

EPIFANIO AJELLO

## PER UNA AUTOBIOGRAFIA FOTOGRAFICA

**ABSTRACT:** The essay explores a zone of life writing, which is still almost uncharted: the photographic memoir, whose authors collect and order pictures in order to shape their autobiographic narrations. The analysis is exemplified taking into account a prototypical text of this literary genre, Giorgio Agamben's *Autoritratto nello studio* (2017).

**KEYWORDS:** Autobiography, Photography, Narrations.

Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... che cosa? Se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro.

I. Calvino, *Palomar* (1983)

[...] disse Austerlitz, noi non comprendiamo le leggi che regolano il ritorno del passato, e tuttavia ho sempre più l'impressione che il tempo non esista affatto, ma esistano soltanto spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base ad una superiore stereometria.

W.G. Sebald, *Austerlitz* (2001)

Come può definirsi, con cautela, un'autobiografia fotografica o fotoautobiografia? Una collezione di autoritratti? Una *mise en recueil* iconografica? Una collazione?

Partirei dalla definizione di collazione che in filologia significa confrontare con metodo diversi manoscritti di un'opera per ricostruire la lezione originale, e dove si determina una successione temporale. Con alcune foto si fa lo stesso, recuperandole e disponendole in un album (o nel ripostiglio di uno *smartphone*) e lasciando che si confrontino nel tempo con le relative successive "varianti", in quadri indipendenti e in sé conclusi.

L'autobiografico si può costituire sia in una serie di scatti fotografici condotti sul mondo da un medesimo sguardo, oppure da un "me" più volte fotografato da

altri. Entrambi questi tragitti, se uniti da una consistenza temporale adeguata, possono istituire una fotoautobiografia, la forma di una particolare “letterarizzazione” per figure di rapporti di vita, accompagnate talvolta da brevi appunti, date.

Le foto collezionate costituiscono, una volta “inserite in un nuovo ordine storico appositamente creato” (Benjamin), il percorso di un’esistenza, condotta – come dire? – per contingenze istantanee, per “punti brillanti” (Deleuze).

Non toccherei il campo singolare, molto affascinante, dell’autoritratto o meglio dell’autoscatto, oggetto autodiegetico esemplare e pertinente al concetto di identità come, ad esempio, l’istantanea di Émile Zola fatta a se stesso (fig. 1), oppure seguendo l’esercizio (illimitato) attuato da Karl Baden (fig. 2), o l’autoritratto fotografico di Moholy-Nagy *Composizione* (fig. 3).<sup>1</sup> Ma qui le immagini subiscono l’impertinenza del fare artistico e si mutano in altro registro e altra funzione; oppure si inabissano, per volontà del fotografo-fotografato, nella definizione sub-liminare di “quel che vorrei si creda io sia”. Escludiamo anche ogni forma categoriale di *time-lapse self-portrait*, ovvero quella serie di autoscatti realizzati con lenta frequenza. Nemmeno toccheremo il convulso registro, o categoria, dei *selfie* oppure l’archeologico autoscatto a tempo, quando ci si allontanava di corsa dal suono del *drindrin* della macchina per le pose di gruppo.

