

## ARCHIVI FOTOGRAFICI E FORME DI VITA LABIRINTICHE

Maria Giulia Dondero

Se vogliamo disegnare un'architettura conforme alla struttura della nostra anima, dovremmo concepirla a immagine del labirinto (Nietzsche)

Di tutti gli edifici il labirinto è quello più adatto a captare la durata ed a forzare lo spazio a differire il suo dispiegamento, a far camminare verso il senso, facendo mostra di non condurre da nessuna parte (Choay)

*Introduzione*

Questo studio sul seminario barthesiano dell'anno accademico 1979-1980, dedicato all'archivio fotografico di Paul Nadar, nasce da due obiettivi. Il primo è quello di rendere conto del tono e dello stile di Barthes nei corsi al Collège de France, legati fortemente all'epistemologia dell'ultimo Barthes, quella del labirinto; il secondo è di indagare il seminario incompiuto sull'archivio fotografico, archivio di volti amati da Marcel Proust. Cercheremo quindi di studiare l'archivio di ritratti fotografici mettendolo in relazione con l'epistemologia del labirinto, quella che Barthes ha praticato in tutti i suoi corsi al Collège de France, ma anche esplicitamente descritto negli ultimi due, quelli dedicati alla *Préparation du Roman*.

*Il fondo d'archivio*

Innanzitutto è necessario ricordare che cos'è il fondo d'archivio proustiano di cui Barthes ci parla nei 6-7 fogli lasciatici prima della morte e come questo seminario sui ritratti fotografici si possa collocare all'interno degli ultimi due corsi di Barthes al Collège de France dedicati alla preparazione del romanzo.

Alla fine del corso dell'anno accademico 1979-80 Barthes aveva in programma, come per gli anni passati, un seminario. Se il seminario al termine dell'anno accademico 1978-79 era dedicato alla metafora del labirinto, Barthes voleva consacrarlo questa volta alla proiezione delle fotografie dei soggetti che hanno fatto da modello per i personaggi finzionali della *Recherche proustiana*, scattate da Paul Nadar, figlio del più famoso Felix<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A parlare a Barthes di questi fondi di archivio è stata per prima Anne-Marie Bernard che nel 1978 pubblicava il libro *Le monde de Proust* (Ed. Direction des Musées de France). Si trattava di una raccolta di fotografie di Paul Nadar corredata da informazioni sulle biografie dei personaggi ritratti, redatte per lo più dallo studioso e biografo di

Barthes sceglie di commentare il gruppo di ritratti di personaggi che Proust aveva potuto conoscere, e che erano già catalogati. Nelle pagine finali di *La Préparation du Roman* le fotografie sono presentate per ordine alfabetico, corredate di notazioni biografiche brevi, ricavate anche da alcune opere di critica letteraria sul mondo proustiano.

Gli scopi del seminario sono chiaramente elencati nei pochi fogli che Barthes ci ha lasciato: Barthes si proponeva di commentare *brevemente* queste foto a partire dalle note biografiche dei personaggi rappresentati: non si proponeva quindi un seminario sulla foto (in generale), ma "dei lavori pratici su un materiale non verbale (delle diapositive)", (Barthes, 2003, p. 391). Quello che preannuncia e auspica nei pochi fogli è un'attività seminariale collettiva, ma nello stesso tempo intima: ciascuno dei partecipanti al seminario dovrebbe dialogare *in petto* con le fotografie. Questo dialogare *in petto* è chiaramente legato al fatto che queste fotografie sono dei ritratti: la presenza del corpo fotografato invita alla prensione analogizzante e di qui l'idea di una visione "in cuor proprio". Ciò che tiene a sottolineare Barthes fin dall'inizio è che questa proiezione di diapositive non sarà accompagnata da un lavoro concettuale, anzi il seminario dovrà avere carattere perfino distraente (*distractif*) dato che: "Un'immagine è ciò di cui non si può dire niente". Non si tratta quindi di analizzare le fotografie, quanto piuttosto di sfogliare le immagini (*feuilleter les images*): il seminario sarà solo un'"esposizione di materiali", dice Barthes. In definitiva non si tratterà nemmeno di ritrovare i passaggi e i personaggi della *Recherche* che potrebbero "corrispondere" alle persone fotografate, né di scrutare i volti fotografati per conoscere meglio la *Recherche*: piuttosto sarebbe dovuto essere un seminario per conoscere meglio Marcel, e, come vedremo, noi stessi. Barthes infatti propone un'attività seminariale che metta in luce i percorsi esperienziale personali della fruizione dei testi fotografici. Nelle parole di Barthes, lo scopo di questo seminario è di

intossicarvi di un mondo, come io lo sono di queste foto, e come Proust lo fu dei loro originali. E spiega: "Intossicarsi di cosa? Dell'accumulazione di questi visi, di questi sguardi, di queste silhouettes, di questi abiti; di un sentimento amoroso rispetto ad alcuni; di nostalgia (hanno vissuto, sono tutti morti)" (ib., p. 392).

