



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE

PROSPETTIVE TRANSMEDIALI

PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA

a cura di Giacomo Raccis

novembre 2016

MARIAROSA LODDO

La traccia della perdita:

Hervé Guibert e Annie Ernaux tra fotografia e scrittura

Percorsi che si incontrano

Ci sono autori la cui poetica del tutto dire e mostrare spinge a far ricorso all'immagine per poter realizzare pienamente la propria impresa di scrittura. Hervé Guibert (1955-1991) e Annie Ernaux (1940-) sono tra questi, avendo composto opere in cui il testo si accompagna alla fotografia. Sebbene lo abbiano fatto con finalità e modalità diverse, i punti d'incontro sono molteplici, come vedremo.

Sia Guibert sia Ernaux concepiscono progetti di scrittura in cui ogni parte tende alla realizzazione del disegno generale e si collega alle altre, aggiornando o riaffermando di volta in volta l'appartenenza a un coerente tutto di cui essa è un ingranaggio. Questo risulta pressoché inevitabile quando l'oggetto di scrittura coincide con la propria esistenza, come avviene per Guibert, che oscilla indistintamente tra verità e finzione, all'insegna dell'*autofiction*, e per Ernaux, che si consacra a uno stoico impegno autobiografico. Per entrambi si tratta più di perdere il proprio io che di ritrovarlo nella scrittura: Guibert lo fa attraverso la frammentazione e la rielaborazione del sé nel romanzo, nel diario e nella fotografia, in un eclettismo votato al totale svelamento del proprio io; Ernaux mette a nudo il suo vissuto per collocarlo nella storia, in cui lo disperde lasciando che la sua esistenza assuma un significato sociale e condiviso. Non è un caso, pertanto, che l'autrice definisca la sua

opera un' *auto-socio-biographie* (cfr. Ernaux 2011: 23).

Meno lineare, ma comunque retto da un'intenzione coerente che animerà l'autore sino alla fine dei suoi giorni, è il progetto alla base dell'espressione artistica di Guibert: un' *auto-photo-fictio-graphie* (cfr. Genon e Ertaud 2007) fatta di ossessioni, incontri, fantasie, eventi di una vita intensissima, in cui Guibert si divide tra letteratura e fotografia,¹ eleggendo quest'ultima a luogo per eccellenza dell'immaginario, del possibile.

Per Ernaux invece la fotografia non ha valore in senso artistico, ma è, in linea con i principi della sua scrittura, prova del reale, documento che attesta che quanto la memoria suggerisce è effettivamente stato. L'immagine conservata assurge a strumento, risorsa per la trasposizione scritta del vissuto.

C'è un altro punto d'incontro tra le concezioni della fotografia di questi due autori: entrambi, infatti, la vedono intrinsecamente legata alla perdita definitiva, alla morte a cui rimanda ponendo chi osserva di fronte a un attimo che non si ripeterà più, reso immortale solo illusoriamente. Per Guibert la fotografia è il volto stesso della morte; per Ernaux l'ennesima conferma della voragine della storia che tutti divora e della labilità della memoria. L'identificazione dello scatto con un'azione mortifera è in realtà un'idea che si colloca su una scia di pensiero consolidata,² in cui spicca *La camera chiara* di Roland Barthes (1980), che riconosce nella fotografia "[...] la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti" (33). Ogni foto è prefigurazione della morte, traccia spettrale del reale, come già Susan Sontag in *Sulla fotografia* (1979) aveva scritto: "[...] è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo" (15).

¹ Guibert fu anche critico di fotografia per *Le Monde* nel 1977 e successivamente, nel 1985, per *L'autre journal*. Scatta fotografie, con grande interesse, sin dall'adolescenza e dal 1978 espone i suoi lavori.

² Nel corso del Novecento hanno preso parte all'animato dibattito intorno alla fotografia numerosi intellettuali, artisti e scrittori che hanno espresso la loro personale concezione dell'immagine catturata dall'obiettivo: cfr. Marra per un'antologia di interventi su questo tema.

Vedremo ora come la fotografia in quanto *memento mori*, segno di presenza e assenza allo stesso tempo, trova posto nell'opera letteraria di Annie Ernaux e Hervé Guibert.