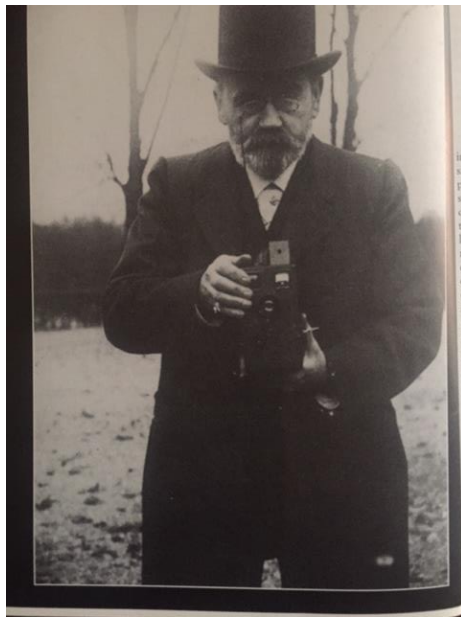


Fig. 1. Autoscatto di Émile Zola

<sup>1</sup> In Moholy-Nagy 1987, 34: “Quale sorpresa ci verrebbe riservata se potessimo ad esempio filmare la vita di un uomo dalla sua nascita, quotidianamente, sino alla morte in tarda età. Sarebbe già una grande emozione poter rivivere in 5 minuti il suo volto nell’espressione lentamente mutevole di una lunga vita, la sua barba che cresce, ecc. [...] l’osservazione al microscopio svela qui le relazioni profonde”.

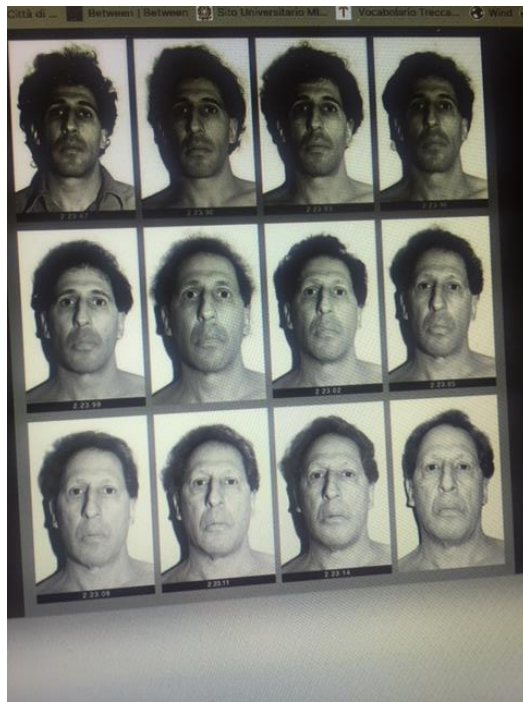


Fig. 2. Karl Baden, *Prison Photography*.



Fig. 3. Laszlo Moholy-Nagy, *Composizione*.

Perché si dia un'autobiografia fotografica è necessario un montaggio disciplinato delle parti e soprattutto dei tempi, compito che spetta al Narratore (colui che ordina le foto) e che diviene una sorta di regista scenografico, oppure – se vogliamo divertirci con Genette – vero e proprio personaggio, nel contempo extradiegetico e intradiegetico – e se insistiamo – talvolta anche deuteragonista.

Si forma in sostanza un montaggio di deittici (figurati), «questo, quello», messi in successione con l'unica traccia certa del noema barthesiano del «ça a été» (ciò è stato), fulminante abulico noema del fotografico, sola certezza notarile di quanto occorso in un luogo e in un istante (se al riparo da ogni *photoshop*).

La prassi è ovviamente differente da una autobiografia letteraria, anche se esiste una qualche forma di “patto autobiografico” da rispettare: il “contratto” di lettura del tutto privato che si stabilisce tra il Narratore e il “personaggio di cui si parla” (Lejeune 1986, 23), ovvero se stesso. Al “nome proprio” si sostituisce la “figura propria”; al soggetto narrato un soggetto visibile. Non c'è nessun “modello” cui somigliare o in cui immedesimarsi, ma soltanto un “io” vero, sempre lo stesso, che invecchia sul serio per stacchi successivi. Non vi è nessun *profondo* sotteso, e nessun “io” è trasfigurato dal testo. Dando per scontata l'irriducibilità di ogni forma figurata alla grafia, *linguisticamente* la differenza tra una fotoautobiografia e quella *letteraria* è nella sostanza dei materiali usati (sintagmi o istantanee), il che non è poco; mentre la scelta e il montaggio tecnico dei motivi narrativi, la sintassi della fabula (romanzo di formazione) restano alquanto simili (fatte le ovvie debite distanze di “genere”), e questo sebbene non ci siano “gruppi di parole” (E.M. Forster) al posto di “personaggi”, né “mondi inventati”, ma personaggi in carne e ossa e cose fatte di cose. Per tanto, il Narratore non è soltanto lo scenografo di se stesso che cura la scelta degli ambienti, delle *mises en scène* riferibili a parti della propria vita, quanto il curatore del susseguirsi del tempo che li distingue. Si va avanti per digressioni e discontinuità; ed è difficile il controllo dello scorrere del tempo ampliando (e abbreviando) la sua durata.