---

Proust, George Painter. Questo libro è poi stato anche rieditato per les Editions du Patrimoine nel 1999 e poi nel 2003 con il titolo *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*. Questi fondi dell'archivio Nadar sono stati acquistati dallo Stato e precisamente dal Service des Archives photographiques des Monuments historiques dalla vedova di Paul Nadar.

Il seminario non verte sulla Fotografia con la F maiuscola, come in *La camera chiara*, né su Proust, ma sulle fotografie dei personaggi che potevano essere state care a Marcel: non sullo scrittore, ma sull'uomo, non sul romanziere, ma sul soggetto emozionale: come dire che si sarebbe trattato di fare un seminario sugli affetti di Marcel, e di qui sui nostri affetti possibili. La ricostruzione fittiva dell'esperienza altrui si offre come proposta d'articolazione con un sé-ipse possibile: ossia, sul piano dell'enunciazione, l'obiettivo di Nadar coglie nei ritratti gli spettatori-Marcel *in pectore*. I testi da mostrare agli studenti non vengono scelti né secondo parametri artistici, né filologici e storici: i testi fotografici da commentare vengono scelti da Barthes semplicemente perché amati da Marcel. Infatti, una delle regole di partecipazione del seminario non è propriamente una regola universitaria: il seminario è un circolo chiuso, infatti Barthes dichiara fin dall'inizio: "Non-marcelliens s'abstenir".

È chiaro che, attraverso la lettura della galleria di ritratti dell'archivio Nadar, Barthes mira a costruire una famiglia finzionale e affettiva all'interno della quale lui stesso vuole collocarsi. Barthes mira a formare una comunità, una famiglia unita dall'amore per Marcel e dall'amore per quei soggetti che Marcel ha a sua volta amato. Si tratta di farsi intossicare da visi appartenuti ad un mondo che ha intossicato la vita e l'opera proustiana e che a catena intossica Barthes e che deve arrivare fino a noi. Il seminario doveva portare insomma a un contagio di intossicazioni, cioè a un paradosso: il contagio diviene programma d'uso della contaminazione e l'accoglimento dell'altro è possibile grazie a una figura aliena, a un inquinamento identitario. Il virus da trasmettere è una corruzione identitaria, un'ibridazione prodotta dal rapporto affettivo con il testo. L'interprete non *indaga*, piuttosto *rigenera* affetti che hanno già "steso" altri di fronte a un'immagine. Soprattutto, il piacere del testo non sta nel consumo dell'altro, ma nel passaggio attraverso questo "altro" per accedere a qualcosa o ancora a qualcun altro.

#### *Proust, il romanzo e la fotografia*

Prima di addentrarsi nell'archivio fotografico, è necessario domandarsi come si possa collocare questo seminario sulla fotografia e su Marcel all'interno del programma dei due ultimi anni di corso di Barthes al College de France e chiedersi come viene chiamato in causa Marcel Proust all'interno dei corsi sulla preparazione del romanzo.

Proust non è chiamato in causa in quanto scrittore-modello della forma-romanzo, ma in quanto artista delle forme brevi e di quelli che Barthes chiama "momenti di verità"

affettivi". In la *Préparation du roman* viene presa in considerazione la *Recherche* in relazione alla forma breve dell'haiku che in apparenza potrebbe sembrare molto distante dalle scelte stilistiche di Proust e quasi in contrapposizione alla forma del romanzo. Infatti Barthes mette a confronto e quasi in opposizione la forma breve e notazionale (in particolar modo l'haiku giapponese) e il romanzo. Barthes studia il romanzo, soprattutto quello proustiano e joyciano, attraverso una lettura che parte non tanto dalla dimensione estensiva, ma dal funzionamento intensivo dell'opera e ritrova nel romanzo proustiano le caratteristiche che appartengono alle forme brevi, rilevando che la *Recherche* procede attraverso un susseguirsi discontinuo di "momenti forti", come ama chiamarli Barthes. Barthes elegge nella *Recherche* il funzionamento della forma breve in quanto la forma breve è: "ciò che, in una lettura, arriva a me, soggetto al primo grado (ce qui, dans une lecture, m'arrive à moi, sujet au premier degré)" (ib., p. 156). Barthes vuole infatti costruire una critica e un metodo di lettura del romanzo *patetici*, e non *logici*:

invece di partire dalle unità logiche (analisi strutturale) si partirebbe dai momenti affettivi: si va verso una discriminazione dei valori dell'opera secondo la "forza dei momenti" (ib., p. 160)

Questi elementi patetici che gli fanno fare letteralmente "tilt" permetterebbero a Barthes di *ricostruire* l'opera a partire dai suoi momenti epifanici e di verità. Se in generale la forma-romanzo, "nella sua grande e lunga colata, non può sostenere la "verità del momento" (ib., p. 161), al contrario il romanzo di Proust procede per "momenti di verità". L'interpretazione diventa un'avventura su territori testuali che funzionano come accadimenti che ridisegnano continuamente la mappa del senso.