La summa del "pensiero fotografico" di Guibert è rappresentato da *L'image fantôme [L'immagine fantasma]* (1981), raccolta di riflessioni sulle immagini catturate dall'obiettivo. La morte, qui e in tutta l'opera di Guibert, ricorre come *leitmotiv*, trovando nella fotografia la sua migliore espressione. Sebbene l'Aids, di cui si ammalerà Guibert e che alimenterà ulteriormente la sua scrittura, sia ancora lontana, la consapevolezza di una fine inevitabile e che potrebbe essere dietro l'angolo infesta il testo seducendo lo scrittore-fotografo.³

Ernaux concentra la sua riflessione sulla fotografia in *L'usage de la photo [L'uso della fotografia]* (2005), scritto con il compagno Marc Marie. Il racconto, in cui le due voci, distinte, offrono la propria prospettiva sugli eventi, si focalizza sugli incontri amorosi e i momenti condivisi della coppia. Una serie di foto accompagna il testo: soggetto delle immagini sono esclusivamente indumenti e oggetti abbandonati a terra dagli amanti prima dell'amplesso e fotografati così come sono stati lasciati cadere. La scrittura nasce allora interrogando immagini rese enigmatiche dalle forme scomposte dei vestiti, che convogliano il pensiero in direzioni inaspettate. Una però sembra prevalere: Ernaux e Marie vedono in quelle foto la scomparsa dei loro corpi. La morte s'impadronisce dunque delle immagini e la malattia, come già in Guibert, funge da circostanza contingente che amplifica la consapevolezza della fine. Annie Ernaux, infatti, mentre scrive *L'usage de la photo* e si lega a Marie, è in cura per un cancro al seno dall'esito incerto. Come per Guibert, fotografia, morte e malattia costituiscono quindi una combinazione di elementi che fanno percepire quanto quella sulla pelliola sia la traccia per eccellenza della perdita.

L'ultimo tassello del mosaico di scrittura e immagine realizzato da

³ Questo spiega anche perché l'Aids, più che sconvolgere l'esistenza e la scrittura di Guibert, apparirà come una sorta di conferma di un destino da sempre presentito e non farà che accentuare una poetica sin dall'inizio attratta dalla morte.

questi autori è dato dalla contaminazione del linguaggio per mezzo della fotografia, da uno stile che nell'intento descrittivo dà vita a una riproduzione del reale che simula la foto. Stili certamente diversi, quelli di Guibert e Ernaux, ma entrambi accostabili a una "scrittura fotografica", proprio in virtù di una tendenza comune.

La prova della fotografia

Tradurre in scrittura un'esistenza individuale per trarne un significato generale, render conto degli avvenimenti per avere anche, su di essi, a livello sociale, un impatto: questo lo scopo della scrittura, inseparabile dalla vita stessa, di Annie Ernaux. Una finalità che necessariamente condiziona il metodo con cui si riproduce il vissuto sulla carta, attraverso una forma che Ernaux non fa coincidere con un genere e che situa in uno spazio tra letteratura, sociologia e storia, in cui il racconto privato va di pari passo con quello di classe, mentre la storia collettiva fa il suo corso.

La fedeltà al reale, priorità essenziale per Ernaux, è raggiungibile grazie a una serie di risorse che nutrono e legittimano la scrittura, specie quando l'autrice intende rievocare un passato lontano nella maniera più esatta possibile. La prima fonte impiegata è la memoria, affiancata da supporti materiali quali archivi e diari e agende compilati dall'autrice. Come accade in *L'événement* [*L'evento*], scritto nel 1999, in cui Ernaux rievoca il suo aborto clandestino nella Francia degli anni '60: il diario, l'agenda e le canzoni di quegli anni fungono da documenti per una fedele ricostruzione dei fatti; la voce dell'autrice, collocata nel tempo presente della scrittura, illustra inoltre il processo di composizione sostenuto dal ricordo.