La fotografia rischia di divenire un oggetto transizionale di pratico uso tra i tempi perduti delle foto e i tempi immediati (attuali a chi guarda le immagini) a cui va affidata la funzione (o la performatività) di annullarli, di unirli in un tempo istantaneo (“tutti gli strappi sono contemporanei”, Montale). Ed è proprio lì che si ficca tutto il narrativo: nel gesto dell'ordinare, in quel legare la disposizione dei fotogrammi come fossero fondali teatrali (o parziali capitoli) assemblabili in “fogli di montaggio” (S.M. Éjzenštejn) per produrre, lì sulla scrivania, un *continuum* temporale, e perché una qualche *fabula*, alla fine, possa darsi, aiutata dal registro del *trascorrere*, tra l'emozione di chi immagina ricordando e l'asciuttezza dell'analogico. Sì, perché, tutto sommato, la fotografia è un esercizio di *mémoire volontaire* che potrebbe dare atto inconsapevolmente all'epifania improvvisa di una *mémoire involontaire* “al di fuori del suo potere e della sua portata” (Proust).

Si configurerebbe, senza quinte, una drammatizzazione di fondo con comparse e attori (comprimari e ineludibili eroi) come se le foto fossero delle pantomime di commedianti fermi in posa. Soltanto il succedersi dei prosceni, oppure il differente abbigliamento degli attori, consentirebbero loro di recitare l'esperienza temporale vissuta dal Narratore che non resta sempre al centro delle

immagini, nel disporre figure dietro figure, e periodi dopo periodi. Come ha scritto Robert Musil:

La semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: "Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro"; e questo sempre per ridurre l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: "allorché", "prima che", "dopo che". (Musil 1962, 630).

Così, l'autobiografia fotografica, nel legare questo "filo di congiunzioni", smette di essere un banale archivio di semplici accadimenti, per assumere il ruolo di una vera e propria "narrazione calata nella vita stessa dell'autore" (W. Benjamin), l'emblema figurato di attimi senza una conclusione, e sempre ad una certa distanza (ma estratta) da quella zona d'ombra che ogni autobiografia contiene e precede. Il ruolo che il Narratore stabilisce con il "sé" protagonista, potrebbe paragonarsi, con non poca imprudenza, agli effetti del quadro di *Dorian Gray* ma debitamente rovesciato nelle funzioni.

Ora, come avviene al sempre incompleto ricordare, se il quantitativo delle immagini è limitato (e lo è sempre), il montaggio delle foto disponibili sganghera ogni lineare sintassi e produce una particolare *fabula* fatta di incongruenze, di vuoti, di intermittenze, dove il flusso temporale si lacera in più punti, sebbene si tenti sempre di acciuffarlo e stringerlo in un canto. Il tempo di ogni istantanea comincia a trasformarsi nel molteplice tempo di quanto rappresenta (in contrasto col tempo del Narratore che dispone le immagini). Si crea un'aporia tra la temporalità "ferma" della singola figura e lo svolgersi molteplice delle istantanee che scandiscono un tempo "vivace" rispetto a quello "stantio" del fotogramma. Ed è proprio questo "conflitto" di tempi (e spazi), nel duplice dialogo tra l'istantanea e le successive, a costituire il complesso della "storia" fotoautobiografica.

Si svolge una sorta di *altro* racconto da non da paragonarsi, ad esempio, a quello fluente del cinematografico, visto che nel fotoautobiografico le coordinate di una *dispositio* saltano e si aprono larghi vuoti, assenze, e tra foto e foto i nessi vengono meno. E sono proprio questi vuoti di tempo e spazio tra fotografia e fotografia che il Narratore è chiamato a *riempire*, a riconnettere in un paradossale "incantesimo", l'incantesimo del collezionista creando – per citare ancora Benjamin – un "cerchio magico", ma senza che s' "irrigidisca", restando sempre prensile, mobile (Benjamin 1986, 268).

