la spontaneità dell'individuo umano, o uomo individuale, *homo faber* o poeta o patriota, filosofo o politico, da sole insufficienti, certo, e da integrarsi nei popoli, nelle nazioni, negli stati, nelle chiese, ma insomma insopprimibili e in sostanza per lui irriducibili, e quindi "eterne", "sovratemporali" proprio per la loro semplicità e spontaneità»[35]?

Per quanto azzardato sia questo accostamento con uno dei più importanti storici della modernità, esso rende possibile giustificare il registro etico di un testo in cui, proprio grazie alla vicinanza al soggetto umano tramite una forma di complicità intellettuale, viene esplicitato il programma di uno sguardo sul passato sulla base dei valori più sacri del vivere civile. È così possibile, per de Botton, muoversi a zig-zag tra i segni di una cultura 'alta' e 'bassa', tra la relazione sulla morte di Socrate tramite l'ingestione di cicuta e l'annessa fotografia di una confezione di Nesquik posta su un tavolo con accanto un bicchiere mezzo pieno[36]. La prospettiva di uno sguardo sulla storia dal 'basso' e il contemporaneo rispetto per il mestiere dell'intellettuale sono due elementi che mettono potenzialmente in comunicazione la poetica di Sebald con lo sguardo culturale di de Botton sul mondo. Mentre però Sebald trae la propria fonte di ispirazione per una storia osservata da una prospettiva periscopica affidandosi alla struttura a parabola delle *Kalendergeschichten* di Johann Peter Hebel[37] in virtù della propria professione di germanista, de Botton si incarica di un ruolo socio-pedagogico partendo dalla prospettiva del lettore appassionato di opere del pensiero filosofico occidentale, invitando a una presa di coscienza dei processi che hanno condotto l'umanità a perdere la nozione del giusto e del buono, del bello e del vero.

L'iconotesto di Alain de Botton sorge indubbiamente da temi sensibili come la felicità in rapporto con il denaro o con il piacere di godere delle gioie della vita sulla scorta della lezione epicurea. Questi sono però sempre ricondotti alla situazione contemporanea sia con l'aiuto dell'adeguamento del discorso a una visione attuale sul mondo consumistico e ai modelli comportamentali legati alle professioni e al tempo libero del

[35] *Ibid.*, p. 147.
[36] de Botton, *The Consolations of Philosophy*, cit., p. 8.
[37] E. Agazzi, *Spuren von Johann Peter Hebel und Ernst Bloch: W.G. Sebalds Logis in einem Landhaus*, in «Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch», 6, 2007 (Schwerpunkt: W.G. Sebald), Stauffenberg Verlag, Tübingen 2007, pp. 67-117.

mondo occidentale, sia grazie all'attivazione di una dialettica tra immagini evocatrici del passato (riproduzioni di siti archeologici, di pitture vascolari o di disegni derivati da *Orbes Picti*)[38] e immagini pubblicitarie tratte da riviste o raccolte dall'archivio fotografico dell'autore. Citando ad esempio Menone, che avrebbe sostenuto davanti a Socrate che «per essere virtuosi occorreva essere molto ricchi, e la povertà, tutt'altro frutto del caso, era sempre ascrivibile a qualche fallimento personale»[39], de Botton inserisce tra una considerazione e l'altra una copertina di *Status Life* che mostra una coppia dall'aria grintosa, vestita con abiti da sera, immersa a mezzo busto in piscina e con in mano una coppa di champagne.

Che cosa sono dunque qui le immagini e che cosa pretendono di ottenere?

Il testo di de Botton ottiene efficacia grazie all'ausilio delle schematizzazioni prodotte con l'aiuto di disegni e di immagini, ma anche grazie a un'impostazione pratica del pensiero che come per la preparazione di un pasto digeribile sceglie con cura i singoli ingredienti e crea il proprio prodotto combinando lo stile digressivo caratteristico del modello critico-letterario con quello dimostrativo stringente dell'episteme scientifica. Da quelli che Shusterman definisce «excursus of 'fictional interests'», de Botton transita a quelli «of 'philosophical reflection'»[40], sdrammatizzando ogni possibile ansia concettuale del lettore tramite immagini che commentano il testo in modo alternatamente diegetico ed extradiegetico. Diegetica è la presenza di tele raffiguranti la morte di Socrate – dalla più famosa di Jacques-Louis David del 1786, a quelle più o meno note di Charles-Alphonse Dufresnoy del 1650 o di Étienne de Lavallée-Poussin (1760 ca.), di Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin (1762) e di Pierre Peyron (1790)[41] –, accanto alla storia della sua fine; extradiegetica è la fotografia di un tifone che scuote le chiome delle palme e rende burrascoso il mare introdotta laddove de Botton scrive a proposito dell'intervento diabolico o benevolo della Fortuna all'orizzonte della sfortuna politica e sociale di Seneca[42]. Tuttavia, la riconduzione di ogni esperienza culturale del mondo antico alla propria visione personale – in fondo anche l'impostazione prospettica di de Botton è quella del pellegrino tra tempo e spazio, come lo è quella di Sebald e di Mendelsohn – legittima come infradiegetico ogni rapporto apparentemente extradiegetico tra testo e

[38] Penso ad immagini come quelle presenti in *Orbis Pictus Latinus*, curato da H. Koller, Artemis & Winkler, Düsseldorf-Zürich 1998[2] (I ed. 1976).
[39] de Botton, *The Consolations of Philosophy*, cit., pp. 23-24.
[40] Shusterman, *Philosophy through Pictures*, cit., p. 170.
[41] de Botton, *The Consolations of Philosophy*, cit., pp. 7 e 9.
[42] *Ibid.*, p. 106.

immagine. Possiamo dunque concordare sul fatto che

> «non esiste alla fin fine un'ampia incommensurabilità tra le diverse tecniche che siamo soliti usare, né esiste necessariamente una pluralità di mondi dietro queste differenti tecniche. Affermare sia l'esistenza di una varietà dei media, sia dell'unità del mondo costituisce un passo essenziale per ripensare la relazione tra parola e immagine»[43].

[43] Shusterman, *Philosophy through Pictures*, cit., p. 160.

Gli autori

Elena Agazzi è Ordinario di letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Bergamo. È Fellow della Alexander von Humboldt-Stiftung e Presidente della Associazione Italiana della Germanistica per il triennio 2016-2019. Ambiti di ricerca: la letteratura tedesca dell'età classico-romantica, i rapporti tra letteratura e scienza e tra letteratura e arti nel Settecento, la letteratura e la cultura tedesca della contemporaneità, con particolare attenzione ai temi della memoria culturale e del romanzo storico. Tra le sue pubblicazioni: *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo* (Firenze, 2012), con Erhard Schütz il manuale *Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)* (Berlin, 2013). Ha curato nel 2014 l'edizione delle *Opere complete* dello scrittore romantico W.H. Wackenroder. Nel 2016 ha curato con Raul Calzoni un numero della rivista «Cultura tedesca» sul tema *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (n. 50, 1/2016) e con Guglielmo Gabbiadini e Paul Michael Lützeler il volume *Hermann Brochs Vergil-Roman: Literarischer Intertext und kulturelle Konstellation* (Tübingen, 2016).

Daniela Angelucci è Professoressa associata di Estetica all'Università degli Studi di Roma Tre. Tra le sue principali aree di interesse la teoria dell'immagine e la filosofia del cinema. Nel 2002 ha ottenuto il dottorato in Estetica e teoria delle arti presso l'Università di Palermo. Dal 2003 collabora assiduamente, come redattrice e autrice, con l'Istituto della Enciclopedia Italiana (Treccani). Dal 2006 al 2010 ha tenuto corsi di Estetica e teoria del cinema presso l'Università della Calabria. È caporedattore della rivista «Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience», membro della redazione di «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni»; è inoltre nel comitato scientifico della collana 'Estetica e critica' (Quodlibet) e della rivista «Colloquium philosophicum». Dal 2014 è

membro del Consiglio di presidenza della SIE (Società Italiana di Estetica). Ha partecipato come relatrice a vari convegni nazionali e internazionali (King's College London, University of Glasgow, Universidade de Lisboa, İstanbul Teknik Üniversitesi). Tra le sue principali pubblicazioni: *L'oggetto poetico*, Quodlibet, Macerata 2004; *Estetica e cinema* (a cura di), Il Mulino, Bologna 2009; *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012 (engl. translation *Deleuze and the concepts of cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014); *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma 2013.

Raul Calzoni è Professore associato presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo, dove insegna Letteratura tedesca, Lingua e cultura tedesca e Comparative Literature. I suoi ambiti di ricerca coinvolgono la letteratura in lingua tedesca dal periodo classico-romantico alla contemporaneità, indagata alla luce del rapporto fra scienza e letteratura, dell'intermedialità fra cultura visuale, musica e letteratura, delle categorie estetiche del mostruoso e del fantastico, delle strategie di riscrittura e trasmissione della memoria, della storia e testimonianza nella cultura tedesca successiva al nazismo e alla Shoah. Fra le sue pubblicazioni più recenti: *L'età delle macerie e della ricostruzione. La letteratura tedesca del secondo dopoguerra (1945–1961)* (2013), *Ecfrasi musicali. Parola e suono nel Romanticismo europeo* (a cura con M. Sirtori, 2013), *Monstrous Anatomies: Literary and Scientific Imagination in Britain and Germany During the Long Nineteenth Century* (a cura con G. Perletti, 2015), *Intermedialität – Multimedialität. Literatur und Musik in Deutschland von 1900 bis heute* (a cura con P. Kofler e V. Savietto) e *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* (a cura con E. Agazzi, Numero monografico di «Cultura tedesca», n. 50, 2016).

Marc Goldschmit è dottore di ricerca in filosofia e *professeur agrégé*. Si occupa di filosofia contemporanea (da Benjamin, Heidegger e Wittgenstein a Barthes, Foucault e Derrida), di psicoanalisi (Freud et Lacan), del pensiero italiano (Dante, Boccaccio, Machiavelli), di pittura italiana (Caravaggio, Capaccio, Da Vinci, Mantegna), di questioni teologico-politiche, del *jewgreek*, della figura del Marrano, del genio del paganesimo, del *Trauerspiel*, del rapporto tra scrittura e *logos*, di metafisica, di testi letterari (Omero, Shakespeare, Flaubert, Hugo, Artaud, Kafka, Conrad, Proust, Joyce). In francese ha pubblicato: *Jacques Derrida, une introduction* (Agora-Pocket, 2003); *L'*écriture *du messianique. La philosophie secrète de Walter Benjamin* (Hermann, 2010); *L'hypothèse du Marrane* (éditions du Félin, 2014). Tre suoi libri sono in preparazione: 1) *Fragments*

d'une Métaphysique littéraire. Au-delà du romantisme allemand; 2) *Sous la peau métaphysique du langage. La Métaphore et le transcendental*; 3) *Cécités de Heidegger.*

Sara Guindani è dottore di ricerca in filosofia e specialista d'estetica. Ha creato e dirige il programma 'Politiques des images' alla Fondation Maison des Sciences de l'Homme e insegna Teoria dell'arte all'Università Paris 8. I suoi ambiti di ricerca riguardano i rapporti tra arti, filosofia e psicanalisi, in particolare in Marcel Proust e Roland Barthes. Ha tradotto dal francese all'italiano numerosi saggi di filosofia e teoria dell'arte (André Chastel, Louis Marin, Georges Didi-Huberman…). Tra le sue pubblicazioni: *Lo stereoscopio di Proust. Pittura, fotografia e fantasmagoria nella* Recherche (Milano, 2005); *Mimésis et Mnémosyne: quand les images ont une mémoire*, in «Art absolument», n. 59, mai 2014; *Voir le temps: un mythe entre philosophie et fantasmagorie. Proust au fil du XXe siècle*, in «*Temps ressenti*» *et* «*Temps construit*» *dans la littérature Russe et Française au XXe siècle*, sous la direction de J.-P. Jaccard et I. Podoroga, Editions Kimé, Paris 2013; *L'objet feuilleté. Nota sulla fotografia tra Barthes e Proust*, in «Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience», rivista digitale, n. 4, 2013.

Marco Piazza è Professore associato di Storia della Filosofia presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma Tre. È membro del programma 'Politiques des images' alla Fondation Maison des Sciences de l'Homme e dell'Équipe Écriture des Lumières presso l'Institut Textes et Manuscrits Modernes (CNRS-ENS) di Parigi. Si occupa di storia della filosofia francese (Montaigne, Descartes, Rousseau, Maine de Biran), di storia dei concetti, di filosofia della letteratura e dei rapporti tra testo e immagine fotografica. Sue principali pubblicazioni: *Passione e conoscenza in Proust* (1998); *Il governo di sé. Tempo, corpo e scrittura in Maine de Biran* (2001), *Alle frontiere tra filosofia e letteratura* (2003); *Redimere Proust. Walter Benjamin e il suo segnavia* (2009); *Il fantasma dell'interiorità. Breve storia di un concetto controverso* (2012); *L'antagonista necessario. Storia della filosofia francese dell'abitudine da Montaigne a Deleuze* (2015). Ha curato, insieme a G. Girimonti Greco e S. Martina, *Proust e gli oggetti* (2012) e, insieme a M. Bertini, una nuova edizione dei *Saggi* di M. Proust presso Il Saggiatore (2015). Per Roma Tr-E Press ha curato, insieme a F. Tomassini e I. Antici, il volume *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano* (2015).

Il presente volume trae origine dai lavori della giornata internazionale di studi su «Effetti di verità: documenti e immagini tra storia e finzione», che ha avuto luogo il 19 marzo 2015 presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre, in collaborazione con il programma *Politiques des images* della Fondation Maison des Sciences de l'Homme di Parigi. Il filo rosso che lega i contributi contenuti nel volume è l'indagine sullo statuto che documenti e immagini fotografiche assumono in rapporto ai testi e alla loro intenzionalità, ovvero alle conseguenze filosofiche che derivano dall'impiego massiccio della fotografia in testi che possono essere in varia misura ascritti all'ambito della letteratura. I saggi qui raccolti presentano dei percorsi interpretativi – tutti di taglio teorico – intrapresi tutti sulla scorta di un serrato confronto con autori e testi che vanno da Benjamin a Proust, da Warburg a Sebald, da Barthes a Modiano, da Kracauer a Mendelsohn. La loro trama contribuisce a delineare non solo la funzione epistemica della fotografia in rapporto alla scrittura, ma anche il profilo di una letteratura fittiva, né mera finzione né mera biografia storica, che grazie al medium fotografico riesce a fornirci un modo nuovo per esprimere la nostra esperienza del tempo e della memoria.

ROMA TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

Dipartimento
Filosofia
Comunicazione
Spettacolo

fondation
maison des
sciences
de l'homme
Programmes
scientifiques