

# Quaderni di Comunità

## Persone, Educazione e Welfare nella società 5.0

n. 1/2022

SFIDE E OPPORTUNITÀ PER I SISTEMI DI ISTRUZIONE,  
FORMAZIONE E LAVORO NEL PERIODO EMERGENZIALE

*a cura di*

Stefania Capogna, Donatella Cannizzo, Concetta Fonzo



Iscrizione presso il Registro Stampa del Tribunale di Roma  
al n. 172/2021 del 20 ottobre 2021

© Copyright 2022 Eurilink  
Eurilink University Press Srl  
Via Gregorio VII, 601 - 00165 Roma  
[www.eurilink.it](http://www.eurilink.it) - [ufficiostampa@eurilink.it](mailto:ufficiostampa@eurilink.it)  
ISBN: 979 12 80164 41 4  
ISSN: 2785-7697 (Print)

Prima edizione, settembre 2022  
Progetto grafico di Eurilink

È vietata la riproduzione di questo libro, anche parziale,  
effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia

# INDICE

## EDITORIALE

*Stefania Capogna* 13

## RUBRICA EDUCATION 21

1. Le politiche adottate per fronteggiare la pandemia nelle  
scuole italiane: interventi istituzionali  
*Ezia Palmeri* 23

2. L'accelerazione della DaD in tempi di pandemia  
*Cristiana Di Giorgi* 35

3. La formazione manageriale continua  
*Fulvio Oscar Benussi* 41

4. Le soft skill e il loro ruolo strategico per l'occupabilità  
*Diego Boerchi e Silvia Ghisio* 47

## RUBRICA EMPOWERMENT DI COMUNITÀ 53

1. Il mercato del lavoro al tempo della pandemia: le  
professioni più richieste  
*Luca Riva* 55

|   |     |
|---|-----|
| 2. L'importanza delle emozioni sostenibili nei processi di diversity & inclusion<br><i>Mariella Bruno e Ilaria Summa</i>  | 61  |
| 3. Il ruolo delle donne: parità di genere per uno sviluppo sostenibile<br><i>Sandro Zilli</i>   | 65  |
| 4. Smart speaker come strumento per la piena inclusione<br><i>Eliseo Sciarretta e Lia Alimenti</i>  | 73  |
| SAGGI   | 79  |
| 1. Gamification in higher education: a self-determination theory perspective on the reward system<br><i>Giada Marinensi, Brunella Botte, Marc Romero Carbonell</i>    | 81  |
| 2. A new paradigm to govern mobility, risk and uncertainty, the categories of contemporary life<br><i>Antonio Coccozza</i>  | 111 |
| 3. Narrazione e immagini: l'uso del diario nella costruzione del racconto autobiografico. Inedite riflessioni dall'opera di Roland Barthes<br><i>Valentina Faloni</i> | 143 |
| APPROFONDIMENTI   | 167 |
| Il progetto digital Re-educo. Una testimonianza<br><i>Alessandro Capezzuoli e Fulvio Oscar Benussi</i>  | 169 |

RECENSIONI 175

Digital culture for Educational Organizations. Guidelines  
for Teachers and Education Agencies, Capogna S. *et. al.*,  
Eurilink University Press, 2020

*Donatella Cannizzo* 177

Tecnologie radicali. Il progetto della vita quotidiana di  
Adam Greenfield

*Desirè Alunni* 183

# NARRAZIONE E IMMAGINI: L'USO DEL *DIARIO* NELLA COSTRUZIONE DEL RACCONTO AUTOBIOGRAFICO. INEDITE RIFLESSIONI DALL'OPERA DI ROLAND BARTHES<sup>1</sup>

di Valentina Faloni\*

**Abstract:** *Il saggio propone una rilettura de La camera chiara. Nota sulla fotografia alla luce degli appunti del corso universitario sulla Preparazione del romanzo tenuto da Roland Barthes in cui l'autore indaga il processo di trasformazione che va dalla biografia all'Opera e da cui il famoso testo trae origine. L'indagine rileva la correlazione tra narrazione e immagini considerando il diario e la narrazione del sé nella costruzione identitaria e professionale come strumento e metodo di indagine e apprendimento.*

**Parole chiave:** narrazione, immagine, racconto autobiografico, diario professionale.

**Abstract:** *The essay proposes a rereading of La camera chiara. Nota sulla fotografia in the light of the notes of the university course on the Preparazione del romanzo held by Roland Barthes in which the author investigates the process of transformation that goes from the biography to the Opera, from which the famous text originates. The investigation detects the correlation between narrative and images considering the diary and the*

---

<sup>1</sup> Accettato: Novembre 2021

Publicato: Aprile 2022

\* PhD in Comunicazione e Ricerca sociale, è professore a contratto di Analisi dell'Immagine e dello Storytelling, al Dipartimento di Design, Comunicazione visiva e multimediale della Sapienza, Università degli Studi di Roma.

*narration of the self in the identity and professional construction as a tool and method of investigation and learning.*

**Keywords:** narration, visual, autobiographical narrative, professional diary.

*“Sappiamo ben poco di ciò che rende grandi certi insegnanti [...] diciamo vagamente che queste abilità dipendono dall’arte più che dalla scienza. Forse dietro a questa metafora c’è una verità scientifica”*