Prendiamo, ad esempio, il testo di Franco Antonicelli, *Ricordi fotografici* (1988, figg. 4-5), dove l'autore, sempre figurante nelle immagini, assembla una serie di foto tratte dalla sua vita privata e pubblica. L'organizzazione dei materiali iconografici della vita dell'autore (e non solo di se stesso, ma anche di sodali, amici, parenti), vien fuori non da una ordinata sequenza, ma dall'accumulo senza capitoli e paragrafi delle immagini, e senza alcuna tracciabilità di un tempo preciso. Eppure, nonostante l'assenza di una cronologia e di un tema, le foto proiettano una polisemia sostanziale: l'intero viluppo della

cultura torinese del Novecento si solidifica in quelle immagini. La vita dell'autore, tra impegno antifascista e attività culturale e politica, è tutta concentrata in una sorta di epica visuale e memoriale.

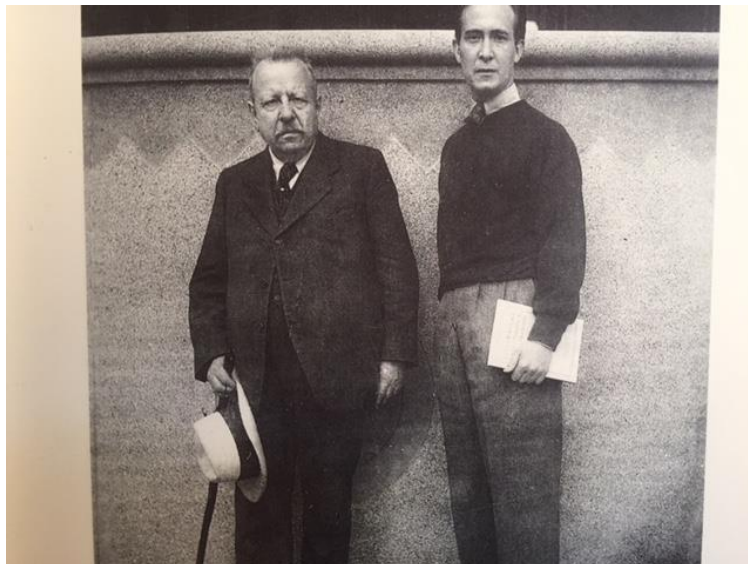


Fig. 4. Benedetto Croce e Franco Antonicelli a Sordevolo.



Fig. 5. Anita Rho, Ada Prospero Gobetti, Anita Coda, Nanda Russo, Benedetto Croce, Annibale Germano, a Sordevolo.

Lo stesso – in qualche maniera – accade con le foto di Roland Barthes raccolte da lui nella premessa al libro omonimo, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975, fig. 6), dove appaiono affiancate dalle parole che s'industriano a metterle al servizio della scrittura con leggero vezzo autoriale. Nasce un *petit cahier figuratif* con molta voglia di scrivere e poco spiegare, dove la notazione

pensa solo a se stessa, e le fotografie sono lasciate a dire tutto quello che vogliono, ma per conto loro, una per volta, senza bisogno di alcun additivo didascalico.

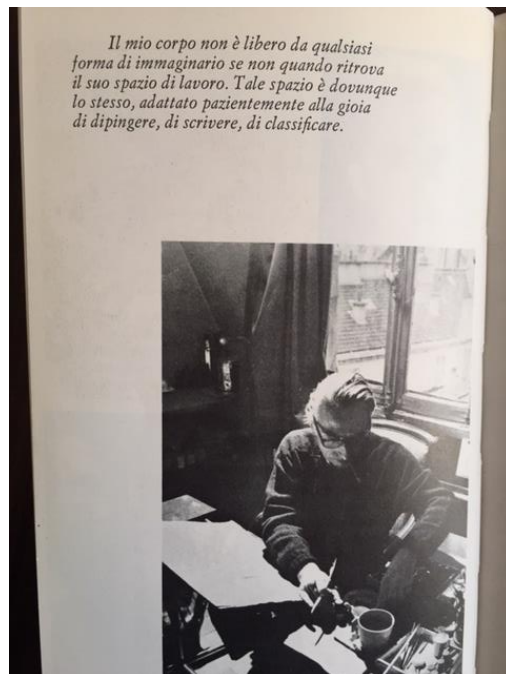


Fig. 6. Roland Barthes, Parigi 1972.