Il romanzo proustiano, per Barthes, deve essere penetrato come una rete labirintica di forme brevi: possiede il suo valore in quanto susseguirsi di momenti di verità affettivi, in quanto sistema di notazioni emozionali. Per Barthes il romanzo proustiano viene letto, goduto e amato solo se lo si mappa localmente, come un labirinto, il quale non è mai conoscibile nel suo insieme, nemmeno dall'architetto che ne ha concepito l'intera struttura. Ciò che interessa a Barthes dell'opera proustiana non è l'architettura generale, il sistema della *Recherche*, ma quello che di essa può essere reso pertinente da ciascun lettore appassionato che ne coglie affettivamente gli istanti pregnanti, i condensati di senso, le epifanie, i momenti di verità ("ciò che, in una lettura, arriva a me"). In un certo senso è come se il procedere labirintico delle forme brevi della *Recherche* fosse il modello per la costruzione della scrittura romanzesca di Barthes, del suo insegnamento e della sua scienza del

particolare. Non c'è quindi in Barthes nessuna volontà né pretesa di descrivere il romanzo proustiano con spirito esaustivo e scientifico: al contrario Barthes va alla ricerca di ciò che, come nel percorso all'interno del labirinto, si può conoscere solo facendo ricorso alle sole informazioni locali, cioè attraverso la miopia del localismo soggettivo, la *miopia dell'embrayage*.

In un certo senso Barthes si pone di fronte all'opera sterminata della *Recherche* come un viaggiatore all'interno di un labirinto. Il passeggiatore del labirinto è, come afferma Damisch in *Skyline*:

costretto a usare esclusivamente i soli dati locali: mentre i calcoli di poligonazione in un grafo fanno ricorso a informazioni d'insieme, che sono equivalenti alla visione di sorvolo, un labirinto non si presenta all'inizio come una rete, ma come una situazione in cui ogni algoritmo applicabile dovrà essere miope e rispondente alle sole informazioni locali (Damisch, 1996, p. 52).

Come ribadisce Rosenstiehl: "Sono il viaggiatore e la sua miopia a fare il labirinto, non l'architetto e le sue prospettive" (Rosenstiehl, 1980, p. 10). L'epistemologia del labirinto si prefigura come una strategia della conoscenza che prende le mosse da un embrayage e Barthes inizia a rappresentarsi al tempo stesso come promotore e oggetto della sua ricerca.

#### *Le forme brevi e la fotografia*

Quale relazione ci può essere quindi tra le ricerche di Barthes sulle forme brevi e sul romanzo proustiano e quelle sulla fotografia? Barthes lega il funzionamento per "momenti forti" tipici delle forme brevi e dell'haiku al funzionamento della fotografia. Questo perché Barthes è convinto di un funzionamento fortemente affettivo e quindi localistico della fotografia. L'haiku e la foto per Barthes rimandano ad avvenimenti affettivi puntuali, a qualcosa che "punge" il fruitore. Le fotografie dei personaggi dell'archivio Nadar devono essere, per chi le osserva proiettate, non un semplice passare cadenzato di volti storici, quanto un susseguirsi di rivelazioni e "momenti di verità". La fotografia funziona per Barthes come le forme brevi, produce avvenimenti attraverso la strategia dei frammenti discontinui che "rifiutano il discorso". La fotografia rinvia cioè:

alla stessa problematica del senso [come si manifesta] nell'haiku, nell'Epifania [...]: [come un] avvenimento immediatamente significativa e nello stesso tempo [con] nessuna pretesa di senso generale, sistematico, dottrinale (Barthes, 2003, p. 153).

Quella dell'haiku, come quella della foto, è una "tecnica arrogante e umile allo stesso tempo: "essa aspira all'importanza pur non aspirando a nulla" ("elle prétend à l'import-

tance tout en ne prétendant à rien"). Il "momento di verità" espresso sia dalle foto che dalle forme brevi dell'haiku e della *Recherche* non rileva affatto di una tecnica realista, piuttosto è la "congiunzione di un'emozione che sommerge (fino alle lacrime e al turbamento) e di una evidenza che imprime in noi la certezza che ciò che leggiamo è la verità (è stata la verità)" (ib., p. 156).

Si fa chiaro così il perché Barthes abbia programmato un seminario sulla foto dopo un corso sul romanzo. A questa domanda aveva già risposto in parte Léger nella Prefazione:

Queste immagini di cui R. Barthes ha scritto le didascalie si offrono come il vertiginoso completamento del corso: il centro di un labirinto è sempre il luogo di illusorio punto di arrivo e la ricerca del romanzo non può che trovare completamento in un mondo, melanconico e luminoso, di apparizioni (Léger, 2003, p. 22).

In effetti, come afferma Léger, la serie di foto dell'archivio Nadar si offre come complemento del corso, ma come un complemento aperto, dispersivo, fintamente concluso, addirittura vertiginoso, senza centro o almeno, in modo paradossale, come centro di un labirinto che non ha centro.

