

**Elena Porciani**

Remo Ceserani

*L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*

Torino

Bollati Boringhieri

2011

ISBN 978-88-339-2107-5

Leggere un saggio di Remo Ceserani significa non solo confrontarsi con i risultati di una ricerca sempre meditata e organica, ma anche scoprire ogni volta ulteriori sfaccettature della sua lezione di metodo, specie in rapporto alla letteratura comparata, disciplina della quale lo studioso è da decenni uno dei maestri e promotori in Italia. Un settore particolarmente caro a Ceserani è quello della critica tematica, le cui sorti ha contribuito a rivitalizzare con un approccio che unisce alla stratificata analisi dei testi la contestualizzazione sociologica e storiografica, come testimoniano il volume del 1993 *Treni di carta*, la direzione della ricerca nazionale sul sogno letterario tra il 1998 e il 2002 e la cura, insieme a Mario Domenichelli e Pino Fasano, del *Dizionario dei temi letterari*, uscito nel 2007 dopo oltre dieci anni di preparazione. In questo ambito si inserisce anche *L'occhio della medusa*, in cui la fotografia è innanzitutto trattata come un tema complesso e reticolare.

Il libro si apre con una *Premessa* che chiarisce le ragioni della ricerca e un' *Introduzione* in cui sono esposte le più significative teorie, ripartite tra «coloro che cercano di stabilire la natura in sé della riproduzione fotografica (tendenza ontologica) e coloro che invece ne studiano gli effetti culturali e le implicazioni sociali (tendenza culturale)» (p. 19), e in cui sono catalogate le possibili metafore e simbologie legate al lessico fotografico, da quella venatoria (dall'inglese *to shoot a photograph*) a quella sessuale (ad esempio nella contiguità semantica tra esposizione ed esibizionismo o nella locuzione «puntare il mirino»); seguono poi cinque capitoli che prendono in esame le principali costanti della rappresentazione letteraria della fotografia: *Il fotografo come personaggio*, *La preda: il ritratto fotografico*, *La memoria, il ricordo, la reliquia*, *La preda: la foto di gruppo, famiglia, società*, *Manipolazioni, ingrandimenti, dettagli, decifrazioni*.

Non inganni l'apparente semplicità delle sezioni; quella messa in campo è una mappatura che raduna e ordina decine e decine di testi – da *The Daguerrotype* di Edgar Allan Poe (1840) a *Il nulla, quasi* di Silvia Albertazzi (2010) – e alla quale sembra di non fare giustizia volendo citare segmenti più esemplari di altri. Se si menzionano dei passi, quindi, lo si fa in primo luogo in nome di una speciale affezione che li ha investiti durante la lettura, come nel caso di *Una classe* di Mario Praz, testo a metà tra il saggio e il racconto uscito sul «Corriere della sera» nel 1945: lo studioso quasi cinquantenne si chiede di fronte a una foto di classe del 1912 quali espressioni avrebbero assunto i suoi vecchi compagni se nel lampo della foto si fosse rivelata «l'immagine del loro destino» (p. 71). Commenta Ceserani: «In una domanda come questa è insita la consapevolezza delle sorprese magiche che sortiscono dal processo ottico e chimico della fotografia. [...] L'immagine che esce sviluppata dal bagno chimico in cui il fotografo ha immerso la lastra fotografica può rivelare un significato nascosto. Il fotografo potrebbe anche essere identificato con uno stregone, o un mago, potrebbe essere identificato con il Destino in persona» (p. 72).

Al di là della sua forza tematica, il passo riveste un'importante funzione di indicatore critico, in quanto mette in campo la prevalente tendenza nel trattamento letterario della memoria fotografica a una malinconica sospensione spaziotemporale, nonché a un senso di morte in cui la sopravvivenza materiale dell'oggetto-immagine procede di pari passo con la cristallizzazione del soggetto-immagine: «È divenuta ciò che ci appaiono i morti: un blocco inerte e chiuso, insensibile alla luce, al calore, al contatto, che non ispira e non espira più l'aria e non se ne serve più per formare le parole, che non riceve più cibo per poi espellerne una parte» (pp. 211-212) scrive Marguerite Yourcenar in *Care memorie* (1974) a proposito della madre fotografata da morta pochi giorni dopo

averla messa al mondo, ma è una descrizione che si potrebbe estendere anche alle 'prede' ritratte da vive. I vari capitoli, infatti, mostrano come le tematizzazioni della fotografia ruotino perlopiù intorno alla rilevazione di un permanente stato di soglia tra la vita e la morte, tra un presente fermato nella foto, che dopo l'istante dello scatto si è già distaccato dalla vita, e un futuro al quale lo scatto si rivolgeva, ma che rimane escluso dalla sopravvivenza senza vita dell'immagine. Si tracciano così, trasversalmente alle varie costanti affrontate, le coordinate letterarie in cui è maturata la disillusione dell'idea di perfetta riproducibilità che aveva caratterizzato una parte consistente dell'accoglienza all'«invenzione magica», come la chiamava il poeta giocoso Cesare Masini nel 1840 (p. 150). Da questo punto di vista un testo seminale, per l'assoluta preminenza del perturbante su ogni possibile residuo di referenzialità realistica, è la poesia di apertura della prima raccolta di Margaret Atwood, del 1976: «*The photograph was taken / The day after I drowned. / I am in the lake, in the center / Of the picture, just under the surface*» (p. 192), riguardo alla quale Ceserani ha buon gioco a riconoscere la rimotivazione intrecciata di funerei «miti letterari [...]»: quello di Persefone che discende agli inferi, quello di Ofelia che affiora pallida sotto il pelo dell'acqua, non senza qualche riverbero dalla cronaca nera contemporanea» (p. 193).