Altro esemplare discontinuo (ma coerente) è il *Nuovo romanzo di figure* (1997) di Lalla Romano, sorta di particolare fotoautobiografia familiare dove l'io narrante si frantuma lungo la disposizione impaginata di fotogrammi che raffigurano un breve tratto di destini accomunati (pur nella loro singolarità) fino a costituire un infinibile romanzo dove “le immagini sono il testo”. Ogni fotogramma produce una privata micro-narrazione a sé stante, del tutto indifferente o almeno autonoma rispetto alla successiva;<sup>2</sup> ma la concatenazione profitta del possibile tema della singola scena per unire un discorso o *puzzle* che rincorra una congruità (e questo ricorda il difficile lavoro di Italo Calvino per il suo *Castello dei destini incrociati*).

Ma, proviamo, ora, a immaginare come si possa istruire una autobiografia fotografica. C'è bisogno, innanzi tutto, di un luogo, virtuale o meno (qualunque esso sia). Questo utensile per sua stessa costituzione si offre alla paratassi e ha il ghiribizzo sovente di raccogliere tutto quello che gli viene offerto, “scarti del reale” (Krauss) compresi. L'album (usiamo ancora questa pratica definizione) fotoautobiografico potrebbe paragonarsi ad una raccolta di citazioni (Sontag 1978, 64), ad appunti messi in un ordine fittizio, oppure, in maniera più impertinente, ad un semplice *flip book*.

<sup>2</sup> Per questo tema, mi si consenta rinviare al mio Ajello 2008. Si veda anche Primo 2016, 181-204.

Il Narratore si fa egli stesso recettore interno, privato “orizzonte d’attesa”, manomette, *destruttura*, questo “ordine” come gli pare, togliendo e spostando “in vitro” i fotogrammi con un semplice taglia e incolla, e così *ristruttura* una nuova sequenza, ma non può aggiungere nulla a quanto dispone (il materiale resta sempre limitato). Mancano in genere le foto che si potrebbero situare tra uno spazio e l’altro, tra un tempo e l’altro, mentre altre si rifiutano di coesistere. Si aprono così lacune di senso e di tempi (l’abbiamo visto) tra le immagini. Per non dire che a complicare il tutto, una foto, spesso, richiama un tempo e un luogo già visto, oppure non riesce a descriversi compiutamente, o rinvia ad un’altra apparentemente diversa in fondo a tutte, complicando la logica (e i tempi) del percorso.

Questo non succede per l’inizio, per la prima foto, la più facile (ma non sempre la più semplice da scegliere), quella che ha dietro di sé il nulla e inaugura il montaggio; è la più lontana e la più avventurosa, quella che assume una valenza quasi fiabesca: “Una volta... C’era una volta” (sebbene l’inevitabile predizione sia già tutta lì).

Un *cominciare* così avventuroso non ha conclusioni, se non banalmente l’ultima foto. L’autobiografia fotografica è per sua natura un’opera senza finale (inesauribile) eppure possiede sempre un’ultima foto. L’ultima foto, come l’ultima sigaretta di Zeno Cosini, non consente il proposito di finire il racconto, ad essa succede il tempo illimitato, la valenza di un momentaneo *exit*, forse di un’ultima morale, di un poter *ricominciare*, ma rischia di chiudersi con una banalità, come accade nel dialogo tra Frédéric Moreau e l’amico Deslauriers nella chiusa dell’*Éducation sentimentale* di Flaubert.