#### *Barthes e il ritratto*

Prima di indagare la questione specifica dell'intossicazione di immagini care a Marcel in relazione all'epistemologia del labirinto, vorrei ricordare come Barthes si sia sempre interrogato sulla relazione affettiva portata in campo dal ritratto fotografico. La predilezione per questo genere "singolarizzante" viene mostrato non solo qui nel progetto seminariale sul fondo di archivio fotografico di Paul Nadar, ma ben prima già in *Barthes di R. Barthes* e poco prima della morte, nell'80, in *La camera chiara*, che rivela tutta l'inclinazione introspettiva del lavoro di Barthes. In *La camera chiara* predominano i ritratti, siano essi di uomini, di vecchi, di giovani e di donne di cui l'autore indaga lo sguardo, la mimica, lo spettacolo del corpo, tutto ciò che manifesta la loro *singularità*. Da *La camera chiara* è già eliminata la Storia con la maiuscola, il genere pubblicitario e il nudo, tutto quello che si impone sul mercato dell'immagine. I pochi "ritratti di gruppo" sono comunque fotografie a statuto "intimista", foto di famiglia, foto di persone amate e poi morte. I personaggi fotografati che Barthes sceglie per la costruzione della sua scienza del singolare formano insomma il cerchio di una famiglia fittiva. Anche nelle interviste poi raccolte in *La grana della voce* del 1981, Barthes afferma:

Credo che, contrariamente alla pittura, il divenire ideale della fotografia sia la fotografia privata, cioè una fotografia che si fa carico di un rapporto d'amore con qualcuno. Che non ha tutta la forza se non c'è un legame d'amore, anche virtuale, con la persona

rappresentata. Una cosa che si gioca intorno all'amore e alla morte (Barthes, 1981, p. 349).

Questa frase di Barthes può essere letta alla luce dei pochi fogli di presentazione dell'archivio Nadar in cui ci si domanda: "Intossicarsi di cosa? Dell'accumulazione di questi visi, di questi sguardi, di queste silhouettes, di questi abiti; di un sentimento amoroso rispetto ad alcuni; di nostalgia (hanno vissuto, sono tutti morti)" (Barthes, 2003, p. 392). Per Barthes, infatti, Marcel vive ancora non solo grazie alla *Recherche*, ma ancor di più grazie a questa galleria di ritratti di personaggi che Marcel ha amato e che ora sono tutti morti<sup>2</sup>. È lo stesso amore che dimostra Barthes di *La camera chiara* per le fotografie familiari, amate in quanto oggetti da toccare e stringere a sé. Si capisce chiaramente cosa avvicina Barthes a Marcel: il fatto che le loro opere, pur non essendo biografie, sono fortemente "intessute" di loro stessi (ib., p. 278). Questo ci rimanda allo scopo del seminario: all'intossicazione a catena, al contagio di intossicazioni.

#### *L'archivio fotografico tra "somiglianza" e "aria"*

Veniamo ora alle testualità fotografiche presentate sotto forma di archivio, cioè catalogate in ordine alfabetico<sup>3</sup> e accompagnate da una didascalia che descrive lo status sociale dei personaggi.

Nonostante le schede sui soggetti fotografati redatte da Barthes siano molto precise sui personaggi realmente vissuti, il vero scopo di Barthes non è quello di trovare delle somiglianze fisiche e psicologiche tra i soggetti che Marcel aveva amato e i personaggi della *Recherche*, ma l'atmosfera di un mondo passato e amato, l'aria di quei visi. Infatti Barthes si propone di non fare né analisi, né lavoro intellettuale su quei volti amati, ma solo:

---

<sup>2</sup> Barthes era a conoscenza, da diverse testimonianze, su quale attaccamento avesse Marcel per le fotografie di quei personaggi. Marcel, nelle sue lettere raccolte nelle *Correspondances* racconta del suo amore per le fotografie in quanto oggetti da scambiare, regalare, conservare: le foto corredate di dediche erano per lui uno dei modi più profondi di stabilire e consolidare rapporti amorosi e di amicizia; prove ne sono le corrispondenze di Proust con Robert de Montesquieu (riconosciuto modello di Charlus nella *Recherche*) e con Madame de Cheigné, una dei modelli della duchessa di Guermantes.

<sup>3</sup> L'ordine alfabetico gioca un grande ruolo nell'organizzazione dei corsi di Barthes al Collège de France. Infatti la struttura dei corsi è organizzata non secondo lo "sviluppo del discorso", ma attraverso i tratti o figure, cioè secondo un ordine alfabetico o una matematica dell'aleatorio che mirano a de-teorizzare il discorso, a rifiutare l'approfondimento. Ogni altro tipo di relazione e collegamento fra le tematiche è sospeso, per sfuggire insieme alle costrizioni della dissertazione e alle astuzie del caso. Cfr. a questo proposito Barthes, 2002.

quel poco che dirò indica qualcosa che non è ciò che dico; non parlo della cosa, ma ne parlo a lato (je ne parle pas là où ça est, je parle à coté); è la caratteristica della fascinazione, del Balbettio (ib., p. 392).

Anche queste foto dei soggetti amati da Marcel si devono mettere a *lato* rispetto a quelli della *Recherche* e non *sostituirvisi* attraverso il pericoloso gioco della somiglianza. Quello che Barthes non vorrebbe si facesse, durante il seminario, è un lavoro filologico per trovare la mera corrispondenza uno a uno tra i soggetti vissuti e i personaggi finzionali, quelle mere somiglianze che non dicono nulla di un soggetto. Quello che cerca Barthes non è la persona anagrafica, ma la sua "aria". Mi spiego meglio.