G. Bateson, *Una sacra unità. Altri passi verso un’ecologia della mente* (tr. it. Milano 1997, p. 389)

## *Introduzione*

Nell’interrogarsi sui grandi maestri, il loro ruolo e i loro metodi in una prospettiva di ricerca didattica, si è scelto qui di considerare la produzione di Roland Barthes, da un punto di vista inedito, ovvero quello di insegnante e ricercatore. In particolare, si propone un’indagine sul suo testo più dibattuto e amato dal pubblico, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), poiché si configura come una rielaborazione del diario (professionale) (Laneve e Gemma, 2013) tenuto durante il suo corso universitario dedicato alla *Preparazione del romanzo*, nel quale appunta riflessioni, intuizioni, teorie ed esercizi da proporre agli studenti. L’obiettivo di questa analisi non si limita a voler offrire una lettura originale del testo, di cui i più non conoscono la genesi, ma si propone di valorizzare la narrazione come metodo, strumento e prodotto di un processo in grado di generare e alimentare un pensiero riflessivo, critico (Dewey, 2019) e narrativo (Bruner, 2019), nella sua interazione con la biografia, le immagini e la

narrazione del sé (Demetrio, 2012). Tale prospettiva è analizzata non solo da un punto di vista insegnante/ricercatore ma anche nella costruzione identitaria e professionale dello studente. Lo studio mette a sistema gli appunti dei due anni di corso tenuto al Collège de France sulla “scrittura di vita” e la “vita nella scrittura” che comprendono le teorie della lettura e degli immaginari con quelle della fotografia e delle immagini. Barthes, in quest’ottica, si offre come studioso, teorico e sperimentatore di metodi e strumenti narrativi quali il diario, l’album, la narrazione del sé (Jedlowski, 2002) e la scrittura della memoria professionale (Laneve e Gemma, 2014).

### *1. Vita, scrittura e immagini: un processo di trasformazione del biografico*

*La camera chiara. Nota sulla fotografia*<sup>2</sup> è il frutto degli ultimi due anni di insegnamento al Collège de France, dedicati al corso sulla *Préparation du roman (Preparazione del romanzo)*, in cui Barthes analizza il processo che va “dalla vita all’opera” e il tema “dell’opera come volontà”.

Il corso si completa di due seminari: “La metafora del labirinto”. Ricerche interdisciplinari (1978-1979) e Proust e la

---

<sup>2</sup> È l’ultimo, e il più amato dal pubblico, dei libri di Roland Barthes: intellettuale, critico letterario, saggista, linguista, semiologo e scrittore. Redatto tra il 15 aprile e il 3 giugno del 1979, nel desiderio di rendere omaggio alla madre (la cui morte, il 25 ottobre del 1977, segna una cesura irrimediabile nella vita dello scrittore), Barthes consegna il manoscritto all’editore - il quale lo ha esortato a scrivere di fotografia - il 21 agosto del 1979. Pubblicato da Le Cahiers du Cinéma, uscirà a fine gennaio nel 1980. Il 25 febbraio successivo, Roland Barthes viene investito e muore il 26 marzo dello stesso anno alla Salpêtrière. Il saggio si articola in due parti, l’una palinodia dell’altra, ognuna consta di ventiquattro punti per un totale di quarantotto paragrafi che concorrono allo sviluppo di una teoria della/sulla Fotografia.

fotografia. Esame di un fondo d'archivio poco conosciuto (1979-1980) quest'ultimo purtroppo interrotto a causa della sua morte.

*La camera chiara* è profondamente intessuta delle riflessioni maturate in questi due anni di corso e strettamente connessa al suo ultimo seminario, tanto che gli interrogativi che muovono la sua ricerca sulla fotografia sembrano intrecciarsi con la questione posta dal corso principale della *Preparazione del romanzo*, che intende rispondere a come sia possibile trasformare la “vita in opera” ed assolvere alla “scrittura di vita e alla vita nella scrittura” (Barthes, 2003) teorizzata da Barthes e realizzata, secondo l'autore, da/in Proust.

L'idea del seminario sulla fotografia nasce con l'obiettivo di dare rilievo ad un fondo di ritratti fotografici scattati dal figlio di Nadar, probabilmente appartenuti a Proust, acquistati e conservati dal Ministero della cultura francese e ancora poco noti. Le fotografie ritraevano personalità dell'alta borghesia parigina che Proust aveva frequentato nella sua vita e che Barthes identifica con i personaggi del romanzo *Alla ricerca del tempo perduto*. Queste foto si offrono come “il vertiginoso complemento del corso: il centro di un labirinto è sempre un punto di arrivo fittizio e la ricerca del romanzo non può che concludersi su un mondo, melanconico e luminoso, di apparizioni<sup>3</sup>”.

Barthes, infatti, per il seminario sulla fotografia si propone di far leggere agli studenti il romanzo di Proust e soltanto dopo, mostrare il *corpus* di fotografie, appartenute allo scrittore, che ritraggono i volti reali dei protagonisti della *Recherche*. Tra gli obiettivi del corso vi è quello di produrre negli studenti “una intossicazione, una fascinazione, azione propria dell'immagine” (Barthes, 2003:333) allo scopo di intossicarli con l'accumulo di quei volti, di quegli sguardi, di quelle figure, di quei vestiti, di un

---

<sup>3</sup> Scrive Natalie Léger, curatrice dei volumi sui corsi dedicati alla *Preparazione del Romanzo* (2003).

sentimento amoroso nei riguardi di alcuni e di nostalgia per tutti, in quanto hanno vissuto e sono morti (*ivi*:460). L'identificazione dei personaggi del romanzo di Proust nei soggetti reali<sup>4</sup> dei ritratti fotografici si completa poi di una scheda biografica ed un'analisi semiotica delle immagini.

Lo scopo di Barthes è quello di misurare le emozioni generate dalla visione dei volti reali dei personaggi del romanzo che gli studenti, attraverso la lettura, hanno potuto soltanto immaginare sino a quel momento, generando così reazioni di turbamento nel cogliere quanto immaginazione, narrazione e realtà siano strettamente correlate.

In vero, leggendo un racconto elaboriamo in immagini il mondo narrativo con i suoi personaggi, certamente non visualizziamo nella nostra mente il testo scritto, sillaba dopo sillaba bensì, come abili registi, visualizziamo sequenze di immagini e a ciascun personaggio che abita il racconto diamo un volto e un aspetto reale filtrato dalla nostra carriera estetica (Tota, 1997), dalle nostre esperienze (Dewey, 2014), dalla nostra immaginazione (Bruner, 2002). Ciascun luogo e personaggio, seppur minuziosamente illustrato dallo scrittore in ogni dettaglio, sarà configurato in maniera del tutto personale dal lettore, il quale, si affezionerà all'uno o all'altro dei protagonisti in maniera soggettiva e differente rispetto ad un altro fruitore, con un'intensità emotiva privata. Inoltre, vi è per Barthes l'intenzione di provocare uno *shock* agli studenti del corso, non solo nel mostrare loro il volto reale della finzione del romanzo, ma facendogli provare la sensazione del lutto nello scoprire che quei personaggi sono realmente esistiti e dunque sono mortali, spezzando così l'illusione di eternità resa possibile dalla narrazione nella co-creazione degli stessi durante la lettura.

