



PROJECT MUSE®

---

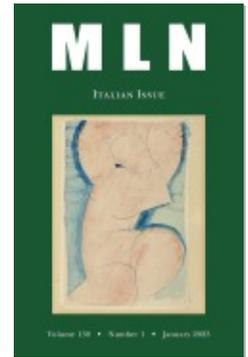
Immagine, fenomenologia e fotografia in Calvino

Alessandra Montalbano

MLN, Volume 138, Number 1, January 2023, pp. 117-144 (Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/mln.2023.a910965>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/910965>

# Immagine, fenomenologia e fotografia in Calvino



*Alessandra Montalbano*

**Abstract.** L'articolo analizza il ruolo dell'immagine nella scrittura di Italo Calvino e in particolare come l'immagine rappresenti per l'autore una distanza, ovvero un punto di vista fuori dall'intenzionalità del pensiero del soggetto conoscente. La prima parte del saggio esamina diversi testi nei quali Calvino pensa la distanza in termini di solitudine, tempo, novità e silenzio. Il saggio poi guarda alle potenzialità gnoseologiche che Calvino riconosce all'immagine fotografica e alla fotografia come tecnica attraverso l'analisi del racconto *L'avventura di un fotografo* (da *Gli amori difficili*), del libro *La giornata d'uno scrutatore* e dell'articolo "In memoria di Roland Barthes" uscito su *La Repubblica* in occasione della morte del filosofo. Quella che emerge da questo saggio è una vera e propria fenomenologia del visibile che Calvino sviluppa attraverso personaggi immaginari e riflessioni sue che lo avvicinano a filosofi quali Barthes e Walter Benjamin e anticipano ambiti di teoria critica contemporanea come, ad esempio, la *affect theory* ("teoria dell'affetto").

Nella poetica implicita ed esplicita di Italo Calvino l'immagine ha un ruolo essenziale che mai si riduce a mero mezzo espressivo. "Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche", racconta di sé l'autore nella lezione americana sulla visibilità, "non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale".<sup>1</sup> Questa testimonianza di Calvino pone l'accento sulla presenza e visibilità dell'immagine come luogo originario da cui scaturisce il racconto. Calvino non parla

<sup>1</sup>Italo Calvino, *Lezioni americane* (Milano: Mondadori, 1993), 99.

attraverso immagini ma dà voce alle immagini che costituiscono il momento prelinguistico e visivo del suo scrivere. “Si tratta di processi che anche se non partono dal cielo”, continua Calvino spiegando da dove vengono le immagini, “esorbitano dalle nostre intenzioni e dal nostro controllo, assumendo rispetto all’individuo una sorta di trascendenza”.<sup>2</sup> L’idea di immaginazione come trascendente rispetto all’intenzionalità dell’individuo garantisce all’immagine la libertà di apparire, di presentarsi essa stessa nel suo mostrarsi, di non essere rappresentazione del pensiero logico concettuale.

Definire con il concetto di trascendenza l’immaginazione significa non solo differenziarla o renderla autonoma dalla logica del pensiero discorsivo ma anche attribuire all’immagine un’eccedenza rispetto alla parola:

il mio procedimento vuole unificare la generazione spontanea delle immagini e l’intenzionalità del pensiero discorsivo. Anche quando la mossa d’apertura è dell’immaginazione visiva che fa funzionare la sua logica intrinseca, essa si trova prima o poi catturata in una rete dove ragionamento ed espressione verbale impongono anche la loro logica. Comunque, le soluzioni visive continuano a essere determinanti, e talora arrivano inaspettatamente a decidere situazioni che né le congetture del pensiero né le risorse del linguaggio riuscirebbero a risolvere.<sup>3</sup>

La posizione dell’autore circa l’immagine permette di pensare il concetto di conoscenza da una prospettiva in cui l’oggetto, nel suo rapporto con il soggetto, possiede un ruolo attivo. A questo proposito è indicativa la lettera indirizzata a Anna Maria Ortese e intitolata “Il rapporto con la luna”: “Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un’immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere di più nella luna, vuole che la luna dica di più”.<sup>4</sup> Per Calvino l’oggetto d’amore risveglia nel soggetto che ama un desiderio di conoscenza che gli consente di non vedere nella luna un’immagine convenzionale ma di porsi nei suoi confronti in una dimensione di ascolto.<sup>5</sup> La luna diviene così un’immagine che parla—o, meglio, nella conoscenza dell’immagine, la vista del soggetto diventa l’udito dell’occhio. L’immagine convenzionale della luna non interessa a chi desidera incontrarla perché essa è il prodotto

<sup>2</sup>Calvino, *Lezioni*, 97.

<sup>3</sup>Calvino, *Lezioni*, 101.

<sup>4</sup>Italo Calvino, *Una pietra sopra* (Milano: Mondadori, 1995), 221.

<sup>5</sup>Su questo punto e sulla distanza analizzata di sotto, si veda Letizia Modena, *Italo Calvino’s Architecture of Lightness: The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis* (New York: Routledge, 2011), in particolare 1-56.

dell'intenzionalità del soggetto che non lascia all'oggetto la libertà di apparire, ovvero di essere fenomeno.

Il rapporto di Calvino con l'immagine non nasce dalla sua attività scrittorica. Nelle *Lezioni americane*, confessa infatti di non aver ricavato un gran vantaggio dal leggere, da bambino, i versi che accompagnavano le figure delle riviste per ragazzi, perché la sua occupazione preferita restava il fantasticare "dentro" di esse nella loro successione.<sup>6</sup> Un ruolo altrettanto decisivo l'ha svolto, nell'età della sua adolescenza, il cinema. Il testo "Autobiografia di uno spettatore" racconta la passione nutrita da Calvino per i "film del normale circuito commerciale" e che cosa sia stato il cinema per lui.<sup>7</sup> Anche l'esperienza cinematografica si presenta determinante in quanto visione slegata alla parola—e non solo alla parola scritta ma anche a quella parlata, tanto che il doppiaggio viene sentito come "una sovrapposizione, una didascalia in stampatello".<sup>8</sup> Durante l'adolescenza, il cinema era stato per Calvino una distanza, un bisogno che verrà in seguito da lui sentito non più come un'esigenza soggettiva ma come una "fondamentale componente della nostra cultura".<sup>9</sup>

Il tema dell'immagine, quello della distanza e il tema della conoscenza investono tutta la scrittura di Calvino e il loro intrecciarsi rappresenta in un certo senso il filo rosso della sua opera che le seguenti sezioni di questo articolo esplorano. La prima sezione, come si vedrà, mette a fuoco che cosa intende Calvino per distanza e intenzionalità a partire dalle riflessioni offerte dai suoi testi. La seconda parte è invece un'analisi ravvicinata de *L'avventura di un fotografo*, un racconto de *Gli amori difficili*, dove Calvino ricostruisce e insegue le potenzialità della fotografia. La terza e ultima sezione guarda ancora al medium fotografico ma lo fa questa volta attraverso l'analisi del rapporto tra l'immagine e l'io che esplorano il libro *La giornata d'uno scrutatore* e un articolo pubblicato sul quotidiano *La Repubblica* in occasione della morte del filosofo francese Roland Barthes. Da questo saggio emerge un Calvino filosofo, la cui letteratura più che essere filosofica è una filosofia in racconto. Le riflessioni fenomenologiche di Calvino sul visibile e le sue considerazioni sulla fotografia lo avvicinano a filosofi come Walter Benjamin e lo stesso Barthes e anticipano di molto i temi correnti della teoria critica attuale come, ad esempio, quello di *agency* dell'oggetto sul soggetto al centro della *affect theory* ("teoria dell'affetto").

<sup>6</sup>Calvino, *Lezioni*, 104.

<sup>7</sup>Italo Calvino, *La strada di San Giovanni* (Milano: Mondadori, 1995), 31, 40, 44.

<sup>8</sup>Calvino, *Strada*, 56.

<sup>9</sup>Italo Calvino, *Collezione di sabbia* (Milano: Mondadori, 1994), 127.

### Immagine—distanza

Negli scritti di Calvino la distanza si presenta con volti differenti. La lettura di alcuni passi permetterà di incontrarla come solitudine, tempo, novità e silenzio. Nel testo “Calvino e il pathos della distanza”, Cesare Cases afferma che l’opera di Calvino vive nella “tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria” e vede nel *Barone rampante* la “soluzione” di tale tensione: Calvino “ha insediato il suo eroe sulle piante, a una distanza tale da poter essere in rapporto con gli uomini e giova loro senza essere offeso dalla sana, ma un po’ maledorante natura del popolo e da quella arida e crudele dei suoi nobili familiari”.<sup>10</sup> La decisione di Cosimo Piovasco di Rondò di vivere tutta la vita sugli alberi, in seguito alla quale diventerà il Barone Rampante, è interpretata da Cases come il tentativo di trovare un equilibrio tra desiderio di distanza, dettato da un’inevitabile sofferenza che una convivenza ravvicinata con il prossimo comporta, e quella comunità definita da lui come necessaria. In tale interpretazione, Cosimo compie la sua scelta per non essere “offeso”.<sup>11</sup>

Nel 1965 Calvino scrive, dietro il nome anagrammato di Tonio Cavilla, una prefazione all’edizione per le scuole medie del *Barone rampante*.