Inoltre, in un’autobiografia fotografica non ci sono soltanto personaggi in posa, ma anche oggetti. Non oggetti orfani, ma oggetti posseduti, consueti o desueti. Anche il più banale in fotografia (come l’insulso barometro di Madame Aubain in *Un cœur simple* di Flaubert) produce l’apparenza (o abbaglio) del reale a dispetto dell’essere il fotografico analogico e senza segno (ma dotato di consistenti connotazioni). La fotografia è un oggetto assai particolare, bidimensionale, ma con una vocazione latente al tridimensionale come accade, ad esempio, ai paesaggi di *Flatland* (E.A. Abbott), quindi capace di farsi “pensosa” (Barthes), di mutarsi di senso ogni volta, ma portando sempre con sé lo strazio dell’unico e dell’irripetibile.

E ci si chiede: possono le cose raccontare una vita come fa disciplinatamente con i corpi un’autobiografia? Cosa *dicono* gli oggetti in fotografia posseduti dal Narratore? Possono essere considerati eroi assoluti (come il “rocchetto Odradek” del racconto di Kafka) o semplici figuranti? In che consiste la loro (eventuale) attendibilità, quando talvolta assumono l’emblema di protagonisti partecipi accanto al proprietario pieni di senso e memoria, narratori in proprio essi stessi?

È quanto accade nello splendido *Autoritratto nello studio* di Giorgio Agamben (fig. 8). Una particolare autobiografia fotografica, dove il testo scritto sgattaiola dalla funzione meramente didascalica, per farsi soltanto coautore assieme alle immagini. “Una autoeterografia, fedelissima e intemporale”, la



definisce Agamben, o forse – aggiungiamo noi imprudenti – anche una “stereometria” (Sebald).



Fig. 8. Agamben 2017. Copertina.

Il libro è una sorta di diario post-datato ma *detto* da una voce che giunge di fronte e mostra le cose, racconta, spiega e riflette. Quel che interessa è l’istituirsi di un autoritratto condotto attraverso il montaggio (non sappiamo quanto causale), nella successione delle pagine, di immagini fotografiche di cose, lettere, frontespizi, altre fotografie, quadri, appunti, accumulandovi accanto in prosa anche il racconto degli incontri avuti con poeti, filosofi, pittori, scrittori, oppure attraverso i loro testi: e così scorrono via via: Heidegger, Elsa Morante, Giorgio Caproni, Walter Benjamin, e altri ancora, assieme agli interni degli studi dove, essenzialmente, tra Roma e Venezia, Agamben ha lavorato e tuttora lavora.

Ed è su queste camere fotografate che vorrei soffermarmi, perché qui ci si avvicina di molto al noema della fotoautobiografia, e a definirlo sono proprio le stanze (le scrivanie) *abitate* da Agamben con tutte le cose che vi compaiono: foto, ninnoli, lettere, carte, libri, senza nessuna vocazione decorativa e tutte *significanti*; intenti a tenere dentro di sé il racconto, la *dispositio* del tempo di una vita celata nei vari traslochi da quello di Via Corsini a quello di Piazza delle Coppellette e poi del Vicolo del Giglio a Roma, e poi agli studi di San Barnaba e di San Polo a Venezia, dove – scrive l’autore – “gli oggetti sono rimasti gli stessi e nelle fotografie che li ritraggono a distanza di anni in luoghi e città diversi sembrano immutati”, creando “un unico studio disseminato nello spazio e nel tempo” (Agamben 2017, 14 e 117). Inoltre sovente si dà anche uno straordinario gioco di una particolare *mise en abyme* dove in una fotografia ne esiste un’altra,

poi descritta in prosa, in un pratico visivo scivolare “folle” ad incastri nel tempo e nello spazio dettato al presente indicativo: “Nella vetrina a destra nello studio di vicolo del Giglio, si intravede una foto di José Bergamin...” (*ibid.* 56); “Sul muro sopra la scrivania di Venezia, si vede una cartolina di Alfred Jarry...” (*ibid.* 85), eccetera.