Barthes, nello scrivere i pochi fogli di preparazione al seminario, probabilmente in concomitanza insieme alle schede biografiche, si accorge infatti che alcune foto "disturbano" o "possono disturbare" i personaggi della *Recherche* nel senso che sono rare le foto che "si incollano" al personaggio, che gli corrispondono veramente (ib., p. 397). Forse è perché la fotografia li caratterizza troppo, produce troppa determinazione negli abiti, nelle acconciature, etc. Infatti Barthes afferma:

Montesquieu è Charlus, ma non del tutto nel fisico: per il fisico [assomiglia di più] a Jacques Doasan del quale nessuna foto esiste, almeno non qui [in questo archivio]. Noi non abbiamo tutto Charlus: non lo abbiamo che nella Ricerca del tempo perduto (Barthes, 2003, p. 397).

Perché non abbiamo *tutto* Charlus in quella foto? Perché il personaggio sia reso in fotografia nella sua interezza per Barthes è necessario che la posa del personaggio in fotografia lasci trapelare non solo la somiglianza, ma qualcosa di più indefinibile: l'aria. La somiglianza fotografata infatti, in *La camera chiara*, si definisce come quella *precisione* che "ci fa perdere il personaggio" e la sua essenza, che invece può essere suggerita dall'aria, che fa apparire la vera identità affettiva del soggetto. In *La camera chiara*, discutendo della posa nei ritratti, Barthes avvicina la mera somiglianza di un volto non tanto all'intensità di una presenza, quanto all'estensione di un'identità:

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" (Barthes, 1980, p. 103, sott. nostre).

La foto che sa cogliere l'aria elegge un momento dell'esperienza a sintomo elettivo dell'identità e crea un clima



di incertezza, di flou identitario, di "poter essere": *l'aria è il regno del possibile*. Diversamente dalla somiglianza, che è calcolabile, misurabile, "l'aria di un volto non è scomponibile", è qualcosa che non può essere quantificato. L'aria non è una mera analogia anagrafica come lo è la somiglianza, piuttosto è il "supplemento intrattabile dell'identità", traccia della non-separazione della persona da se stessa: la maschera della somiglianza scompare per lasciare spazio all'aria come riflesso di un valore di vita.

#### *La fotografia speculare*

È a partire da quella che Barthes chiama *aria* che Proust costruisce il suo archivio, e non solo quindi a partire dalle loro identità anagrafiche, sociali, legali. La *Recherche* è costruita a partire dall'intossicazione di quei volti fotografati, dei quali non si cerca l'identità, ma lo svelamento dell'aria, *il valore di vita*. Per Barthes, Proust cerca non ciò che il viso del personaggio è, ma ciò che al viso sta a lato, ciò che lo fiancheggia, lo accompagna, gli sta "a parte". Il vero volto ritratto, l'aria, la vera identità del soggetto non può essere un oggetto di studio scientifico, semiologico. La vera identità di un soggetto è un falso oggetto di studio perché rimanda a un "poter essere" del personaggio, ma anche al poter essere di chi lo osserva, cioè al gioco speculare delle identità proiettate e ri-embryate. A questo proposito Barthes in *La camera chiara* afferma: "Io vorrei una Storia degli Sguardi. La fotografia è infatti *l'avvento di me stesso come altro*: un'astuta dissociazione della coscienza d'identità" (Barthes, 1980, p. 14). Anche i ritratti fotografici dell'archivio Nadar sono da interpretare in termini di specularità<sup>4</sup>: essi costruiscono un labirinto identitario di specchi che va a costruire l'identità degli osservatori. L'archivio fotografico funziona per Barthes come un labirinto di specchi: nello specchio dei volti amati da Marcel, Barthes proietta una parte di sé, e invita noi tutti a fare lo stesso: a proiettarci in quei volti e da quei volti lasciarci intossicare.

Se la scienza ha da sempre utilizzato la metafora della cadaverizzazione<sup>5</sup> per studiare i suoi oggetti, l'archi-

---

<sup>4</sup> Nel 1975, di fronte ai ritratti esposti nell'incipit di *Barthes di Roland Barthes*, Barthes afferma: "Coprendo tutto il campo familiare, il repertorio di immagini agisce come un medium e mi mette in rapporto con l'es del mio corpo; suscita in me una specie di sogno opaco, le cui unità sono denti, capelli, naso, una magrezza, delle gambe con le calze lunghe che non mi appartengono, senza peraltro appartenere a nessuno tranne me: eccomi allora in uno stato di inquietante familiarità: vedo la crepa del soggetto (proprio ciò di cui non posso dire nulla)", (Barthes, 1975, p. 9).