Un ragazzo sale su di un albero, si arrampica tra i rami, passa da una pianta all’altra, decide che non scenderà più. L’autore di questo libro non ha fatto che sviluppare questa semplice immagine e portarla alle estreme conseguenze: il protagonista trascorre l’intera vita sugli alberi, una vita tutt’altro che monotona, anzi: piena d’avventure, e tutt’altro che da eremita, però sempre mantenendo tra sé e i suoi simili questa minima ma invalicabile distanza.<sup>12</sup>

Il barone rampante è dunque un’immagine e la storia scritta dall’autore è lo sviluppo di quest’immagine portato all’estreme conseguenze. Gli ostacoli e i pericoli che Cosimo incontra durante la narrazione si concentrano quasi esclusivamente sul rischio di toccare terra. Cases considera il rapporto del Barone con gli alberi e le continue occasioni in cui tale rapporto è minacciato come il tentativo di “affermare la propria autonomia” e, al contempo, l’impossibilità di realizzarla, impossibilità probabilmente legata al suo concetto di “comunità necessaria”.<sup>13</sup> L’unica necessità avvistata da Calvino è invece quella dell’immagine che sta all’origine della storia e il pericolo che Cosimo

<sup>10</sup>Cesare Cases, *Patrie lettere* (Torino: Einaudi, 1987), 160-161.

<sup>11</sup>Italo Calvino, *Il barone rampante* (Milano: Mondadori, 1993), 15.

<sup>12</sup>Calvino, *Barone*, v.

<sup>13</sup>Cases, *Patrie lettere*, 163.

corre e supera è quello di rinunciare all'immagine del ragazzo sugli alberi. Pur non garantendo la protezione alle offese, la distanza permette all'immagine di esprimere la sua necessità logica. Nel *Barone rampante*, la distanza è interna all'immagine.

In una presentazione scritta da Calvino per il suo testo *La giornata d'uno scrutatore* compare lo stesso problema, senza tuttavia l'intrinsecità della distanza alle immagini. L'autore afferma che la prima idea del racconto gli venne in occasione delle elezioni del 7 giugno 1953, in seguito ad una visita al Cottolengo durata solo dieci minuti: "le immagini che ne avevo riportato erano troppa poca cosa per quelle che ci si aspettava dal tema".<sup>14</sup> Nel 1961, alle elezioni amministrative, Calvino riesce a svolgere l'incarico di scrutatore al Cottolengo, dove trascorre quasi due giorni:

Il risultato fu che restai completamente impedito dallo scrivere per molti mesi: le immagini che avevo negli occhi [...] erano così infernali che avrebbero potuto ispirarmi solo un pamphlet violentissimo [...] Insomma: prima ero a corto di immagini, ora avevo immagini troppo forti. Ho dovuto aspettare che si allontanassero, che sbiadissero un poco dalla memoria; e ho dovuto far maturare sempre più le riflessioni, i significati che da esse si irradiano.<sup>15</sup>

Il libro *La giornata d'uno scrutatore* verrà pubblicato nel 1963, a dieci anni dalla visione dell'autore delle prime immagini del Cottolengo. In questo caso la distanza è indispensabile all'autore perché la forza delle immagini suscitano in lui una reazione immediata, quasi istintiva, che, se scritta, non direbbe nulla delle immagini ma solo del loro effetto sul soggetto che le guarda. La distanza permette invece una riflessione che, per quanto interpretazione, tiene conto dei significati che dalle immagini "si irradiano", offrendo la possibilità di ascoltare non solo la reazione soggettiva alla visione ma la visione stessa. Nella distanza come *tempo*, l'immagine può quindi esplicitare la sua necessità, la sua logica, ovvero i significati intrinseci.

La distanza come novità si presenta invece nel testo "Com'era nuovo il Nuovo Mondo" dove Calvino sostiene che "vedere" il nuovo mondo sia più difficile di scoprirlo. Calvino tratta questo tema in seguito alla visita all'esposizione *L'America vista dall'Europa* al Grand Palais di Parigi: "La prima osservazione suggerita dall'esposizione al Grand Palais, è che il Vecchio Mondo coglie con più forza le immagini del Nuovo quando

<sup>14</sup>Italo Calvino, *La giornata d'uno scrutatore* (Milano: Mondadori, 1994), VIII. Questa presentazione non fu pubblicata nella prima edizione Einaudi del 1963 ma si trova ora nell'edizione Mondadori.

<sup>15</sup>Calvino, *Giornata*, VIII.

ancora non sa bene di cosa si tratta”.<sup>16</sup> La novità è diversità da tutto ciò che l’occhio è abituato a vedere ed è, dunque, distanza dal senso comune non ancora in grado di dire qualcosa. Nella novità, l’occhio ascolta in modo più diretto l’immagine. Aggiunge infatti Calvino:

L’allegoria corrisponde al bisogno dell’Europa di pensare l’America attraverso i propri schemi, di rendere concettualmente definibile quella che era e resta la *differenza*, forse l’irriducibilità americana, cioè il suo avere sempre da dire all’Europa—dal primo sbarco di Colombo a oggi—qualcosa che l’Europa non sa.<sup>17</sup>

Qualsiasi definizione non può esaurire ciò che un’immagine ha da dire ma può, secondo l’autore, rendere indifferente l’occhio.

Quest’ultimo punto e il tema della novità sono al centro di un altro breve racconto, *La vecchia signora in kimono viola*, ambientato nel vagone di un treno in viaggio da Tokyo per Kyoto.<sup>18</sup> Il protagonista osserva intensamente un dialogo tra un’anziana signora e una giovane donna, cercando di comprendere non tanto i loro discorsi ma i loro modi, e intanto pensa:

Quando tutto avrà un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare più nulla degno di nota, a *non vedere* più quello che vedo. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli.<sup>19</sup>

La novità non può mai essere prevedibile e, quindi, permette all’occhio di vedere l’immagine. Il passo suggerisce un altro aspetto importante del pensiero di Calvino, che riguarda il concetto di differenza: se è l’occhio che percepisce la differenza, questa non sarà mai il risultato di una riflessione mentale, ossia di un confronto tra la nuova immagine e tutto ciò che è stato visto prima. La differenza viene dunque dalle immagini ma nell’abitudine lo sguardo risponde all’ordine della mente, diventando così indifferente. La riflessione del protagonista prosegue con la constatazione che “viaggiare non serve molto a capire”, nel senso che non giova ad un’attività mentale intenzionale, “ma serve a riattivare per un momento l’uso degli occhi, la lettura visiva del mondo”, serve cioè a far tacere il già detto della mente.<sup>20</sup> Si

<sup>16</sup>Si tratta di un commento per una trasmissione della Rai del dicembre 1976, pubblicato in Calvino, *Collezione*, 17-18.

<sup>17</sup>Calvino, *Collezione*, 17-18, corsivo in originale.

<sup>18</sup>Su questo racconto e sul rapporto viaggio e uso degli occhi vedi Modena, *Italo Calvino’s Architecture*, 9.

<sup>19</sup>Calvino, *Collezione*, 168, corsivo in originale.

<sup>20</sup>Calvino, *Collezione*, 168.

ritrova dunque in questo testo l'idea di lettura viva già incontrata sopra e anche qui essa permette alle immagini (all'oggetto) la possibilità di parlare.

Per quanto riguarda invece la distanza come silenzio, si può dire che essa appartenga a tutti i personaggi di Calvino, siano essi personaggi fantastici o inseriti nella realtà più concreta. In particolare, il racconto *L'avventura di un poeta* de *Gli amori difficili* è incentrato proprio su questo tema. Il racconto comincia con l'avvicinarsi in canotto di un uomo e una donna verso una piccola isola deserta. Ad un tratto, l'uomo tende un orecchio: "— Cos'hai sentito?—chiese lei.—Silenzio,— lui disse.—Le isole hanno un silenzio che si sente".<sup>21</sup> Subito dopo, il narratore presenta i due personaggi, lui Usnelli, un poeta, lei Delia. Usnelli osserva attento il paesaggio circostante:

Adesso stava all'erta, come se ogni grado di perfezione che la natura intorno a loro raggiungeva [...] non facesse che precedere un altro grado più alto, e così via, fino al punto in cui l'invisibile linea dell'orizzonte si sarebbe aperta come un'ostrica svelando tutt'a un tratto un pianeta diverso o una nuova parola.<sup>22</sup>

Nella distanza del silenzio il poeta attende che l'immagine sveli un livello diverso di realtà, si pone in una dimensione di ascolto di un'unica parola che egli chiama "nuova" poiché non gli appartiene ancora.

Anche l'amore è sentito dal poeta come silenzio: "Per lui, essere innamorato di Delia era stato sempre così, come nello specchio di questa grotta: essere entrato in un mondo al di là della parola".<sup>23</sup> Tutto ciò che non è intenzionale sembra appartenere al silenzio ma questo silenzio non è muto, anche se è al di là della parola. Il protagonista si concentra ora sull'immagine di Delia che nuota nuda, che il narratore descrive così:

Usnelli, sul canotto era tutt'occhi. Capiva che quel che ora la vita dava a lui era qualcosa che non a tutti è dato di fissare a occhi aperti, come il cuore più abbagliante del sole. E nel cuore di questo sole era silenzio. Tutto quello che era lì in quel momento non poteva essere tradotto in nient'altro, forse nemmeno in un ricordo.<sup>24</sup>

Di fronte all'immagine abbagliante della donna amata, il poeta è completamente spogliato delle parole e forse anche di quell'intenzionalità che è il ricordo volontario. La chiarezza con cui l'immagine abbagliante

<sup>21</sup>Italo Calvino, *Gli amori difficili* (Milano: Mondadori, 1993), 129.