Queste foto, che non hanno nessun valore di scambio ma d’uso, trattengono l’ossimoro scappato alla penna di Benjamin a proposito dei ritratti: l’“irripetibilità e la durata” che si trasforma nelle pagine fotografiche del libro di Agamben in un isolato gioco di “fugacità e ripetibilità”. È ancora in gioco la condizione del tempo e della storia ad attraversare e rendere mobili le figure che sono costrette a consegnare il dramma increscioso e felice di accompagnarsi al disappear, ma le cose che *sono state* ricompaiono, nel contempo (e a loro insaputa) nelle nuove figure come se stessero *per essere* (insistentemente) di nuovo.

Gli studi appaiono deserti come le vie di Parigi fotografate da Atget e ricordate da Benjamin come “luoghi del delitto”, vuoti di uomini e ricchi di indizi: “esse inquietano lo spettatore e non lo inducono a divagare” (Benjamin 1966, 29). Difatti una volta entrati nell’*Autoritratto nello studio* non si può divagare, lì «è stato» il Narratore; e quelle camere vuote non più abitabili fanno parte della sua biografia; rassomigliano a prosceni teatrali prima dell’ingresso degli attori (o di un attore), prima che una recita, a breve, possa darsi. Le camere, in effetti, comunicano, per tutto il tempo, il tempo che le ha abitate e le abita ora sulle pagine attraverso il silenzio di cui sono unici inquilini gli oggetti.

Le cose assorbono un solo tempo quello che una volta abbiamo dedicato loro; e quando le incontriamo di nuovo, anche casualmente, quando molto tempo è trascorso, sembrano come “poggiarsi” là dove sono state, ed ecco che allora accade una cosa imprevista (o inopportuna): si mettono subito, a vortice, ad assorbire tutto ciò che era figurabile e stava intorno a loro (tempo compreso) e a restituircelo in un attimo, per bagliori. Basta vederle (o prenderle tra le mani) perché ci conducano in un istante via, in luoghi talvolta dimenticati ma pregni di vita e storie. Nelle foto delle camere di Agamben accade lo stesso, e non ci si entra più se non alle condizioni dettate dalle cose. Per dirla ancora con Benjamin “questi luoghi non sono solitari, bensì privi di animazione”, perché è il dettaglio che s’impone: il “rischiarimento del particolare” la fa da padrone. Sono gli oggetti ad assumersi il compito di far luce, di liberare il campo, di narrarsi. Punte di iceberg (come sono punte di iceberg tutte le foto) nascondono sotto di sé enormi quantità di voci, storie, aneddoti, sentimenti. Oggetti consueti che sparpagliati nel libro-album non seguono nessuna coerenza; si ripetono, fanno capolino sulle pagine, qui, là, segnalibri di incontri, letture, amori; imparando con le loro superfici, al pari delle fotografie, la loro stessa consunzione: il “che cosa rimane?” (Chiaromonte).

Alla fine, lo scenografo-narratore Agamben ha raccolto le cose in un’unica immagine su due pagine centrali del libro (2017, 80-81) per mostrarle quasi tutte assieme ben disposte sulla lunga libreria dello studio veneziano di San Polo (fig.

9). L'autobiografia fotografica di Agamben dopo essersi sparpagliata si riunisce nell'ultima pagina sulle mensole della libreria, come il volo di uccelli che a sera tutti ritornano sui rami dell'albero.



Fig. 9. Giorgio Agamben, Studio di San Polo, 2007.

Il Narratore è come se qui volesse avviare col lettore un gioco, una sorta di caccia al tesoro: lo induce a ritrovare sulle scansie della libreria le cose riprodotte nelle pagine (nelle camere) precedenti: una lettera, una vecchia foto, una copertina di libro, aiutandolo con alcune indicazioni: “nello studio di Venezia, nell’angolo di uno scaffale della libreria, una fotografia ricorda...”; “nello scaffale in basso a sinistra è poggiata una fotografia di Giorgio Colli”; “nella casa di via Corsini, due vetrine conservano la collezione di vecchi libri illustrati per bambini”.