<sup>5</sup> Sulla "cadaverizzazione" delle opere fotografiche una volta che entrano nel museo o nella biblioteca, cfr. Edwards & Hart, eds. (2004).

viazione potrebbe essere colta come "giusta sepoltura", post-autopsia della foto come memoria. Qui, all'inverso, la foto, anche una volta archiviata, non diventa affatto immagine statica e fissazione definitiva, ma mantiene sempre un forte asse tensivo con la soggettività dell'osservatore. La foto, al contrario di quel che si pensa in relazione al famoso "ça a été", non riesce affatto a rendere un passato: ogni foto è sempre un "dato a me", un "per me, adesso". In questo senso la fotografia è sempre al futuro: l'archivio è a futura memoria perché si consegna a noi e noi ad esso, l'archivio è teso verso il proferire futuro, verso l'attualizzazione che di esso ne farà il soggetto. L'archivio è il regno di ciò che ci è dato in consegna per reperire archeologicamente i nostri sé possibili, per farci contagiare da un'alterità precedentemente elusa. L'immagine fotografica è un contrattempo che sconta il ritardo nel pervenire a noi stessi attraverso l'avvento dell'alterità. In questo senso possiamo davvero affermare che le fotografie sono considerate alla stregua di corpi da parte di Barthes: il rapporto speculare, che costruisce un rapporto di presenza tra osservatore e immagine, riattiva la fotografia in quanto corpo vivente. La fotografia è una memoria che per Barthes non riusciamo mai ad archiviare.

Ma ora è venuto il tempo di tentare di risolvere la questione dell'intossicazione di volti fotografati e, per avvicinarci alle conclusioni, si rende necessario tornare un po' indietro.

#### *L'epistemologia del labirinto*

Come abbiamo affermato all'inizio, questo sulla fotografia proustiana è il seminario che si sarebbe dovuto svolgere nei primi mesi del 1980, e chiudere il II anno di corso sulla preparazione del romanzo, e che si presenta come del tutto anomalo. Quello sulla metafora del labirinto è invece il seminario che chiude il I anno del corso sulla preparazione del romanzo ed appare più canonico in quanto costituito dagli interventi dei più importanti intellettuali dell'epoca (Detienne, Deleuze, Rosenstiehl, etc.).

Barthes, alla fine del seminario, afferma che non gli è possibile fare una sintesi degli interventi svoltisi durante il seminario: è necessario lasciare intatte le co-presenze di chi è intervenuto al seminario. Barthes è infatti convinto che non si può sottomettere a sintesi e a metalinguaggio l'oggetto-labirinto. La sua opposizione al trattamento metalinguistico (Barthes, 2003, p. 177) mostra chiaramente la sua concezione della ricerca intellettuale: non è possibile né trasformare delle co-presenze in un tutto organico e nemmeno reprimere il soggetto del pensiero<sup>6</sup>, che per Barthes

---

<sup>6</sup> Nella lezione inaugurale al Collège de France, che precede il corso

si costruisce e ri-costruisce nel percorso stesso del pensare. Alla fine del seminario sulla metafora del labirinto, Barthes dichiara infatti:

Il seminario è finito, non con una conclusione, ma con un nuovo quesito: non "Che cos'è un labirinto?" o "come uscirne?" quanto piuttosto: "Dove comincia un labirinto?" Raggiungiamo così un'epistemologia (attuale, sembra) di consistenze progressive, di soglie, di intensità (ib. p. 460)

Gli ultimi corsi di Barthes programmaticamente non hanno conclusioni, sono costruiti per soglie di avvicinamento all'intensità del sentire - come del resto è già in nuce nella lezione inaugurale tenuta al College de France nei primi giorni del 1977: al metodo che marcia dritto allo scopo, Barthes preferisce *la linea curva*. Ecco perché il labirinto non è solo il tema del seminario, ma lo stile e il tono intellettuale di Barthes nei corsi: quell'andata e ritorno senza uscita dove il vagare non è causato

dal timore di non ritrovare l'uscita; ma [da una] vertigine legata a un disturbo procurato dalla visione: la vista corta, lo sguardo miope (Damisch, 1996, p. 52).

Questa è la miopia dello sguardo situato, dello sguardo a cui non è permesso il sorvolo, lo sguardo d'insieme, la coscienza del tutto: del labirinto ciascuno può solo ricostruire un pezzo di mappa attraverso la propria battuta particolare. Se il labirinto oltrepassa le misure tipiche del linguaggio, se è al di sopra di ciò che se ne poteva dire, ciò non accade tanto in considerazione della sua struttura quanto *dell'infinità di percorsi possibili in quello spazio*, di tutti i possibili percorsi dei soggetti, mai ricomponibili in una totalità integrata. Il labirinto per Barthes non è quindi solo un tema, ma un'epistemologia. Il labirinto è tradizionalmente una costruzione senza centro, di cui nemmeno il suo stesso architetto conosce la pianta globale<sup>7</sup>. Il labirinto è quindi per Barthes:

a-centrico, cioè insomma, senza significato ultimo da scoprire. Questa può essere la metafora del Senso, in ciò che esso ha di deludente (Barthes, 2003, p. 175).

---

dell'anno 1976-1977 (*Comment vivre ensemble*) Barthes prefigura un insegnamento "fantasmatico", una ricerca che accetta di comprometersi con l'affettività del ricercatore senza cadere nella confessione o nell'egotismo.