<sup>22</sup>Calvino, *Amori*, 130.

<sup>23</sup>Calvino, *Amori*, 132.

<sup>24</sup>Calvino, *Amori*, 132-133.

s'impone non lascia spazio ad altro e la sua presenza si fa immediata, poiché non mediata dalla parola.<sup>25</sup>

I diversi volti della distanza, incontrati nei testi di Calvino, sono sempre in relazione con l'immagine. Pur presentandosi in differenti accezioni, la distanza costituisce per Calvino un punto di vista, ovvero un luogo o un momento nel quale l'immagine può mostrarsi all'occhio non indifferente.<sup>26</sup> Il punto di vista non appartiene alla chiusura della ragione intenzionale e non è il risultato di una riflessione, la quale nasce proprio dal rapporto tra immagine e distanza dal pensiero discorsivo. La distanza è dunque un'epochè dell'intenzionalità—e, come si vedrà, della psicologia—che lascia esprimere al visibile le sue necessità. Secondo Calvino, il punto di vista così inteso garantisce un'apertura del discorso alle immagini. Stabilite la necessità della distanza per la visione e la sua possibilità di darsi in maniera differente, si tratta ora di spostare il discorso dal piano del rapporto tra la visione e l'immagine al piano del rapporto tra l'immagine e la conoscenza. È la fotografia ad offrire a Calvino motivo di riflessione. L'indagine fotografica di Calvino non prescinde dalle sue considerazioni esplorate fin qui, sulla relazione tra distanza e immagine, e la fotografia, l'immagine *differita* che inizialmente Calvino teme, diventerà una prospettiva unica per rendere espliciti i rapporti inconsci con il mondo. Lo sguardo di Calvino è uno sguardo fenomenologico, lo stesso sguardo con cui questo articolo esaminerà la sua analisi della fotografia.

### Immagine e conoscenza

Nel pensiero di Calvino, il rapporto tra soggetto e mondo è inteso principalmente nei termini di rapporto tra occhio e immagine. L'occhio per l'autore non è semplicemente un organo di percezione ma, come afferma il testo *La luce negli occhi*, l'inizio del cervello.<sup>27</sup> Il

<sup>25</sup>La posizione di Calvino circa il rapporto dell'immagine con la parola richiama la posizione di Jacques Lacan circa il rapporto tra il linguaggio e le cose. Come Calvino vede nella presenza dell'immagine l'assenza della parola, così Lacan pensa il linguaggio come sostituzione della cosa. Si veda Jacques Lacan, *Scritti* (Torino: Einaudi, 1974) I:492. L'impossibilità di una coincidenza tra le parole e le immagini, sostenuta da Calvino, richiama inoltre le riflessioni di Ludwig Wittgenstein sul rapporto tra le parole del linguaggio e gli oggetti; vedi Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (Torino: Einaudi, 1995).

<sup>26</sup>L'idea di Calvino della distanza come punto di vista richiama l'idea di Leibniz di "monade", che è infatti pensata da Leibniz come un punto di vista sul mondo. Inoltre, la singola monade non è in rapporto con altre infinite monadi ed è, in un certo senso, distante da loro.

<sup>27</sup>Calvino, *Collezione*, 128.

pensiero del cervello che inizia nell'occhio procede per immagini. Il rapporto tra occhio e immagine si può dunque definire come rapporto tra occhio/cervello e immagine—tuttavia quest'ultima non è solo fenomeno ma anche simbolo, modello, astrazione. Come distinguere le immagini della realtà da quelle derivate dalla cultura o dalla volontà di rappresentazione? È possibile un'immagine della realtà distante dall'intenzionalità del pensiero discorsivo? Queste e altre domande sono il tema de *L'avventura di un fotografo* che Calvino definisce la “messa in racconto (come dire ‘messa in scena’) d'un articolo saggistico”.<sup>28</sup> Si tratta dell'articolo del 30 aprile 1955, “La follia nel mirino”, pubblicato su *Il contemporaneo* nella rubrica “Le armi, gli amori”, dove la pratica fotografica è avvertita da Calvino come “pericolosa”.<sup>29</sup> Osservando l'uso compulsivo del “nero strumento” da parte dei suoi contemporanei per i quali “tutto ciò che non è fotografato è perduto”, “come se non fosse esistito”, Calvino riconosce nella fotografia un “carattere nostalgico della realtà” e nel fotografo dilettante il voler fissare, trattenere e immortalare in un'immagine/momento, ovvero nell'istantanea, lo scorrere del tempo.<sup>30</sup>

All'inizio de *L'avventura di un fotografo*, il narratore presenta il protagonista Antonino Paraggi:

la sua vera passione era quella di commentare con gli amici gli avvenimenti piccoli e grandi sdipanando il filo delle ragioni generali dai garbugli particolari; egli era insomma, per atteggiamento mentale, un filosofo, e nel riuscire a spiegarsi anche i fatti più lontani dalla sua esperienza metteva tutto il suo puntiglio.<sup>31</sup>

Il suo atteggiamento mentale è un metodo che, partendo dal particolare, giunge al generale. Quest'informazione è essenziale in quanto costituisce la posizione filosofica di Paraggi. Marco Papa afferma che

<sup>28</sup>Italo Calvino, “La follia nel mirino”, *Contemporaneo* 2.18 (1955): 12.

<sup>29</sup>Calvino, “Follia”. Sul rapporto tra l'articolo del 1955 e *L'avventura di un fotografo* si veda l'ottima analisi di Lucia Re che evidenzia le differenze tra i due testi e come la posizione di Calvino circa la fotografia cambi radicalmente passando da un rifiuto radicale al riconoscimento delle sue possibilità conoscitive. Interessante è l'osservazione di Re sulla scelta del nome Antonino Paraggi per il protagonista che richiama Michelangelo Antonioni regista di *Blow-Up*, film al quale Antonioni stesso aveva chiesto a Calvino di collaborare. Infine, Re vede nelle continue domande e riflessioni di Paraggi il ripercorrere di Calvino della storia della fotografia e in particolare le indagini sul mezzo di Andy Warhol. Si vedano Lucia Re, “L'avventura di un fotografo”, in Mariapia Lamberti e Franca Bizzoni, *Italo Calvino y la cultura de Italia* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 115-128; e Franco Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino* (Toronto: University of Toronto Press, 2001).

<sup>30</sup>Calvino, “Follia”.

<sup>31</sup>Calvino, *Amori*, 50.

nessun altro personaggio de *Gli amori difficili* “riesce ad approntare gli strumenti necessari ad affrontare lo «choc du réel»”.<sup>32</sup> Quest’ultima espressione Papa la prende in prestito da François Wahl, critico francese che scriveva della poetica visiva dei racconti de *Gli amori difficili*: “Le choc du réel provoque l’apparition d’une image, c’est le réel encore et déjà autre chose; l’image traduit une expérience, mais elle signifie plus et sun un autre plan” (“lo choc del reale provoca l’apparizione di un’immagine. è ancora il reale ed è già un’altra cosa; l’immagine traduce un’esperienza, ma significa di più e su un altro piano”).<sup>33</sup> A rendere diverso Paraggi dai protagonisti delle altre avventure è, secondo Papa, il suo essere personaggio attivo nella conoscenza di ciò che lo choc provoca:

In questo impegno conoscitivo, in questa predisposizione all’analisi, in questa disinteressata passione scientifica, sta il carattere razionalista dell’eroe. Nella sua volontà di rischiare l’alienazione per scoprire le riposte motivazioni e soddisfazioni dell’*homo photographicus* consiste invece l’elemento cavalleresco: per amore della verità il personaggio affronta la prova e—perché no?—anche la dannazione.<sup>34</sup>

Per Papa, Paraggi è un eroe nel quale l’elemento razionale e quello cavalleresco convergono per smascherare “l’atteggiamento passivo e acritico verso la realtà” nascosto dietro l’ossessione per la fotografia.<sup>35</sup>

Paraggi rivolge la prima osservazione ai suoi coetanei: il loro rapporto con la fotografia gli rivela come “spesso la passione dell’obiettivo nasce in modo naturale e quasi fisiologico come effetto secondario della paternità”.<sup>36</sup> Paraggi si spiega questa corrispondenza attraverso il tentativo del genitore di catturare l’immagine, ogni volta perfetta, del figlio che cresce; egli vede l’album fotografico come “luogo dove tutte queste fugaci perfezioni si salv[a]no e giustappong[o] no, ciascuna aspirando a una propria incomparabile absolutezza”.<sup>37</sup> Si potrebbe parlare di una sorta di “salvezza” dei fenomeni, di restituzione della realtà. Quest’atteggiamento di possesso è avvertito dal protagonista come una follia che inevitabilmente impedisce la

<sup>32</sup>Marco Papa, “La realtà, la fotografia, la scrittura. Postille in margine a «L’avventura di un fotografo» di Italo Calvino”, *Rassegna di letteratura italiana* 84.1-2 (1980): 257-268, 257, corsivo in originale.

<sup>33</sup>François Wahl, [prefazione a Italo Calvino, *L’Aventure d’un Poète*], *Revue de Paris* 67.11 (1960): 127-128, 127, corsivo in originale. Tutte le traduzioni non attribuite sono originali.

<sup>34</sup>Papa, “Realtà”, 258-259, corsivo in originale.

<sup>35</sup>Papa, “Realtà”, 259.

<sup>36</sup>Calvino, *Amori*, 50.