---

<sup>4</sup> Si tratta di personaggi che Proust ha potuto conoscere dal 1885 al 1910 poiché il figlio di Nadar prese in proprio l'atelier del padre nel 1886.

Sappiamo, infatti, che Barthes scrive *La camera chiara* con l'intento di dedicare questo scritto alla madre, figura fondamentale per la sua vita, il cui lutto ha provocato in lui un vuoto incolmabile. È nella volontà di ritrovare la vera essenza di sua madre, ricercandola in una fotografia, che l'autore muove le sue prime riflessioni sulla fotografia tanto che il testo sembra configurarsi come una fenomenologia del referente.

Nel voler ritrovare sua madre viva in un'immagine, egli si misura con la sensazione di un vuoto incolmabile arrivando a comprendere che l'unica soluzione per placare questa mancanza è la scrittura. Ma la scrittura da sé non basta, è necessario che la vita e la scrittura diventino una cosa soltanto, pertanto, elabora le sue riflessioni sulla vita come scrittura e la scrittura di vita, da cui il vero interrogativo del corso sulla *Preparazione del romanzo*. L'indagine su questa trasformazione lo porta ad interrogarsi sul tempo, sulla biografia e sul diario che – se lavorato fino alla sua trasformazione – (Barthes, 2003) è insieme strumento e prodotto per rappresentare tale processo. Il corso sulla *Preparazione del romanzo*, di fatto, fa misurare gli studenti con l'esperienza della narrazione del Sé, come tecnica, come metodo e infine come prodotto narrativo. Un *racconto autobiografico* (Demetrio, 2000) in grado di mettere a sistema ricordi ed esperienza al fine di strutturare un'identità, in questo caso, di scrittore. È in Proust e nel romanzo *Alla ricerca del tempo perduto* (1913) che Barthes ritrova questo processo e la forma definitiva di quel diario portato agli estremi della sua lavorazione tanto da diventare un romanzo dove la vita dell'autore e la finzione narrativa sono indissolubili.

Nella fotografia Barthes ritrova le stesse criticità che solleva nella teoria della lettura e della scrittura, in quanto si domanda come un'immagine possa mostrare il vero e, allo stesso tempo, rappresentare una finzione. Inoltre, così come lo è per la narrazione, il tempo rappresenta il nodo filosofico della questione.

È, infatti, una delle prime riflessioni che emergono nello studio della fotografia, in grado di mostrare in una sola immagine tre tempi contemporaneamente: il presente (il momento in cui la si sta osservando), il passato (il tempo in cui è stata scattata), e la “morte al futuro” (del soggetto rappresentato) (Barthes, 1980). È per tale ragione che Barthes sceglie di considerare la fotografia come un’arte, poiché riflettere sulla simultaneità di queste tre dimensioni temporali sarebbe folle e nessuna forma d’arte, in quanto tale, può essere considerata una follia. Allo stesso tempo, la presenza dello *spectrum* e della “morte al futuro” avvicina la fotografia, secondo Barthes, alla tanatografia, ancor più con l’introduzione del colore per il ritocco delle immagini, così come ritiene avvenga nella scrittura di Proust per l’introduzione della finzione del romanzo nella scrittura di vita. Ed è anche per questi motivi che sceglie di utilizzare il fondo di fotografie di ritratti di coloro che riconosce come i personaggi della *Recherche*. Nell’incontro del 19 gennaio 1980 dedicato al tema “la vita come opera”, infatti, Barthes analizza il conflitto fra il mondo (la vita) e l’opera, e da questa rivalità ritiene possibile una derivazione, una soluzione dialettica, quella di fare della propria vita un’opera, la propria Opera, concludendo: “la forma immediata (senza mediazione) di questa soluzione è evidentemente il diario” (Barthes, 2003:329). Affinché questa trasposizione avvenga, è però necessario il *Ritorno dell’autore* (ivi:330).

Tornare all’autore significa *Ritornare alla Biografia*<sup>5</sup>, a tal proposito egli scrive di aver sviluppato una “curiosità” biografica<sup>6</sup>,

---

<sup>5</sup> Questo passaggio, ritenuto fondamentale, diventa per Barthes sempre più chiaro nel momento in cui scrive *Le plaisir du texte* (1973) in cui approfondisce la crisi del *super-io* teorico, il ritorno dei testi amati e la “rimozione” o “de-rimozione” dell’autore, una tendenza che riporta alla *nebulosa biografica*, nella quale sono inclusi: Giornali, Biografie, Interviste personalizzate, Memorie etc. che, secondo l’autore esprimono una reazione contro la «freddezza delle generalizzazioni, collettivizzazioni, aggregazioni, e la volontà di rimettere nella produzione

ciò per cui scrive di provare interesse è infatti il “processo di trasformazione del biografico” in funzione di alcune opere. Tra gli scrittori decide di prendere in esame, in particolare, l’Opera di Proust (ivi:332) poiché introduce l’esperienza nel romanzo, in modo personale e soggettivo, facendo così evolvere la sua narrazione da biografia a scrittura della vita. La vita scritta nel senso “trasformatore” è definita da Barthes col termine bio-grafematica<sup>7</sup>.

È nel processo di trasformazione del biografico che si propone qui di rileggere l’analisi che Barthes fa della fotografia ne *La camera chiara*, saggio elaborato, non a caso, nel corso che lui stesso chiede di considerare come un film, un libro, una storia di cui la narrazione sarà la protagonista ed egli, il solo recitante (Barthes, 2003:329).

## 2. Per una parafrasi dell’oggetto di indagine<sup>8</sup>

Ne *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980) Barthes si propone di indagare cos’è in sé la fotografia e attraverso quale caratteristica essenziale si distingue dalla comunità delle immagini. Il libro si divide in due parti, che l’autore definisce l’una palinodia dell’altra. Per prima cosa, scrive che la fotografia ripete

---

intellettuale un po’ di affettività “psicologica”: lasciare, dunque, parlare l’“Io”, e non sempre il *Super-Io* o il *Questo*» (Barthes, 2003).

<sup>6</sup> In questa curiosità evidenzia due forme di paradosso, il primo è di aver spesso preferito leggere la vita di certi scrittori piuttosto che le loro opere; il secondo, quello di aver immaginato un autore perverso che abbia scritto le sue opere unicamente per aver diritto, un giorno, a scrivere la sua autobiografia. In ultimo, aggiunge, di aver avuto anch’egli il desiderio di scrivere una biografia quella di Shumann ma non conoscendo il tedesco, vi rinuncia.

<sup>7</sup> Da biografema, neologismo da lui inventato, che significa: particolare distintivo/caratterizzante.

<sup>8</sup> In questo paragrafo, dedicato ad una disamina del saggio *La Camera Chiara. Nota sulla fotografia* pubblicato nel 1980, le citazioni presenti e i termini tra virgolette fanno riferimento al testo e all’autore Roland Barthes.

meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente ed è dunque in grado di ripetere all'infinito qualcosa che ha luogo una volta soltanto, "è particolare assoluto" e "contingenza pura", è un istante che ci fa esclamare "è esattamente questo" pertanto, una foto non si può distinguere mai dal suo referente e quindi da ciò che essa rappresenta a differenza di qualsiasi altra immagine, ed è proprio quell'adesione al referente che rende complicato definire la fotografia. Secondo Roland Barthes esistono due tipi di approcci alla fotografia, uno rivolto al significante fotografico, che mette a fuoco da vicino il soggetto, in cui si iscrivono i testi tecnici e l'altro rivolto al fenomeno globale, in cui egli include i testi di natura sociologica e storica che mettono a fuoco il soggetto da molto lontano. Costatando che nessuno di questi approcci lo soddisfa, poiché non risponde al sentimento di stupore che egli ha provato osservando la foto che ritraeva il fratello di Napoleone e che lo ha animato pensando che stesse guardando gli occhi di chi aveva visto l'imperatore<sup>9</sup> spingendolo a riflettere sulla fotografia, poiché non era riuscito a definire e a condividere quel sentimento; egli decide di erigersi a misura del sapere fotografico e di scegliere di analizzare in questa trattazione solo le fotografie che gli danno piacere o emozione, quelle che significano per lui.

Barthes, come noto si caratterizza per la costante necessità di prendere le distanze da qualsiasi stereotipo, prassi e senso comune, sempre teso verso l'elaborazione di nuovi linguaggi e terreni di riflessione (Pezzini, 2014), e dunque, anche in questo caso, scrive di voler affrontare questa analisi utilizzando un linguaggio a sé stante, del tutto nuovo, che rigetta ogni sistema

---

<sup>9</sup> Roland Barthes racconta di essere stato colto dallo stupore, quando, osservando la fotografia dell'ultimo fratello di Napoleone, *Girolamo*, si rese conto che stava guardando gli occhi che avevano visto l'Imperatore. Quel sentimento di stupore e allo stesso tempo 'd'irrisolutezza', lo avevano portato a considerare la fotografia con una *coloritura culturale*, e a decretare che la amava «in opposizione» al cinema da cui tuttavia non riusciva, ancora, a separarla (Barthes, 1980).

riduttivo e categoriale, poiché in questa indagine si sente sballottato tra due linguaggi uno espressivo, l'altro critico.

Partendo dalla considerazione che una foto può essere l'oggetto di tre pratiche (emozioni, intenzioni): fare, subire e guardare, egli distingue tre figure che sono rispettivamente, quelle che lui definisce: l'*operator* – il fotografo – per il quale il rapporto con la fotografia è dato dall'inquadratura, da lui nominato il rapporto con il “piccolo foro” attraverso il quale il fotografo sceglie cosa guardare; lo *spectator*, ovvero, colui che incarna tutti coloro che compulsano, fruendo delle immagini/fotografie, per i quali la fotografia è originata dalla rivelazione chimica dell'oggetto; e lo *spectrum* – colui che è fotografato – o anche il bersaglio, sorta di piccolo simulacro. La definizione di *spectrum* gli permette di esprimere due nessi importanti: la relazione che la fotografia ha con lo spettacolo e, dunque, con il teatro e la maschera, ovvero con ciò che può essere ricondotto al mito e pertanto alla narrazione; e l'introduzione di un elemento fondamentale che Barthes individua in ogni fotografia e cioè il “ritorno del morto”.

Ciò è fondamentale poiché è proprio nel “ritorno del morto” che è possibile definire il *noema*<sup>10</sup> della fotografia, ossia l'è stato, in cui Barthes ne individua l'essenza. Osservando una foto è possibile, infatti, far coincidere il tempo presente di chi la sta guardando, il tempo passato di ciò che rappresenta, e la “morte al futuro” del soggetto rappresentato. Questo è ancora più vero quando parliamo della fotografia storica dove vi è sempre una compressione del tempo. Inoltre, secondo Barthes è possibile distinguere tra due “campi della fotografia” uno è quello che definisce e identifica nello *studium*, di natura culturale, in cui

---

<sup>10</sup> L'oggetto della noesi è per Aristotele qualsiasi nozione elementare e immediata, in quanto punto di partenza della conoscenza discorsiva; per Husserl è l'aspetto oggettivo dell'esperienza, inteso come il contenuto ideale degli atti che si riferiscono a ciò che viene percepito, ricordato, giudicato, ecc.; in linguistica è identificato come l'unità minima di significato in *Oxford languages*.

rientrano tutte quelle fotografie che si possono leggere culturalmente in quanto ci forniscono delle informazioni che costituiscono una sorta di sapere; mentre l'altro è il *punctum*, che Barthes traduce come ferita, o letteralmente "puntura", ed è il particolare che colpisce l'osservatore guardando una fotografia. Questo particolare avviene (ad-viene), ossia anima una fotografia, diventandone il valore aggiunto. Quando una fotografia ci punge, significa che è in grado di raccontare qualcosa al fruitore. Secondo Barthes, nessuna analisi permette di cogliere o comprendere il *punctum*, fatta eccezione dell'uso del ricordo.

Il *punctum* esiste ed è tale solo se si è in grado di coglierlo individualmente. È un supplemento, scrive Barthes, ciò che si aggiunge alla foto e che tuttavia è già nella foto stessa. Grazie a questa riflessione, Barthes riesce a distinguere la fotografia dal cinema da cui non riusciva in un primo momento a scinderla, poiché nel cinema non è possibile aggiungere nulla in quanto si tratta di un flusso di immagini e non vi è il tempo disponibile per integrarle di una narrazione altra in quanto si configurano come delle sequenze in un rapido susseguirsi.

Il tipo di sentimento provocato dal *punctum* viene inizialmente rintracciato da Barthes nella presenza di due elementi discordanti in una stessa fotografia, ma in un secondo momento questo *tilt*, dove per *tilt* s'intende la verità dell'affetto, traducibile nel concetto di avventura (la scossa suscitata da un particolare che rimanda l'osservatore ad un'esperienza vissuta), lo investe di un sentimento di *pietas*, di compassione e per questi motivi lo rende partecipe di/a una fotografia.

Il *noema* "è stato" afferma che la fotografia è in grado di accertare. Ciò che è stato fotografato, scrive Barthes, mostra qualcosa che è realmente accaduto consentendo all'osservatore l'illusione di poter accedere a ciò che sta dietro, si tratta della speranza di poter scoprire la verità, seppure si tratti soltanto di

una somiglianza, poiché è, di fatto, una conformità ad un'identità, nello specifico un'identità immaginaria.

Una siffatta analisi induce a considerare ogni fotografia come un certificato di presenza. Questo certificato è il nuovo gene che l'invenzione della fotografia ha introdotto nella famiglia delle immagini, un reale che non si può toccare. La fotografia fa cessare, quindi, la resistenza a credere alla storia e al passato quando non ha forma di mito, poiché rende il passato sicuro quanto il presente. La fotografia è perciò testimonianza sicura ma allo stesso effimera e prepara la nostra specie all'impotenza di non poter più concepire affettivamente o simbolicamente la durata.

In una *foto-ritratto*, ad esempio, confluiscono quattro immaginari che si incontrano, affrontano, deformano: di fronte all'obiettivo, infatti, il soggetto fotografato è contemporaneamente ciò che egli crede di essere; ciò che vuole far credere di essere; quello che il fotografo crede che sia; e quello di cui il fotografo si serve per dare prova della propria arte. Ed è in questa dinamica che la fotografia rappresenta, secondo Barthes, il momento in cui non si è né un oggetto, né un soggetto ma piuttosto un soggetto che diventa oggetto; e conseguentemente, è proprio in quel momento che si vive una micro-esperienza della morte e quindi si diventa uno spettro.

Segue che possiamo ricollegare la definizione di *spectrum* – che l'autore fa del soggetto fotografato – e le considerazioni di cui scrive in seguito, che vedono la fotografia in relazione persino con la religione. Egli afferma che la fotografia è come un teatro primitivo, un quadro vivente, definendolo la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti. Inoltre, poiché è contingente, la foto può significare solo assumendo una maschera, ed è nella maschera che vi è il senso assolutamente puro così come nel teatro antico. I grandi mitologi, tra cui Barthes include i fotografi Nadar, Sander e Avedon, sono

infatti in grado di cogliere e spiegare grandi verità, interpretare concetti complessi e renderli intellegibili. Nella maschera, Barthes individua la regione difficile della fotografia, poiché la società diffida del senso puro. La società, infatti, ha bisogno che il senso, scrive l'autore, sia circondato da rumore affinché sia meno pungente. Ecco perché la fotografia della maschera è in grado di destare preoccupazione spiegando il motivo per il quale la fotografia è sovversiva quando è pensosa.

Lo studioso conclude la prima parte della sua analisi, scrivendo di aver capito come procede la sua attrazione verso la fotografia ed il desiderio che ha per essa, sebbene sia certo di non essere riuscito a scoprire la natura della fotografia.

La seconda parte del libro, prosegue analizzando la "funzione di resurrezione", quel nesso con la religione, citato pocanzi, che è in grado di assolvere la fotografia.

È nella fotografia intitolata *Il Giardino d'inverno*, ritraente sua madre bambina, che Barthes scrive di aver ritrovato il senso della fotografia, poiché soltanto quell'immagine è in grado di cogliere la "vera essenza" di sua madre restituendola per sempre. Questo ritratto è perciò in grado di colmare quel vuoto che il lutto della madre aveva provocato in lui. Quella foto aveva saputo restituire "un'essenza dell'identità" fra le altre immagini di sua madre "parzialmente vere" e, dunque, "totalmente false". Questa fotografia gliene restituisce, invece, una "realtà viva", pertanto, Barthes decide di estrapolare da questa foto tutta la sua "teoria sulla fotografia" e di assumerla come guida della sua ultima ricerca.

È – finalmente – nella *Referenza*, che il socio-semiologo ritrova l'ordine fondatore della fotografia, essa risulta essere necessariamente reale dinanzi all'obiettivo. Senza il referente non esisterebbe la fotografia ed è a partire da esso che si intenzionalizza una foto. Barthes, scrive, infatti, di aver capito che

bisognava interrogarsi sull'evidenza della fotografia non già dal punto di vista del piacere, bensì rispetto a ciò che chiama romanticamente "l'amore e la morte". Il *noema* della fotografia "è stato", senz'altro è ciò che visibilmente si è trovato lì e tuttavia ne è separato, ma la foto del *Giardino d'Inverno* induce a credere alla verità dell'immagine e alla realtà della sua origine.

Verità e realtà sono qui confuse in un'unica emozione in cui Barthes iscrive la natura della fotografia, tanto che nessun dipinto, seppur possa sembrare vero, è in grado di imporre il suo referente come realmente esistito. La fotografia, invece, persuade di poter assurgere alla verità, creando confusione tra realtà «è stato» e verità «è esattamente questo!», essa accerta e allo stesso tempo esclama portando l'immagine al punto di follia in cui l'affetto (che per Barthes include l'amore, la compassione, il lutto e l'impeto) è garante dell'essere. La fotografia si avvicina così alla follia raggiungendo "la verità folle". Barthes ipotizza, quindi, che nella fotografia un oggetto sia allo stesso tempo assente ma che sia effettivamente esistito e dunque reale. È in questo passaggio che si esprime la follia. Per far rinsavire la fotografia la società ha pertanto a disposizione due mezzi: il primo consiste nel fare della fotografia un'arte, poiché nessuna arte è *folle*. In questo caso è necessario dimenticare il suo *noema* in modo che non agisca più sull'osservatore. Il secondo metodo è quello di generalizzarla e banalizzarla tanto che non ci sia nessun'altra immagine in grado di affermare la propria specificità e perciò la sua follia. Quest'ultimo approccio è quello che Barthes rintraccia nella società contemporanea tanto che auspica ad una abolizione delle immagini per salvare il "desiderio senza mediazione", concludendo che la fotografia può essere sia savia che pazza. Savia se il suo realismo resta relativo, pazza se il realismo è assoluto. Una è la strada verso le illusioni perfette, l'altra è la strada verso il risveglio dell'intrattabile verità.

### 3. Strutture biografiche

Nella stesura di *La camera chiara*, Roland Barthes imposta la sua trattazione con un andamento dialettico: riflessione – interrogativo – risposta. Ogni paragrafo del saggio presenta riflessioni che contribuiscono a definire la natura dell’oggetto di studio, ovvero, la fotografia, a spiegare il desiderio che origina l’interesse dell’autore per essa e a definirne codici, usi, e possibili declinazioni.

Seppur in prima battuta, l’autore si ripromette di voler resistere ad ogni sistema riduttivo assimilato ai discorsi della sociologia, della semiologia e della psicoanalisi, “scrivendo di poesia” egli analizza l’aspetto psicologico del suo desiderio, quello sociale della significazione, quello semiotico del segno, esprimendo così la volontà di rintracciare una biografia, o meglio un *biografema* in ogni storia, e un autoritratto in ogni ritratto. Grazie a questo processo, infatti, egli riesce a dare un senso ed un significato al sentimento di stupore e turbamento che lo attanaglia di fronte ad un vuoto<sup>11</sup>. Lo stesso vuoto che, secondo Barthes, ha spinto Proust a scrivere la sua Opera.

*Alla ricerca del tempo perduto*, infatti, è interpretata dallo studioso come una “storia simbolica” della vita di Proust, un’innovazione del rapporto vita/opera, dove, la posizione della vita come opera appare, a poco a poco, come un vero spostamento storico dei valori e dei pregiudizi letterari. Negli appunti del corso, scrive: “in *Proust* vi sono l’intensità, la forza biografica che seducono e creano séguito (biografie, album, iconografie; [...]) ...verso l’apoteosi del soggetto biografico [...]» (Barthes, 2003:333).

---

<sup>11</sup> Quel ‘vuoto’ che il buddhismo traduce con l’espressione *sunya*, di cui Barthes si serve nel tentativo di definire la fotografia e che coinciderà più avanti con il vuoto che ha lasciato dentro di lui, la perdita della madre.

### 3.1 Genesi e “chiavi” interpretative

Sappiamo che Roland Barthes scrive *La camera chiara* elaborando gli appunti del suo corso sulla *Preparazione del Romanzo* che svolge al *Collège de France*, dove indaga il processo che va dalla *Vita alla Opera* e *l’Opera come Volontà*. Questo corso prevede due seminari, di cui uno dedicato a Proust e la fotografia che si prefigge di esaminare un fondo d’archivio di fotografie appartenute verosimilmente a Proust, che ritraevano personaggi della sua cerchia di conoscenze e in cui Barthes riconosce i protagonisti del romanzo *Alla ricerca del tempo perduto*. L’obiettivo che si propone per questo seminario è quello di intossicare i suoi studenti con queste immagini, di provocare in loro un sentimento, che sia di delusione, di nostalgia, di affezione, studiando gli effetti provocati dalla visione delle fotografie, al fine di misurare quali sentimenti suscita la visione di quei volti realmente esistiti in contrapposizione all’immaginario dei personaggi elaborato durante la lettura del romanzo, tanto che scrive che la disillusione non sarà soltanto provocata dalle differenze fisionomiche ma anche dal disconoscimento legato alla moralità che incarnavano quei personaggi nell’immaginario del romanzo.

Lungo il corso delle lezioni, Barthes si pone il problema delle “chiavi” del romanzo di Proust, affermando di aver intuito qualcosa che vorrebbe sviluppare, come una “teoria della lettura”.

Le “chiavi” possono essere ricondotte all’ordine dell’illusione, un’illusione che funziona come “plusvalore della lettura”, esse, infatti, costituiscono e incrementano il legame immaginario con l’Opera e sono parte di un oggetto teorico da porre, che egli definisce “l’immaginario della lettura<sup>12</sup>”.

---

<sup>12</sup> Un altro argomento di questo immaginario è la proiezione del lettore nell’opera.

Seguendo tale ragionamento è possibile considerare il *punctum*, individuato da Barthes nella disamina della fotografia, come una elaborazione del *biografema* nella scrittura e mutuarlo ancora, in questa sede, nella definizione di “chiave”.

Il termine *biografema*, infatti, può essere ricondotto a ciò che integra di senso, quel senso personale che porta a distinguere una foto da un'altra. Un senso che identifica, diversifica, aggiunge il particolare, dà significato, ed è in grado di trasformare un'immagine in un racconto e ancora, in qualcos'altro di simbolico, comprendendo il *tilt*.

Il *tilt*, spiega Barthes è la verità dell'affetto, è l'“è questo”. Il *tilt* e l'avventura sono gli elementi che permettono di raccontare una fotografia, ovvero, di far interagire l'immagine con il racconto che custodisce. Solo in questa narrazione Barthes ritrova un senso e una direzione nella sua ricerca, originata da quel sentimento di stupore e turbamento che lo attanaglia di fronte ad un vuoto che altrimenti non riuscirebbe a colmare e a spiegarsi.

*Tilt* e avventura, sono le dimensioni che consentono di introdurre implicitamente biografia e narrazione nella lettura di un'immagine, strettamente correlata al processo di trasformazione che va dalla Vita all'Opera individuato da Barthes nella “scrittura di vita”, nella “verità dell'autore”, nella “vita come opera”, nel “plusvalore della lettura”, temi che affronta durante il corso.

Sappiamo inoltre che Barthes professava la “scrittura di vita”, e la “vita nella scrittura” e che Proust rappresenta per lui l'incarnazione di questo processo.

Non a caso lo prende in esame come esempio della derivazione che prende forma dal conflitto fra il mondo (la vita) e l'Opera, dove è possibile fare della propria vita un'opera. La “vita scritta” nel senso trasformatore, definita da Barthes col termine *biografematica* per esprimere un particolare distintivo e caratterizzante in una storia di vita. Questa dialettica, secondo

Barthes si realizza nella sua forma più immediata nel diario e nell'album (Barthes, 2003).

È per tale ragione che è possibile ricondurre l'analisi della fotografia elaborata da Barthes nel processo di trasformazione del biografico. Egli scrive, infatti, che è tramite questo processo che riesce a dare un senso ed un significato a quel sentimento di stupore che lo aveva indotto a riflettere sulla fotografia, lo stesso che secondo lui genera la lettura del romanzo di Proust.

#### *4. Teoria della lettura e teoria delle immagini: fili della stessa trama*

Comparando le tesi di Barthes sulla "lettura del romanzo" e la "scrittura di vita" con quelle elaborate per analizzare, e leggere la fotografia ed i suoi effetti, si rileva come la "teoria della lettura" (applicata al romanzo) e la trasposizione che va dalla vita all'Opera (nella scrittura), si sovrapponga al processo che egli compie nella lettura della/di una fotografia in *La camera chiara*.

Da subito, infatti, è possibile notare come nell'analizzare la lettura egli scrive che l'illusione ne è il fondamento. La stessa illusione che ne *La camera chiara* è prodotta dal *noema* della fotografia, ossia, ciò che "è stato".

Analizzando gli appunti di Barthes a proposito dell'analisi fotografia/personaggio, si rintraccia una teoria su come la fotografia agisca nell'interpretazione del sogno, misurata considerando gli effetti de "il reale" dell'immagine fotografica con "l'immaginario" costruito leggendo il romanzo *Alla ricerca del tempo perduto*.

Egli scrive che tale confronto genera nei suoi studenti fenomeni di delusione, disturbo e sorpresa, gli stessi sentimenti che analizza nella trattazione de *La camera chiara* in rapporto, ad

esempio, alle fotografie della madre, o piuttosto, nell'analisi degli effetti che è in grado di suscitare la fotografia.

In questi appunti, Barthes evidenzia come nella lettura si trasferisca parte del Sé, “noi sogniamo, effettuiamo dei Transfer” (Barthes, 2003:465), a deludere non è pertanto solo la fisionomia dei personaggi che non corrisponde a ciò che si era immaginato leggendo il romanzo, ma ciò di cui emotivamente si è investito il personaggio.

L'immaginario, il sogno, il reale, il disturbo, e il *transfer* si offrono alla “teoria della fotografia” così come lo sono per la “teoria della lettura” da cui traggono origine.

Il disappunto che l'autore manifesta nel non riconoscere nel soggetto fotografico la fisionomia del personaggio immaginato leggendo un romanzo, è lo stesso che afferma di provare per le fotografie in cui non riconosce sua madre, o sé stesso; probabilmente, lo stesso conflitto che si prova nel vedere la trasposizione cinematografica di un libro che ci ha appassionato. Un tradimento della realtà nei confronti dell'immaginario.

Il processo di immaginazione e i sentimenti che ne derivano sono, pertanto, inevitabilmente legati ad un'intenzione significativa (Sartre, 1940) e la fotografia, così come la letteratura agiscono allo stesso modo nell'essere umano attraverso la narrazione.

Da qui emerge la dialettica “reale e immaginario/tempo e morte” che include biografia e narrazione individuata dall'autore nel processo che va dalla vita all'Opera la cui forma immediata è il diario e l'album, un oggetto che custodisce ricordi.

L'uso del ricordo rimanda a quella ricerca autobiografica nel racconto del sé, dove i momenti determinanti vengono scanditi attraverso una rielaborazione narrativa (Ricoeur, 1990). Il diario di oggi, di fatto, sarà inevitabilmente un ricordo di ieri, racconterà anch'esso la “morte al futuro” custodendo, così come fa la fotografia, tre tempi: il presente, il passato e la “morte al futuro”. È

possibile, da questo punto di vista, formulare un parallelismo tra: *opera – autore – vita* e *fotografia – osservatore – vita* ne *La camera chiara*, e conseguentemente individuare nel rapporto tra *vita – narratore – autobiografia* (dove il narratore è l'io narrante) l'osmosi presente nel processo di costruzione di senso elaborato nella narrazione del Sé prodotta in quello che Barthes nomina per l'appunto il diario e l'album<sup>13</sup>. La caratteristica comune che si verifica in questo processo è nella costruzione di senso elaborata attraverso la narrazione del sé che include biografia e narrazione, reale e immaginario, verità e finzione.

### 5. Narrazione del Sé e diario professionale

È nell'analisi di quello che si potrebbe oggi configurare come il diario professionale di Roland Barthes per il suo corso dedicato alla *Preparazione del Romanzo* che si rintraccia il percorso elaborato in quella da lui *definita scrittura di vita/vita nella scrittura* come metodo per la costruzione del sé identitario e professionale, incarnato nel mestiere dello scrittore. Il processo è quello di vivere la scrittura attraverso il racconto autobiografico, in cui misurarsi nella raccolta di ricordi, immagini, memorie e

---

<sup>13</sup> Anche Barthes, si cimenta in una tale impresa componendo la sua autobiografia, che intitola *Roland Barthes par Roland Barthes* in cui sono messi in *opera*: la frammentazione dell'autore; la *bio-grafematica*; l'uso della fotografia. La costruzione del testo sembra ripercorrere il processo di trasposizione che va dalla Vita all'Opera individuato da Barthes ma ancora di più di rendere visibile, e *tangibile* ciò che Barthes intende per *scrittura di vita*. In *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) questo processo non si traduce infatti nella forma di un romanzo, seppur esorta a leggerlo *come se lo fosse*, scrivendo a penna nella prima di copertina: "Tutto ciò deve essere considerato come detto da un personaggio di romanzo". Nella stesura allega fotografie, disegni, quadri, articoli, e scrive di teorie, quotidianità, impressioni e riflessioni, sentimenti e confessioni. Un *collage di pezzi di vita*, di *biografemi* della sua *propria Opera*.

significati da strutturare ed elaborare narrativamente coinvolgendo la dimensione della riflessione e della selezione (Jedlowski, 2005) per *fare senso* (Pezzini, 2008). Nell'approccio di Barthes, qui considerato in veste di docente/ricercatore, questo impegno è teso ad insegnare come dare vita ad un romanzo che includa l'esperienza, la biografia dell'autore, sapientemente lavorata. Ma è egli stesso, che nella stesura e nella compilazione dei suoi scritti fa "posto alla vita emotiva nell'agire professionale" narrando "i processi mentali e le dinamiche psichiche che hanno dato corpo all'atto epistemico" (Laneve e Gemma, 2014:108) ed è qui che la scrittura si trasforma in metodo di ricerca inteso come "modo per costruire delle rappresentazioni, rinvenire memorie, tentare delle interpretazioni, fare osservazioni, rivedersi sulla pagina", "un modo per parlare di sé a se stessi ed anche per rivedersi sulla pagina" (Laneve e Gemma, 2014:96) configurandosi come strumento privilegiato di ricerca nell'indagine dell'esperienza, in quanto si può "attribuire una forte capacità euristica a quegli scritti che consentono la tessitura delle azioni" (*ibidem*). Ciò è ancora più vero se si considera il prodotto generato da tale processo, *La camera chiara*, un saggio che partendo da un'esigenza personale, quella di "colmare un vuoto", si erge come il testo per eccellenza sulla fotografia e la teoria delle immagini.

D'altronde, scrive Blumenberg (1991), l'elaborazione narrativa, in forma di racconto, è uno strumento per dominare il tempo e la paura al fine di nominare ciò che non si conosce, ossia, l'indeterminato. Raccontare, infatti, come spiega Bruner "è il nostro strumento per venire a patti con le sorprese e le stranezze della condizione umana, come pure con la nostra imperfetta comprensione di questa condizione" (2002:102) e, dunque, per implementare la conoscenza.

Ed è proprio attraverso l'uso del racconto, che la teoria delle immagini sembra prendere forma, il *punctum* non è altro che

la storia che si cela dietro un dettaglio, è il *biografema* nella scrittura, è la chiave del romanzo, in vero “[...] l’elemento visuale, di per sé, sarebbe stato poco efficace se non avesse avuto come presupposto fondante la narrazione” (Petrucco e De Rossi, 2014:8).

Il metodo narrativo offre quindi “una ricostruzione interpretativa di parti di vita delle persone” ed è per questo che “la ricerca narrativa è diventata così un importante mezzo per comprendere la cultura degli insegnanti; ossia degli insegnanti come ricercatori di sé stessi, delle proprie situazioni, [...] delle discipline, dell’insegnamento, e dell’apprendimento” (Zembylas 2003:214).

## **Bibliografia**

Barthes R. (1973), *Le Plaisir du texte*, coll. Tel. Quel, Seuil, Paris (tr. it. *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1977).

Barthes R. (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, coll. Écrivains de toujours, Seuil, Paris (trad. it. *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980).

Barthes R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Chiers du Ciéma, Éditions Gallimard, Seuil (tr. it. *La camera chiara, Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980).

Barthes R. (2003), *La préparation du roman, I et II. Note de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, sous la direction d’Éric Marty*, Éditions du Seuil (tr. It. *La preparazione del romanzo, corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)* Introduzione, cura e traduzione di E. Galiani e J. Ponzio, Edizioni Mimesis, 2010).

Blumenberg H. (1991), *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino.

Bruner J. (2002), *La Fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma, Laterza.

Bruner J. (1990), *Acts of Meaning*, Cambridge, Harvard University Press (tr. it. *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*. Torino, Bollati Boringhieri, 2019).

Demetrio D. (2012), *Educare è narrare*, Milano-Udine, Mimesis.

Dewey J. (1938), *Experience and Education* Kappa Delta Pi (tr. it. *Esperienza e educazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014).

Dewey J. (2019), *Come pensiamo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Jedlowski P. (2002), *Memoria, esperienza e modernità*, Milano, FrancoAngeli.

Jedlowski P. (2005), *Un giorno dopo l'altro. La vita quotidiana fra esperienza e routine*, Bologna, Il Mulino.

Leneve C., Gemma C., (2013), *Raccontare dalla cattedra e dal banco. Un contributo alla formazione e all'analisi dell'insegnamento*, Milano-Udine, Mimesis.

Petrucchio C. e De Rossi M. (2014), *Narrare con il digital storytelling a scuola e nelle organizzazioni*, Roma, Carrocci.

Pezzini I. (2008), *Immagini Quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Pezzini I. (2014), *Introduzione a Roland Barthes*, Roma-Bari, Edizioni Laterza.

Recoeur P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris (tr. it. *Sé come un altro*, Milano, Editoriale Jaka Book Spa, 1993).

Sartre J.P. (1940), *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, éditions Gallimard (tr. it. *L'immaginario. Psicologia fenomenologia dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 2007)

Tota A.L. (1997), *Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici*, Roma, Carrocci.

Zembylas, M. (2003), *Emotions and Teacher Identity: a Poststructural Perspective*, in "Teacher and Teaching" vol.9, n.3, Carfax Publishing, 213-238.