Del resto, gli scrittori si sono comportati con la fotografia in maniera diversa rispetto a quanto hanno fatto nei confronti del treno, per menzionare l'altra ricerca tematica di Ceserani alla quale *L'occhio della Medusa* esplicitamente «si riallaccia» (p. 9). Se la letteratura ha contribuito a addomesticare progressivamente «l'irruzione del treno e della ferrovia nell'immaginario» (*ibidem*), la relazione tra fotografia e letteratura è stata al contrario contraddistinta da un'evidente mutevolezza: «Alcune delle ideologie e delle teorie letterarie e artistiche dominanti nell'Ottocento, dal positivismo al naturalismo al verismo, sentirono, nella nuova miracolosa capacità di riproduzione dettagliata ed esatta della natura, una possibile alleata. Altre ideologie, particolarmente quelle delle avanguardie novecentesche e dei movimenti estetistici, mostrarono uno spiccato interesse per gli aspetti soggettivi e creativi della sperimentazione fotografica. Altre ideologie ancora, come quelle tardo novecentesche e postmoderne, si sentirono attratte proprio dalla qualità manipolatoria e artificiosa, da simulacro, della fotografia» (p. 10). A ben vedere, il carattere oscillante dei rapporti tra letteratura e fotografia è già richiamato dalla copertina del volume: se la foto dell'alfiere del Naturalismo Emile Zola sembra premiare l'alleanza tra le due in nome dell'esattezza mimetica, il titolo, invece, con la sua aura di incantamento e pietrificazione, volge subito all'*unheimliche* il rapporto tra l'attimo dello scatto e l'altrove dell'immagine.

Certo è che una simile differenza non è priva di conseguenze metodologiche, rivelando come sia meno compatta di quanto si potrebbe ritenere la famiglia dei temi letterari circoscritti nel tempo, perlopiù dovuti a invenzioni tecnologiche che li distinguono dai macrotemi millenari contigui alla storia delle idee. Nonostante sia il treno che la fotografia abbiano profondamente trasformato le esistenze umane negli ultimi due secoli, nel caso della fotografia ci troviamo di fronte non solo a un progresso della tecnica, bensì a un *medium* che ha mutato la nostra costruzione dell'esperienza e della memoria, simile in ciò all'invenzione della scrittura e della stampa, ma poi con la scrittura e la stampa, e quindi con la letteratura, in potenziale concorrenza all'interno del sistema culturale della modernità; di conseguenza, tematizzando la fotografia, la letteratura problematizza la sua posizione all'interno dell'immaginario, non escludendo per questo collaborazioni e analogie (ad esempio, le immagini incluse nei romanzi di Sebald o le considerazioni di Cortázar su romanzo e racconto, rispettivamente simili, a suo avviso, a cinema e fotografia). Al di là del mero approccio tematico, Ceserani si dimostra sensibile, così, anche verso la comparatistica più recente, segnata dalle indagini culturali e postcoloniali, ma anche da un nuovo interesse per la comunicazione tra le arti. L'attenzione verso l'attualità culturale conferma inoltre, se ancora ce ne fosse bisogno, che un approccio tematico che voglia dirsi tale non può essere puramente descrittivo, ma deve possedere uno spiccato profilo interpretativo. Si tocca qui, in realtà, uno dei punti più interessanti sollevati dall'*Occhio della medusa*, perché nell'infinita ricchezza delle citazioni e dei riferimenti – testimoniata dalle quasi cento pagine di bibliografia e indici vari – viene da chiedersi dove risieda il punto di vista unificante dello studioso. La risposta presuppone considerazioni metacritiche: siamo

di fronte a un lavoro non semplicemente tematico, ma specificatamente tematologico, intendendo con questo termine una ricerca mirante alla costruzione di reti tematiche, che saranno tanto più complesse quanto più saranno articolati i collegamenti e le esemplificazioni. Così, la meticolosa operazione di *dispositio* che regge *L'occhio della Medusa* è frutto di un certosino lavoro di incastro e ordinamento che già di per sé costituisce un atto di interpretazione, supportato poi dal tessuto connettivo della contestualizzazione critica, al contempo agile e puntuale. Un esempio suggestivo per l'ampiezza degli orizzonti ermeneutici è offerto dall'ultimo capitolo su manipolazioni, ritocchi e dettagli, che si diparte dall'invenzione dei raggi X a fine Ottocento e dalle sue prime affascinanti tematizzazioni in Thomas Mann e Marcel Proust per arrivare alla rabbiosa invettiva contro la fotografia contenuta in *Estinzione* di Thomas Bernhard del 1986.

Soprattutto, però – ed è a questo livello che mi sembra che si compia non solo il percorso interpretativo del saggio, ma anche il suo valore modellizzante –, la mappatura svolta da Ceserani risulta omogenea al tema trattato, come si nota dal racconto che da essa scaturisce, per utilizzare il concetto chiave di un altro recente lavoro dello studioso, dedicato all'interdisciplinarietà del concetto di narrazione: *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*. Nella loro successione, al contempo serrata e disciplinata, le citazioni intessono un racconto critico che è mostrato più che dichiarato e, per questo, risulta simile a una serie di dettagli ingranditi che sta al lettore raccordare come fosse di fronte a un album fotografico: l'occhio della Medusa, sospeso tra incantamento e pietrificazione, è anche quello del critico. Così, il fatto che il libro si chiuda proprio con la citazione di Bernhard appare estremamente emblematico, in quanto non vi si può non avvertire una *mise en abyme* in forma di congedo di quella soglia tra vivido *hic et nunc* e raggelata eternità su cui l'intera operazione ermeneutica si è mantenuta: «Il mio resoconto non è altro che un'estinzione» (p. 298).