<sup>37</sup>Calvino, *Amori*, 51.

distinzione tra realtà e riproduzione: “Il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto viene fotografata, è brevissimo”.<sup>38</sup> Le riflessioni di Paraggi derivano dall’osservazione di uno sguardo che è ancora quello di un non-fotografo—lo stesso dell’articolo del 1955—ma nel momento in cui gli si propone l’occasione di fotografare, la sua riflessione si fa diversa, spostandosi da un’analisi rivolta a coloro che fotografano a un’analisi della fotografia. Il protagonista si mette ora nel punto di vista dell’*homo photographicus*, adottando un metodo che Calvino, in un’intervista rilasciata a Roberto De Monticelli, chiama mimesi attiva della negatività, “cioè trasportarci violentemente dalla parte di ogni fenomeno, ogni modo di pensare che giudichiamo negativo, entrare nella sua logica interna portandola alle ultime conseguenze, vivere insomma la negatività «al grado eroico»”.<sup>39</sup>

Lo sguardo di Paraggi entra nell’obiettivo e la prima relazione che ne scaturisce è quella con il tempo. Alle due amiche che vorrebbero essere fotografate, Paraggi chiede: “Cosa vi spinge, ragazze, a prelevare dalla mobile continuità della vostra giornata queste fette temporali dello spessore di un secondo?”<sup>40</sup> La fotografia, come tentativo di fermare lo scorrere del tempo, ha per il protagonista un carattere commemorativo: “la vita che vivete per fotografarla è già in partenza commemorazione di se stessa. Credere più *vera* l’istantanea che il ritratto in posa è un pregiudizio”.<sup>41</sup> Sembra domandarsi il protagonista: può un istante strappato al tempo restituire la realtà di un momento? A questa domanda, Calvino aveva già risposto negativamente nell’articolo sul *Contemporaneo* dove, alla radice della follia della fotografia aveva individuato credere l’istantanea più vera perché “spontanea”.

Questo tipo di fotografia, così come l’autobiografia, sono per Calvino il risultato di una mancanza di scelta, ovvero di uso della ragione che, al contrario, il fotografo professionista esercita e anziché inseguire un semplice rispecchiamento del reale: “sa che la realtà della storia si legge nei suoi momenti *eccezionali*”.<sup>42</sup> Nel capitolo “Istantaneità o posa? Un dilemma per Calvino”, Claudio Marra identifica l’originalità dell’articolo di Calvino nel suo sconfessare “una specificità linguistica (l’istantaneità) che troppe volte è stata (ed è tuttora) invocata per

<sup>38</sup>Calvino, *Amori*, 52.

<sup>39</sup>Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, ed. Luca Baranelli (Milano: Mondadori, 2002), 44.

<sup>40</sup>Calvino, *Amori*, 53.

<sup>41</sup>Calvino, *Amori*, 54, corsivo in originale.

<sup>42</sup>Calvino, “Follia”, corsivo in originale.

giustificare l'esistenza e il valore comunicativo della fotografia".<sup>43</sup> Secondo Marra, Calvino mette "in discussione il binomio istantaneità/vero, troppe volte e troppo superficialmente eletto a cuore dello specifico fotografico in contrapposizione all'idea di finzione e di messa in scena".<sup>44</sup> Allontanandosi da questo "pregiudizio", il protagonista de *L'avventura di un fotografo* comincia la sua indagine conoscitiva attraverso l'obiettivo.

Alessandra Chiappori offre un'analisi del racconto—e della relazione fotografia/vita—che mantiene e amplifica il tono apocalittico espresso dallo scrittore nell'articolo del 1955.<sup>45</sup> Chiappori e la semiotica analizzano la fotografia in termini di "costruzione enunciativa", "effetto discorsivo", "iscrizione della soggettività" senza quindi distinguere fotografia e discorso.<sup>46</sup> L'enfasi ricade tutta sull'intenzionalità del fotografo il cui rapporto con l'osservatore è quello tra enunciatore e lettore in un "contratto di lettura". L'osservatore esce dall'analisi semiotica come ingannato. Rifacendosi a *La chambre claire. Note sur la photographie (La camera chiara. Nota sulla fotografia)* di Roland Barthes—per il quale, come si vedrà, il racconto di Calvino è decisivo—Chiappori afferma:

nel distacco temporale dal suo referente, che le è connaturato, l'immagine fotografica *agisce* ingannando l'osservatore, oltre che sul piano percettivo, anche su un livello cognitivo-epistemico, dando l'illusione di trovarsi di fronte al referente stesso, dimenticando la cornice, l'oggetto foto, e cadendo vittima di una *mise en abyme* che congela frammenti isolati di realtà, di tempo [...] e spazio.<sup>47</sup>

Rispetto all'articolo del 1955, tuttavia, *L'avventura di un fotografo* non pone la fotografia in relazione solo al tempo né avverte la temporalità come inganno. Inoltre, durante tutto il racconto, Paraggi, così come Calvino ha sempre fatto nella sua opera, tenta di incontrare l'immagine fuori dall'intenzionalità del suo pensiero discorsivo. Se la critica semiotica legge l'avventura di Paraggi come un "fallito relazionarsi con la realtà" perché "il protagonista è ingenuamente illuso da una *superficie* che non può che *apparire*, per quanto egli cerchi di raggiungere una dimensione più profonda, dunque autentica", per Calvino—e la

<sup>43</sup>Claudio Marra, *Forse in una fotografia: teorie e poetiche fino al digitale* (Bologna: CLUEB, 2002), 174-176. Sulla fotografia in Calvino, si veda anche Remo Ceserani, *L'occhio della medusa: fotografia e letteratura* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011), 74-76.

<sup>44</sup>Marra, *Forse in una fotografia*, 176.

<sup>45</sup>Alessandra Chiappori, "Le immagini difficili. Considerazioni semiotiche sul ruolo della fotografia in 'L'avventura di un fotografo' di Italo Calvino", *Lexia* (2014): 303-316, corsivo in originale.

<sup>46</sup>Chiappori, "Immagini".

<sup>47</sup>Chiappori, "Immagini", corsivo in originale.

prospettiva fenomenologica di questo articolo lo dimostrerà—superficie e apparenza non sono affatto illusorie.<sup>48</sup> Da esse scaturisce, al contrario, la poetica di un racconto che si fa filosofia del visibile. Ne *L'avventura di un fotografo* le immagini *differite* non ingannano e non creano vittime—anzi offrono un punto di vista a distanza.

### Immagine e superficie

Paraggi decide che, per restituire il tempo, anziché scattare istantanee bisogna riuscire a rappresentarlo: “Questo è il punto: rendere espliciti i rapporti col mondo che ognuno di noi porta con sé, e che oggi si tendono a nascondere, a far diventare inconsci, credendo che in questo modo spariscono, mentre invece...”.<sup>49</sup> Sappiamo che per Calvino il rapporto soggetto/mondo coincide con il rapporto occhio/immagine e al protagonista interessa rendere esplicito questo rapporto, che ancora non conosce, attraverso la fotografia. Secondo Calvino, la macchina fotografica ha la potenzialità di rendere esplicito—o conscio—un inconscio ottico. Una delle due amiche di Paraggi, Bice, gli fa da modella e, nel momento in cui la guarda dall’obiettivo, gli sembra di vederla per la prima volta. Si trova tuttavia davanti ad un problema: “c’erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse le une e le altre”.<sup>50</sup>

Su questo passo, Marco Belpoliti sostiene che “il segreto della follia del mirino è tutto nella ricerca dell’unicità, ricerca dell’*uno* che sembra contenere tutto il *molteplice*”.<sup>51</sup> Rispetto all’articolo del 1955, infatti, ne *L'avventura di un fotografo* la critica di Calvino va oltre l’istantaneità e il problema della temporalità delle immagini e diventa indagine filosofica. Paraggi non è un fotografo ma un filosofo che si relaziona al mondo attraverso la macchina fotografica. Da sempre il rapporto tra uno e molte è stato il principale problema gnoseologico della filosofia e le differenti posizioni rispetto a tale rapporto hanno determinato le diverse prospettive della filosofia stessa.<sup>52</sup> Il problema originario riguarda l’idea di totalità intesa o come un tutto unico o come somma di tutti i particolari. Quello che ora Paraggi cerca è la fotografia unica nel senso di un tutto unico. Il problema è come ottenerla.

<sup>48</sup>Chiappori, “Immagine”, corsivo in originale.

<sup>49</sup>Calvino, *Amori*, 55.

<sup>50</sup>Calvino, *Amori*, 56.

<sup>51</sup>Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino* (Torino: Einaudi, 1996),

<sup>52</sup>Sul problema del rapporto tra uno e molteplice fondamentale è il *Parmenide* di Platone.

Il suo primo tentativo lo porta subito fuori strada perché fa sentire anche lui come uno “scattatore di istantanee”, un “cacciatore dell’inafferrabile”: “quell’espressione quell’accento quel segreto che gli sembrava d’esser lì lì per cogliere sul viso di lei era qualcosa che lo trascinava nelle sabbie mobili degli stati d’animo, degli umori, della psicologia”.<sup>53</sup> Non è questa la strada giusta per rendere espliciti i rapporti con il mondo, perché conduce a qualcosa di soggettivo che non è in grado di dire nulla riguardo al mondo. È infatti una strada che Calvino non percorre mai. In tutta la sua opera i personaggi mancano di spessore psicologico e non crescono, quasi fossero inseriti in un contesto senza tempo ma non per questo irreali: la loro dimensione è data dall’occhio al quale è possibile il movimento—e quindi il cambiamento—che sono “pensati” come tempo.

Al fine di comprendere la posizione di Calvino, è interessante leggere “Il museo dei mostri di cera”, redatto in occasione della visita al Musée (Museo) anatomico-etnologico del dottor Pierre Spitzner. Qui Calvino scrive a proposito di una pelle umana completa e conciata di un trentacinquenne: “questo tappeto umano, schiacciato come un fiore nelle pagine di un libro, m’è apparso là in mezzo come l’immagine più fraterna e riposante”.<sup>54</sup> Ne spiega il motivo:

Devo ammettere che non ho mai sentito l’attrattiva delle viscere (così come non ho mai sentito una forte spinta a esplorare l’interiorità psicologica); da ciò forse la mia preferenza per quest’uomo tutto in estensione, spiegato in tutta la sua superficie, escludente ogni spessore e ogni intenzione riposta.<sup>55</sup>

A Calvino interessa la superficie, l’immagine che arriva all’occhio e che esclude “ogni intenzione riposta”.<sup>56</sup> Nel saggio “La squadratura”, egli ribadisce la stessa posizione circa la psicologia quando scrive

<sup>53</sup>Calvino, *Amori*, 57.

<sup>54</sup>Calvino, *Collezione*, 32.

<sup>55</sup>Calvino, *Collezione*, 32.

<sup>56</sup>È molto interessante, a questo proposito, la posizione espressa da Hannah Arendt quando, riflettendo sullo studio del biologo e zoologo Adolf Portmann, scrive: “Since we live in an *appearing* world, is it not much more plausible that the relevant and the meaningful in this world of ours should be located precisely on the surface? [...] [T]he point of his own findings is that what appears outside is so hopelessly *different* from the inside that one can hardly say that the inside ever appears at all [...] If this inside were to appear, we would all look alike” (“Dal momento che viviamo in un mondo che appare, non è molto più plausibile che ciò che è rilevante e significativo in questo nostro mondo debba essere situato proprio alla superficie? [...] [L]’elemento decisivo delle sue scoperte, è che ciò che appare all’esterno risulta così irrimediabilmente *differente* dall’interno da far quasi pensare che l’interno non appaia, si può dire, mai. [...] Se questo interno dovesse apparire, ci assomigliremmo tutti”); si veda Hannah Arendt, *The Life of the Mind* (San Diego: Harvest, 1977), 27-29, corsivo in originale; tradotto in Hannah Arendt, *La vita della mente*, trad. Giorgio Zanetti, ed. Alessandro Del Lago (Bologna: Il Mulino, 1987), 108-110, corsivo in originale.

delle opere del pittore Giulio Paolini: “Lo scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un’impersonalità assoluta, per sfuggire all’abborrita psicologia”.<sup>57</sup>

Anche per Paraggi non c’è nessun segreto da svelare al di là del volto di Bice e la fotografia unica come realtà tutta non va cercata oltre l’apparenza delle cose: “Doveva seguire la via opposta: puntare su un ritratto tutto in superficie, palese, univoco, che non rifugiasse dall’apparenza convenzionale, stereotipa, dalla maschera”.<sup>58</sup> La maschera è intesa come generalità perché “essendo innanzi tutto un prodotto sociale, storico, contiene più verità d’ogni immagine che si pretenda «vera»; porta con sé una quantità di significati che si riveleranno a poco a poco”.<sup>59</sup> La fotografia unica, in grado di restituire la realtà di un momento, è la fotografia di un prodotto carico di significati del tempo al quale quel momento appartiene. Paraggi decide allora di fotografare Bice vestita da tennista, perché ciò rappresenta il gusto, tipico di quel periodo, di richiamare la moda di trent’anni prima. Ha in mente una “cartolina ideale” alla quale cerca di ricondurre Bice. Infatti, sovrapporre all’immagine una maschera carica di significati equivale ad utilizzare l’immagine per comunicare un’idea che appartiene all’intenzionalità del soggetto che fotografa. Dove va a finire in questo modo la Bice particolare, sostituita da quella ideale? “Solo fingendo un movimento arrestato a metà si poteva dare l’impressione del fermo, del non vivente”.<sup>60</sup> Eccola Bice, è diventata la non vivente e, subito dopo, diventa sogno per poi essere “un’essenza di donna atemporale e quasi impersonale”.<sup>61</sup>

La distanza dalla realtà aumenta vertiginosamente, tanto che ora Paraggi vuole “il ritratto fuori dal tempo e dallo spazio”.<sup>62</sup> Ma l’immagine di Bice non si lascia facilmente cancellare e sostituire con ciò che il protagonista vuole vedere, tanto che ancora dietro la maschera della tennista, fingeva dei colpi “come se lo sguardo che usciva da quell’occhio di vetro fosse la palla che lei continuava a respingere”.<sup>63</sup> Inoltre, proprio nel momento in cui Paraggi vuole collocarla fuori dal tempo e dallo spazio, lei gli si presenta davanti in tutta la sua fisicità: “Bice era nuda. Aveva fatto scivolare il vestito fino ai piedi; sotto

<sup>57</sup>Italo Calvino, “La squadratura”, in Giulio Paolini, *Idem* (Torino: Einaudi, 1975), v-xiv, x.

<sup>58</sup>Calvino, *Amori*, 57.

<sup>59</sup>Calvino, *Amori*, 57.

<sup>60</sup>Calvino, *Amori*, 58.

<sup>61</sup>Calvino, *Amori*, 59.

<sup>62</sup>Calvino, *Amori*, 59.

<sup>63</sup>Calvino, *Amori*, 59.

non aveva niente; aveva fatto un passo avanti; no, un passo indietro che era come un avanzare tutta intera nel quadro; stava dritta, alta davanti alla macchina, tranquilla, guardando davanti a sé, come se fosse sola”.<sup>64</sup> Il momento è decisivo perché è l’incontro dell’occhio con l’immagine, che avviene nella distanza dall’intenzionalità dello sguardo del soggetto; infatti, Bice indietreggia e si presenta tutta intera come se fosse sola. Non c’è nessun significato aggiuntivo alla sua immagine: “Antonino sentì la vista di lei entrargli negli occhi e occupare tutto il campo visivo, sottrarlo al flusso delle immagini casuali e frammentarie, concentrare tempo e spazio in una forma finita”.<sup>65</sup> Lo sguardo del protagonista coincide con l’immagine di Bice. L’esclamazione di soddisfazione di Paraggi è: “Ormai ti ho presa”, ovvero, la fotografia come possesso della realtà.<sup>66</sup>

Da quel momento, Paraggi si scopre innamorato di Bice, la cui immagine diventa per lui un’ossessione che lo spinge a fotografarla in ogni momento. Egli sostiene che “è una questione di metodo” e che “la fotografia ha un senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili”.<sup>67</sup> Possedere la totalità dell’immagine di Bice equivale a possedere la somma di tutte le sue immagini. Come non gli è stato possibile ottenere la totalità del tempo in un tutto intero ma solo una Bice contingente che si è offerta distante dalla sua intenzionalità, così non gli è dato di ottenere la totalità del tempo come somma di tutte le Bice contingenti. Sebbene il protagonista si ritrovi di nuovo avvinghiato dall’intenzionalità che vuole possedere l’immagine, ora egli cerca non più il visibile ma l’immagine invisibile di Bice.

### **L’immagine invisibile**

Ci si trova di fronte ad un altro problema gnoseologico, determinato dalla conformazione del soggetto, al quale è possibile solo la visione di un orizzonte anteriore. L’intenzione che spinge il protagonista verso la conoscenza totale, intesa come possesso della realtà tutta, è impedita dalla costituzione stessa del protagonista: è una Bice alle

<sup>64</sup>Calvino, *Amori*, 60.

<sup>65</sup>Calvino, *Amori*, 60.

<sup>66</sup>Calvino, *Amori*, 60. Sulla fotografia come possesso della realtà e sul legame di questa affermazione di Calvino con l’analisi di Susan Sontag nel suo libro *On Photography* (*Sulla fotografia*) del 1977, vedi, tra gli altri, Ulla Musarra-Schrøder, “The Photographic Image: Calvino ‘in Dialogue’ with Barthes, Sontag and Baudrillard”, in Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin e Lene Waage Petersen, ed., *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility* (London: Legenda, 2007), 230-243; e Chiappori, “Immagini”.

<sup>67</sup>Calvino, *Amori*, 61.

sue spalle che Paraggi vorrebbe incontrare. Calvino presenta lo stesso problema anche nel testo “Eugenio Montale, *Forse un mattino andando*”:

L'uomo ha sempre sofferto della mancanza di un occhio sulla nuca, e il suo atteggiamento conoscitivo non può che essere problematico perché egli non può essere mai sicuro di cosa c'è alle sue spalle, cioè non può verificare se il mondo continua tra i punti estremi che riesce a vedere storcendo le pupille in fuori a sinistra e a destra.<sup>68</sup>

L'impossibilità di conoscere il tutto non è legata al divenire inafferrabile del tempo o all'inesauribilità della superficie del mondo, ma alla fattezze del soggetto scisso tra davanti e dietro, tra visibile e invisibile. Paraggi vuole infatti “cogliere Bice per la strada quando non sapeva di essere vista da lui, tenerla sotto il tiro d'obiettivi nascosti, fotografarla non solo senza farsi vedere ma senza vederla, sorprenderla com'era in assenza del suo sguardo, di qualsiasi sguardo”.<sup>69</sup>

A proposito dell'assenza di Paraggi, Ulla Musarra giustamente afferma: “The absence of the photographer as a subject is one of the first photographic innovations invented by Antonino” (“l'assenza del fotografo come soggetto è una delle prime innovazioni fotografiche inventate da Antonino”).<sup>70</sup> Il desiderio di sparire di Paraggi non è infatti da intendere in chiave psicologica ma come sperimentazione fenomenologica. Egli è un soggetto che vorrebbe lasciare apparire l'immagine di Bice fuori dalla sua e da tutte le intenzionalità degli sguardi.<sup>71</sup> Bice lo lascia e lui si mette a fotografare la sua assenza, così l'incontro con l'immagine invisibile non avviene per l'intenzionalità del soggetto ma è decisa dall'assenza dell'immagine stessa (da Bice). Nel tentativo di rendere visibile l'invisibile, Paraggi fotografa tutto ciò che è refrattario alla fotografia; tuttavia rinuncia e distrugge infine le fotografie. Ma proprio quando è sul punto di liberarsene, dopo averle poste sopra ad alcuni giornali sui quali sono stampate le foto fatte dai fotoreporter ai casi estremi della società, egli pensa che “forse la vera fotografia totale è un mucchio di frammenti d'immagini private, sullo sfondo sgualcito delle stragi e delle incoronazioni”.<sup>72</sup>

L'immagine unica rende visibili insieme autobiografia e storia. Pertanto, egli decide di fotografare tutte queste immagini per far emergere la forza con cui esse si aggrappano “all'attenzione” di chi “cercava di

<sup>68</sup>Italo Calvino, *Perché leggere i classici* (Milano: Mondadori, 1991), 265.

<sup>69</sup>Calvino, *Amori*, 61.

<sup>70</sup>Musarra, “Photographic Image”, 236.

<sup>71</sup>Sul legame fotografia e sparizione dell'io si vedano Calvino, “Squadratura”; e Aurora Portesio, “Intervista a Giulio Paolini, Torino 23 ottobre 2008”, *Avanguardia* 14.40 (2009): 85-89.

<sup>72</sup>Calvino, *Amori*, 63.

scacciarle”.<sup>73</sup> Fotografando il rapporto dell’occhio con le immagini e il loro imporsi allo sguardo, Paraggi sente di rendere espliciti i rapporti inconsci col mondo. Il racconto si chiude con la scoperta, da parte del protagonista, della strada che fino a quel momento aveva cercato, strada sconosciuta a Paraggi ma non a Calvino, il quale ha percorso in questo testo diverse posizioni gnoseologiche fino a giungere ad esprimere la sua: “Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su sé stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la sola via che lui aveva oscuramente cercato fino allora”.<sup>74</sup> La conoscenza non è possesso di una totalità, ma contatto dell’occhio con i livelli di realtà dati dalle immagini; come ha felicemente scritto Belpoliti, “l’immagine del mondo è il mondo in immagine”.<sup>75</sup> Da questo punto di vista, cambia anche la prospettiva dalla quale Paraggi guarda e giudica la fotografia, la quale ora offre una possibilità di conoscenza, proprio perché è in grado di presentare un’immagine allo stesso tempo pubblica e privata.

Il problema consiste quindi nel trovare una tecnica capace di esprimere la potenzialità della fotografia:

Paraggi inventa un’alternativa (che è poi una proposta espressiva di tipo metalinguistico, cioè una riflessione sul mezzo usato, un’indagine all’interno del «nero strumento», privato delle sue valenze magiche e quindi razionalmente compreso) che scaturisce dalla logica stessa del negativo.<sup>76</sup>

La mimesi attiva della negatività permette a Paraggi di trovare una via d’uscita, un’apertura rispetto alle immagini, la quale non riduca il rapporto con esse ad una volontà di possesso della realtà da parte dell’intenzionalità. Ciò di cui l’intenzionalità deve occuparsi riguarda la ricerca di un metodo, l’invenzione di una tecnica. La stessa posizione circa la fotografia, espressa da Calvino nel finale de *L’avventura di un fotografo*, si trova nello scritto “Kleine Geschichte der Photographie” (“Piccola storia della fotografia”) di Benjamin, dove si legge: “Und doch ist, was über die Photographie entscheidet, immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik” (“Eppure l’elemento decisivo per la fotografia resta sempre il rapporto del fotografo con la sua tecnica”).<sup>77</sup>

<sup>73</sup>Calvino, *Amori*, 63.

<sup>74</sup>Calvino, *Amori*, 63.

<sup>75</sup>Belpoliti, *Occhio*, 123.

<sup>76</sup>Papa, “Realtà”, 261.

<sup>77</sup>Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 56; tradotto in Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. Enrico Filippini (Torino: Einaudi, 1966), 68.

Sintomaticamente anche il discorso sull'intenzionalità avvicina lo scrittore al filosofo:

die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben [...]. Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. [...] Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse

una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico [...]. La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. [...] La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo.<sup>78</sup>

Il passo di Benjamin è interessante perché, anche qui, l'intenzionalità del soggetto che fotografa si rivolge appunto alla tecnica e non al possesso della realtà. Si tratta di una tecnica la cui potenzialità sta, per il filosofo, in "ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben" in quanto in grado di presentare la realtà o, meglio, lo spazio di cui non si ha coscienza ma incoscienza nella percezione diretta della natura. A questo punto la fotografia, l'immagine *differita* del mondo, garantisce una propria possibilità di conoscenza. Porta alla coscienza elementi che sfuggono all'occhio e immagini della storia che tendiamo invece a rimuovere. Questa consapevolezza è il contrario dell'inganno che la semiotica attribuisce alla fotografia e al suo distacco temporale dal referente. Ad esempio, nel suo eccellente libro sul rapporto tra violenza politica e fotografia, Susie Linfield decostruisce la negatività di molta teoria critica verso la fotografia mostrando invece, come fa Calvino, la potenza che le immagini fotografiche hanno nell'aggrapparsi agli occhi e rendere gli osservatori consapevoli, anziché illusi, e testimoni, anziché vittime.<sup>79</sup>

La fotografia unica con cui Paraggi svela la potenzialità della macchina fotografica mette insieme quotidiano ed eccezionalità, conscio e inconscio, distrazione e conflitto, e soprattutto inserisce le immagini differite nel visibile mostrandole come oggetti del mirino. Egli fa della

<sup>78</sup>Benjamin, *Kunstwerk*, 50; Benjamin, *Opera*, 62-63.

<sup>79</sup>Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

fotografia l'oggetto di se stessa, ovvero va oltre la distinzione soggetto/oggetto, e pone la fotografia tra il nostro sguardo e il visibile, mostrandola, come direbbe Maurice Merleau-Ponty, nello spazio topologico del visibile e dunque restituendocela in-visibile, immagine differita di un punto di vista anche laddove il nostro sguardo non c'è che ci rende visibile (non oggetto) il mondo.<sup>80</sup> La foto unica che fotografa fotografie è una epochè in cui le fotografie appaiono come immagini lasciando scegliere a chi guarda su cosa soffermarsi o lasciarsi colpire. Non è l'immagine unica, la realtà, o il visibile tutto ciò che Paraggi deve fotografare per rendere esplicito il rapporto con il mondo che la fotografia permette e trasforma. Paraggi fotografa la potenzialità delle sue immagini. In un altro testo—un romanzo o, meglio, un lungo racconto—Calvino sposta il suo sguardo dalla parte opposta dell'obiettivo mettendosi nella prospettiva dell'essere fotografato.

### **Il rapporto tra l'immagine e l'io**

Nel settimo capitolo de *La giornata d'uno scrutatore*, la fotografia offre ancora motivo di riflessione sull'immagine e, in particolare, sul rapporto tra l'immagine e l'io. Amerigo Ormea ha il compito di controllare i documenti d'identità delle suore che si recano a votare. La prima constatazione del protagonista nel guardare le fotografie sui documenti è che “o il fotografo delle monache era un grande fotografo, o sono le monache che in fotografia riescono benissimo”.<sup>81</sup> Amerigo è colpito dai visi naturali e sereni di queste donne che in un primo momento gli appaiono tutte somiglianti ma un'osservazione più attenta gli fa scorgere alcune espressioni innaturali e tese ed è in queste foto che riconosce “la sua stessa mancanza di libertà di fronte all'occhio di vetro che ti trasforma in oggetto, il suo rapporto privo di distacco verso se stesso, la nevrosi, l'impazienza che prefigura la morte nelle fotografie dei vivi”.<sup>82</sup>

Il disagio di Amerigo di fronte alla macchina fotografica è dato dal fatto che egli avverte il bisogno di dare un'immagine di sé e non riesce a staccarsi dalla volontà di rappresentare sé stesso vivo in quanto soggetto. È proprio questa intenzione a far sentire al protagonista di essere stato trasformato in oggetto dalla fotografia, secondo un'intenzionalità che è dunque prefigurazione della morte. Alcune monache, invece, sembrano aver raggiunto la beatitudine, perché la

<sup>80</sup>Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (Milano: Bompiani, 2007).

<sup>81</sup>Calvino, *Giornata*, 35.

<sup>82</sup>Calvino, *Giornata*, 36.

loro immagine è priva dell'intenzionalità di un soggetto che vuole rappresentarsi; esse sono distanti dal loro sé quasi lo avessero dimenticato, come se il loro volto non gli appartenesse più: “bisognava avessero passato come una soglia, dimenticandosi di sé, e allora la fotografia registrava quest'immediatezza e pace interiore e beatitudine”.<sup>83</sup>

Il protagonista si accorge che anche gli “idioti” hanno, rispetto alla loro immagine, lo stesso atteggiamento delle monache, ossia, per loro, il dare immagine di sé non costituisce alcun problema perché hanno superato la soglia dell'intenzionalità—anzi hanno ricevuto tale superamento per sorte dalla natura.<sup>84</sup> All'improvviso “portavano una monaca in barella. [...] Tutta vestita come fosse morta, il viso, colorito, appariva composto come nei quadri di chiesa”.<sup>85</sup> La visione diretta della monaca suggerisce ad Amerigo l'immagine di una donna già morta, gli sembra essere un quadro dal vero, ma nel momento in cui guarda la sua fotografia, il narratore afferma: “ebbe spavento. Era con gli stessi lineamenti, un viso d'annegata al fondo di un pozzo, che girava con gli occhi, trascinata giù nel buio”.<sup>86</sup> La fotografia come immagine di una immagine rivela al protagonista qualcosa che l'immagine diretta della monaca non gli aveva comunicato. Essa è quindi una distanza, un punto di vista dal quale parte un'immagine di diversa prospettiva e in grado di dire qualcosa, di dare un livello di realtà differente. Di nuovo si incontra la differenza legata non ad una riflessione del soggetto ma all'immagine. Questo capitolo de *La giornata d'uno scrutatore* può essere considerato il nucleo centrale del libro, il cui titolo si rifà forse più che al compito affidato al protagonista, alla predisposizione di Amerigo a scrutare e, quindi, a vedere.

Nel testo “In memoria di Roland Barthes” scritto in occasione della morte del filosofo francese, Calvino affronta nuovamente il tema del rapporto tra l'immagine e l'io. Si tratta di un articolo pubblicato su *La Repubblica* dove l'autore informa che “tra i primi dettagli che si seppero dell'investimento del 25 febbraio all'incrocio tra Rue des Ecoles e Rue Saint Jacques ci fu quello che Roland Barthes era rimasto sfigurato [...] (non aveva documenti con sé) e così restò per ore non identificato in corsia”.<sup>87</sup> Poche settimane prima dell'incidente Calvino legge l'ultimo libro di Barthes, *La chambre claire*, e afferma

<sup>83</sup>Calvino, *Giornata*, 36.

<sup>84</sup>Calvino, *Giornata*, 36-37. Su *La giornata d'uno scrutatore* come riflessione sul “confine dell'umano”, si veda l'interpretazione in chiave post-umana di Serenella Iovino, “Storie dell'altro mondo. Calvino post-umano”, *MLN* 129.1 (2014): 118-138, 123.

<sup>85</sup>Calvino, *Giornata*, 37.

<sup>86</sup>Calvino, *Giornata*, 37.

<sup>87</sup>Calvino, *Collezione*, 77.

che ad averlo colpito in modo particolare sono state le pagine incentrate sull'esperienza

di essere fotografato, sul disagio di vedere il proprio volto diventato oggetto, sul rapporto tra l'immagine e l'io; così tra i primi pensieri che mi presero nell'apprensione per la sua sorte s'affacciava il ricordo di quella lettura recente, il legame fragile e angoscioso con la propria immagine che veniva lacerato a un tratto come si lacera una fotografia.<sup>88</sup>

Nella prima parte dell'articolo, Calvino non scinde mai la morte di Barthes con la lettura del suo ultimo libro e ciò lo conduce ad una riflessione intrecciata dei due avvenimenti:

il 28 marzo, nella bara, invece, il suo volto non era affatto sfigurato [...] ma era lì fissato per sempre, e le stesse pagine di quel capitolo 5 del libro che andai a rileggermi subito dopo, adesso parlavano di quello, solo di quello, di come la fissità dell'immagine sia la morte, e di qui la resistenza interna a lasciarsi fotografare, e anche la rassegnazione.<sup>89</sup>

Il disagio di sentirsi trasformare in oggetto dalla fotografia di cui Barthes parla nel suo testo è lo stesso disagio avvertito da Amerigo ne *La giornata d'uno scrutatore*.

In *La chambre claire*, Barthes descrive così l'esperienza di essere fotografato:

Devant l'objectif, je suis à la fois: celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il set sert pour exhiber son art. [...] Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sun subject qui se sent devenir objet: je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre

(davanti all'obiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda che io sia, quello che il fotografo crede che io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte. [...]) Immaginarmente, 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 di diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro).<sup>90</sup>

<sup>88</sup>Calvino, *Collezione*, 77.

<sup>89</sup>Calvino, *Collezione*, 77-78.

<sup>90</sup>Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Seuil, 1980), 29-30, corsivo in originale; tradotto in Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. Renzo Guidieri (Torino: Einaudi, 1980), 15, corsivo in originale.

Per Barthes, così come per Calvino, l'intenzionalità del soggetto che rappresenta la propria immagine è dovuta alla resistenza al farsi trasformare in oggetto dall'intenzionalità del fotografo. L'esperienza dell'essere fotografato diventa comunque una "micro-esperienza della morte" in quanto il soggetto imita sé stesso e, quindi, si sostituisce alla rappresentazione della sua intenzionalità, diventando così spettro, ossia oggetto.

Barthes aggiunge: "On dirait que, terrifié, le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort. Mais moi, déjà object, je ne lutte pas" ("Si direbbe che il Fotografo, atterrito, debba lavorare moltissimo per far sì che la Fotografia non sia la Morte. Ma io, che sono già oggetto, non lotto").<sup>91</sup> L'intenzione di dare un'immagine di sé non è una lotta perché rende il soggetto un oggetto ancor prima della fotografia; è piuttosto una rinuncia legata alla morte. Anche qui la tecnica del fotografo pare avere un'importanza decisiva. Calvino, infatti, dopo aver riportato nel suo articolo quest'ultimo passo del testo di Barthes, fa una considerazione sull'opera che si lega all'importanza della tecnica nella fotografia: "È che tutta la sua opera, ora me ne accorgo, consiste nel costringere l'impersonalità del meccanismo linguistico e conoscitivo a tener conto della fisicità del soggetto vivente e mortale".<sup>92</sup> La sua attenzione, in un certo senso, è rivolta al metodo o, meglio, al fatto che questo metodo non si chiuda su se stesso senza più avere un contatto con ciò che vive. Nell'articolo, Calvino individua ne *La chambre claire*, oltre alle intenzionalità del soggetto fotografato e del fotografo, quella di coloro che guardano le fotografie e l'uso arbitrario che questi ne fanno: "Una sua foto in cui [Barthes] aveva creduto di riconoscere il dolore per un lutto recente l'aveva ritrovata sulla copertina d'un libro satirico contro di lui, diventata una faccia disinteriorizzata e sinistra".<sup>93</sup> Pare dunque che, per Barthes, la fotografia non riesca ad uscire dalla chiusura dell'intenzionalità e che quindi non possa dire nulla dell'esterno, né offrire alcuna possibilità di conoscenza.

Calvino abbandona la riflessione sulla morte del filosofo e prosegue quella sulla lettura del suo libro "per poter dare un'idea di ciò che il linguaggio è: l'approssimazione progressiva a una definizione di quel particolare tipo di conoscenza aperto dalla fotografia".<sup>94</sup> Calvino precisa: "era da una ricognizione tra le fotografie della madre morta

<sup>91</sup>Barthes, *Chambre*, 30-31; Barthes, *Camera*, 16.

<sup>92</sup>Calvino, *Collezione*, 78.

<sup>93</sup>Calvino, *Collezione*, 80.

<sup>94</sup>Calvino, *Collezione*, 81.

da poco che la meditazione di Barthes aveva preso le mosse”.<sup>95</sup> Ciò che Barthes cerca è un’immagine in grado di restituirgli l’io di sua madre, la sua presenza. Il punto di partenza dell’indagine barthiana è quindi un desiderio ed il suo metodo è sempre legato all’interesse, a ciò che l’esterno risveglia in lui.

L’atteggiamento conoscitivo di Barthes è lo stesso che Calvino espone in “Il rapporto con la luna”, dove pensa il concetto di conoscenza da una prospettiva che vede nell’oggetto un ruolo attivo nel suo rapportarsi al soggetto. Si legge infatti ne *La chambre claire*: “il me semblait que le mot le plus juste pour désigner (provisoirement) l’attrait que certaines photos exercent sur moi, c’était celui d’*aventure*. Telle photo m’*advient*, telle autre non” (“Mi pareva così che la parola giusta per designare (provvisoriamente) l’attrattiva che certe foto esercitano su di me fosse la parola *avventura*. La tale foto mi *avviene*, la talaltra no”).<sup>96</sup> *L’avventura di un fotografo* trova così spiegato il suo significato nelle parole di Barthes, il quale cita più volte il racconto di Calvino.<sup>97</sup> C’è però un ulteriore aspetto che avvicina la posizione barthiana a quella calviniana e cioè che l’immagine si presenta (o *avviene*) sempre distante dall’intenzionalità.

Barthes individua difatti nella fotografia due elementi: lo *studium* e il *punctum*. Il primo ha sempre a che fare con l’intenzionalità:

Le *studium* est de l’ordre du *to like*, et non du *to love*; il mobilise un demi-désire, un demi-vouloir [...] Reconnaître le *studium*, c’est fatalment rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs

(Lo *studium* appartiene all’ordine del *to like*, e non del *to love*; esso mobilita un semi-desiderio, un semi-volere [...]). 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.<sup>98</sup>

<sup>95</sup>Calvino, *Collezione*, 79.

<sup>96</sup>Barthes, *Chambre*, 38, corsivo in originale; Barthes, *Camera*, 21, corsivo in originale.

<sup>97</sup>Sul significato di avventura e l’analisi semiotica del testo di Calvino in relazione al testo di Barthes vedi Chiappori, “Immagini”; e Caterina Martino, “Spectator: Barthes, le fotografie, la Fotografia”, in Marcello Walter Bruno e Emanuele Fadda, ed., *Roland Barthes Club Band* (Macerata: Quodlibet, 2017), 129-142.

<sup>98</sup>Barthes, *Chambre*, 50, corsivo in originale; Barthes, *Camera*, 29, corsivo in originale.

Lo *studium* riguarda non solo l'intenzionalità del fotografo ma anche quella dello spettatore; il rapporto tra l'immagine e l'occhio risulta essere "educato", ossia già preparato, abituato, indifferente.

Il *punctum*, invece, costituisce l'elemento di rottura dell'abitudine dello sguardo, dell'intenzionalità: "Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*)" ("Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche *mi ferisce*, *mi ghermisce*)").<sup>99</sup> Esso è, in quanto fatalità, quell'elemento che inaugura una corrispondenza *a*-intenzionale tra la fotografia e il soggetto che guarda:

Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un «détail» m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquées à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce «détail» est le *punctum* (ce que *me point*)

(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)).<sup>100</sup>

Più avanti, Barthes afferma che il particolare della foto emerge ad occhi chiusi, nella distanza del silenzio che permette di far parlare l'immagine; questa posizione circa la distanza è chiaramente la stessa di Calvino. La possibilità di conoscenza della fotografia è garantita in Barthes dalla presenza del *punctum* che nel silenzio dello sguardo punge il soggetto, il quale aprendo gli occhi vede che, pur restando un particolare, esso riempie la fotografia. È questo ciò che Barthes intende quando afferma che il *punctum* è "ce que j'ajoute à la photo et qui *cependant y est déjà*" ("quello che io aggiungo alla foto e *che tuttavia è già nella foto*").<sup>101</sup>

A colpire Calvino è che per il filosofo esiste anche un *punctum* temporale che dà alla fotografia il suo statuto ontologico, ossia che la rende diversa da tutte le altre immagini. Il *punctum* come tempo non si fonda sulla possibilità o meno per la foto di restituire un momento ma il suo è un fondamento di ordine chimico:

On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie [...]. Je dis: non, ce sont les chimistes. Car le noème «*Ça a été*» n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de

<sup>99</sup>Barthes, *Chambre*, 49, corsivo in originale; Barthes, *Camera*, 28, corsivo in originale.

<sup>100</sup>Barthes, *Chambre*, 71, corsivo in originale; Barthes, *Camera*, 43, corsivo in originale.

<sup>101</sup>Barthes, *Chambre*, 89, corsivo in originale; Barthes, *Camera*, 56, corsivo in originale.

la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement un émanation du référent

(Si dice sovente che ad inventare la Fotografia [...] 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 della 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).<sup>102</sup>

Il fondamento chimico della fotografia implica la necessità della presenza dell'oggetto che “a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différencié” (“è stato sicuramente, inconfutabilmente presente, e tuttavia già differito”).<sup>103</sup> Questa è secondo Calvino “la fondamentale differenza tra la fotografia e il linguaggio, il quale può parlare solo di ciò che non c'è”.<sup>104</sup>

## Conclusion

La riflessione di Barthes nasce dal desiderio di ritrovare nelle fotografie della madre morta il suo io, evento che lo porta a considerare il rapporto tra l'immagine e l'io. La sua analisi verte tuttavia anche sul rapporto tra l'io e l'immagine, poiché Barthes parte sempre dalla sua soggettività per relazionarsi alla fotografia, nei confronti della quale scrive: “J'étais saisi [...] d'un désir «ontologique»” (“ero colto da un desiderio «ontologico»”).<sup>105</sup> I protagonisti de *L'avventura di un fotografo* e *La giornata d'uno scrutatore* condividono questo desiderio così come Calvino condivide con Barthes l'atteggiamento conoscitivo di partire sempre dal particolare, dal dettaglio, dalla singolarità. L'ontologia della fotografia, ovvero il suo essere immagine differita della realtà sia in senso temporale (referente dell'oggetto) che in senso spaziale (distanza dall'intenzionalità), permette al soggetto di non essere uno sguardo astratto ma incarnato. Il soggetto che fa esperienza della fotografia, si scopre circondato dal visibile e può guardare la visibilità del reale in differita.<sup>106</sup> Il pensiero (l'intenzionalità e lo *studium*) non vede questa visibilità. La fotografia invece la moltiplica. L'immagine fotografica che mi avviene—o che *affects me*, mi colpisce, per usare

<sup>102</sup>Barthes, *Chambre*, 126, corsivo in originale; Barthes, *Camera*, 81, corsivo in originale

<sup>103</sup>Barthes, *Chambre*, 121; Barthes, *Camera*, 78.

<sup>104</sup>Calvino, *Collezione*, 81.

<sup>105</sup>Barthes, *Chambre*, 13; Barthes, *Camera*, 5.

<sup>106</sup>Merleau-Ponty, *Visible*.

l'espressione chiave della *affect theory*—permette a Calvino di pensare un nuovo tipo di conoscenza, una *Mathesis singularis* e non più *universalis*, che parte dai singoli oggetti. Dopo aver fatto esperienza e aver scritto della fotografia come immagine differita e come prospettiva emanata dall'oggetto visibile, Calvino scopre la possibilità del linguaggio stesso di aprirsi tridimensionalmente al mondo. Il punto di vista di questo linguaggio, come quello della fotografia, può non coincidere con l'intenzionalità del pensiero e dar voce alla visibilità differita del mondo che Calvino affida a *Palomar*—e alla sua poetica della descrizione—il compito di conoscere.

### WORKS CITED

- Arendt, Hannah. *The Life of the Mind*. San Diego: Harvest, 1977.
- Arendt, Hannah. *La vita della mente*. Trad. Giorgio Zanetti. Ed. Alessandro Del Lago. Bologna: Il Mulino, 1987.
- Barthes, Roland. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Trad. Renzo Guidieri. Torino: Einaudi, 1980.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Seuil, 1980.
- Belpoliti, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi, 1996.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Trad. Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 1966.
- Calvino, Italo. *Gli amori difficili*. Milano: Mondadori, 1993.
- Calvino, Italo. *Il barone rampante*. Milano: Mondadori, 1993.
- Calvino, Italo. *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori, 1994.
- Calvino, Italo. "La follia nel mirino". *Contemporaneo* 2.18 (1955): 12.
- Calvino, Italo. *La giornata d'uno scrutatore*. Milano: Mondadori, 1994.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 1993.
- Calvino, Italo. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1991.
- Calvino, Italo. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 1995.
- Calvino, Italo. *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*. Ed. Luca Baranelli. Milano: Mondadori, 2002.
- Calvino, Italo. "La squadratura". In Giulio Paolini, *Idem*, v-xiv. Torino: Einaudi, 1975.
- Calvino, Italo. *La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori, 1995.
- Cases, Cesare. *Patrie lettere*. Torino: Einaudi, 1987.
- Ceserani, Remo. *L'occhio della medusa: fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
- Chiappori, Alessandra. "Le immagini difficili. Considerazioni semiotiche sul ruolo della fotografia in 'L'avventura di un fotografo' di Italo Calvino". *Lexia* (2014): 303-316.
- Iovino, Serenella. "Storie dell'altro mondo. Calvino post-umano". *MLN* 129.1 (2014): 118-138.

- Lacan, Jacques. *Scritti*. Torino: Einaudi, 1974.
- Linford, Susie. *The Cruel Radiancance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Marra, Claudio. *Forse in una fotografia: teorie e poetiche fino al digitale*. Bologna: CLUEB, 2002.
- Martino, Caterina. "Spectator: Barthes, le fotografie, la Fotografia". In Marcello Walter Bruno ed Emanuele Fadda, ed., *Roland Barthes Club Band*, 129-142. Macerata: Quodlibet, 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 2007.
- Modena, Letizia. *Italo Calvino's Architecture of Lightness: The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*. New York: Routledge, 2011.
- Musarra-Schrøder, Ulla. "The Photographic Image: Calvino 'in Dialogue' with Barthes, Sontag and Baudrillard". In Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin and Lene Waage Petersen, ed., *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*, 230-243. London: Legenda, 2007.
- Papa, Marco. "La realtà, la fotografia, la scrittura. Postille in margine a «L'avventura di un fotografo» di Italo Calvino". *Rassegna di letteratura italiana* 84.1-2 (1980): 257-268.
- Portesio, Aurora. "Intervista a Giulio Paolini, Torino 23 ottobre 2008". *Avanguardia* 14.40 (2009): 85-89.
- Re, Lucia. "L'avventura di un fotografo". In Mariapia Lamberti e Franca Bizzoni, *Italo Calvino y la cultura de Italia*, 115-128. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Ricci, Franco. *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Wahl, François. [Prefazione a Italo Calvino, *L'Aventure d'un Poète*]. *Revue de Paris* 67.11 (1960): 127-128.
- Wittgenstein, Ludwig. *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi, 1995.