La libreria diventa una lista, o meglio un “bazar”, uno “spaesamento” per organizzarsi di nuovo “secondo una tassonomia fluttuante, non consegnata alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale” (Celati 1975, 198); questo *bric-à-brac* di foto nella loro impaginazione (la libreria) sembra costituire una sorta di “messa in visione” (eteroclitica) del tempo, di un tempo “tattile” e qui amorevolmente raccolto.

Le figure sono libere di dirsi, sono affidate alla loro bisogna; sono esse da sole a decidere cosa dire. Agamben attracca ad esse la scrittura narrante, e se ne lascia condurre immagine per immagine (ma non sapremo mai chi è alla cappa: la scrittura che nasce dall’immagine, o la grafia che cerca la sua figura). Il Narratore forse ci mette sotto gli occhi i suoi studi come delle rovine, luoghi abbandonati e ora inesistenti o rivissuti da altri. Lo sguardo dell’autofotobiografo esercita così un’esplorazione dal vago sapore archeologico e cerca residui, pezzi dispersi, tracce, apparenze, non per connetterli, ma per lasciarli vagare indipendenti, senza nessuna giustificazione che le loro stesse apparenze. Lavora

soltanto calvinianamente sulla superficie delle cose che, come il Signor Palomar ci ha insegnato, è “inesauribile”.

Daniele Del Giudice ha osservato, con acume, sulla “inestinguibilità degli oggetti”, sulla loro resistenza, sul non smettere mai di essere tali; della connaturata loro impassibilità nel sopravvivere (2012, 48). Con essi vediamo il nostro tempo trascorso, e come il tempo è trascorso in essi. Il loro segreto è la sicumera dell’inamovibilità, gli oggetti pensano di restare sempre nello stesso posto; per cui è bello sospettare che cosa stiano pensando, lì ora, su quelle mensole.

Il Narratore ha fatto come il Kafka autobiografo quando appuntava: “voglio poi costruire me stesso, come uno la cui casa sia pericolante decide di costruirsi un’altra più sicura, lì vicino, magari col materiale di quella preesistente” (1972, 972). Questa libreria è fatta così: Agamben vi costruisce una sua parziale autobiografia edificandola con i materiali fotografici “preesistenti”, ovvero con quanto del vissuto si è impregnato nelle cose di quelle camere *in figura*, col loro “mutismo esistenziale” (Sartre); e con quanto esse indicano ancora lì in posa tutte assieme, facendo sfoggio, ora, di quanto nella vita ci sia di irripetibile.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. 2017. *Autoritratto nello studio*. Milano: nottetempo.
- AJELLO, E. 2008. *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria*. Pisa: ETS.
- ANTONICELLI, F. 1988. *Ricordi fotografici*. A cura di F. Contorbia. Torino: Bollati Boringhieri.
- BARTHES, R. 1980. *Barthes di Roland Barthes*. Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, W. 1966. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino: Einaudi.
- . 1986. *Parigi Capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi.
- CELATI, G. 1975. “Il bazar archeologico.” In *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, 187-215. Torino: Einaudi.
- DEL GIUDICE, D. 2012. “Gli oggetti, la letteratura, la memoria”. In F. Rico. *Il romanzo ovvero le cose della vita. Lezione Sapegno 2006*, 43-59. Torino: Aragno.
- KAFKA, F. 1972. *Confessioni e diari*. Ed. by E. Pocar. Milano: Mondadori.
- LEJEUNE, Ph. 1986. *Il patto autobiografico*, Bologna: il Mulino.
- MOHOLY-NAGY, L. 1987. *Pittura Fotografia Film*. Torino: Einaudi
- MUSIL, R. 1962. *L’uomo senza qualità*. Torino: Einaudi.
- PRIMO, N. 2016. “Fototesti di famiglia, Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano”. In M. Cometa, R. Coglitore (eds.). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, 181-204. Macerata: Quodlibet.
- ROMANO, L. 1997. *Nuovo romanzo di figure*. Torino: Einaudi.
- SONTAG, S. 1978. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi.