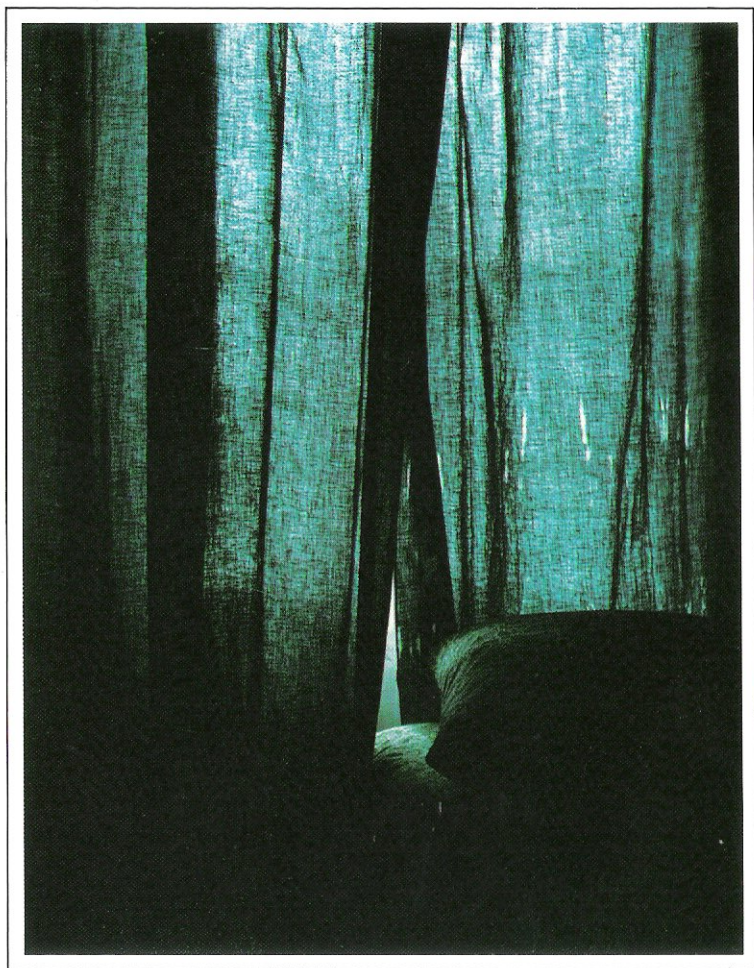




Roland Barthes
La camera chiara

Nota sulla fotografia

Piccola Biblioteca Einaudi
Arte. Architettura. Teatro. Cinema. Musica

I.

Un giorno, molto tempo fa, mi capitò sottomano una fotografia dell'ultimo fratello di Napoleone, Girolamo (1852). In quel momento, con uno stupore che da allora non ho mai potuto ridurre, mi dissi: «Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore». A volte mi capitava di parlare di quello stupore, ma siccome nessuno sembrava dividerlo, e neppure comprenderlo (la vita è fatta di piccole solitudini), lo dimenticai. Il mio interesse per la Fotografia assunse così una coloritura culturale. Decretai che amavo la Foto *in opposizione* al cinema, da cui tuttavia non riuscivo a separarla. Questo problema persisteva. Nei confronti della Fotografia, ero colto da un desiderio «ontologico»: volevo sapere ad ogni costo che cos'era «in sé», attraverso quale caratteristica essenziale essa si distingueva dalla comunità delle immagini. Un siffatto desiderio voleva dire che in fondo, al di fuori delle evidenze derivate dalla tecnica e dall'uso e malgrado la sua straordinaria espansione contemporanea, io non ero sicuro che la Fotografia esistesse, che essa disponesse di un suo proprio «genio».

Chi poteva guidarmi?

Sin dal primo passo, quello della classificazione (bisogna pur classificare, campionare, se si vuole costituire un corpus), la Fotografia si sottrae. Le ripartizioni a cui la si sottopone sono in effetti empiriche (Professionisti / Dilettanti), o retoriche (Paesaggi / Oggetti / Ritratti / Nudi), oppure estetiche (Realismo / Pitturalismo), ma in ogni caso estranee all'oggetto, senza rapporto con la sua essenza, la quale (se esiste) non può essere altro che il Nuovo di cui essa è stata l'avvenimento; infatti, queste classificazioni potrebbero benissimo applicarsi ad altre forme, antiche, di rappresentazione. Si direbbe che la Fotografia non sia classificabile. Mi chiesi allora da che cosa poteva dipendere quel disordine.

In primo luogo, scoprii questo. Ciò che la Fotografia riproduce all'infinito ha avuto luogo solo una volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente. In essa, l'accadimento non trascende mai verso un'altra cosa: essa riconduce sempre il corpus di cui ho bisogno al corpo che io sto vedendo; essa è il Particolare assoluto, la Contingenza suprema, spenta e come ottusa, il Tale (la tale foto, e non la Foto), in breve, la Tyche, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile. Per designare la realtà, il buddhismo dice *sunya*, il vuoto; ma meglio ancora dice: *tathata*, il fatto di essere tale, di essere così, di essere quello; in sanscrito *tat* vuol dire *quello*, e fa pensare al gesto del bambino che indica qualcosa col dito e dice: *Ta, Da, Ça!* Una fotografia si trova sempre all'estremità di quel gesto; essa dice: *que-*

sto, è proprio questo, è esattamente così! ma non dice nient'altro; una foto non può essere trasformata (detta filosoficamente, essa è interamente gravata dalla contingenza di cui è l'involucro trasparente e leggero. Provate a mostrare le vostre foto a qualcuno; subito questi tirerà fuori le sue: «Ecco, questo è mio fratello; quello, sono io bambino», ecc.; la Fotografia non è mai altro che un canto alternato di «Guardi», «Guarda», «Ecco qua»; essa addita un certo *vis-à-vis*, e non può uscire da questo puro linguaggio deittico. Ecco perché, quanto più è lecito parlare di *una* foto, tanto più mi sembrava improbabile parlare *della* Fotografia.

La tale foto, in effetti, non si distingue mai dal suo referente (da ciò che essa rappresenta), o per lo meno non se ne distingue subito o per tutti (ciò che invece fa qualsiasi altra immagine, ingombra com'è, sin dal primo momento e per sua stessa condizione, della maniera in cui l'oggetto è simulato): cogliere il significante fotografico non è impossibile (certi professionisti vi riescono), solo che ciò richiede un atto secondo di sapere o di riflessione. Per sua natura, la Fotografia (per comodità bisogna accettare questo universale, il quale per il momento non rinvia altro che all'instancabile ripetizione della contingenza) ha qualcosa di tautologico: nella foto, la pipa è sempre una pipa, inesorabilmente. Si direbbe che la Fotografia porti sempre il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa o funebre, proprio in seno al mondo in movimento; essi sono appiccicati l'uno all'altra, membro per membro, come, in certi supplizi, il condannato incatenato al cadavere; simili anche a quelle coppie di pesci (gli squali, credo, stando a ciò che dice Michelet) che vanno di conserva, come fossero

uniti da un coito eterno. La Fotografia appartiene a quella classe di oggetti fatti di strati sottili di cui non è possibile separare i due foglietti senza distruggerli: il vetro e il paesaggio, e perché no: il Bene e il Male, il desiderio e il suo oggetto: tutte dualità che è possibile concepire, ma non cogliere (io non sapevo ancora che da quella caparbieta del Referente di essere sempre lì, sarebbe venuta fuori l'essenza che stavo cercando).

Questa fatalità (senza *qualcosa* o *qualcuno*, non vi è foto alcuna) trascina la Fotografia nell'immenso disordine degli oggetti – di tutti gli oggetti del mondo: perché scegliere (fotografare) il tale oggetto, il tale istante, e non il talaltro? La Fotografia è inclassificabile perché non c'è nessuna ragione di *contrassegnare* tale o talaltra delle sue occorrenze; forse, essa vorrebbe diventare altrettanto grossa, altrettanto sicura, altrettanto nobile quanto un segno, il che le permetterebbe di accedere alla dignità di una lingua; ma affinché vi sia segno, occorre che vi sia marchio; se private d'un principio di marchiatura, le fotografie sono dei segni che non si rappongono bene, che *vanno a male*, come il latte. Qualunque cosa essa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che noi vediamo non è lei.

In poche parole, il referente aderisce. E questa singolare aderenza fa sì che vi sia un'enorme difficoltà a mettere a fuoco la Fotografia. I libri che ne parlano, del resto assai meno numerosi di quelli dedicati a una qualsiasi altra arte, sono vittime di questa difficoltà. Gli uni sono tecnici; per «vedere» il significante fotografico, essi sono obbligati a mettere a fuoco da molto vicino. Gli altri sono storici o sociologici; per osservare il fenomeno globale della

Fotografia, questi ultimi sono obbligati a mettere a fuoco da molto lontano. Constatavo con disappunto che nessuno mi parlava espressamente delle foto che m'interessano, quelle che mi danno piacere o emozione. Cosa me ne facevo delle regole di composizione del paesaggio fotografico, oppure, all'opposto, della Fotografia come rito familiare? Ogni volta che leggevo qualcosa sulla Fotografia, pensavo a quella particolare foto che amavo, e questo mi faceva andare in collera. Infatti, io non vedevo altro che il referente, l'oggetto desiderato, il corpo prediletto; allora una voce importuna (la voce della scienza) mi diceva con tono severo: «Ritorna alla Fotografia. Quello che stai vedendo e che ti fa soffrire rientra nella categoria "Fotografie di dilettanti", di cui si è occupata un'équipe di sociologi: nient'altro che la traccia di un protocollo sociale d'integrazione destinato a rimettere in piedi la Famiglia, ecc.». Tuttavia, io insistevo; un'altra voce, più forte, mi spingeva a negare l'interpretazione sociologica; davanti a certe foto, volevo essere selvaggio, senza cultura. Non osando ridurre le innumerevoli foto del mondo, io andavo così, senza neanche estendere qualcuna delle mie a tutta la Fotografia: in poche parole, io mi trovavo in un vicolo cieco e, se così posso esprimermi, ero «scientificamente» solo e sprovvisto.

3.

Mi dissi allora che questo disordine e questo dilemma, messi in luce dal desiderio di scrivere sulla Fotografia, riflettevano bene uno stato di disagio che mi era noto da sempre: quello di essere un soggetto sballottato fra due linguaggi, uno espressivo,

l'altro critico; e in seno a quest'ultimo, ero sballottato fra vari discorsi: quelli della sociologia, della semiologia e della psicoanalisi – solo che, attraverso l'insoddisfazione che in ultima istanza provavo nei confronti degli uni e degli altri, io attestavo dell'unica cosa sicura che vi era in me (per quanto ingenua essa fosse): la disperata resistenza verso ogni sistema riduttivo. Infatti, ogni volta che avendovi fatto un po' ricorso, avvertivo che un linguaggio aveva consistenza, e che di conseguenza scivolava verso la riduzione e l'ammonimento, pian piano io lo abbandonavo e cercavo altrove: mi mettevo a parlare diversamente. Meglio era trasformare, una volta per tutte, la mia protesta di singolarità in ragione e tentare di fare dell'«antica supremazia dell'io» (Nietzsche) un principio euristico. Decisi perciò di assumere come punto di partenza della mia ricerca solo poche foto: quelle che ero sicuro esistessero *per me*. Niente a che vedere con un corpus: solamente alcuni corpi. In questa controversia tutto sommato convenzionale tra la soggettività e la scienza, maturai un'idea bizzarra: perché mai non avrebbe dovuto esserci, in un certo senso, una nuova scienza per ogni oggetto? Una *Mathesis singularis* (e non più *universalis*)? Accettai quindi di prendermi per mediatore di tutta la Fotografia: avrei tentato di formulare, a partire da alcuni umori personali, la caratteristica fondamentale, l'universale senza il quale la Fotografia non esisterebbe.

4.

Eccomi così diventato misura del «sapere» fotografico. Che cosa sa il mio corpo della Fotografia?

Osservai che una foto può essere l'oggetto di tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare. L'*Operator* è il Fotografo. Lo *Spectator*, siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli archivi, delle collezioni di fotografie. E colui o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eidolon* 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.

Una di queste pratiche mi era preclusa e io non dovevo cercare di interrogarla: non sono un fotografo, neanche dilettante: troppo impaziente per esserlo: io ho bisogno di vedere subito quello che ho prodotto (*Polaroid*? Divertente, ma deludente, tranne quando a porvi mano è un grande fotografo). Potevo supporre che l'emozione dell'*Operator* (e pertanto l'essenza della Fotografia-secondo-il-Fotografo) avesse qualche rapporto con il «piccolo foro» (*foro stenopico*) attraverso il quale egli guarda, limita, inquadra e pone in prospettiva ciò che vuol «cogliere» (sorprendere). Tecnicamente parlando, la Fotografia sta nel punto d'incontro di due procedimenti assolutamente distinti; il primo è di ordine chimico: è l'azione della luce su determinate sostanze; il secondo è di ordine fisico: è la formazione dell'immagine attraverso un dispositivo ottico. Avevo l'impressione che la Fotografia dello *Spectator* avesse essenzialmente origine, se così si può dire, dalla rivelazione chimica dell'oggetto (di cui ricevo, differiti, i raggi), e che viceversa la Fotografia dell'*Operator* fosse legata alla visione deli-

mitata dal buco della serratura della *camera obscura*. Ma di quella precisa emozione (o di quella assenza), non avendola mai provata, non potevo parlare; non potevo unirmi alla schiera di quanti (i più) parlano della Foto-secondo-il-Fotografo. Io avevo a mia disposizione solo due esperienze: quella del soggetto guardato e quella del soggetto guardante.

5.

Freund, 93

Può capitare che io sia guardato senza che lo sappia, e anche di questo non posso parlare, dal momento che ho deciso di prendere per guida la coscienza del mio turbamento. Molto spesso però (troppo, per i miei gusti) sono stato fotografato sapendo che lo ero. Orbene, non appena io mi sento guardato dall'obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di «posa», mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine. Questa trasformazione è attiva: io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo (apologo di questo potere mortifero: alcuni Comunardi pagarono con la vita l'aver acconsentito a posare sulle barricate: dopo essere stati sopraffatti, essi vennero riconosciuti dai poliziotti di Thiers e furono quasi tutti fucilati).

Posando davanti all'obbiettivo (cioè: sapendo di posare, anche solo fugacemente), non rischio poi tanto (almeno per il momento). È evidente che la mia esistenza mi è data dal fotografo solo metaforicamente. Ma questa dipendenza ha un bell'essere immaginaria (essa è anzi Immaginario puro): io la vivo nell'angoscia di una filiazione incerta: un'immagine – la mia immagine – sta per nascere: come

sarò? avrò l'aspetto d'un individuo antipatico o quello d'un «tipo in gamba»? Ah, se solo potessi «riuscire» sulla carta come sulla tela d'un quadro classico, con un'espressione nobile, un'aria pensosa, intelligente, ecc.! Insomma, se solo potessi essere «dipinto» (da Tiziano) o «disegnato» (da Clouet)! Ma siccome ciò che vorrei che si captasse è una delicata testura morale e non una mimica, e siccome la Fotografia, salvo nel caso dei grandi ritrattisti, è poco sottile, io non so come agire dall'interno sulla mia pelle. Decido allora di «lasciar aleggiare» sulle mie labbra e nei miei occhi un sorriso che vorrei «indefinibile», col quale, insieme alle qualità della mia natura, darei a leggere la consapevolezza divertita che io ho di tutto il cerimoniale fotografico: io mi presto al gioco sociale, poso, so che sto posando, voglio che voi lo sappiate, ma questo supplemento di messaggio non deve minimamente alterare (vera e propria quadratura del cerchio) la preziosa essenza della mia persona: solo ciò che io sono, al di fuori di ogni effigie. Io vorrei insomma che la mia immagine, mobile, sballottata secondo le situazioni, le epoche, fra migliaia di foto mutevoli, coincidesse sempre col mio «io» (che come si sa è profondo); ma è il contrario che bisogna dire: sono «io» che non coincido mai con la mia immagine; infatti, è l'immagine che è pesante, immobile, tenace (ecco perché la società vi si appoggia), e sono «io» che sono leggero, diviso, disperso e che, come un diafano di Cartesio, non sto mai fermo, mi agito dentro la mia buretta: ah, se la Fotografia potesse almeno darmi un corpo neutro, anatomico, un corpo che non significasse niente! Invece, ahimè, sono condannato dalla Fotografia – la quale crede far bene – ad avere sempre un'espressione: il mio corpo

non trova mai il suo grado zero, nessuno glielo dà (forse solo mia madre? Infatti, non è l'indifferenza che toglie il peso dell'immagine – niente di meglio di una fotografia «obiettiva», del tipo «4 minuti 4 foto», per fare di voi un galeotto, un ricercato dalla polizia –, ma è l'amore, l'amore estremo).

Vedere se stessi (altrimenti che in uno specchio): in termini storici, questo atto è recente, dal momento che il ritratto, dipinto, disegnato o miniato che fosse, è stato sino alla diffusione della Fotografia un bene limitato a pochi, destinato del resto a ostentare una data condizione economica e sociale – e in ogni caso un ritratto dipinto, per quanto somigliante sia (è quello che sto cercando di provare), non è una fotografia. È curioso che non si sia pensato al *rivolgimento* (di civiltà) che questo atto nuovo comporta. Io vorrei una Storia degli Sguardi. La Fotografia è infatti l'avvento di me stesso come altro: un'astuta dissociazione della coscienza d'identità. Fatto ancora più curioso: è prima della Fotografia che gli uomini hanno maggiormente parlato della visione del doppio. L'autoscopia viene accostata a un'allucinosi; per secoli essa fu un grande tema mitico. Ma oggi è come se disconoscessimo la follia profonda della Fotografia: essa ricorda la sua eredità mitica solo attraverso quel lieve disagio che mi coglie quando «mi» guardo in un rettangolo di carta.

Questo rivolgimento è in fondo un rivolgimento di proprietà. Il diritto lo ha detto a suo modo: a chi appartiene la foto? al soggetto (fotografato)? al fotografo? Lo stesso paesaggio non è forse una specie di prestito avuto dal proprietario del terreno? Innumerevoli processi, a quanto pare, hanno espresso

quest'incertezza di una società per la quale l'essere era fondato sull'avere. La Fotografia trasformava il soggetto in oggetto, e anzi, se mi è dato dire, in oggetto da museo: verso il 1840, affinché le lastre dei primi ritratti s'impressionassero, bisognava che il soggetto si sottoponesse a lunghe pose sotto una vetrata in pieno sole; diventare oggetto, faceva soffrire come un'operazione chirurgica; fu allora inventato un apparecchio, detto appoggia-testa, una sorta di protesi, invisibile all'obbiettivo, il quale reggeva e manteneva il corpo nel suo passaggio verso l'immobilità: questo appoggia-testa era lo zoccolo della statua che io stavo per diventare, il busto della mia essenza immaginaria.

La Foto-ritratto è un campo chiuso di forze. Quattro immaginari vi s'incontrano, vi si affrontano, vi si deformano. Davanti all'obbiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte. In altre parole, azione bizzarra: io non smetto di imitarmi, ed è per questo che ogniquale volta mi faccio (mi lascio) fotografare, io sono immancabilmente sfiorato da una sensazione d'inautenticità, talora d'impostura (quale certi incubi possono dare). Immaginarariamente, la Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro. Il Fotografo lo sa bene, ed egli stesso ha paura (non fosse altro che per ragioni commerciali) di questa morte nella quale il suo gesto sta per imbalsamarmi.

Niente sarebbe piú buffo (se non fosse che si è la vittima passiva, il factotum sadiano) delle contorsioni dei fotografi per «rendere vivo»: idee banali: mi fanno sedere davanti ai miei pennelli, mi portano fuori («fuori» è piú vivo che «dentro»), mi fanno posare davanti a una scala – alle mie spalle ci sono dei ragazzini che giocano –, poi notano una panchina e allora subito (che fortuna insperata!) mi ci fanno sedere. Si direbbe che il Fotografo, atterrito, debba lavorare moltissimo per far sí che la Fotografia non sia la Morte. Ma io, che sono già oggetto, non lotto. Sento che da questo brutto sogno dovrò destarmi ancor piú brutalmente; infatti, io non so che cosa la società fa della mia foto, che cosa vi legge (ad ogni buon conto, vi sono piú letture di uno stesso volto); ma quando mi scopro sul prodotto di questa operazione, ciò che vedo è che io sono diventato Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona; gli altri – l'Altro – mi espropriano di me stesso, fanno di me, con ferocia, un oggetto, mi hanno in loro mano, a loro disposizione, sistemato in uno schedario, pronto per tutte le sottili manipolazioni: un giorno, un'eccellente fotografa mi fotografò; su quell'immagine io credetti di leggere la tristezza d'un lutto recente: per una volta la Fotografia mi restituiva a me stesso; ma qualche tempo dopo ritrovai quella stessa foto sulla copertina di un libello; un artificio di stampa aveva alterato l'immagine: non mi restava altro che un volto disinteriorizzato, sinistro e arcigno come l'immagine che gli autori di quel libro volevano dare al mio linguaggio. (La «vita privata» altro non è che quella zona di spazio, di tempo, in cui io non sono un'immagine, un oggetto. Ciò che devo difendere è il mio diritto *politico* di essere un soggetto).

In fondo, ciò che io ravviso nella foto che mi viene fatta (l'«intenzione» con la quale la guardo), è la Morte: la Morte è l'*eidos* di quella Foto. Così, stranamente, quando sono fotografato, l'unica cosa che io sopporto, che amo, che mi è familiare, è il rumore della macchina fotografica. Per me, l'organo del Fotografo non è l'occhio (che m'incute terrore), ma il dito: ciò che è legato allo scatto dell'obiettivo, allo scorrimento metallico delle lastre (negli apparecchi che ancora ne fanno uso). Io amo questi rumori metallici quasi voluttuosamente, come se, della Fotografia, essi fossero precisamente quello – e quello soltanto – a cui il mio desiderio si afferra, spezzando col loro breve schiocco il velo mortifero della Posa. Per me, il rumore del Tempo non è triste: amo le campane, gli orologi a pendolo, i cronometri – e mi ricordo che in origine il materiale fotografico derivava dalle tecniche dell'ebanisteria e della meccanica di precisione: in fondo, gli apparecchi fotografici erano degli orologi da guardare, e forse, dentro di me, qualcuno di molto vecchio ode ancora nell'apparecchio fotografico il rumore vivente del legno.

6.

Il disordine che sin dal primo momento avevo constatato nella Fotografia, con pratiche e soggetti mescolati insieme, lo ritrovavo nelle foto dello *Spectator* che io ero e che adesso volevo interrogare.

Fotografie: ne vedo ovunque, come ognuno di noi oggi; dal mondo esse vengono a me, senza che io lo chieda; non sono che «immagini», il

loro modo di apparizione è il come-viene-viene (o il come-va-va). Tuttavia, fra quelle che erano state scelte, vagliate, apprezzate, raccolte in album o riviste, e che in tal modo erano passate attraverso il filtro della cultura, io constatavo che certune provocavano in me gioie sottili, come se rinviassero a un centro sottaciuto, a un bene erotico o straziante, nascosto dentro di me (per quanto apparentemente sensato fosse il loro soggetto); e che altre, al contrario, mi lasciavano talmente indifferente che a forza di vederle moltiplicarsi, come malerba, provavo nei loro confronti una sorta di avversione, d'irritazione: ci sono dei momenti in cui io detesto la Fotografia: che cosa me ne faccio dei vecchi tronchi d'albero di Eugène Atget, dei nudi di Pierre Boucher, delle sovrimpressioni di Germaine Krull (cito solo nomi del passato)? Anzi: constatavo che in fondo io non amavo mai tutte le foto di uno stesso fotografo: di Stieglitz, ad esempio, mi affascina (però alla follia) solo la sua foto più famosa (Il capolinea del tram a cavalli, New York 1893); la tale foto di Mapplethorpe m'induceva a credere di aver trovato il «mio» fotografo; ma invece no, non tutto Mapplethorpe mi piace. Io non potevo quindi accedere a quella comoda nozione, quando si vuole parlare di storia, di cultura, di estetica, che si chiama lo stile d'un artista. Attraverso la forza dei miei investimenti, attraverso il loro disordine, la loro casualità, il loro enigma, io sentivo che la Fotografia è un'arte poco sicura, proprio come lo sarebbe (se ci si mettesse in testa di fondarla) una scienza dei corpi desiderabili o detestabili.

Vedevo bene che quelli erano dei movimenti di una soggettività facile, la quale si arena appena la si è espressa: *mi piace / non mi piace*: chi di noi



«Di Stieglitz mi affascina
solo la sua foto più famosa...»

non ha una sua tabella interiore di gusti, disgusti, indifferenze? Ma giustappunto: io ho sempre avuto voglia di *argomentare* i miei umori; non già per giustificarli; e ancor meno per riempire con la mia individualità la scena del testo; ma, al contrario, per offrire, per porgere quest'individualità a una scienza del soggetto, il cui nome ha per me poca importanza, purché pervenga (il che non è ancora certo) a una generalità che non mi riduca e neppure mi annienti. Bisognava dunque approfondire la cosa.

7.

Decisi allora di assumere come guida della mia nuova analisi l'attrattiva che provavo per certe fotografie: di quella seduzione, almeno, potevo dirmi sicuro. Come chiamarla? Fascinazione? No. La tale fotografia che io distinguo dalle altre e che amo non ha nulla del punto lucente che oscilla davanti agli occhi e che fa dondolare la testa; ciò che essa produce in me è esattamente il contrario dell'ebetudine; essa è piuttosto un'agitazione interiore, una festa, un lavoro se vogliamo, la pressione dell'indicibile che vuole esprimersi. E allora? Chiamarla interesse? È poco; per enumerare le ragioni diverse che ci possono spingere a provare interesse per una data fotografia, non ho bisogno d'interrogare la mia emozione; si può: sia desiderare l'oggetto, il paesaggio, il corpo che essa raffigura; sia amare o aver amato l'essere che essa ci fa riconoscere; sia restare meravigliati da ciò che si vede; sia ammirare o mettere in discussione la prova del fotografo, ecc.; questi interessi sono però vaghi, eterogenei; la tale foto

può soddisfare uno di essi e interessarmi solo superficialmente; e se invece la tal'altra m'interessa profondamente, allora vorrei sapere che cosa, in quella foto, fa fare *tilt* dentro di me. Mi pareva così che la parola più giusta per designare (provvisoriamente) l'attrattiva che certe foto esercitano su di me fosse la parola *avventura*. La tale foto mi *avviene*, la tal'altra no.

Il principio di avventura mi permette di fare esistere la Fotografia. Viceversa, senza avventura, niente foto. Cito Sartre: «Le fotografie del giornale possono benissimo "non dirmi niente", vale a dire posso guardarle senza fare posizioni di esistenza. Allora le persone di cui guardo la fotografia sono bensì raggiunte attraverso di essa, ma senza posizione esistenziale, esattamente come il Cavaliere e la Morte, attinti attraverso la stampa del Dürer, senza però che li ponga. Posson, d'altra parte, esserci casi in cui la fotografia mi lascia in un tale stato di indifferenza che non effettuo nemmeno la "messa in immagine". La fotografia è vagamente costituita in oggetto, e i personaggi che vi figurano sono bensì costituiti in personaggi, ma soltanto a causa della loro somiglianza con esseri umani, senza intenzionalità particolare. Fluttuano fra la riva della percezione, quella del segno e quella dell'immagine, senza mai approdare ad alcuna».

In questo deprimente deserto, tutt'a un tratto la tale foto mi *avviene*; essa mi anima e io la animo. Ecco dunque come devo chiamare l'attrattiva che la fa esistere: una *animazione*. In sé, la foto non è affatto animata (io non credo alle foto «vive»), però essa mi anima: e questo è appunto ciò che fa ogni avventura.

In questa ricerca della Fotografia, la fenomenologia mi soccorreva prestandomi un po' della sua finalità e un po' del suo linguaggio. Era però una fenomenologia vaga, disinvolta, addirittura cinica, tanto accettava di deformare e di eludere i suoi principî secondo l'arbitrio della mia analisi. In primo luogo, io non uscivo e neanche provavo ad uscire da un paradosso: da una parte la voglia di poter finalmente definire un'essenza della Fotografia, e quindi di tracciare le linee di una scienza eidetica della Foto; e dall'altra la radicata impressione che essenzialmente la Fotografia è, se così si può dire (contraddizione in termini), solo contingenza, singolarità, avventura: le mie foto partecipavano sempre, fino in fondo, del «qualcosa qualunque»: non è forse la debolezza stessa della Fotografia, quella sua difficoltà ad esistere, che è chiamata la banalità? In secondo luogo, la mia fenomenologia accettava di compromettersi con una forza: l'affetto; l'affetto era ciò che non volevo ridurre; essendo irriducibile, esso era appunto per questo ciò a cui volevo, ciò a cui dovevo ridurre la Foto; ma era possibile frenare un'intenzionalità affettiva, una mira dell'oggetto che fosse immediatamente penetrata di desiderio, di repulsione, di nostalgia, di euforia? Non ricordavo che la fenomenologia classica, quella che avevo conosciuto nella mia adolescenza (e da allora non ce n'è stata un'altra), avesse mai parlato di desiderio o di lutto. Ovviamente, in maniera molto ortodossa, nella Fotografia io scorgevo distintamente tutta una rete di essenze: essenze materiali (che implicano lo studio fisico, chimico, ottico della

Foto), ed essenze settoriali (che, fra l'altro, appartengono alla sfera dell'estetica, della Storia, della sociologia); ma al momento di pervenire all'essenza della Fotografia in generale, deviai; invece di seguire la strada di una ontologia formale (di una Logica), io mi fermavo, tenendo con me, come un tesoro, il mio desiderio o la mia tristezza; in me, sin dal primo sguardo, l'essenza prevista della Foto non poteva separarsi dal «patetico» di cui essa è fatta. Ero come quell'amico che si era avvicinato alla Fotografia solo perché essa gli permetteva di fotografare suo figlio. Come *Spectator*, io m'interessavo alla Fotografia solo per «sentimento»; volevo approfondirla non già come un problema (un tema), ma come una ferita: io vedo, sento, dunque noto, guardo e penso.

Stavo sfogliando una rivista illustrata. Una fotografia attirò la mia attenzione. Niente di veramente straordinario: la banalità (fotografica) di una rivolta in Nicaragua: due soldati con l'elmetto in testa che pattugliano una strada in rovina; in secondo piano, due suore stanno transitando. Quella foto mi piaceva? M'interessava? M'incuriosiva? Niente di tutto ciò. Semplicemente, quella foto esisteva (per me). Capii subito che la sua esistenza (la sua «avventura») era dovuta alla co-presenza di due elementi discontinui, eterogenei in quanto non appartenevano allo stesso mondo (nessun bisogno di arrivare fino al contrasto): i soldati e le suore. Subodorai una regola strutturale (alla portata del mio proprio sguardo), e provai immediatamente a veri-



«Capii subito
che l'«avventura» di quella foto era dovuta
alla co-presenza di due elementi...»

ficarla esaminando altre foto dello stesso reporter (l'olandese Koen Wessing): parecchie di quelle foto attiravano la mia attenzione perché comportavano quella specie di dualità che avevo appena individuato. In una, una figlia e una madre si dolgono urlando e gemendo per l'arresto del padre (Baudelaire: «la verità enfatica del gesto nelle grandi circostanze della vita»), e questo avviene *in aperta campagna* (come hanno potuto apprendere la notizia? per chi sono quei gesti?) In un'altra, su una strada dal fondo dissestato, il cadavere d'un ragazzo coperto da un lenzuolo; intorno a lui, desolati, stanno i genitori, gli amici: era, ahimè, una scena banale, ma io notai alcune dissonanze: il piede scalzo del cadavere, il lenzuolo portato dalla madre in lacrime (perché quel lenzuolo?), là dietro una donna, certamente un'amica, che si tiene un fazzoletto sul naso. E ancora, all'interno di una casa bombardata, i grandi occhi di due bimbettini, uno dei quali ha la camicia sollevata sulla pancia (l'eccesso di quegli occhi disturba la scena). E infine, addossati al muro di una casa, tre sandinisti col volto coperto a metà da un cencio (fetore? clandestinità? Io sono innocente, non conosco le realtà della guerriglia); uno di essi tiene un fucile sulla sua coscia (vedo le sue unghie); ma l'altra mano è aperta e tesa, come se l'uomo stesse spiegando e dimostrando qualche cosa. La mia regola funzionava ancora meglio in quanto altre foto dello stesso servizio attiravano meno la mia attenzione; le foto erano belle, esprimevano la dignità e l'orrore dell'insurrezione, ma per me esse non comportavano nessun segno particolare: la loro omogeneità restava culturale: erano delle «scene», un po' alla Greuze, se non ci fosse stata l'asprezza del soggetto.



«... il lenzuolo portato dalla madre in lacrime
(perché quel lenzuolo?)...»

IO.

La mia regola era sufficientemente plausibile perché provassi a definire (ne avrei avuto bisogno) quei due elementi, la cui co-presenza sembrava fondare quella specie di particolare interesse che io avevo per quelle fotografie.

Il primo, chiaramente, è una distesa, esso ha l'estensione d'un campo, che abbastanza familiarmente io vedo in funzione del mio sapere, della mia cultura; questo campo può essere più o meno stilizzato, più o meno riuscito, secondo la perizia o la fortuna del fotografo, ma esso rinvia sempre a una informazione classica: l'insurrezione, il Nicaragua, e tutti i segni dell'una e dell'altro: combattenti poveri, in abiti civili, strade in rovina, morti, dolori, il sole e i gravi occhi degli *indios*. Di questo campo ci sono migliaia di foto, e per queste foto io posso chiaramente provare una sorta d'interesse generale, talora commosso, ma la cui emozione passa attraverso il *relais* raziocinante di una cultura morale e politica. Ciò che io provo per queste fotografie procede da un affetto *medio*, quasi da un addestramento. Io non riesco a trovare, in francese, una parola che semplicemente esprimesse quella specie di interesse umano; ma in latino, credo, questa parola esiste: è *studium*, che non significa, per lo meno come prima accezione, «lo studio», bensì l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta d'interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità. È attraverso lo *studium* che io m'interesso a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici; infatti, è culturalmente (questa con-

notazione è presente nello *studium*) che io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni.

Il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello *studium*), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. In latino, per designare questa ferita, questa puntura, questo segno provocato da uno strumento aguzzo, esiste una parola; tale parola farebbe ancora meglio al caso mio in quanto essa rinvia all'idea di punteggiatura e in quanto le foto di cui parlo sono in effetti come punteggiate, talora addirittura maculate, di questi punti sensibili; quei segni, quelle ferite sono effettivamente dei punti. Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum*; infatti *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce).

Avendo così individuato nella Fotografia due temi (giacché in definitiva le foto che amavo erano costruite come una sonata classica), io potevo occuparmi dell'uno e successivamente dell'altro.

II.

Purtroppo, sotto il mio sguardo, molte foto sono inerti. Ma anche fra quelle che ai miei occhi hanno una qualche esistenza, la maggior parte non suscita in me che un interesse generico e, se così si può dire, *educato*: in esse non vi è alcun *punctum*: esse mi

piacciono o non mi piacciono senza pungermi: sono investite unicamente dello *studium*. Lo *studium* è il vastissimo campo del desiderio noncurante, dell'interesse diverso, del gusto incoerente: *mi piace / non mi piace, I like / I don't*. Lo *studium* appartiene all'ordine del *to like*, e non del *to love*; esso mobilita un semi-desiderio, un semi-volare; è lo stesso genere d'interesse svagato, piano, irresponsabile, che mostriamo per certe persone, certi spettacoli, certi vestiti, certi libri, che definiamo «buoni».

Riconoscere lo *studium*, significa fatalmente coincidere con le intenzioni del fotografo, entrare in armonia con esse, approvarle, disapprovarle, ma sempre capirle, discuterle dentro di me, poiché la cultura (da cui deriva lo *studium*) è un contratto stipulato tra i creatori e i consumatori. Lo *studium* è una sorta di educazione (sapienza e cortesia) che mi consente sì di ritrovare l'*Operator*, di vivere gli intenti che improntano e animano le sue pratiche, ma anche di viverli in un certo senso alla rovescia, secondo il mio volere di *Spectator*. È un po' come se io dovessi leggere nella Fotografia i miti del Fotografo, fraternizzando con loro, senza crederci completamente. Questi miti mirano evidentemente (il mito serve appunto a questo) a riconciliare la Fotografia e la società (è necessario? – Direi di sì: la Foto è *pericolosa*), dotandola di *funzioni*, le quali sono per il Fotografo altrettanti alibi. Queste funzioni sono: informare, rappresentare, sorprendere, far significare, allettare. Dentro di me, *Spectator*, io le riconosco con più o meno piacere: vi investo il mio *studium* (che non è mai il mio godimento o il mio dolore).

Poiché la Fotografia è contingenza pura e poiché non può essere altro che quello (è sempre un *qualcosa* che viene rappresentato) – contrariamente al testo il quale, attraverso l'azione improvvisa di una sola parola, può far passare una frase dalla descrizione alla riflessione –, essa consegna immediatamente quei «particolari» che costituiscono precisamente il materiale del sapere etnologico. Quando William Klein fotografa «Il 1° maggio 1959» a Mosca, egli m'informa su come vestono i Russi (ciò che dopotutto non so): io *noto* il grosso berretto a visiera d'un ragazzo, la cravatta d'un altro, la sciarpa della vecchia, il taglio di capelli d'un adolescente, ecc. Io posso scendere ancora di più nel particolare, notare che parecchi degli uomini fotografati da Nadar avevano le unghie lunghe: questione etnografica: come si portavano le unghie nella tale o tal'altra epoca? La Fotografia può dirmelo, molto meglio dei ritratti dipinti. Essa mi permette di accedere a un infra-sapere; mi fornisce una collezione di oggetti parziali e può solleticare in me un certo qual feticismo: infatti, vi è un «io» che ama il sapere, che prova nei suoi confronti come un gusto amoroso. Nello stesso modo, io amo certi aspetti biografici che, nella vita di uno scrittore, mi affascinano al pari di certe fotografie; ho chiamato questi aspetti «biografemi»; la Fotografia ha con la Storia lo stesso rapporto che il biografema ha con la biografia.



*«Il fotografo m'informa
su come vestono i Russi:
io noto il grosso berretto a visiera d'un ragazzo,
la cravatta d'un altro,
la sciarpa della vecchia,
il taglio di capelli d'un adolescente...»*

Il primo uomo che vide la prima fotografia (se si eccettua Niepce, che l'aveva fatta) dovette pensare che si trattasse di un dipinto: stessa cornice, stessa prospettiva. La Fotografia è stata, ed è ancora, assillata dal fantasma della Pittura (Mapplethorpe ritrae un ramoscello di gladioli così come avrebbe potuto ritrarlo un pittore orientale); attraverso le sue copie e le sue contestazioni, essa ne ha fatto il Riferimento assoluto, paterno, come se fosse nata dal Quadro (tecnicamente, ciò è vero, ma solo in parte; la *camera obscura* dei pittori non è infatti che una delle cause della Fotografia; la causa essenziale, forse, è stata la scoperta della chimica). *A questo punto della mia ricerca*, niente differenza, eideticamente, una fotografia, per quanto realista sia, da un dipinto. Il «pitturalismo» è solo un'esagerazione di ciò che la Foto pensa di se stessa.

Tuttavia (mi pare) non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro. All'origine della Foto, vengono sempre posti Niepce e Daguerre (anche se il secondo ha un po' usurpato il posto del primo); ora Daguerre, quando s'impadronì dell'invenzione di Niepce, gestiva a place du Château (alla République) un teatro di panorami animati da movimenti e giochi di luce. La *camera obscura* ha insomma fornito contemporaneamente il quadro prospettico, la Fotografia e il Diorama, le quali sono tutte e tre delle arti sceniche; ma se la Fotografia mi pare più vicina al Teatro, è attraverso un singolare *relais* (può darsi che io sia il solo a vederlo): la Morte. Sappiamo qual è il rapporto originale che lega il teatro al culto dei Morti:

i primi attori si distaccavano dalla comunità interpretando la parte dei Morti: truccarsi significava designarsi come un corpo vivo e morto al tempo stesso: busto imbiancato del teatro totemico, uomo dal volto dipinto del teatro cinese, trucco a base di pasta di riso del Katha Kali indiano, maschera del teatro Nô giapponese. Ora, è appunto questo stesso rapporto che io ritrovo nella Foto; per quanto viva ci si sforzi d'immaginarla (e questa smania di «rendere vivo» non può essere che la negazione mitica di un'ansia di morte), la Foto è come un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti.

Io immagino (è tutto quel che posso fare, dal momento che non sono un fotografo) che il gesto essenziale dell'*Operator* sia quello di sorprendere qualcosa o qualcuno (attraverso il piccolo foro della camera), e che quindi tale gesto sia perfetto quando avviene all'insaputa del soggetto fotografato. Da tale gesto derivano chiaramente tutte le fotografie il cui principio (meglio sarebbe dire l'alibi) è lo «shock»; infatti, lo «shock» fotografico (che è una cosa ben diversa dal *punctum*) consiste non tanto nel traumatizzare quanto piuttosto nel rivelare ciò che era così ben nascosto, ciò che l'attore stesso ignorava o di cui non era consapevole. Ne consegue tutta una gamma di «sorprese» (tali almeno sono per me, *Spectator*; ma per il Fotografo esse costituiscono altrettante «performances»).

La prima sorpresa è quella del «raro» (rarietà del

referente, s'intende); pieno d'ammirazione, Tizio mi riferisce che per preparare un'antologia fotografica di mostri (l'uomo con due teste, la donna con tre seni, il bambino con la coda, ecc.: tutti sorridenti), il tale fotografo ha impiegato quattro anni di ricerche. La seconda sorpresa, invece, è ben nota alla Pittura, la quale ha spesso riprodotto un gesto colto nel punto preciso della sua corsa in cui l'occhio normale non può fissarlo (ho definito altrove questo gesto il *numen* del quadro storico): Bonaparte ha appena toccato gli Appestati di Giaffa; la sua mano si ritrae; allo stesso modo, valendosi della sua azione istantanea, la Foto immobilizza una scena rapida nel suo momento decisivo: così, nell'incendio di Publicis, Apestéguy fotografa una donna che sta saltando da una finestra. La terza sorpresa è quella della prodezza: «Da cinquant'anni Harold D. Edgerton fotografa, al milionesimo di secondo, la caduta di una goccia di latte» (forse non è nemmeno il caso di dire che questo genere di fotografie non mi colpisce e neppure m'interessa: sono troppo fenomenologo per amare una cosa che non sia un'apparenza alla mia misura). Una quarta sorpresa è quella che il fotografo si aspetta dalle contorsioni della tecnica: sovrimpressioni, anamorfosi, utilizzazione volontaria di certi difetti (inquadratura scentrata, sfocamento, falsamento delle prospettive); alcuni grandi fotografi (Germaine Krull, Kertész, William Klein) hanno sfruttato queste sorprese senza convincermi, anche se ne afferro la portata sovversiva. Quinto tipo di sorpresa: la trovata; Kertész fotografa la finestra d'una mansarda; dietro i vetri, due busti antichi guardano nella via (Kertész mi piace, ma non mi piace l'*humour* né in musica né in fotografia); la scena può essere manipolata dal

fotografo; ma nel mondo dei *media* illustrati, essa diventa una scena «naturale» che il buon fotoreporter ha avuto il genio, vale a dire la fortuna, di sorprendere: un emiro nel suo costume tradizionale con un paio di sci ai piedi.

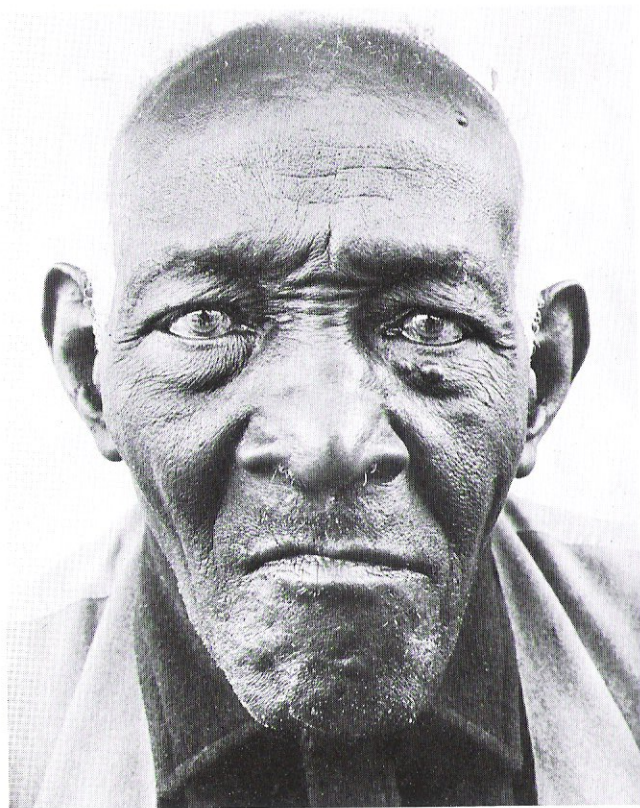
Tutte queste sorprese soggiacciono a un principio di sfida (questa è la ragione per la quale mi sono estranee): come un acrobata, il fotografo deve sfidare le leggi del probabile o addirittura del possibile; all'estremo opposto, egli deve sfidare quelle dell'interessante: la foto diventa «sorpresa» dal momento che non si sa perché sia stata fatta; che motivo e che interesse c'è a fotografare un nudo in controluce nel vano d'una porta, il muso d'una vecchia automobile in mezzo all'erba, un cargo attraccato al molo, due panchine in un prato, le natiche d'una donna dinanzi a una finestra rustica, un uovo su una pancia nuda (tutte fotografie premiate a un concorso di fotoamatori)? In un primo momento, per sorprendere, la Fotografia fotografa il notevole; ben presto però, attraverso un ben noto capovolgimento, essa decreta notevole ciò che fotografa. Il «qualunque cosa» diventa allora il massimo sofisticato del valore.

15.

Dal momento che ogni foto è contingente (e perciò stesso fuori senso), la Fotografia può significare (definire una generalità) solo assumendo una *maschera*. Questa è la parola che giustamente Calvino usa per designare ciò che fa d'un volto il prodotto di una società e della sua storia. Così è per il ritratto di William Casby, fotografato da Avedon: l'essen-

za della schiavitù vi è messa a nudo: la maschera è il senso, in quanto è assolutamente puro (come lo era nel teatro antico). È per questa ragione che i grandi ritrattisti sono dei grandi mitologi: Nadar (la borghesia francese), Sander (i tedeschi della Germania prenazista), Avedon (la *high-class* newyorkese).

La maschera è tuttavia la regione difficile della Fotografia. A quanto pare, la società diffida del senso puro: essa vuole che vi sia del senso, ma al tempo stesso vuole che questo senso sia circondato da un rumore (come si dice in cibernetica) che lo renda meno acuto. Così la foto il cui senso (non dico l'effetto) è troppo impressivo, viene presto travisata; la si consuma esteticamente, non politicamente. La Fotografia della Maschera è in effetti abbastanza critica da destare preoccupazione (nel 1934 i nazisti censurarono Sander perché i suoi «volti del tempo» non corrispondevano all'archetipo nazista della razza), ma d'altra parte essa è troppo discreta (o troppo «raffinata») per costituire veramente una critica sociale efficace, almeno secondo le esigenze del militantismo: quale scienza impegnata riconoscerebbe l'interesse della fisiognomonia? L'attitudine a cogliere il senso, sia questo politico o morale, di un volto non è forse essa stessa una deviazione di classe? E ancora è troppo dire: il Notaio di Sander è compenetrato di sussiego e di rigore, il suo Ufficiale giudiziario è compenetrato d'imponenza e di brutalità; mai un notaio o un ufficiale giudiziario avrebbero potuto vedere questi segni. Come distanza, lo sguardo sociale passa qui necessariamente attraverso il *relais* di un'estetica sottile, che la rende vana: esso è critico solo in coloro che già hanno attitudine alla critica. È un po' l'impasse



«La maschera è il senso,
in quanto è assolutamente puro...»



«I nazisti censurarono Sander perché i suoi volti del tempo non corrispondevano all'archetipo nazista della razza».

di Brecht: egli fu ostile alla Fotografia a causa (diceva) del suo scarso potere critico; il suo teatro però non ha mai potuto essere politicamente efficace, a causa della sua acutezza e della sua qualità estetica.

Se si eccettua il campo della Pubblicità, in cui il senso deve essere chiaro e distinto solo in ragione della sua natura commerciale, la semiologia della Fotografia è dunque limitata agli splendidi risultati di pochi ritrattisti. Per il resto, per l'accozzaglia delle «buone» fotografie, tutto ciò che di meglio si può dire è che *l'oggetto parla*, che, vagamente, esso induce a pensare. E ancora: anche questo corre il rischio di essere considerato pericoloso. Al limite, è meglio che non vi sia senso alcuno: è più sicuro: i redattori di «Life» rifiutarono le foto di Kertész, quando nel 1937 questi arrivò negli Stati Uniti, perché, dissero, le sue immagini «parlavano troppo»; esse facevano meditare, suggerivano un senso — un senso diverso da quello della lettera. In fondo, la Fotografia è sovversiva non quando spaventa, sconvolge o anche solo stigmatizza, ma quando è *pensosa*.

16.

Una vecchia casa, un portico in ombra, un tetto di tegole, una sbiadita decorazione araba, un uomo seduto contro il muro, una via deserta, un albero mediterraneo (*Alhambra*, di Charles Clifford): questa fotografia antica (1854) mi commuove perché, molto semplicemente, è *là* che vorrei vivere. Questo desiderio penetra dentro di me a una profondità e con radici che non conosco: calore del clima? Mito mediterraneo, apollineismo? Assenza di eredi?



«È là che vorrei vivere...»

Rifugio solitario? Anonimato? Nobiltà? Qualunque cosa avvenga (di me stesso, delle mie motivazioni, della mia ossessione), io ho voglia di vivere là, *in consonanza* – e tale consonanza non è mai soddisfatta dalla foto turistica. Per me, le fotografie di paesaggi (urbani o agresti che siano) devono essere *abitabili*, e non visitabili. Se lo osservo bene in me stesso, questo desiderio di abitazione non è né onirico (io non sogno un sito stravagante) né empirico (io non cerco di comprare una casa lasciandomi convincere dal manifesto pubblicitario di un'agenzia immobiliare); il mio desiderio è fantasmatico, esso nasce da una sorta di veggenza che sembra portarmi avanti, verso un tempo utopico, o riportarmi indietro, non so verso quale regione di me stesso: duplice movimento che Baudelaire ha cantato nell'*Invitation au voyage* e nella *Vie antérieure*. Dinanzi a questi paesaggi prediletti, è come se io fossi sicuro di esserci stato o di doverci andare. Ora, parlando del corpo materno, Freud dice che «non c'è nessun altro luogo di cui si possa dire con altrettanta certezza che ci siamo già stati». L'essenza del paesaggio (scelto dal desiderio) sarebbe allora questo: *heimlich*, che risveglia in me la Madre (niente affatto inquietante).

17.

Avendo così passato in rivista i *giudiziosi interessi* che destavano in me certe fotografie, mi pareva di constatare che, per quanto esso non sia attraversato, colpito, solcato da un particolare (*punctum*) che mi attrae o mi ferisce, lo *studium* desse vita a un tipo di foto molto diffuso (il più diffuso di

tutti), che potremmo chiamare la fotografia unaria. Nella grammatica generativa, una trasformazione è unaria se, attraverso lei, una sola concatenazione è generata dalla base: le trasformazioni sono: passive, negative, interrogative ed enfatiche. La Fotografia è unaria quando trasforma enfaticamente la «realtà» senza sdoppiarla, senza farla vacillare (l'enfasi è una forza di coesione): nessun duale, nessun complemento, nessuna interferenza. Essendo l'«unità» della composizione la prima regola della retorica volgare (e in particolare di quella scolastica), la Fotografia unaria ha tutto per essere banale: «Il soggetto, raccomanda un libretto d'istruzioni per fotoamatori, dev'essere semplice, senza accessori inutili; questo si chiama: la ricerca dell'unità».

Le foto di reportage sono molto spesso delle fotografie unarie (la foto unaria non è per forza una foto riposante). In queste immagini, il punctum è assente: v'è shock – la lettera può traumatizzare –, ma non turbamento; la foto può «urlare», ma non ferire. Queste foto di reportage sono recepite (d'un sol colpo) e basta. Io le scorro ma non ne serbo ricordo; in esse, mai un particolare (nel tale angolo) viene a interrompere la mia lettura: mi ci interessa (come m'interessa al mondo), ma non le amo.

Un'altra foto unaria è la foto pornografica (non dico erotica: l'erotico è un pornografico alterato, intaccato). Niente è più omogeneo di una fotografia pornografica. È una foto sempre ingenua, senza secondi fini e senza calcolo. Proprio come una vetrina che esponga, illuminato, un solo gioiello, la foto pornografica è interamente costituita dall'ostensione di una sola cosa: il sesso: in essa non vi è mai un oggetto secondo, intempestivo, che venga a nascondere in parte, a ritardare o a distrarre. Contro-

prova: Mapplethorpe fa passare i suoi primi piani di sessi dal pornografico all'erotico fotografando da molto vicino le maglie dello slip: la foto non è più unaria, dal momento che ora io m'interesso alla trama del tessuto.

18.

In questo spazio quasi sempre unario, io sono talvolta attratto (ma, ahimè, raramente) da un «particolare». Io sento che la sua sola presenza modifica la mia lettura, che quella che sto guardando è una nuova foto, contrassegnata ai miei occhi da un valore superiore. Questo «particolare» è il punctum (ciò che mi punge).

Non è possibile fissare una regola di connessione fra lo *studium* e il *punctum* (quando questo è presente). Tutto ciò che si può dire è che si tratta di una co-presenza: quando Wessing ha fotografato i soldati nicaraguensi, le suore «erano là», si trovavano a passare là in fondo; dal punto di vista della realtà (che è forse quello dell'*Operator*), tutta una causalità spiega la presenza del «particolare»: la Chiesa è presente in tutti quei paesi dell'America latina, le suore sono delle infermiere, come tali hanno il permesso di circolare, ecc.; ma dal mio punto di vista di *Spectator*, il particolare viene fornito per caso e senza scopo; il quadro non è affatto «composto» secondo una logica creativa; la foto è senza dubbio duale, ma questa dualità non è il motore di uno «sviluppo», come invece avviene nel discorso classico. Dunque, per cogliere il *punctum*, nessuna analisi mi sarebbe utile (ma forse, come si vedrà, mi sarà talora utile il ricordo): basta che l'immagine

sia sufficientemente grande, che io non debba scrutarla (ciò non servirebbe a nulla), che, messa in prima pagina, io la riceva in pieno.

19.

Molto spesso, il *punctum* è un «particolare», vale a dire un oggetto parziale. Fornire degli esempi di *punctum*, significa perciò, in un certo qual modo, *concedermi*.

Ecco qui una famiglia negra americana, fotografata nel 1926 da James Van der Zee. Lo *studium* è chiaro: io m'interesso con simpatia, da buon soggetto culturale, a ciò che la foto dice, giacché essa parla (si tratta di una «buona» foto): essa esprime la rispettabilità, il familialismo, il conformismo, l'indomesticamento, uno sforzo di promozione sociale per arrivare a fregiarsi degli attributi dei Bianchi (sforzo commovente, tanto è ingenuo). Lo spettacolo m'interessa, ma non mi «punge». Curiosamente, ciò che mi punge è la larga cintura della sorella (o della figlia) – *ô nègresse nourricière* –, le sue braccia tenute dietro la schiena, come una scolaretta, e soprattutto le *sue scarpe con il cinturino* (perché un *démodé* così datato mi commuove? Voglio dire: a che epoca mi rimanda?) Quel preciso *punctum* smuove dentro di me una grande benevolenza, quasi un intenerimento. Tuttavia, il *punctum* non si cura della morale o del buon gusto; il *punctum* può essere maleducato. William Klein ha fotografato i monelli d'un quartiere italiano di New York (1954); è commovente, divertente, ma ciò che io vedo, con ostinazione, sono i brutti denti del ragazzino. Nel 1926, Kertész fece una foto a Tzara



Le scarpe con il cinturino.



«Ciò che io vedo, con ostinazione,
sono i brutti denti
del ragazzino...»

giovane (con monocolo); ma ciò che, mediante quel supplemento di vista che è come il dono, come la grazia del *punctum*, io noto, è la mano di Tzara posata sullo stipite della porta: una grande mano dalle unghie poco pulite.

Per quanto folgorante sia, il *punctum* ha, più o meno virtualmente, una forza di espansione. Tale forza è spesso metonimica. Una fotografia di Kertész (1921) ritrae un violinista tzigano, cieco, guidato da un bambino; ora, ciò che io vedo, attraverso questo «occhio che pensa» e che mi fa aggiungere qualcosa alla foto, è la strada in terra battuta; la conformazione di quella strada terrosa mi dà la certezza d'essere in Europa centrale; io colgo il referente (qui, veramente, la fotografia supera se stessa: non è forse questa la sola prova della sua arte? Annullarsi come *medium*, non essere più un segno, bensì la cosa stessa?), riconosco, con tutto me stesso, i borghi che ho attraversato in occasione di passati viaggi in Ungheria e in Romania.

Vi è un'altra espansione del *punctum* (meno proustiana): allorché, paradosso, pur restando un «particolare», esso riempie l'intera fotografia. Duane Michals ha fotografato Andy Warhol: ritratto provocante, dal momento che Andy Warhol si nasconde il volto con entrambe le mani. Io non ho nessuna voglia di commentare intellettualmente quel giocare a nascondino (è fare dello *Studium*); per me, infatti, Andy Warhol non nasconde un bel niente; mi dà a leggere le sue mani apertamente; e il *punctum* non è il gesto, ma la materia un po' ripugnante di quelle unghie a spatola, insieme tenere e annerite.



«Riconosco, con tutto me stesso,
i borghi che ho attraversato
in occasione di passati viaggi
in Ungheria e in Romania...»

20.

Certi particolari potrebbero «pungermi». Se non mi pungono, è senza dubbio perché il fotografo li ha messi là intenzionalmente. In *Shinohiera, fighter painter*, di William Klein (1961), la testa mostruosa del personaggio non mi dice nulla, perché vedo benissimo che si tratta di un artificio fotografico. Dei soldati con alcune suore in secondo piano mi erano serviti come esempio per far capire che cos'era ai miei occhi il *punctum* (in quel caso, veramente elementare); ma quando Bruce Gilden fotografa fianco a fianco una suora e dei travestiti (New Orleans 1973), il contrasto, voluto (per non dire: caricato), non produce su di me alcun effetto (esso, semmai, m'infastidisce). Così il particolare che mi interessa non è, o per lo meno non è rigorosamente, intenzionale, e probabilmente bisogna che non lo sia; esso si trova nel campo della cosa fotografata come un supplemento che è al tempo stesso inevitabile, non voluto; esso non attesta obbligatoriamente l'arte del fotografo; dice solamente che il fotografo era là, oppure, più poveramente ancora, che non poteva non fotografare al contempo l'oggetto parziale e l'oggetto totale (come avrebbe potuto Kertész «separare» la strada dal violinista che vi sta camminando sopra?) La veggenza del Fotografo non consiste tanto nel «vedere» quanto piuttosto nel trovarsi là. Ma soprattutto, imitando Orfeo, bisogna che non si volga verso ciò che egli reca con sé e mi offre.

Un dettaglio viene a sconvolgere tutta la mia lettura; è un mutamento vivo del mio interesse, una folgorazione. A causa dell'impronta di *qualcosa*, la foto non è più una foto *qualunque*. Questo *qualcosa* ha fatto *tilt*, mi ha trasmesso una leggera vibrazione, un *satori*, il passaggio d'un vuoto (poco importa che il suo referente risulti essere derisorio). Fatto strano: il gesto virtuoso che s'impadronisce delle foto «sensate» (dotate di puro e semplice *studium*) è un gesto pigro (sfogliare, guardare in fretta e svogliatamente, indugiare e affrettarsi); la lettura del *punctum* (della foto puntata, se così si può dire) è invece spedita e attiva insieme, contratta come una belva. Malizia del vocabolario: si dice «sviluppare una foto»; ma ciò che l'azione chimica sviluppa è l'insviluppabile, è un'essenza (di ferita), è ciò che non può trasformarsi, ma solo ripetersi in forma di insistenza (di sguardo insistente). Questo fatto avvicina la Fotografia (certe fotografie) all'Haiku. Infatti, la notazione di un haiku è anch'essa insviluppabile: tutto è determinato, senza che ciò susciti il desiderio o anche solo offra la possibilità di un'espansione retorica. In entrambi i casi, si potrebbe, o meglio si dovrebbe parlare di un'*immobilità viva*: collegata a un particolare (a un detonatore), un'esplosione provoca una piccola incrinatura nel vetro del testo o della foto: né l'Haiku né la Foto fanno «sognare».

Nell'esperimento di Ombredane, i Negri vedono sullo schermo solo la minuscola gallina che traversa in un angolo la grande piazza del villaggio. Allo stesso modo, dei due bambini mongoloidi di un istituto



«Io mi spoglio di ogni sapere,
di ogni cultura... vedo solo
l'enorme colletto inamidato del bambino,
il dito fasciato della ragazza...»

mentale del New Jersey (fotografati nel 1924 da Lewis H. Hine), io non vedo affatto le teste mostruose e i disgraziati profili (questo fa parte dello *studium*); proprio come i Negri di Ombredane, ciò che vedo è il particolare secondario, l'enorme colletto inamidato del bambino, il dito fasciato della ragazza; sono un selvaggio, un bambino – o un maniaco; io mi spoglio di ogni sapere, di ogni cultura, mi astengo dal raccogliere il retaggio d'un altro sguardo.

22.

Lo *studium* è in definitiva sempre codificato, mentre invece il *punctum* non lo è mai (spero di non abusare di queste parole). Nadar fotografò a suo tempo (1882) Savorgnan de Brazza attorniato da due negretti vestiti da marinai; curiosamente, uno dei due mozzi ha posato una mano sulla coscia di Brazza; questo gesto incongruo ha tutto per richiamare la mia attenzione, per costituire un *punctum*. E tuttavia esso non è un *punctum*; infatti, che lo voglia o no, io codifico immediatamente quell'atteggiamento come «strambo» (per me, il *punctum* sono le braccia conserte dell'altro mozzo). Ciò che io posso definire non può realmente pungermi. La impossibilità di definire è un buon sintomo di turbamento. Mapplethorpe ha fotografato Bob Wilson e Phil Glass. Bob Wilson mi attrae, ma non so spiegare perché, ossia non so dire *dove*: è forse lo sguardo, la pelle, la posizione delle mani, le scarpe da tennis? L'effetto è sicuro, ma inindividuabile: esso non trova il suo segno, il suo nome; è netto e tuttavia plana in una zona indefinita di me stesso; è



«Per me, il *punctum*
sono le braccia conserte
dell'altro mozzo».



«Bob Wilson mi attrae,
ma non so spiegare perché...»

acuto e soffocato, grida in silenzio. Bizzarra contraddizione: esso è un lampo che fluttua.

Niente di strano quindi che talora, nonostante la sua chiarezza, l'effetto si manifesti solo in un secondo tempo, quando essendo ormai la foto lontana dai miei occhi, penso nuovamente ad essa. Succede che io possa conoscere meglio una fotografia di cui ho memoria che non una foto che sto vedendo, quasi che la visione diretta orientasse il linguaggio su una falsa pista, impegnandolo in uno sforzo di descrizione che non coglierà mai il punto dell'effetto, il *punctum*. Leggendo la foto di Van der Zee, credevo di aver individuato ciò che mi commoveva: le scarpe con il cinturino della negra vestita a festa; ma quella foto ha lavorato dentro di me, e più tardi ho capito che il vero *punctum* era la collana che essa portava rasoccollo; infatti (non c'è dubbio) quella collana (sottile filo d'oro intrecciato) era la stessa che avevo sempre visto portare da una persona della mia famiglia e che, dopo la scomparsa di quella persona, è rimasta chiusa in un cofanetto insieme con altri vecchi gioielli di famiglia (questa sorella di mio padre non si era sposata, aveva vissuto da signorina accanto a sua madre e per lei, pensando alla tristezza della sua vita di provincia, io avevo sempre provato pena). Con ciò avevo dunque capito che per quanto immediato, per quanto incisivo fosse, il *punctum* poteva adattarsi a una certa qual latenza (ma mai a un esame).

In fondo – o al limite – per vedere bene una fotografia, è meglio alzare la testa o chiudere gli occhi. «La condizione preliminare per l'immagine è la vista», diceva Janouch a Kafka. E Kafka sorrideva e rispondeva: «Si fotografano delle cose per allontanarle dalla propria mente. Le mie storie sono un

modo di chiudere gli occhi». La fotografia dev'essere silenziosa (vi sono foto reboanti, che io non amo): non è una questione di «discrezione», ma di musica. La soggettività assoluta si raggiunge solo in uno stato, in uno sforzo di silenzio (chiudere gli occhi, è far parlare l'immagine nel silenzio). La foto mi colpisce se io la tolgo dal suo solito bla-bla: «Tecnica», «Realtà», «Reportage», «Arte», ecc.: non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva.

23.

Ultima osservazione sul *punctum*: che esso sia o non sia delimitato, è un supplemento: è quello che io aggiungo alla foto e *che tuttavia è già nella foto*. Ai due bambini mongoloidi di Lewis H. Hine, io non aggiungo affatto la degenerazione del profilo: il codice lo esprime prima di me, prende il mio posto, non mi lascia parlare; ciò che io aggiungo – e che, indubbiamente, è già sull'immagine –, è il colletto, la fasciatura. Forse che al cinema io aggiungo qualcosa all'immagine? – Non credo; non ne ho il tempo: davanti allo schermo non sono libero di chiudere gli occhi, perché altrimenti, riaprendoli, non ritroverei più la stessa immagine; io sono costretto a una voracità continua; un gran numero di altre qualità, ma nessuna *pensosità*; di qui, il mio interesse per il fotogramma.

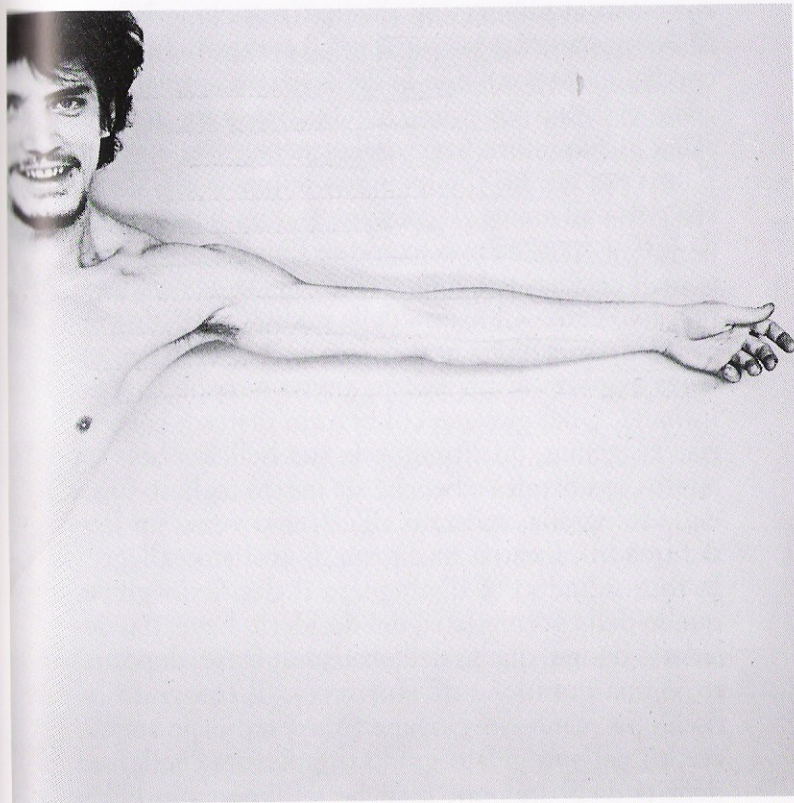
Il cinema ha tuttavia un potere che a prima vista la Fotografia non ha: lo schermo (ha osservato Bazin) non è una cornice, ma una maschera; il personaggio che ne scaturisce continua a vivere: un «campo cieco» rafforza incessantemente la visione par-



«Queen Victoria, entirely unaesthetic...»
(Virginia Woolf).

ziale. Ora, di fronte a migliaia di fotografie, comprese quelle che possiedono un buon *studium*, io non avverto nessun campo cieco: tutto ciò che accade all'interno della cornice muore incondizionatamente appena al di là di questa. Quando si definisce la Foto come un'immagine immobile, non si vuole dire solamente che i personaggi che essa ritrae non si muovono; s'intende dire che non *escono fuori*: essi sono anestetizzati e fitti, come farfalle. Tuttavia, non appena vi è *punctum*, subito si crea (si presagisce) un campo cieco: a causa della sua collana, la negra vestita con l'abito della domenica ha avuto, per me, tutta una vita non legata al suo ritratto; Bob Wilson invece, dotato di un *punctum* inindividuabile, io ho voglia d'incontrarlo. Ma ecco la regina Vittoria, fotografata (nel 1863) da George W. Wilson; è su un cavallo, e la sua gonna copre dignitosamente la groppa dell'animale (questo è l'interesse storico, lo *studium*); ma, al suo fianco, un servitore in kilt che tiene le redini della cavalcatura richiama la mia attenzione: è il *punctum*; infatti, anche se non conosco la condizione sociale di quello scozzese (domestico? stalliere?), so bene qual è la sua funzione: tenere fermo il cavallo: mettiamo che tutt'a un tratto questo s'impenni? Che accadrebbe alla gonna della regina, vale a dire alla *sua maestà*? Il *punctum* fa fantasmaticamente uscire il personaggio vittoriano (è il caso di dirlo) dalla fotografia, dota questa foto d'un campo cieco.

La presenza (la dinamica) di questo campo cieco è, credo, ciò che distingue la foto erotica dalla foto pornografica. La pornografia rappresenta di solito il sesso, ne fa un oggetto immobile (un feticcio), incensato come un dio che non esce dalla sua nicchia; per me, nell'immagine pornografica non vi è *punc-*



«... la mano nel
suo giusto grado di apertura,
nella sua densità d'abbandono...»

tum; tutt'al più essa mi diverte (e ancora: la noia arriva presto). La foto erotica, al contrario (è la sua condizione stessa), non fa del sesso un oggetto centrale; essa può benissimo non farlo vedere; essa trascina lo spettatore fuori della sua cornice, ed è appunto per questo che io animo la foto e che essa a sua volta mi anima. Il *punctum* è quindi una specie di sottile fuori-campo, come se l'immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere: non solo verso «il resto» della nudità, non solo verso il fantasma d'una pratica, ma anche verso l'eccellenza assoluta di un essere, anima e corpo confusi insieme. Quel giovane col braccio disteso, col sorriso raggianti, quantunque la sua bellezza non sia affatto accademica e benché sia mezzo tagliato fuori dalla fotografia, spostato all'estremo verso un lato del quadro, incarna una sorta di erotismo allegro; la foto m'induce a distinguere il desiderio greve, quello della pornografia, dal desiderio lieve, dal desiderio buono, quello dell'erotismo; forse, dopotutto, è una questione di «fortuna»: il fotografo ha fissato la mano del giovane (Mapplethorpe stesso, credo) nel suo giusto grado di apertura, nella sua densità d'abbandono: qualche millimetro in più o in meno e il corpo immaginato non sarebbe più stato offerto con benevolenza (il corpo pornografico, compatto, si mostra, non si offre: in lui non c'è alcuna generosità): il Fotografo ha colto *il momento giusto*, il *kairos* del desiderio.

24.

Procedendo così di foto in foto (finora, a dire il vero, tutte pubbliche) avevo forse appreso come

procedeva il mio desiderio, ma non avevo scoperto la natura (l'*eidōs*) della Fotografia. Dovevo convenire che il mio piacere era un mediatore imperfetto, e che una soggettività ridotta al suo solo progetto edonista non poteva riconoscere l'universale. Dovevo penetrare maggiormente dentro di me per trovare l'evidenza della Fotografia, quella cosa che è vista da chiunque guardi una foto, e che la distingue ai suoi occhi da ogni altra immagine. Io dovevo fare la mia palinodia.

Una sera di novembre, poco tempo dopo la morte di mia madre, mi misi a riordinare delle foto. Non speravo di «ritrovarla», non mi aspettavo nulla da «certe fotografie d'una persona, guardando le quali ci par di ricordarla meno bene di quando ci accontentiamo di pensarla» (Proust). Sapevo perfettamente che, a causa di quella fatalità che è uno degli aspetti più atroci del lutto, per quanto consultassi le immagini, non avrei mai più potuto ricordarmi i suoi lineamenti (richiamarli interamente a me). No. Conformemente al desiderio espresso da Valéry alla morte della madre, io volevo «scrivere un libretto su di lei, solo per me» (forse un giorno lo scriverò, affinché, impressa, la sua memoria duri almeno il tempo della mia notorietà). Inoltre, quelle sue foto, fatta eccezione per quella che avevo pubblicato, in cui si vede mia madre giovane che passeggia su una spiaggia delle Landes e nella quale «ritrovavo» il suo passo, la sua salute, il suo fascino — ma non il suo volto, troppo lontano —, quelle sue foto non potevo nemmeno dire che le amassi: non mi mettevo a contemplarle, non mi ci perdevo. Le scorrevo, ma nessuna di loro mi pareva veramente «buona»: nessuna performance fotografica, nessuna risurrezione viva del volto amato. Se un gior-

no le avessi mostrate a degli amici, dubito che esse avrebbero detto loro qualcosa.

26.

Ciò che mi separava da molte di quelle fotografie era la Storia. Che cos'è la Storia? Non è forse semplicemente quel tempo in cui non eravamo ancora nati? Io leggevo la mia inesistenza negli abiti che mia madre aveva indossato prima che potessi ricordarmi di lei. Vi è una sorta di stupore nel vedere una persona familiare vestita *in altro modo*. Ecco qui (intorno al 1913) mia madre in gran toilette, con cappellino, piuma, guanti, biancheria fine che spunta fuori dai polsini e dalla scollatura, ammantata di una «raffinata eleganza» che è smentita dalla dolcezza e dalla semplicità del suo sguardo. È l'unica volta che io la vedo così, colta nella Storia (dei gusti, delle mode, dei tessuti): la mia attenzione viene allora distolta e passa da lei all'accessorio che è perito; il vestito è infatti perituro, esso prepara all'essere amato una seconda tomba. Per «ritrovare» mia madre, ahimè solo fugacemente, e senza poter mai disporre per molto tempo di questa risurrezione, bisogna che, molto più tardi, io ritrovi su qualche foto gli oggetti che ella aveva sul suo comò: per esempio un portacipria d'avorio (amavo il rumore del coperchio), una boccetta di cristallo intagliato, o anche una sedia bassa che oggi io ho vicino al mio letto, oppure quelle pezze di rafia che essa fissava sopra il sofà, le grandi borse che prediligeva (la cui comoda forma smentiva l'idea borghese della «borsetta»).

Così, la vita di qualcuno la cui esistenza ha prece-

duto di poco la nostra tiene racchiusa nella sua particolarità la tensione stessa della Storia, la sua partecipazione. La Storia è isterica: essa prende forma solo se la si guarda – e per guardarla bisogna esserne esclusi. Come essere vivente, io sono esattamente il contrario della Storia, io sono ciò che la smentisce, che la distrugge a tutto vantaggio della mia sola storia (impossibile per me credere ai «testimoni»; impossibile, per lo meno, essere un testimone; Michelet non ha per così dire potuto scrivere niente sul suo tempo). Il tempo in cui mia madre ha vissuto *prima di me*: ecco che cos'è, per me, la Storia (e del resto è proprio questo periodo che, storicamente, m'interessa di più). Nessuna anamnesi potrà mai farmi intravedere quel tempo sulla scorta di me stesso (è la definizione dell'anamnesi) – mentre invece, contemplando una foto in cui, bambino, essa mi stringe a sé, io posso risvegliare in me la dolcezza grinzosa del crêpe de Chine e il profumo della polvere di riso.

27.

E qui incominciava a profilarsi la questione essenziale: la *riconoscevo* io veramente?

Secondo le foto, in certune riconoscevo una regione del suo volto, il tale rapporto del naso con la fronte, il movimento delle sue braccia, delle sue mani. Io la riconoscevo sempre e solo a pezzi, vale a dire che il suo essere mi sfuggiva e che, quindi, lei mi sfuggiva interamente. Non era lei, e tuttavia non era nessun altro. L'avrei riconosciuta fra migliaia di altre donne, e tuttavia non la «ritrovavo». La riconoscevo differenzialmente, non essenzialmente. La

fotografia mi costringeva a un lavoro doloroso; proteso verso l'essenza della *sua* identità, mi dibattevo fra immagini parzialmente vere, e perciò totalmente false. Dire, davanti alla tal foto, «è *quasi* lei!» era per me più straziante che non dire davanti alla talaltra: «non è affatto lei». Il *quasi*: atroce regime dell'amore, ma anche condizione deludente del sogno – è per questo che odio i sogni. Infatti, io sogno spesso di lei (anzi, sogno solo di lei), ma non è mai completamente lei: nel sogno, essa ha talvolta qualcosa d'un po' fuori posto, di eccessivo: per esempio, è giocosa, o disinvolta – cosa che invece non era mai; oppure, io *so* che è lei, ma non *vedo* i suoi lineamenti (ma mi chiedo: si *vede* o si *sa*, in sogno?): sogno di lei, non la sogno. E davanti alla foto, come nel sogno, è il medesimo sforzo, la stessa fatica di Sisifo: risalire, proteso, verso l'essenza, ridiscendere senza averla contemplata, e ricominciare da capo.

Pure, in quelle foto di mia madre c'era sempre un posto riservato, preservato: la chiarezza dei suoi occhi. Tanto per cominciare, era solo una luminosità tutta fisica, la traccia fotografica d'un colore, il blu-verde delle sue pupille. Ma quella luce era già una specie di mediazione che mi portava verso un'identità essenziale, verso il genio del volto amato. E inoltre, per quanto fossero imperfette, ognuna di quelle foto manifestava l'esatto sentimento che essa aveva dovuto provare ogniqualvolta s'era «lasciata» fotografare: mia madre «si prestava» alla fotografia, temendo che il rifiuto si trasformasse in «atteggiamento»; essa riusciva a mettersi davanti all'obbiettivo (atto inevitabile) *con discrezione* (ma senza nulla della posa dovuta all'umiltà o alla musoneria); infatti, a un valore morale essa sapeva sem-

pre sostituire un valore superiore, un valore civile. Essa non combatteva con la sua immagine, come invece io faccio con la mia: lei non s'*immaginava*.

28.

Così, solo nell'appartamento nel quale era morta da poco, io andavo guardando alla luce della lampada, una per una, quelle foto di mia madre, risalendo a poco a poco il tempo con lei, cercando la verità del volto che avevo amato. E finalmente la scoprii.

Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli smangiucchiati, d'un color seppia smorto, essa mostrava solo due bambini in piedi, che facevano gruppo, all'estremità d'un ponticello di legno in un Giardino d'Inverno col tetto a vetri. Mia madre aveva allora (1898) cinque anni, suo fratello sette. Lui teneva la schiena appoggiata alla balaustrata del ponte, sulla quale aveva disteso un braccio; lei, più discosta, più piccina, stava di faccia; s'intuiva che il fotografo le aveva detto: «Fatti più avanti, che ti si veda»; aveva congiunto le mani, tenendole con un dito, come fanno spesso i bambini, con un gesto impacciato. Fratello e sorella, uniti fra loro, io lo sapevo, dalla disunione dei genitori, i quali avrebbero divorziato di lì a poco, avevano posato uno accanto all'altra, soli, in mezzo al fogliame e alle palme della serra (era la casa in cui mia madre era nata, a Chennevières-sur-Marne).

Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre. La luminosità del suo viso, la posizione ingenua delle sue mani, il posto che essa aveva docilmente occupato senza mostrarsi e senza nascondersi, la sua espressione infine, che la distingueva, co-

me il Bene dal Male, dalla bambina isterica, dalla smorfiosetta che gioca all'adulta, tutto ciò formava l'immagine d'una *innocenza* assoluta (se si vuole accogliere questa parola nella lettera della sua etimologia, la quale è «Io non so nuocere»), tutto ciò aveva trasformato la posa fotografica in quel paradosso insostenibile che lei aveva sostenuto per tutta la vita: l'affermazione d'una dolcezza. Su quell'immagine di bambina io vedevo la bontà che aveva formato il suo essere subito e per sempre, senza che l'avesse ereditata da qualcuno; come ha potuto questa bontà scaturire da genitori imperfetti, che l'amarono male, in poche parole: da una famiglia? La sua bontà era per l'appunto fuori gioco, essa non apparteneva ad alcun sistema, o per lo meno si situava al limite di una morale (evangelica, per esempio); non potrei definirla meglio che attraverso questo particolare (fra tanti altri): in tutta la nostra vita comune, essa non mi fece mai una sola «osservazione». Tale circostanza estrema e particolare, così astratta rispetto a un'immagine, era tuttavia presente nel volto che essa aveva sulla fotografia che avevo appena ritrovato. «Non un'immagine giusta, ma giusto un'immagine», dice Godard. Ma la mia afflizione esigea un'immagine giusta, un'immagine che fosse al tempo stesso giustizia e giustezza: giusto un'immagine, ma un'immagine giusta. Tale era per me la Fotografia del Giardino d'Inverno.

Per una volta, la fotografia mi dava una sensazione sicura quanto il ricordo, come quella che provò Proust allorché, chinandosi un giorno per togliersi le scarpe, scorse all'improvviso nella sua memoria il vero volto di sua nonna, «di cui per la prima volta [...] io ritrovavo, in un ricordo pieno e involontario, la realtà viva». L'oscuro fotografo di



«Chi è, secondo lei,
il più grande fotografo del mondo?
— Nadar».

Chennevières-sur-Marne era stato il mediatore d'una verità, al pari di Nadar offrendo di sua madre (o di sua moglie, non si sa) una delle più belle foto del mondo; egli aveva prodotto una foto supererogatoria, che conteneva più di quanto l'essere tecnico della fotografia può ragionevolmente promettere. O anche (dato che sto cercando di dire questa verità), quella Fotografia del Giardino d'Inverno era per me come l'ultima musica composta da Schumann prima di crollare, quel primo *Canto dell'Alba* che si armonizza al tempo stesso con l'essere di mia madre e col dolore che la sua morte mi dà; non potrei esprimere tale armonia se non attraverso una serie infinita di aggettivi; ne faccio l'economia, persuaso però che quella fotografia riuniva tutti i predicati possibili di cui era costituito l'essere di mia madre, e di cui, viceversa, la soppressione o l'alterazione parziale mi aveva rimandato alle foto di lei che mi avevano lasciato insoddisfatto. Quelle foto, che la fenomenologia definirebbe degli oggetti «qualunque», non erano che analogiche, suscitavano solamente la sua identità, non la sua verità; ma la Fotografia del Giardino d'Inverno, invece, era effettivamente essenziale, essa realizzava per me, utopisticamente, *la scienza impossibile dell'essere unico*.

29.

Della mia riflessione non potevo inoltre omettere questo: che avevo scoperto quella foto ripercorrendo il Tempo. I greci entravano nella Morte a ritroso: ciò che essi avevano davanti, era il loro passato. Così io ho ripercorso una vita, non già la mia, ma quella di chi amavo. Partito dalla sua ultima im-

agine, scattata l'estate prima della sua morte (così stanca, così nobile, seduta davanti alla porta della nostra casa, attorniata dai miei amici), ripercorrendo tre quarti di secolo sono arrivato all'immagine di una bambina: io guardo intensamente al Supremo Bene dell'infanzia, della madre, della madre-bambina. Certo, in quel momento io la perdevo due volte: nella sua stanchezza finale e nella sua prima foto, che per me era l'ultima; ma è anche in quel momento che tutto si capovolgeva e che finalmente io la ritrovavo *come in se stessa*...

Questo movimento della Foto (dell'ordine delle foto), io l'ho vissuto nella realtà. Alla fine della sua vita, poco prima del momento in cui ho guardato le sue fotografie e ho scoperto la Foto del Giardino d'Inverno, mia madre era debole, molto debole. Io vivevo nella sua debolezza (mi era impossibile partecipare a un mondo fatto di forza, di uscire la sera, ogni forma di mondanità m'inorridiva). Durante la sua malattia, io la curavo, le porgevo la scodella di tè che lei aveva cara perché poteva berci più comodamente che non da una tazza: era diventata la mia figliuola, era tornata a essere per me la bambina essenziale che essa era sulla sua prima foto. In Brecht, con un rovesciamento che un tempo ammiravo molto, è il figlio che educa (politicamente) la madre; eppure, io non ho mai educato mia madre, non l'ho mai convertita a qualcosa; in un certo senso, non le ho mai «parlato»; davanti a lei, per lei, non ho mai fatto alcun «discorso»; noi pensavamo senza dircelo che l'insignificanza leggera del linguaggio, che la sospensione delle immagini dovesse essere lo spazio stesso dell'amore, la sua musica. In definitiva io vivevo lei, così forte, che era la mia Legge interiore, come la mia creatura femminile.

Scioglievo così, a modo mio, il nodo della Morte. Se, come hanno detto tanti filosofi, la Morte è la dura vittoria della specie, se il particolare muore per appagare l'universale, se, dopo essersi riprodotto come altro, l'individuo muore, essendosi così negato e superato, io che non avevo procreato, proprio durante la sua malattia avevo generato mia madre. Morta lei, non avevo più alcuna ragione di armonizzarmi con la marcia del Vivente superiore (la specie). La mia particolarità non avrebbe mai più potuto universalizzarsi (se non, utopicamente, attraverso la scrittura, il cui progetto doveva diventare da quel momento l'unico scopo della mia vita). Non mi restava altro che aspettare la mia morte totale, indialeutica.

Ecco, questo è ciò che leggevo nella Fotografia del Giardino d'Inverno.

30.

In quella foto particolare aleggiava qualcosa come un'essenza della Fotografia. Decisi allora di «cavare» tutta la Fotografia (la sua «natura») dalla sola foto che esistesse sicuramente per me, e di assumerla in un certo senso come guida della mia ultima ricerca. Tutte le fotografie del mondo formavano un Labirinto. Io sapevo che al centro di quel Labirinto non avrei trovato altro che quella sola foto, confermando così le parole di Nietzsche: «Un uomo labirintico non cerca mai la verità, ma unicamente la sua Arianna». La Foto del Giardino d'Inverno era la mia Arianna, non perché m'avrebbe fatto scoprire una cosa segreta (mostro o tesoro che fosse), ma perché m'avrebbe detto di che cosa era

fatto il filo che mi trascinava verso la Fotografia. Avevo capito che bisognava ormai interrogare l'evidenza della Fotografia, non già dal punto di vista del piacere, bensì rispetto a ciò che si potrebbe chiamare romanticamente l'amore e la morte.

(Io non posso mostrare la Foto del Giardino d'Inverno. Essa non esiste che per me. Per voi, non sarebbe altro che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del «qualunque»; essa non può affatto costituire l'oggetto visibile di una scienza; non può fondare un'oggettività, nel senso positivo del termine; tutt'al più potrebbe interessare il vostro *studium*: epoca, vestiti, fotogenia; ma per voi, in essa non vi sarebbe nessuna ferita).

31.

All'inizio, avevo stabilito un principio: non ridurre mai, di fronte a certe foto, il soggetto che io ero al *socius* disincarnato, amorfo, di cui si occupa la scienza. Questo principio mi obbligava a «dimenticare» due istituzioni: la Famiglia e la Madre.

Un tale mi ha scritto: «Ho sentito dire che lei sta preparando un album sulle Foto di famiglia» (singolare stortura della voce pubblica). No: né album, né famiglia. Da molto tempo, la famiglia era per me mia madre, e, accanto a me, mio fratello; al di qua e al di là, più niente (a parte il ricordo dei nonni); nessun «cugino», questa unità così necessaria alla costituzione del nucleo familiare. Del resto, l'abitudine scientifica di considerare la famiglia unicamente come un tessuto di costrizioni e di riti non mi piace affatto: o la si codifica come un gruppo d'appartenenza immediata, oppure se ne fa un

groviglio di conflitti e di rimozioni. Si direbbe che i nostri pensatori non possano concepire che vi siano famiglie «in cui ci si ama».

E se da un lato non voglio ridurre la mia famiglia alla Famiglia, dall'altro non voglio neppure ridurre mia madre alla Madre. Leggendo certi studi, mi accorgevo che essi potevano applicarsi in modo convincente alla mia situazione: commentando Freud (*L'uomo Mosè e la religione monoteistica*), J. J. Goux spiega che il giudaismo rifiutò l'immagine per mettersi al riparo dal rischio di adorare la Madre; e il cristianesimo, rendendo possibile la raffigurazione del femminile materno, aveva superato il rigore della Legge a vantaggio dell'Immaginario. Benché nato in una religione senza immagini in cui la Madre non è adorata (il protestantesimo), ma senza dubbio formato culturalmente dall'arte cattolica, davanti alla Foto del Giardino d'Inverno io m'abbandonavo all'Immagine, all'Immaginario. Potevo dunque capire la mia generalità; ma avendola capita, irresistibilmente mi sottraevo a essa. Nella Madre, vi era un nucleo irradiante, irriducibile: mia madre. Mi sento sempre dire che il mio dolore è più profondo perché ho vissuto tutta la mia vita con lei; ma il mio dolore è determinato da *chi lei era*; ed è perché lei era chi era che io ho vissuto con lei. Alla Madre come Bene, lei aveva aggiunto la grazia di essere un'anima particolare. Come il Narratore proustiano alla morte della nonna, io potevo dire: «non solo mi stava a cuore soffrire, ma anche rispettare l'originalità della mia sofferenza»; quell'originalità era infatti il riflesso di ciò che vi era in lei di assolutamente irriducibile, e perciò stesso perduto totalmente e per sempre. Dicono che, attraverso il suo progressivo lavoro, il lutto cancelli lentamen-

te il dolore; io non potevo, non posso, crederlo; per me il Tempo elimina l'emozione della perdita (non piango), e basta. Per il resto, tutto è rimasto immobile. Infatti, ciò che ho perduto non è una Figura (la Madre), ma un essere; e non solo un essere, ma una *qualità* (un'anima): non già l'indispensabile, bensì l'insostituibile. Io potevo vivere senza la Madre (noi tutti lo facciamo, prima o poi); ma la vita che mi restava sarebbe sicuramente stata sino alla fine *inqualificabile* (senza qualità).

32.

Ciò che avevo disinvoltamente notato all'inizio, dietro una parvenza di metodo, e cioè che ogni foto è in un certo senso co-naturale al suo referente, io lo scoprivo di nuovo, a nuovo, dovrei anzi dire, trascinato dalla verità dell'immagine. Perciò, da quel momento, dovevo accettare di mescolare due voci: quella della banalità (dire ciò che il mondo vede e sa) e quella della singolarità (ricuperare questa banalità con tutto lo slancio di un'emozione che appartenesse solo a me). Era come se cercassi la natura d'un verbo privo di modo infinito e che è possibile reperire dotato soltanto di un tempo e di un modo.

Dovevo in primo luogo capire bene, e poi, se possibile, esprimere bene (anche se è una cosa semplice) in che cosa il Referente della Fotografia è diverso da quello degli altri sistemi di rappresentazione. Chiamo «referente fotografico», non già la cosa *facoltativamente* reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all'obbiettivo, senza cui non vi

sarebbe fotografia alcuna. La pittura, dal canto suo, può simulare la realtà senza averla vista. Il discorso combina segni che hanno certamente dei referenti, solo che tali referenti possono essere e sono il più delle volte delle «chimere». Nella Fotografia, contrariamente a quanto è per tali imitazioni, io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il noema della Fotografia. Ciò che io intenzionalizzo in una foto (non parliamo ancora del cinema), non è l'Arte e neppure la Comunicazione, ma la Referenza, che è l'ordine fondatore della Fotografia.

Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: «*È stato*», o anche: l'Intrattabile. In latino (pedanteria necessaria perché illumina alcune sfumature), tutto ciò si direbbe senza dubbio: «*interfuit*»: ciò che io vedo si è trovato là, in quel luogo che si estende tra l'infinito e il soggetto (*operator* o *spectator*); è stato là, e tuttavia è stato immediatamente separato; è stato sicuramente, inconfutabilmente presente, e tuttavia è già differito. Il verbo *intersum* vuol dire tutto questo.

Può darsi che, nel quotidiano dilagare delle foto, nelle mille forme d'interesse che esse sembrano suscitare, il noema «*È stato*» sia non già rimosso (un noema non può essere rimosso), ma vissuto con indifferenza, come un aspetto scontato. La Foto del Giardino d'Inverno veniva appunto a destarmi da questa mia indifferenza. Seguendo un ordine paradossale, dato che di solito ci si accerta delle cose prima di dichiararle «vere», sotto l'effetto di un'esperienza nuova (quella dell'intensità), avevo in-

dotto dalla verità dell'immagine la realtà della sua origine; avevo confuso verità e realtà in un'unica emozione, in cui situavo ormai la natura — il genio — della Fotografia, dal momento che nessun ritratto dipinto, anche ammettendo che esso mi sembrasse «vero», non poteva impormi che il suo referente fosse realmente esistito.

33.

Potevo dirlo altrimenti: ciò che costituisce la natura della Fotografia, è la posa. Poca importanza ha la durata fisica di tale posa; anche se solo per un milionesimo di secondo (la goccia di latte di H. D. Edgerton), vi è comunque stata posa, poiché la posa non è qui un atteggiamento della cosa fotografata (il bersaglio) e neppure una tecnica dell'*Operator*, bensì il termine di una «intenzione» di lettura: guardando una foto, io includo fatalmente nel mio sguardo il pensiero di quell'istante, per quanto breve esso sia stato, in cui una cosa reale si è trovata immobile davanti all'occhio. Io trasferisco l'immobilità della foto presente sulla registrazione passata, ed è appunto questa sospensione che costituisce la posa. Tutto questo spiega che il noema della Fotografia si altera quando quella Fotografia si anima e diventa cinema: nella Foto, qualcosa si è posto dinanzi al piccolo foro e vi è rimasto per sempre (questa è almeno la mia impressione); nel cinema, invece, qualcosa è passato davanti a quello stesso piccolo foro: la posa viene travolta e negata dal continuo susseguirsi delle immagini: è un'altra fenomenologia e di conseguenza è un'altra Arte che ha inizio, benché derivata dalla prima.

Nella Fotografia, la presenza della cosa (in un dato momento passato) non è mai metaforica e, per ciò che concerne gli esseri animati, non lo è neppure la sua vita, a patto di non fotografare dei cadaveri; e inoltre: se la fotografia diventa in tal caso orribile, è perché certifica, se così si può dire, che il cadavere è vivo *in quanto cadavere*: è l'immagine viva di una cosa morta. Infatti, l'immobilità della foto è come il risultato di una maliziosa confusione tra due concetti: il Reale e il Vivente: attestando che l'oggetto è stato reale, essa induce impercettibilmente a credere che è vivo, a causa di quell'illusione che ci fa attribuire al Reale un valore assolutamente superiore, come eterno; ma spostando questo reale verso il passato («è stato»), essa suggerisce che è già morto. Perciò è meglio dire che il tratto inimitabile della Fotografia (il suo noema) è che qualcuno ha visto il referente (anche se si tratta di oggetti) *in carne e ossa*, o anche *in persona*. D'altronde, storicamente parlando, la Fotografia è nata come un'arte della Persona: della sua identità, della sua propria condizione civile, di quello che si potrebbe chiamare, in tutte le varie accezioni dell'espressione, il *mantenere le distanze* del corpo. Anche qui, da un punto di vista fenomenologico, il cinema comincia a differenziarsi dalla Fotografia; il cinema (di fantasia) mescola due pose: lo «è stato» dell'attore e quello del ruolo, cosicché (cosa che non proverei dinanzi a un quadro) io non posso mai vedere o rivedere in un film degli attori che sono morti senza provare una certa qual malinconia: la malinconia della Fotografia. (Lo stesso effetto mi fa l'ascoltare la voce dei cantanti scomparsi).

Ripenso al volto di William Casby, «nato schiavo», fotografato da Avedon. Qui il noema è inten-

so, poiché colui che io vedo sulla foto è *stato* schiavo: egli attesta che lo schiavismo è veramente esistito, e neanche tanto tempo fa; e lo attesta non già attraverso testimonianze storiche, ma attraverso un ordine nuovo di prove, in un certo senso sperimentali, anche se si tratta del passato, e non più soltanto indotte: la prova-di-san-Tommaso-che-vuol-toccare-il-Cristo-risuscitato. Ricordo di aver conservato per molto tempo, ritagliata da un giornale illustrato, una fotografia – poi andata perduta, come tutte le cose conservate con troppa cura – che documentava una vendita di schiavi: il padrone, col cappello in testa, stava in piedi, gli schiavi, seminudi, erano accosciati. Dico: una fotografia – e non un'incisione; infatti ciò che, bambino, m'inorridiva e mi affascina-va era questo: che era certo che ciò era stato: non si trattava affatto di esattezza, ma di realtà: lo storico non era più il mediatore, lo schiavismo era presentato senza mediazione, il fatto era definito senza metodo.

34.

Si dice sovente che a inventare la Fotografia (trasmettendole l'inquadratura, la prospettiva albertiana e l'ottica della *camera obscura*) siano stati i pittori. Io invece dico: sono stati i chimici. Infatti il noema «È stato» non è stato possibile che dal giorno in cui una circostanza scientifica (la scoperta della sensibilità alla luce degli alogenuri d'argento) ha permesso di captare e di fissare direttamente i raggi luminosi emessi da un oggetto variamente illuminato. La foto è letteralmente un'emanazione del referente. Da un corpo reale, che era là, sono

partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui; la durata dell'emissione ha poca importanza; la foto dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato.

In latino «fotografia» potrebbe dirsi: «imago lucis opera expressa»; ossia: immagine rivelata, «tirata fuori», «allestita», «spremuta» (come il succo d'un limone) dall'azione della luce. E se la Fotografia appartenesse a un mondo che fosse ancora in qualche modo sensibile al mito, senz'altro si esulterebbe dinanzi alla ricchezza del simbolo: il corpo amato è immortalato dalla mediazione di un metallo prezioso: l'argento (monumento e lusso); e inoltre bisognerebbe aggiungere che questo metallo, come tutti i metalli dell'Alchimia, è vivo.

Forse è perché mi entusiasma (o m'incupisco) nel sapere che la cosa d'un tempo, per mezzo delle sue irradiazioni immediate (le sue brillanze), ha realmente toccato la superficie che a sua volta il mio sguardo viene a toccare, che io non amo affatto il Colore. Un dagherrotipo anonimo del 1843 mostra, in un ovale, un uomo e una donna, colorati in un secondo tempo dal miniaturista dello studio fotografico: ebbene, io ho sempre l'impressione (poco importa che cosa accade realmente) che, allo stesso modo, in ogni fotografia, il colore sia un'intonacatura apposta successivamente sulla verità originaria del Bianco-e-Nero. Il Colore è per me un belletto, un *make up* (come quello fatto ai cadaveri). Infatti, ciò che mi sta a cuore non è la «vita» della foto (nozione puramente ideologica), ma la certezza che il

corpo fotografato mi tocca con i suoi propri raggi, e non con una luce aggiunta successivamente.

(Così, per quanto smorta sia, la Fotografia del Giardino d'Inverno è per me il tesoro dei raggi che emanavano da mia madre bambina, dai suoi capelli, dalla sua pelle, dal suo vestito, dal suo sguardo, *quel giorno*).

35.

La Fotografia non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato. Ora, questo è un effetto propriamente scandaloso. Sempre, la Fotografia *mi stupisce*, ed è uno stupore che dura e si rinnova, inesauribilmente. Forse questo stupore, questa caparbia, affonda le sue radici nella sostanza religiosa di cui sono imbevuto; niente da fare: la Fotografia ha qualcosa a che vedere con la risurrezione: forse che non si può dire di lei quello che dicevano i Bizantini dell'immagine del Cristo di cui la Sindone di Torino è impregnata, e cioè che non era fatta da mano d'uomo, che era *acheiropoietos*?

Ecco qui alcuni soldati polacchi che sostano in aperta campagna (Kertész, 1915); niente di straordinario, a parte una cosa, che nessun quadro realista potrebbe mai darmi: e cioè che *essi erano là*; ciò che vedo non è un ricordo, un'immaginazione, una ricostruzione, un pezzo della Maya, di cui l'arte è prodiga, ma il reale allo stato passato: è il passato e il reale insieme. Ciò che, mediante un atto breve la cui viva emozione non può scadere in fantastiche-

ria (tale è forse la definizione del *satori*), la Fotografia dà in pasto al mio spirito, è il mistero semplice della concomitanza. Una fotografia anonima raffigura un matrimonio (in Inghilterra): venticinque persone di ogni età, due bambine, un neonato; io leggo la data e subito incomincio a calcolare: 1910; dunque, è chiaro che oggi sono tutti morti, tranne forse le bambine e il neonato (che oggi saranno dei vecchi). Quando vedo la spiaggia di Biarritz nel 1931 (Lartigue) o il Pont des Arts nel 1932 (Kertész) mi dico: «Chissà, forse c'ero anch'io»; forse in mezzo ai bagnanti o ai passanti ci sono io, colto in uno di quei pomeriggi d'estate in cui prendevo il tram di Bayonne per andare a bagnarmi alla Grande Plage, o in una di quelle domeniche mattina in cui, venendo da casa nostra, in rue Jacques Callot, passavo sul ponte per andare al Tempio dell'Oratorio (fase cristiana della mia adolescenza). La data fa parte della foto: non già perché denota uno stile (la cosa non mi riguarda), ma perché induce a far mente locale, a considerare la vita, la morte, l'inesorabile estinguersi delle generazioni: è *possibile* che Ernest, scolaretto fotografato da Kertész nel 1931, viva ancora oggi (ma dove? come? Che romanzo!). Io sono il punto di riferimento di ogni fotografia, ed è per questo che essa m'induce a stupirmi, ponendomi l'interrogativo fondamentale: perché mai io *vivo qui e ora*? Certo, più di altre arti, la Fotografia pone una presenza immediata al mondo – una co-presenza; questa presenza non è però solo di ordine politico («partecipare attraverso l'immagine agli avvenimenti contemporanei»), ma anche di ordine metafisico. Flaubert si beffava (ma si beffava poi veramente?) di Bouvard e Pécuchet che s'interrogavano sul cielo, sulle stelle, sul tempo, sulla vita,



«È possibile che Ernest viva
ancora oggi:
ma dove? come? Che romanzo!»

sull'infinito, ecc. Questo è il genere d'interrogativi che la Fotografia mi pone: interrogativi che rientrano nella sfera di una metafisica «stupida», o semplice (ad essere complicate sono le risposte): probabilmente la vera metafisica.

36.

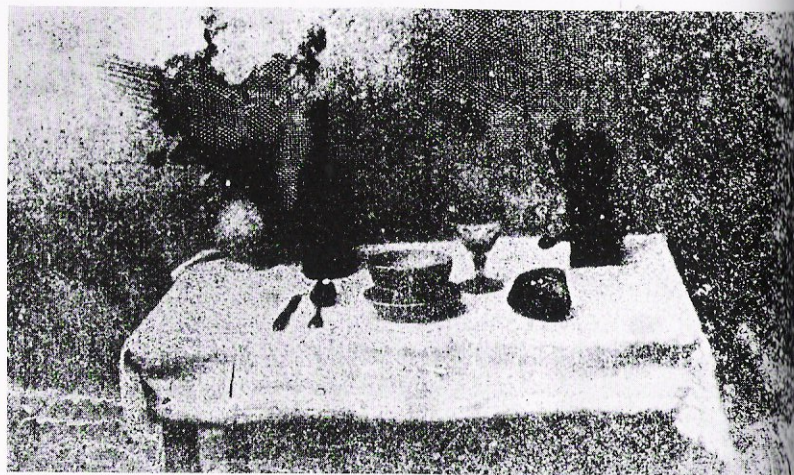
La Fotografia non dice (per forza) *ciò che non è più*, ma soltanto e sicuramente *ciò che è stato*. Questa sottigliezza è determinante. Davanti a una foto, la coscienza non prende necessariamente la via nostalgica del ricordo (quante fotografie sono al di fuori del tempo individuale) ma, per ogni foto esistente al mondo, essa prende la via della certezza: l'essenza della Fotografia è di ratificare ciò che essa ritrae. Un giorno ricevetti da un fotografo una mia foto di cui, nonostante gli sforzi, non riuscivo a ricordare dove mi era stata fatta; esaminai attentamente la cravatta e il pullover per cercare di scoprire in quale circostanza li avevo indossati; fu tutto inutile. E tuttavia, *appunto perché si trattava di una fotografia*, non potevo negare che ero stato là (anche se non sapevo *dove*). Questa distorsione tra la certezza e l'oblio mi diede una specie di vertigine e come un'angoscia poliziesca (il tema di *Blow-up* non era molto diverso); andai al *vernissage* come per svolgervi un'indagine, per apprendere finalmente ciò che non sapevo più di me stesso.

Nessuno scritto può darmi questo tipo di certezza. Il non poter autenticarsi da sé è la sventura (ma forse anche la voluttà) del linguaggio. Forse il noema del linguaggio è proprio questa sua impotenza, ossia, per parlare in termini positivi, il lin-

guaggio è per natura fittizio; per cercare di rendere il linguaggio infittizio, c'è bisogno di un enorme dispositivo di provvedimenti: si fa appello alla logica, oppure, in mancanza di questa, al giuramento; la Fotografia, invece, è indifferente a qualsiasi espediente: essa non inventa; essa è l'autenticazione stessa; i rari artifici che essa consente non sono probatori; al contrario, sono dei trucchi: la fotografia è elaborata solo quando bara. È una profezia alla rovescia: come Cassandra, ma con gli occhi fissi sul passato, essa non mente mai: o piuttosto: essendo per natura *tendenziosa*, può mentire sul senso della cosa, ma mai sulla sua esistenza. Impotente nei confronti delle idee generali (della finzione), la sua forza è nondimeno superiore a tutto ciò che può, che ha potuto concepire la mente umana per darci la conferma della realtà – ma questa realtà non è quindi mai altro che una contingenza (*«così, e niente di più»*).

Ogni fotografia è un certificato di presenza. Questo certificato è il nuovo gene che l'invenzione della Fotografia ha introdotto nella famiglia delle immagini. L'uomo che contemplò le prime foto (per esempio Niepce davanti a *La tavola apparecchiata*) dovette pensare che esse somigliassero come due gocce d'acqua a dei dipinti (sempre la *camera obscura*); egli *sapeva* tuttavia di trovarsi faccia a faccia con un mutante (un Marziano può assomigliare a un uomo); la sua coscienza poneva l'oggetto incontrato al di fuori di ogni analogia, come l'ectoplasma di «quel che era stato»: né immagine né reale, ma un essere nuovo in tutto e per tutto: un reale che non si può più toccare.

Forse noi opponiamo una resistenza indomabile a credere al passato, alla Storia, quando non ha for-



La prima fotografia.

ma di mito. Per la prima volta, la Fotografia fa cessare tale resistenza: il passato è ormai sicuro quanto il presente, ciò che vediamo sulla carta è sicuro quanto ciò che tocchiamo. È l'avvento della Fotografia, e non come è stato detto quello del cinema, che divide la storia del mondo.

Ed è appunto perché è un oggetto antropologicamente nuovo che, mi pare, la Fotografia deve sottrarsi alle solite discussioni sull'immagine. Oggi, presso i commentatori della Fotografia (sociologi e semiologi), è di moda la relatività semantica: nessun «reale» (grande disprezzo per i realisti, i quali non s'accorgono che la foto è sempre codificata), ma solo artificio: *Thesis* e non *Physis*; la Fotografia, dicono, non è un *analogon* del mondo; ciò che essa ritrae è costruito, perché l'ottica fotografica soggiace alla prospettiva albertiana (perfettamente storica) e perché l'iscrizione sul *cliché* fa di un oggetto tridimensionale un'effigie bidimensionale. Le parole spese per questo dibattito sono inutili: niente può impedire che la Fotografia sia analogica; ma, nello stesso tempo, il noema della Fotografia non è affatto nell'analogia (peculiarità che essa condivide con ogni altra forma di raffigurazione). I realisti, fra cui mi schiero, e fra cui ero già schierato quando affermavo che la Fotografia era un'immagine senza codice – anche se, com'è evidente, alcuni codici ne influenzano la lettura – non considerano affatto la foto una «copia» del reale, ma la considerano un'emanazione del *reale passato*: una *magia*, non un'arte. Domandarsi se la fotografia è analogica oppure codificata non è un buon criterio di analisi. L'importante è che la foto possieda una forza documentativa, e che la documentatività della Fotografia verta non già sull'oggetto, ma sul tempo. Da un punto di

vista fenomenologico, nella Fotografia il potere di autenticazione supera il potere di raffigurazione.

37.

Tutti gli autori, dice Sartre, sono concordi nel notare la povertà delle immagini che accompagnano la lettura d'un romanzo: se io sono veramente catturato dal romanzo, non vi è immagine mentale. *Alla Scarsità-d'Immagine della lettura, corrisponde la Totalità-d'Immagine della Foto; non solo perché essa è già un'immagine in sé, ma anche perché quest'immagine molto speciale si spaccia per completa* – per *integra*, potremmo dire giocando sul significato della parola. L'immagine fotografica è piena, stipata: in essa non c'è posto, non vi si può aggiungere niente.

Nel cinema, ove il materiale è fotografico, la foto non ha però questa completezza (e buon per lui). Perché? Perché la foto, presa in un flusso, è sospinta, trascinata verso altre visioni; indubbiamente, nel cinema vi è sempre un po' di referente fotografico, solo che questo referente si schermisce, non rivendica la sua realtà, non reclama la propria esistenza passata; esso non si aggrappa a me: non è uno *spettro*. Come il mondo reale, anche il mondo filmico è sorretto dalla presunzione «che l'esperienza continuerà costantemente a fluire nello stesso stile costitutivo»; la Fotografia, invece, spezza «lo stile costitutivo» (questo è il suo stupore); essa è *senza avvenire* (questo è il suo lato patetico, il suo lato malinconico); *essa non è minimamente protesa, mentre invece il cinema è proteso, e perciò niente affatto malinconico* (ma allora com'è? – Beh, è

«normale», come la vita). *Immobile, la Fotografia rifluisce dalla presentazione alla ritenzione.*

Posso esprimere questo concetto in un altro modo. Prendiamo nuovamente la Foto del Giardino d'Inverno. Io sono solo davanti a lei, con lei. Il cerchio è chiuso, non vi è soluzione di continuità. Io soffro, immobile. Carenza sterile, crudele: non posso *trasformare* il mio dolore, non posso lasciar vagare il mio sguardo; nessuna cultura mi aiuta a esprimere questa sofferenza che io vivo per intero e che mi viene direttamente dalla finitezza dell'immagine (ecco perché, nonostante i suoi codici, io non posso *leggere* una foto): la Fotografia – la mia Fotografia – è senza cultura: quando è dolorosa, nulla, in lei, può trasformare l'afflizione in lutto. E se la dialettica è quell'idea che domina il corruttibile e converte la negazione della morte in potenza di lavoro, allora la Fotografia è indialettica: è un teatro snaturato in cui la morte non può «contemplarsi», rispecchiarsi e interiorizzarsi; o anche: è il teatro morto della Morte, l'impedimento del Tragico; esso esclude qualsiasi purificazione, qualsiasi *catharsis*. Potrei benissimo adorare un'Immagine, un Dipinto, una Statua, ma potrei adorare una foto? Io posso calarla in un rituale (sul mio tavolo, in un album), solo se, in un certo senso, evito di guardarla (o evito che essa mi guardi) eludendo volontariamente la sua compiutezza insopportabile, e, proprio attraverso la mia disattenzione, facendola entrare in una categoria completamente diversa di feticci: le icone, che, nelle chiese greche, vengono baciare senza che le si veda, sul vetro gelido.

Nella Fotografia, l'immobilizzazione del Tempo non si manifesta che in un modo eccessivo, mostruoso: il Tempo è ostruito (di qui, il rapporto con il

Lacoue-Labarthe, 187

Quadro Vivente, il cui prototipo mitico è l'addormentamento della bella Addormentata nel Bosco). Il fatto che la Foto sia «moderna», confusa con la nostra quotidianità più attuale, non impedisce che in essa vi sia come un punto enigmatico d'inattualità, una stasi strana, l'essenza stessa di una *fermata* (ho letto che gli abitanti di Montiel, un villaggio della provincia di Albacete, pur leggendo i giornali e ascoltando la radio, vivevano come se fossero fermi a un'epoca passata). Non solo la Foto non è mai, in essenza, un ricordo (la cui espressione grammaticale sarebbe il perfetto, mentre invece il tempo della Foto è piuttosto l'aoristo), ma per di più essa blocca il ricordo, diventa rapidamente un contro-ricordo. Un giorno, alcuni miei amici si misero a parlare dei loro ricordi d'infanzia; loro ne avevano; ma io, che avevo appena guardato le mie foto passate, non ne avevo più. Circondato da quelle fotografie, i versi di Rilke non mi consolavano più: «Dolci come il ricordo, le mimose bagnano la stanza»: la Foto non «bagna» la stanza: nessun odore, nessuna musica: solo *la cosa esorbitata*. La Fotografia è violenta: non perché mostra delle violenze, ma perché ogni volta *riempie di forza la vista*, e perché in essa niente può sottrarsi e neppure trasformarsi (il fatto che talora la si possa far apparire delicata non contraddice la sua violenza; molti dicono che lo zucchero è dolce; io invece lo trovo violento).

38.

Tutti questi giovani fotografi che si agitano nel mondo, consacrando alla cattura dell'attualità,

non sanno di essere degli agenti della Morte. Tale è il modo in cui la nostra epoca assume la Morte: con l'alibi che nega lo smarrimento del vivente, di cui il Fotografo è in un certo senso il professionista. Storicamente parlando, la Fotografia deve infatti avere qualche rapporto con la «crisi della morte» che ha inizio nella seconda metà del XIX secolo; e, per quanto mi riguarda, preferirei che invece di situare continuamente l'avvento della Fotografia nel suo contesto sociale ed economico, ci s'interrogasse anche sul rapporto antropologico tra la Morte e la nuova immagine. Infatti, bisogna pure che in una società la Morte abbia una sua collocazione; se essa non è più (o è meno) nella sfera della religione, allora dev'essere altrove: forse nell'immagine che produce la Morte volendo conservare la vita. Contemporanea della regressione dei riti, la Fotografia potrebbe forse corrispondere all'irruzione, nella nostra società moderna, di una Morte asimbolica, al di fuori della religione, al di fuori del rituale: una specie di repentino tuffo nella Morte letterale. *La Vita / la Morte*: il paradigma si riduce a un semplice scatto: quello che separa la posa iniziale dal rettangolo di carta finale.

Con la Fotografia, entriamo nella *Morte piatta*. Un giorno, alla fine di una lezione, qualcuno mi disse con indignazione: «Lei parla piattamente della Morte». — Come se l'orrore della Morte non fosse precisamente la sua piattezza! L'orrore, è questo: niente da dire sulla morte di chi amo di più, niente da dire sulla sua fotografia, che io contemplo senza mai poterla approfondire, trasformare. Il solo «pensiero» che io possa avere, è che all'estremità di questa prima morte è iscritta la mia propria morte; fra le due morti, più niente: solo un'attesa; non ho al-

tre risorse oltre a questa *ironia*: parlare del «niente da dire».

Io posso solo trasformare la Foto in una cosa da buttar via: o il cassetto o il cestino. Non solo essa condivide la sorte della carta (è deperibile), ma, anche se è fissata su dei supporti più solidi, è pur sempre mortale: come un organismo vivente, essa nasce dai granuli d'argento che germinano, fiorisce un attimo, poi subito invecchia. Attaccata dalla luce, dall'umidità, essa impallidisce, si attenua, svanisce; non resta altro che buttarla via. Le società del passato facevano in modo che il ricordo, sostituto della vita, fosse eterno e che almeno la cosa che esprimeva la Morte fosse essa stessa immortale: era il Monumento. Ma facendo della Fotografia, mortale, il testimone principale e come naturale di «ciò che è stato», la società moderna ha rinunciato al Monumento. Paradosso: lo stesso secolo ha inventato la Storia e la Fotografia. Ma la Storia è una memoria costruita secondo ricette positive, un discorso puramente intellettuale che abolisce il Tempo mitico; e la Fotografia è sì una testimonianza sicura, ma effimera; cosicché tutto, oggi, prepara la nostra specie a quest'impotenza: il non poter più, ben presto, concepire, affettivamente o simbolicamente, la *durata*: l'era della Fotografia è anche l'era delle rivoluzioni, delle contestazioni, degli attentati, delle esplosioni, in poche parole delle impazienze, di tutto ciò che nega la maturazione. — E, senza dubbio, lo stupore dello «È stato» scomparirà anch'esso. Anzi è già scomparso. Io ne sono, non so perché, uno degli ultimi testimoni (testimone dell'Inattuale), e questo libro ne è la traccia arcaica.

Che cos'è che sta per annullarsi con questa foto che ingiallisce, scolorisce, si cancella e che un gior-

no sarà gettata nella spazzatura, se non da me — troppo superstizioso per far questo — per lo meno alla mia morte? Non solo la «vita» (questo è stato vivo, ha posato vivo davanti all'obbiettivo), ma anche, a volte, come dire? l'amore. Davanti all'unica foto in cui mio padre e mia madre sono ritratti insieme, di loro che so che s'amavano, io penso: ciò che sta per scomparire per sempre è l'amore come tesoro; infatti quando io non ci sarò più, nessuno potrà più darne testimonianza: non resterà altro che l'indifferente Natura. Abbiamo qui un dolore talmente straziante, talmente intollerabile, che, solo contro il suo secolo, Michelet concepì la Storia come un'Attestazione d'amore: perpetuare, non solo la vita, ma anche ciò che, nella sua terminologia, oggi fuori moda, egli chiamava il Bene, la Giustizia, l'Unità, ecc.

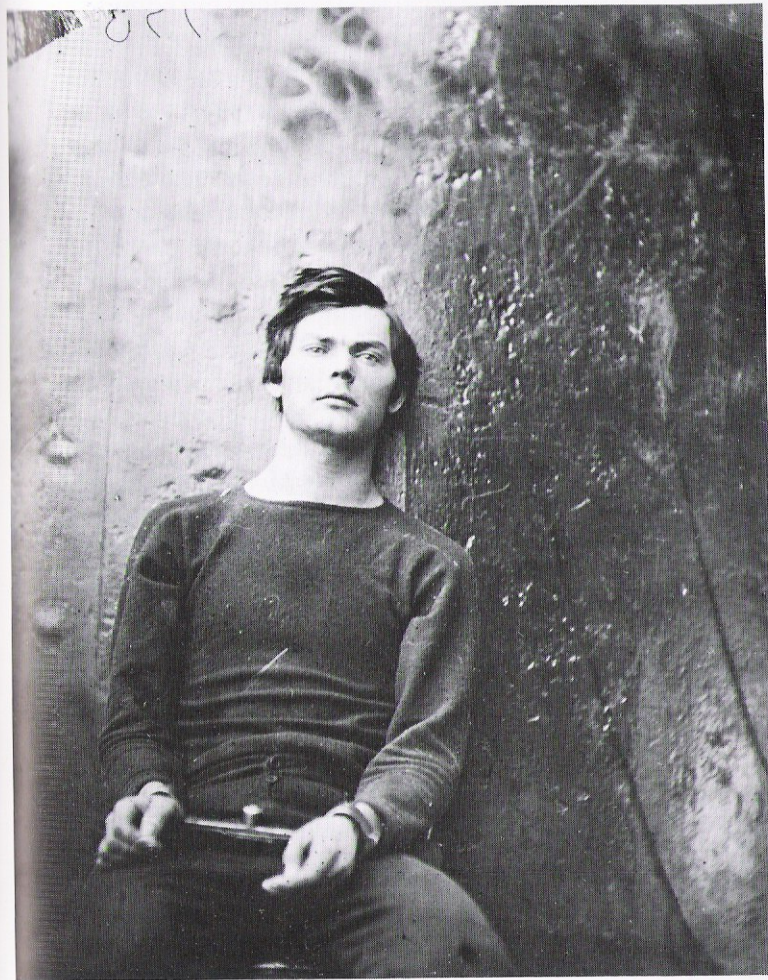
39.

Da quando (in apertura di questo libro: è già molto tempo fa) m'interrogavo sul mio attaccamento a certe foto, avevo creduto di poter distinguere un campo d'interesse culturale (lo *studium*) e quella striatura imprevista che talora attraversava tale campo, che io chiamavo il *punctum*. Ora so che oltre al «particolare» esiste un altro *punctum* (un'altra «stigma»). Questo nuovo *punctum*, che non è più di forma, ma d'intensità, è il Tempo, è l'enfasi straziante del noema («è stato»), la sua raffigurazione pura.

Nel 1865, il giovane Lewis Payne tentò di assassinare il segretario di Stato americano W. H. Seward. Alexander Gardner lo fotografò nella sua cel-

la; egli sta aspettando la propria impiccagione. La foto è bella, il giovane anche: è lo *studium*. Ma il *punctum*, è: *sta per morire*. Io leggo nello stesso tempo: *questo sarà e questo è stato*; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco. Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro. Ciò che mi punge, è la scoperta di questa equivalenza. Davanti alla foto di mia madre bambina, mi dico: sta per morire: come lo psicotico di Winnicott, io fremo *per una catastrofe che è già accaduta*. Che il soggetto ritratto sia o non sia già morto, ogni fotografia è appunto tale catastrofe.

Questo *punctum*, più o meno cancellato dall'abbondanza e dalla disparità delle foto d'attualità, si legge a vivo nella fotografia storica: in essa vi è sempre una compressione del Tempo: è morto e sta per morire. Come sono vive quelle due bambine (sono vestite come mia madre bambina, giocano col cerchio) che stanno guardando un rudimentale aeroplano che vola sul loro villaggio! Hanno tutta la vita davanti a sé; ma al tempo stesso sono morte (oggi): dunque sono già morte (ieri). Al limite, non c'è affatto bisogno che per provare questa vertigine del Tempo compresso io mi raffiguri un corpo. Nel 1850, August Salzmann fotografò, nei pressi di Gerusalemme, la strada di Beit-Lehem (ortografia dell'epoca): nient'altro che un terreno pietroso e qualche olivo; ma tre tempi mettono sottosopra la mia coscienza: il mio presente, il tempo di Gesù e quello del fotografo, e tutto questo sotto l'istanza della «realtà» – e non più attraverso le elaborazioni del testo, fantastico o poetico che sia, il quale, invece, non è mai credibile *sino in fondo*.



«È morto e sta per morire».

È proprio perché in essa c'è sempre questo segno imperioso della mia morte futura, che ogni foto, fosse anche apparentemente la più aderente al mondo eccitato dei vivi, viene a interpellare ciascuno di noi, uno per uno, al di fuori di qualsiasi generalità (ma non al di fuori di qualsiasi trascendenza). Del resto, fatta eccezione per l'impacciato cerimoniale di qualche serata noiosa, le foto si guardano quando si è soli. Sopporto a malapena la proiezione privata di un film (troppo poco pubblico, troppo poco anonimo), ma ho bisogno di essere solo davanti alle foto che guardo. Verso la fine del Medio Evo, alcuni credenti sostituirono alla lettura o alla preghiera collettiva, una lettura, una preghiera individuale, piana, interiorizzata, meditativa (*devotio moderna*). Tale è, mi sembra, il regime della *spectatio*. In fondo, la lettura delle fotografie pubbliche è sempre una lettura privata. La cosa è evidente per le foto antiche («storiche»), nelle quali leggo un tempo coevo della mia gioventù, o di mia madre, oppure, al di là, dei miei nonni, e in cui proietto un essere inquietante, che è quello della discendenza di cui io sono l'ultimo anello. Ma tutto questo è vero anche per le foto che a prima vista non hanno alcun rapporto, neppure metonimico, con la mia esistenza (per esempio, tutte le foto di reportage). Ogni foto è letta come l'apparenza privata del suo referente: l'età della Fotografia corrisponde precisamente all'irruzione del privato nel pubblico, o piuttosto alla creazione di un nuovo valore sociale, che è la pubblicità del privato: il privato viene consumato come tale, pubblicamente (le continue aggressioni del-

la Stampa nei confronti del privato dei divi e le sempre più frequenti perplessità della legislazione attestano tale tendenza). Ma siccome il privato non è soltanto un bene (posto sotto l'egida delle leggi storiche della proprietà), siccome esso è anche e in più il luogo assolutamente prezioso, inalienabile, in cui la mia immagine è libera (libera di annullarsi), siccome è la condizione di un'interiorità che credo confondersi con la mia verità, o, se si preferisce, con l'Intrattabile di cui sono fatto, io finisco col ricostituire, attraverso una necessaria resistenza, la separazione del *pubblico* e del *privato*: io voglio enunciare l'interiorità senza concedere l'intimità. Io vivo la Fotografia e il mondo di cui essa fa parte distinguendola in due regioni: da una parte le Immagini, dall'altra le mie foto; da una parte, la noncuranza, il sorvolare, il chiasso, l'inessenziale (anche se ne sono abusivamente assordato); dall'altra, ciò che brucia, ferisce.

(Di solito, il dilettante è definito come un'immaturatione dell'artista: uno che non può – o non vuole – innalzarsi sino a dominare una professione. Ma nel campo della pratica fotografica, è invece il dilettante a essere l'esaltazione del professionista: è lui infatti che sta più vicino al noema della Fotografia).

Se una foto mi piace, se mi turba, io v'indugio sopra. Che cosa faccio per tutto il tempo che me ne sto davanti a lei? La guardo, la scruto, come se volessi saperne di più sulla cosa o sulla persona che essa ritrae. Sperduto in fondo al Giardino d'Inver-

no, il volto di mia madre appare indistinto, smorto. In un primo momento, ho esclamato: «È lei! È proprio lei! Finalmente l'ho trovata!» Adesso, pretendendo di sapere – e di poter dire compiutamente – perché, in che cosa è lei. Ho voglia di delineare mentalmente il volto amato, di farne l'unico campo di un'osservazione intensa; ho voglia d'ingrandire questo volto per vederlo meglio, per capirlo meglio, per conoscere la sua verità (e a volte, ingenuamente, affido questo compito a un laboratorio). Io credo che ingrandendo il particolare «in serie» (ciascun cliché riprodurrebbe così dei particolari più piccoli di quelli dello stadio precedente), finirei finalmente col pervenire all'essere di mia madre. Ciò che Marey e Muybridge hanno fatto in qualità di *operatores*, io voglio farlo in qualità di *spectator*: io scompongo, ingrandisco, e, per così dire, *rallento*, per avere finalmente il tempo di *sapere*. La Fotografia giustifica tale desiderio, anche se poi non lo soddisfa: io posso avere la folle speranza di scoprire la verità, solo perché il noema della Foto è appunto che *quello è stato*, perché vivo nell'illusione che per accedere a *ciò che sta dietro* basta pulire la superficie dell'immagine: scrutare vuol dire voltare la foto dall'altra parte, significa penetrare nella profondità del rettangolo di carta, raggiungere la sua faccia retrostante (per noi occidentali, ciò che è nascosto è più «vero» di ciò che è visibile). Ma ahimè, per quanto scruti, io non scopro niente: se ingrandisco, non faccio altro che ingrandire la grana della carta: disfo l'immagine a vantaggio della sua materia; e se non ingrandisco, se mi accontento di scrutare, non ottengo che un solo sapere, che possiedo da molto tempo, sin dalla mia prima occhiata: il sapere che ciò è effettivamente stato: l'approfondi-

mento non ha prodotto niente. Davanti alla Foto del Giardino d'Inverno, io sono un cattivo sognatore che invano protende le braccia verso il possesso dell'immagine; sono Golaud che esclama: «*Che misera vita è mai la mia!*», perché non saprà mai la verità di Mélisande. (Mélisande non nasconde, ma non parla. Così è la Foto: non sa *dire* ciò che dà a vedere).

42.

Se i miei sforzi sono dolorosi, se sono angosciato, è perché talora sono vicino al nocciolo, è perché ci sono: nella tale foto, io credo di scorgere i lineamenti della verità. È appunto ciò che accade quando giudico «somigliante» la tale foto. Tuttavia, riflettendoci sopra, io sono effettivamente obbligato a chiedermi: chi assomiglia a chi? La somiglianza è una conformità; ma una conformità a che cosa? a un'identità. Ora, tale identità è imprecisa, addirittura immaginaria, tanto che io posso continuare a parlare di «somiglianza», senza aver mai visto il modello. Così è per la maggior parte dei ritratti di Nadar (o, per quello che è dell'oggi, di Avedon): Guizot è «somigliante», perché è conforme al suo mito di uomo austero; Dumas, dilatato, raggiante, perché conosco il suo sussiego e la sua fecondità; Offenbach, perché so che la sua musica ha (dicono) qualcosa di spirituale; Rossini sembra falso, burbero (sembra, dunque assomiglia); Marceline Desbordes-Valmore riproduce sul suo volto la bontà un po' sempliciotta dei suoi versi; Kropotkin ha gli occhi chiari dell'idealismo anarchizzante, ecc. Io li vedo tutti e posso spontaneamente definirli «somi-



«*Marceline Desbordes-Valmore
riproduce sul suo volto
la bontà un po' sempliciotta dei suoi versi*».

glianti», dal momento che sono conformi a ciò che m'aspetto da loro. Controprova: come potrei, io che mi sento un soggetto incerto, amittico, trovarmi somigliante? Io assomiglio solo ad altre foto di me stesso, e questo all'infinito: non si è mai altro che la copia di una copia, reale o mentale che sia (tutt'al più posso dire che su certe foto *io mi sopporto*, o non mi sopporto, secondo che mi trovi conforme all'immagine che vorrei dare di me). Sotto un'apparenza di banalità (è la prima cosa che si dice di un ritratto), quest'analogia immaginaria è piena di stravaganza: X mi mostra la foto d'un suo amico di cui mi ha parlato e che io non ho mai visto; e tuttavia io mi dico (non so perché): «Sono sicuro che Sylvain non è così». In fondo, una foto assomiglia a chiunque, fuorché a colui che essa ritrae. Infatti, la somiglianza rimanda all'identità del soggetto, cosa irrilevante, puramente anagrafica, addirittura penale; essa lo ritrae «in quanto se stesso», mentre invece io voglio un soggetto «come in se stesso». La somiglianza mi lascia insoddisfatto e come scettico (ed è proprio questo disinganno triste che io provo davanti alle foto solite di mia madre – mentre invece l'unica foto che mi abbia dato la stupefazione della sua verità, è precisamente una foto perduta, lontana, che non le assomiglia: quella di una bambina che non ho conosciuto).

43.

Ma ecco una cosa più insidiosa, più penetrante della somiglianza: a volte la Fotografia fa apparire ciò che non si coglie mai di un volto reale (o riflesso in uno specchio): un tratto genetico, il pezzo di se

stessi o d'un parente che ci viene da un ascendente. Sulla tale foto, io ho il «muso» della sorella di mio padre. La Fotografia fornisce un po' di verità, a patto di spezzettare il corpo. Questa verità non è però quella dell'individuo, che resta irriducibile, bensì quella della discendenza. Talvolta m'inganno, o per lo meno ho un'esitazione: un medaglione raffigura a mezzo busto una giovane donna e il suo bambino: si tratta sicuramente di mia madre e di me; ma invece no: si tratta di sua madre e del figlio di lei (mio zio); me ne accorgo non tanto dagli abiti (nella foto, sublimata, non si vedono affatto), quanto dalla struttura del volto; tra quello di mia nonna e quello di mia madre c'è stata l'incidenza, l'impronta del marito, del padre, che ha rifatto il volto, e così di seguito fino a me (il neonato? niente di più neutro). Lo stesso è per una foto di mio padre bambino: niente a che vedere con le sue foto di uomo adulto; ma certi tratti, certi lineamenti collegano il suo volto a quello di mia nonna e al mio – in un certo senso scavalcandolo. La fotografia può sí rivelare (nell'accezione chimica del termine), ma ciò che essa rivela è una certa persistenza della specie. Alla morte del principe di Polignac (figlio del ministro di Carlo X), Proust ebbe a dire che «il suo volto era rimasto quello della sua stirpe, anteriore alla sua anima individuale». La Fotografia è come la vecchiaia: anche se radiosa, essa scarnisce il volto, mette in evidenza la sua essenza genetica. Proust (ancora lui) dice a proposito di Charles Haas (modello di Swann) che aveva un piccolo naso quasi dritto, ma che la vecchiaia gli aveva reso la pelle simile a cartapeccora, facendo riapparire i tratti del naso ebraico.

La discendenza dà un'identità più forte, più interessante dell'identità anagrafica – più rassicurante



Le Origini.

anche, giacché il pensiero dell'origine ci placa, mentre invece quello dell'avvenire ci mette in agitazione, ci angoscia; tuttavia questa scoperta ci delude perché, mentre afferma una permanenza (che è la verità della specie, non la mia), essa fa nello stesso tempo risaltare la differenza misteriosa degli individui nati da una medesima famiglia: che rapporto c'è fra mia madre e il suo antenato, poderoso, monumentale, hughiano, tanto esso incarna la distanza inumana delle Origini?

44.

Bisogna dunque che mi arrenda a questa legge: io non posso approfondire, penetrare la Fotografia. Posso solo esplorarla con lo sguardo, come una superficie immobile. La Fotografia è *piatta*, in tutti i significati della parola: ecco che cosa devo per forza ammettere. A torto la si associa, data la sua origine tecnica, all'idea di un passaggio oscuro (*camera obscura*). Bisognerebbe invece dire *camera lucida* (tale era il nome di quell'apparecchio, antecedente alla Fotografia, che permetteva di disegnare un oggetto attraverso un prisma, un occhio sul modello, l'altro sulla carta); infatti, dal punto di vista dello sguardo, «l'essenza dell'immagine è di essere tutta esteriore, senza intimità, e ciononostante più inaccessibile e misteriosa dell'idea dell'interiorità; di essere senza significato, pur evocando la profondità di ogni possibile senso; non rivelata e tuttavia manifesta, possedendo quella presenza-assenza che costituisce la seduzione e il fascino delle Sirene» (Blanchot).

Se la Fotografia non può essere approfondita, è

Sartre, 23

a causa della sua forza d'evidenza. Nell'immagine, l'oggetto si presenta in blocco e la percezione ne è *certa* – contrariamente a quanto avviene per il testo o altre percezioni che mi presentano l'oggetto in forma vaga, discutibile, e che in tal modo mi esortano a diffidare di ciò che credo di vedere. Questa certezza è assoluta perché ho la possibilità di osservare la fotografia con intensità; d'altra parte, per quanto prolunghi tale osservazione, essa non mi apprende nulla. Ed è precisamente in questa sospensione dell'interpretazione che risiede la certezza della Foto: io mi consumo nel constatare che *ciò è stato*; per chiunque tenga una foto in mano, questa è una «credenza fondamentale», una «Urdoxa», che niente può annullare, posto che mi venga provato che quell'immagine *non* è una fotografia. Purtroppo, è proporzionalmente alla sua certezza che io non posso dire niente di quella foto.

45.

Tuttavia, se si tratta di una persona – e non più di una cosa – l'evidenza della Fotografia assume un tutt'altro rilievo. Il fatto di vedere fotografati una bottiglia, un mazzo di fiori, una gallina, un palazzo, non tira in ballo che la realtà. Ma se invece si tratta di un corpo, d'un volto, e quel che è più, come spesso accade, del corpo e del volto di una persona amata? Dal momento che la Fotografia (è il suo noema) *autentifica* l'esistenza della tale persona, io voglio ritrovarla globalmente, ossia in essenza, «come in se stessa», al di là di una semplice somiglianza, anagrafica o ereditaria che sia. La piattezza della Foto

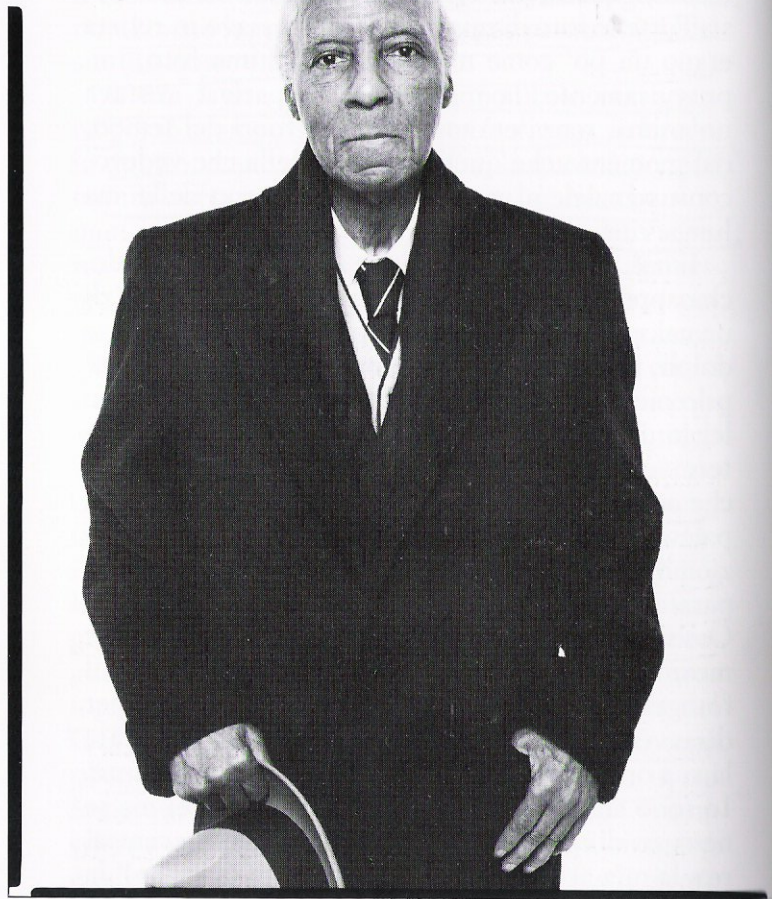
diventa qui piú dolorosa; essa infatti può corrispondere al mio desiderio folle solo attraverso qualcosa d'indicibile: evidente (è la legge della Fotografia) e nondimeno improbabile (non posso provarlo). Questo qualcosa, è l'aria.

L'aria di un volto non è scomponibile (non appena posso scomporre, io dimostro o ricuso, in breve, io dubito, devio dalla Fotografia, la quale è per sua natura tutta evidenza: l'evidenza, è ciò che non vuol essere scomposto). L'aria non è un dato schematico, intellettuale, come lo è invece una silhouette. E non è neppure una semplice analogia – per quanto spinta possa essere – come lo è la «somi-glianza». No, l'aria è quella cosa esorbitante che si trasmette dal corpo all'anima – *animula*, piccola anima individuale, buona nel tale, cattiva nel talaltro. Scorrevo così le foto di mia madre seguendo una via iniziatica che mi portava all'esclamazione, fine di ogni linguaggio, «*È esattamente questo!*»: in primo luogo delle foto senza alcun merito, che di lei mi fornivano solo l'identità piú grossolana, anagrafica; poi alcune foto, le piú numerose, in cui coglievo la sua «espressione individuale» (foto analogiche, «somi-glianti»); e infine la Fotografia del Giardino d'Inverno, in cui vado ben oltre il semplice riconoscimento (parola troppo grossa): in cui la ritrovo: brusco risveglio, al di fuori della «somi-glianza», *satori* in cui le parole vengono a mancare, evidenza rara, forse unica del «*Così, esattamente così, e niente di piú*».

L'aria (chiamo così, in mancanza di meglio, l'espressione della verità) è come il supplemento intrattabile dell'identità, ciò che è presentato con garbo, privo di qualsiasi «importanza»: l'aria esprime il soggetto, in quanto non si dà importanza. Su que-

sta foto di verità, la persona che amo, che ho amato, non è separata da se stessa: finalmente coincide. E, mistero, questa coincidenza è come una metamorfosi. Tutte le foto di mia madre che passavo in rivista erano un po' come maschere; all'ultima foto, improvvisamente, la maschera scompariva: restava un'anima, senza età ma non al di fuori del tempo, dal momento che quell'aria era quella che vedevo, consustanziale al suo volto, ogni giorno della sua lunga vita.

Forse l'aria è in definitiva qualcosa di morale, che apporta misteriosamente al volto il riflesso di un valore di vita. Avedon ha fotografato Philip Randolph, il leader del *Labor* americano (è morto proprio mentre sto scrivendo queste righe); sulla foto leggo un'aria di «bontà» (nessuna pulsione di potere: *è certo*). L'aria è dunque l'ombra luminosa che accompagna il corpo; e se la foto non riesce a palesare quest'aria, allora il corpo va avanti senz'ombra, e una volta che quest'ombra sia stata separata dal corpo, come nel mito della Donna senza Ombra, non resta altro che un corpo sterile. È per mezzo di questo sottile cordone ombelicale che il fotografo dà vita; se, per mancanza di talento o per disavventura, egli non sa dare all'anima trasparente la sua ombra chiara, il soggetto muore per sempre. Io sono stato fotografato centinaia di volte; ma se nessuno di quei fotografi è stato capace di «centrare» la mia aria (e forse, dopo tutto, non ne ho), la mia effigie perpetuerà (per il tempo, del resto limitato, che dura la carta) la mia identità, non il mio valore. Se è applicato a chi si ama, questo rischio è straziante: io posso essere frustrato a vita dall'«immagine vera». Dal momento che né Nadar né Avedon hanno fotografato mia madre, la sopravvivenza



«Nessuna pulsione di potere».

di quell'immagine è dovuta al caso di un'istantanea scattata da un fotografo di campagna, il quale, mediatore indifferente, poi morto anche lui, non sapeva che ciò che andava fissando era la verità – la verità per me.

46.

Volendo obbligarmi a commentare le foto d'un reportage sui «casi urgenti», io straccio le note man mano che le scrivo. Come! non c'è niente da dire sulla morte, sul suicidio, sulla ferita, sull'incidente? No. Non ho niente da dire su quelle foto in cui vedo camici bianchi, lettighe, corpi stesi per terra, vetri rotti, ecc. Se solo ci fosse uno sguardo, lo sguardo di un soggetto, se solo qualcuno, nella foto, mi guardasse! La Fotografia ha infatti la facoltà – che va man mano perdendo, dato che ormai la posa frontale è giudicata arcaica – di guardarmi *dritto negli occhi* (e qui abbiamo una nuova differenza: nel film, nessuno mi guarda mai: è proibito – dalla Finzione).

Lo sguardo fotografico ha qualcosa di paradossale che talvolta ritroviamo nella vita: l'altro giorno, in un caffè, un adolescente, solo, esplorava con gli occhi tutta la sala; a tratti il suo sguardo si posava su di me; in quel momento avevo la certezza che egli mi *stesse guardando* senza tuttavia essere sicuro che mi *stesse vedendo*: stortura inconcepibile: com'è possibile guardare senza vedere? Si direbbe che la Fotografia separi l'attenzione dalla percezione e che presenti solo la prima, la quale tuttavia è impossibile senza la seconda; cosa aberrante, essa è una noesi senza noema, un atto di pensiero senza

pensiero, un intendimento senza obiettivo finale. E tuttavia è proprio questo movimento scandaloso a determinare la più rara qualità di un'aria. Il paradosso è questo: come si può avere l'aria intelligente, senza pensare a niente di intelligente? Com'è possibile averla guardando quel pezzo di bachelite nera? Il fatto è che, facendo l'economia della visione, lo sguardo sembra essere trattenuto da qualcosa d'interno. Quel ragazzino povero che tiene in braccio un cagnolino appena nato e vi appoggia la sua guancia (Kertész, 1928), guarda l'obiettivo con occhi tristi, gelosi, spauriti: che persosità patetica, straziante! In effetti, egli non guarda nulla; *trattiene* dentro di sé il suo amore e la sua paura: ecco, lo Sguardo è questo.

Ora, se è insistente (e a maggior ragione se dura, se, con la fotografia, attraversa il Tempo), lo sguardo è sempre virtualmente pazzo: esso è al tempo stesso effetto di verità ed effetto di follia. Nel 1881, animati da un bello spirito scientifico e procedendo in un'inchiesta sulla fisiognomonia dei malati, Galton e Mohamed pubblicarono alcune tavole di volti. Ovviamente, si concluse che la malattia non vi si poteva leggere. Ma siccome tutti quei malati mi guardano ancora, a quasi cento anni di distanza, io ho invece l'idea inversa: quella che chiunque guardi dritto negli occhi è pazzo.

Il «destino» della Fotografia sarebbe dunque questo: facendomi credere (ma una volta su quante?) che ho trovato «la vera fotografia totale», essa crea l'inconcepibile confusione tra realtà («Ciò è stato») e verità («È esattamente questo!»); essa diventa al tempo stesso constattativa ed esclamativa; essa porta l'effigie a quel punto di follia in cui l'affetto (l'amore, la compassione, il Tutto, l'impeto,



*«Come si può avere
l'aria intelligente, senza pensare
a niente di intelligente?»*



«Non guarda nulla;
trattiene dentro di sé
il suo amore e la sua paura:
ecco, lo Sguardo è questo».

J. Kertész
il desiderio) è garante dell'essere. La Fotografia si avvicina allora effettivamente alla follia, raggiunge la «verità folle».

47.

Il noema della Fotografia è semplice, banale; nessuna profondità: *«È stato»*. So già cosa diranno i nostri critici: come! addirittura un libro (anche se piccolo) per scoprire ciò che a me è già chiaro alla prima occhiata? – Sì, ma questa evidenza può essere sorella della follia. La Fotografia è un'evidenza spinta, caricata, che sembra caricaturizzare non già la figura di ciò che essa ritrae (anzi, è proprio il contrario), ma la sua stessa esistenza. 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. Ecco, la follia è proprio qui; infatti, sino ad oggi, nessuna raffigurazione poteva assicurarmi circa il passato della cosa, se non per mezzo di riferimenti ad altre cose; invece, con la Fotografia, la mia certezza è immediata: nessuno mi può disingannare. La Fotografia diventa allora per me un *medium* bizzarro, una nuova forma di allucinazione: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo: un'allucinazione in un certo senso temperata, modesta, *divisa* (da una parte «non è qui», dall'altra «però ciò è effettivamente stato»): immagine folle, *velata* di reale.

Cerco di rendere la specialità di quest'allucinazione e trovo questo: la sera stessa di un giorno in cui avevo ancora una volta guardato le foto di mia

madre, andai a vedere, con degli amici, il *Casanova* di Fellini; ero triste, e il film mi annoiava; ma alla scena in cui Casanova si mette a danzare con la bambola meccanica, i miei occhi furono colpiti da una sorta di acutezza atroce e deliziosa, come se tutt'a un tratto provassi gli effetti di una strana droga; ogni dettaglio, che vedevo con precisione, assaporandolo, per così dire, fino in fondo, mi sconvolgeva: la snellezza, l'esilità della silhouette, come se non ci fosse che *un po'* di corpo sotto il vestito appiattito; i guanti consunti di seta bianca; l'acconciatura con quel pennacchio un po' ridicolo (ma che mi commoveva), quel volto imbellettato e tuttavia personale, innocente: un che di disperatamente inerte e tuttavia di disponibile, di offerto, di amante, come di impulso angelico di «buona volontà». Pensai allora irresistibilmente alla Fotografia: infatti, tutte quelle cose io potevo dirle anche a proposito delle foto che mi commovevano (con cui avevo costruito, con metodo, la Fotografia stessa).

Credetti di capire che, tra la Fotografia, la Follia e qualcosa di cui non sapevo bene il nome, ci fosse una sorta di legame (di nodo). Cominciai col dare un nome a quel qualcosa: la pena d'amore. In fondo, non ero forse innamorato della bambola meccanica felliniana? Non si è forse innamorati di certe fotografie? (Guardando le foto del mondo proustiano, io m'innamoro di Julia Bartet, del duca di Guiche). Tuttavia, non era ancora questo. Era un'onda più grande del sentimento amoroso. Nell'amore fatto nascere dalla Fotografia (da certe fotografie), un'altra musica dal nome stranamente *démodé* si faceva udire: la Pietà. Raccogliero in un ultimo pensiero le immagini che mi avevano «punto» (dato che proprio questa è l'azione del *punctum*), co-

me ad esempio quella della negra con la collanina e con le scarpe col cinturino. Attraverso ognuna di quelle immagini, infallibilmente, io andavo oltre l'irrealtà della cosa raffigurata, entravo follemente nello spettacolo, nell'immagine, cingendo con le mie braccia ciò che è morto, ciò che sta per morire, proprio come Nietzsche quando, il 3 gennaio 1889, si gettò piangendo al collo di un cavallo martoriato: impazzito per la Pietà.

Podach, 91

48.

La società si adopera per far rinsavire la Fotografia, per temperare la follia che minaccia ad ogni istante di esplodere in faccia a chi la guarda. Per far questo, essa ha a sua disposizione due mezzi.

Il primo consiste nel fare della Fotografia un'arte, giacché nessun'arte è pazza. Di qui l'insistenza del fotografo a rivaleggiare con l'artista, uniformandosi alla retorica del quadro e al suo modo sublimato di esposizione. In effetti, la Fotografia può essere un'arte: quando in essa non vi è più alcuna follia, quando il suo noema è dimenticato e, di conseguenza, la sua essenza non agisce più su di me: credete forse che davanti alle «Promeneuses» del comandante Puyo, io mi turbi ed esclami: «È stato»? Il cinema partecipa a quest'addomesticamento della Fotografia – per lo meno il cinema di finzione, proprio quello di cui si dice che sia la settima arte; un film può essere pazzo per artificio, mostrare i segni culturali della follia: non lo è mai per natura (per condizione iconica); esso è sempre l'esatto contrario di un'allucinazione; esso è semplicemente un'illusione; la sua visione è sognante, non ecmnesica.

L'altro mezzo per far rinsavire la Fotografia, è di generalizzarla, gregarizzarla, banalizzarla, al punto che di fronte a lei non vi sia più nessun'altra immagine rispetto alla quale essa possa spiccare, affermare la sua specialità, il suo scandalo, la sua follia. Questo è appunto ciò che accade nella nostra società, in cui la Fotografia schiaccia con la sua tirannia le altre immagini: niente più stampe, niente più pittura figurativa, se non ormai per affascinata (e affascinante) sottomissione al modello fotografico. Osservando gli avventori di un bar, qualcuno mi ha detto giustamente: «Guarda come sono spenti; al giorno d'oggi, le immagini sono più vive delle persone». Uno dei segni distintivi del nostro tempo è forse questo rovesciamento: noi viviamo conformemente a un immaginario generalizzato. Prendiamo gli Stati Uniti: là, tutto si trasforma in immagini: là, esistono, si producono e si consumano solo immagini. Esempio estremo: provate a entrare in un locale porno di New York; non ci troverete il vizio, ma soltanto quadri viventi (da cui Mapplethorpe ha tratto lucidamente alcune sue fotografie); si direbbe che l'anonimo individuo (niente affatto un attore) che vi si fa incatenare e frustare concepisca il suo piacere solo se questo piacere coincide con l'immagine stereotipata (logora) del sado-masochista: il godimento passa per l'immagine, ecco il grande mutamento. Un simile rovesciamento mette necessariamente in ballo la questione etica: non perché l'immagine sia immorale, irreligiosa o diabolica (come taluni hanno affermato all'avvento della Fotografia), ma perché, se generalizzata, essa derealizza completamente il mondo umano dei conflitti e dei desideri, mentre invece vuole illustrarlo. Ciò che caratterizza le società cosiddette avanzate, è che

oggi tali società consumano immagini e non più, come quelle del passato, credenze; esse sono dunque più liberali, meno fanatiche, ma anche più «false» (meno «autentiche») – cosa che, nella coscienza comune, noi traduciamo con l'ammissione di un'impressione di noia nauseante, come se, universalizzandosi, l'immagine producesse un mondo senza differenze (indifferente), da cui può quindi levarsi qui e là solo il grido di anarchismi, marginalismi e individualismi: aboliamo le immagini, salviamo il Desiderio immediato (senza mediazione).

Pazza o savia? La Fotografia può essere l'una o l'altra cosa: è savia se il suo realismo resta relativo, temperato da abitudini estetiche o empiriche (sfogliare una rivista dal barbiere, dal dentista); è pazza se questo realismo è assoluto, e, per così dire, originale, se riporta alla coscienza amorosa e spaventata la lettera stessa del Tempo: moto propriamente revulsivo, che inverte il corso della cosa, e che chiamerò per concludere *l'estasi* fotografica.

Le due vie della Fotografia sono queste. Sta a me scegliere se aggiogare il suo spettacolo al codice civilizzato delle illusioni perfette, oppure se affrontarè in essa il risveglio dell'intrattabile realtà.

15 aprile - 3 giugno 1979.

I.

p. 5	1. Specialità della Foto
6	2. La Foto inclassificabile
9	3. L'emozione come punto di partenza
10	4. <i>Operator, Spectrum e Spectator</i>
12	5. Colui che è fotografato
17	6. Lo <i>Spectator</i> : il disordine dei gusti
20	7. La Fotografia come avventura
22	8. Una fenomenologia disinvolta
23	9. Dualità
27	10. <i>Studium e Punctum</i>
28	11. Lo <i>Studium</i>
30	12. Informare
32	13. Dipingere
33	14. Sorprendere
35	15. Significare
39	16. Invogliare
41	17. La Fotografia unaria
43	18. Co-presenza dello <i>Studium</i> e del <i>Punctum</i>
44	19. Il <i>Punctum</i> : aspetto parziale
49	20. Aspetto involontario
50	21. <i>Satori</i>
52	22. Successivamente e silenzio
56	23. Campo cieco
60	24. Palinodia

II.

65	25. «Una sera...»
66	26. La Storia come separazione
67	27. Riconoscere

p. 69	28. La Fotografia del Giardino d'Inverno
72	29. La bambina
74	30. Arianna
75	31. La Famiglia, la Madre
77	32. «È stato»
79	33. La posa
81	34. I raggi luminosi, il colore
83	35. Lo Stupore
86	36. L'autenticazione
90	37. La stasi
92	38. La morte piatta
95	39. Il Tempo come <i>punctum</i>
98	40. Privato/Pubblico
99	41. Scrutare
101	42. La somiglianza
103	43. La discendenza
106	44. La camera chiara
107	45. L'«aria»
111	46. Lo Sguardo
115	47. Follia, Pietà
117	48. La Fotografia addomesticata
121	<i>Fonti</i>
123	<i>Fotografi citati</i>
124	<i>Illustrazioni</i>