<sup>7</sup> Barthes afferma a questo proposito che: "Siamo precisamente in una fase attiva di decostruzione "sana" della "missione" intellettuale: questa decostruzione può prendere la forma di un ritiro, ma anche di un'interferenza, di una serie di affermazioni decentrate" (Barthes, 2002, p. 9-10).

Infatti il percorso labirintico è legato a quello dell'interpretazione:

L'interpretazione ([fatta di] détours, ricerche, orientamenti) [è] come una sorta di gioco mortale: "con niente al centro, forse; qui, ancora, il percorso vale come obiettivo del percorso stesso" (ib. p. 175).

Il labirinto è senza quid centrale (nessun mostro, né tesoro), dato che è costituito solo da reti, passaggi sinuosi, circonvoluzioni, decentramenti e deviazioni e da infiniti percorsi possibili: ciò che conta è percorrerlo, personalmente. Il labirinto non si può osservare, la sua intricata planimetria e la sua struttura inestricabile non si lasciano contemplare. Non si può mai avere una visione d'insieme, come avviene del resto con il senso e con la conoscenza, che si possono assaggiare solo *localmente* e sempre *in negativo*.

Per Barthes la forza del labirinto è l' "incandescenza del senso" che blocca il simbolico. Fissa, affascina, blocca la trasformazione metalinguistica, ciò che Mannoni chiama la "comprensione": il labirinto è il "nulla da comprendere". Quando lo studioso vuole comprendere, finisce per sfuggire il suo oggetto di ricerca, cioè finisce per distruggerlo, come si distrugge un enigma quando se ne è trovata la soluzione. Tutto ciò è in relazione con l'intrattabile dell'immagine, dei ritratti e delle *forme che invischiano*: il massimo dell'inesplicabile si riscontra alla fine in quella che per Barthes è l'arte della trasparenza assoluta, del grado zero. Barthes cerca la letteralità di quei volti fotografati e amati, la letteralità in-consumata, inesaurita dalla comprensione: "è la letteralità che funziona come garanzia di un senso, foss'anche sconosciuto" (Mannoni, 1980, p. 101).

#### *L'intossicazione e il labirinto*

Ogni labirinto implica una inquietudine, un enigma che riguarda il volto [...] Ciò che orienta l'avanzata all'interno del labirinto è la ricerca inquieta del volto, a meno che non si tratti della sua cancellazione (Bonitzer)

Se il labirinto è un cattivo soggetto d'analisi perché resiste alla sintesi metalinguistica, anche l'archivio di volti si rivela un falso buon soggetto dell'analisi metalinguistica e della "volontà di concludere".

Di fronte al labirinto di ritratti dell'archivio fotografico non si tratta affatto di districarsi, come avviene nella situazione labirintica classica, quanto piuttosto di diffrangere specularmente la propria identità nei visi fotografati cari a Marcel. Non si cerca l'uscita, ma ci si perde nell'ammaliante gioco tra la foto e se stessi. In questo senso il labirinto di volti è un labirinto

paradigmatico e non sintagmatico dato che riguarda la messa in scena paratattica delle possibili occorrenze identitarie del soggetto. Il paradosso che si manifesta qui è che la forma del labirinto provoca in chi la percorre l'ossessione di rendere distinguibili le occorrenze, ma queste occorrenze, tutti questi volti, si co-implicano continuamente. Il labirinto qui non funziona come un reticolo nel quale si è rinchiusi, la geometria non certifica più la forma, né la distanza tra un punto e l'altro, perché in questo labirinto di volti lo spazio non è più misurabile, piuttosto è *gasato* e invade il soggetto: è il labirinto che entra nel soggetto, è un *labirinto embraiato*. Se la forma dell'archivio potrebbe portare alla potenzializzazione e all'apertura ad ulteriori ritratti, la proiezione dei volti sugli osservatori ha funzione centripeta. Il labirinto ci sta addosso, ci invade, ci intossica: è il labirinto embraiato della scienza innominabile dell'io. L'"è stato" (ça a été) di ciascun volto è continuamente ri-assunto da chi lo osserva: l'assunzione su di sé dei simulacri identitari proiettati nei testi avviene attraverso un'operazione di introiezione che non può essere controllata. Essere intossicati significa assumere su di sé qualcosa di alieno ma anche e soprattutto di molteplice: l'intossicazione è prodotta dall'introiezione di una classe di individui e delle loro identità pluralizzate dai passaggi attraverso archivisti d'eccezione, quali Proust e Barthes.

L'archivio fotografico diventa un labirinto costruito sulle quattro pareti della camera oscura introiettata. Non si tratta di estendere la propria identità e il proprio immaginario: l'immaginario non esala, ma viene inalato come una diramazione del sé.

Se Barthes fosse vissuto e avesse potuto concludere il seminario, ora, probabilmente, non ci resterebbe comunque altro che quei 6-7 fogli preparativi. Il programma di Barthes era di essere spesso assente da quei seminari: quell'assenza era programmatica, teorica, giustificata dall'epistemologia del labirinto e dall'impossibile costruzione della scienza dell'io. Per quanto mediate, da archivisti ed analisti, le immagini infine sembrano richiedere il confronto diretto, l'introiezione soggettiva: esse ci appellano e chiedono che ci si *spenda* per loro. All'implementazione pubblica dei testi, di cui parlava Goodman, si sostituisce questa implementazione privata che è una sorta di detonazione interiore di un potenziale immaginativo, che tanto si offre al nostro passato (in quanto risonanze) quanto al nostro futuro (in quanto possibilità non percepite o eluse).

Alla fine tutti i volti amati e proiettati diventano sostituibili l'uno all'altro: a partire dalla somiglianza singola dei personaggi si passa alla costituzione dell'aria

di un mondo<sup>8</sup>. Nell'atto di proiezione dei ritratti, i visi vengono resi anonimi, "fanno mondo" - che è il contrario del "fare dettaglio" del ritratto. L'aria di un mondo amato viene raggiunta solo quando i personaggi singoli diventano totalmente *anonimi*, e nello stesso tempo tutti ugualmente *familiari*.

Ad un passo dal silenzio, nell'abbandono della sua stessa vocazione d'analista, Barthes rischia di portare i labirinti dell'introiezione affettiva fino al loro punto limite. Come diceva Pascal Bonitzer, che partecipò ai seminari barthesiani: "Il colmo del labirinto è il deserto, come il colmo dell'aggrovigliamento di tratti è la pagina bianca" (1984, p. 71).

Negli anni in cui Barthes finalmente ammetteva una semantica autonoma del visivo, rispetto al linguaggio verbale, finiva per ripensare l'immagine come quello spazio selvaggio irraggiungibile alla parola. I costi sono anche "teorici", nel senso che la «letteratura semiotica» non può in questo modo delineare la forma d'organizzazione dei testi fotografici dato che essi labirinticamente si aprono nel dedalo interiore dell'interprete.

I corsi finiscono per essere una "posologia" delle immagini; contano le dosi e le reazioni "chimiche" di un corpo a corpo che chiede di non essere intellettualizzato. Le immagini sono quella dose di alterità che, se spartita, costituirà una comunità di "intossicati". La lingua "bianca" ricercata fin dagli esordi da Barthes, si rivela infine non reperibile in quanto discorso originario da recuperare prima delle incrostazioni connotative, ma come una *post-immagine interiorizzata* nel momento del suo accadere in ognuno dei fruitori. La proiezione di queste immagini diventa un dedalo che visita il soggetto radiografando le diramazioni dei suoi sé possibili. Le immagini vengono proiettate, ma solo perché infine sono esse a proiettarci.

Il commiato barthesiano dalla semiotica è evidente e ci chiede almeno due risposte, per altro correlate:

1. che senso ha fare analisi semiotica? domanda che in un certo senso è incarnata da Barthes, dai "costi" del suo essere stato semiologo e dalla sua esigenza di recuperare qualcosa che era rimasto escluso, un resto imbarazzante che infine nei suoi seminari viene ripagato

2. che pratica è quella barthesiana? può infine la semiotica rendere ragione, dare cittadinanza, consentirsi una descrizione anche delle pratiche di "lettura" dei testi che si pongono agli antipodi delle sue basi epistemologiche e dei suoi obiettivi descrittivi?

---

<sup>8</sup> Ringrazio Paolo Fabbri e Isabella Pezzini per i loro suggerimenti su questo punto.

In rispetto a Barthes, di cui queste giornate sono anche una commemorazione alla sua traiettoria intellettuale, non si è voluto offrire qui una risposta, quanto un'oggettivazione critica della pratica che sta alla base del suo seminario irrealizzato sulla fotografia privata.

### Bibliografia

Barthes, R.

1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, tr. it. *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980

1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, tr. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

1981 *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, tr. it. *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986.

2002 *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France, 1976-1978*, Paris, Seuil

2003 *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil

Bernard, A.-M. (edt)

1999 *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*, Paris, Editions du Patrimoine (n. ed. 2003)

Bonitzer, P.

1984 "Bobine, ovvero il labirinto e la questione del volto", in Fabbri e Pezzini (eds), 1984, pp. 63-74.

Brassai

1997 *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard.

Damisch, H.

1996 "Il labirinto d'Egitto", in ib., *Skyline. La ville Narcisse*, Paris, Seuil, tr. it. *Skyline. La città Narciso*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998, pp. 39-60.

Edwards E. & Hart, J. (eds)

2004 *Photographs, Objects, Histories. On the materiality of images*, London and New York, Routledge.

Fabbri & Pezzini (eds),

1984 *La metafora del labirinto. Un seminario di Roland Barthes*, Reggio Emilia, 1984.

Léger, N.

2003 "Préface", in Barthes, 2003, pp. 15-22.

Mannoni, O.

1980 "La letteralità", in Fabbri & Pezzini, 1984, pp. 95-113.

Proust, M.

1913-1927 *A la recherche du temps perdu*, Paris, NRF, tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, RCS Rizzoli, 1985 (ottava ed. 2004)

Rosenstiehl, P.

1980 "Les mots du labyrinthe", in *Cartes et figures de la terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 91-103, tr. it. "Le parole del labirinto" in Fabbri & Pezzini, 1984, pp. 9-37.

*data di pubblicazione in rete : 31 dicembre 2005*