È come prova di ciò che è stato, segno di verità della scrittura che Ernaux concepisce anche le fotografie, "tempo allo stato puro" (2011: 41). È una foto descritta in *L'événement*, infatti, a costituire l'immagine netta del passaggio definitivo dall'età dell'innocenza a quella adulta, con l'esperienza traumatica dell'aborto a fare da spartiacque:

In una foto del mese di settembre precedente, sono seduta, i capelli sulle spalle, molto abbronzata, un foulard nella scollatura di una camicetta a righe, sorridente, esuberante. Guardandola, ogni volta ho pensato che quella era la mia ultima foto da ragazzina, che cresceva nell'ordine invisibile, e perpetuamente presente, della seduzione (2000: 52-53).

L'inserimento di foto, come oggetto di descrizione nella narrazione diventa sistematico e parte fondante della sua struttura in *Gli anni* (2015), una ricostruzione dei costumi, del linguaggio, dei valori della società francese dal secondo dopo guerra, con il ricordo animato da un'istantanea a ogni svolta temporale. È l'autrice che ha visto quanto viene raccontato, è lei la persona fotografata, ma non è più l'io de *L'événement* a parlare. Il ruolo di osservatrice esterna, obiettiva, è svolto dalla terza persona singolare con cui le immagini vengono tradotte in parole, accentuandone così il valore di reperto storico.

Ma qualunque sia la voce con la quale l'autrice sceglie di esprimere ciò che vede nelle foto, lo sguardo gettato su di esse predilige lo *studium* individuato da Barthes (cfr. 1980): rileva cioè gli elementi culturali, dai vestiti alle pose, che associano la persona ritratta a un dato ambiente e contesto; il *punctum* barthesiano, l'elemento che punge, emoziona lo spettatore e lo porta a far uscire i personaggi dalla cornice, non rientra nel campo visivo dell'autrice. Esempio, in questo senso, è la foto di classe presa in esame in *Gli anni*: tra le liceali, solo una minoranza ha le mani infilate nelle tasche, dettaglio che fa intuire alla voce narrante che la scuola era frequentata per lo più da membri della borghesia, istruiti evidentemente su quale postura adottare per un simile scatto. Alcune liceali sorridono, altro non è dato sapere, perché cosa guardino o pensino è semplicemente perduto e l'autrice non tenta nemmeno di costruire una storia che la foto nega (cfr. 74).

Il documento si configura per Ernaux da un lato come esteriorità, dall'altro come traccia, impronta (cfr. Havelange 2011). Significa cioè che il suo apporto conoscitivo imprescindibile si deve al suo

essere collocato e costituito al di fuori del sé che se ne serve. È traccia perché non è la realtà a cui rinvia, ma sua impronta, attestazione che essa è *stata*, segno di assenza e presenza insieme. Proprio come la fotografia, della quale già Barthes aveva individuato l'essenza in quell'è *stato* che parrebbe definirla. La foto, che sovrappone diversi piani temporali, mettendo in dialogo presente e passato, in Ernaux funge da detonatore della scrittura e, forse, come fa notare Havelange (cfr. 71), può servire anche ad esprimere il vuoto, la perdita che la realtà divenuta immagine porta con sé. Ernaux d'altronde constata quanto la fotografia disperda più che conservare: "È come una perdita sempre più veloce. La moltiplicazione delle foto, destinata a scongiurarla, dà la sensazione, al contrario, di accentuarla" (Ernaux e Marie 2005: 123). Al contempo, l'autrice stabilisce una relazione sistematica tra esteriorità e interiorità citando pressoché in ogni sua opera fotografie che vengono descritte nella loro materialità, cioè dall'esterno, per poi, dopo aver reso anonimo l'oggetto di osservazione, far scaturire memoria, pensiero e dunque scrittura (cfr. Havelange 2011).

Se, come scrive Barthes, la fotografia presume tre attitudini, ovvero fare, subire e guardare (cfr. 11), fin qui Ernaux si è limitata alla seconda e alla terza, costituendosi come oggetto di osservazione (in quanto persona ritratta nelle immagini) e come colei che guarda. Il fare della fotografia entra in gioco con *L'usage de la photo* (2005), in cui l'autrice è dietro e non davanti all'obiettivo e in cui la fotografia non è più solo mezzo, strumento della riflessione, ma ne è anche il tema, in quanto pratica. Da subito, quello che appare come un gioco erotico, rivela più di una motivazione: fare l'amore non sembra abbastanza, bisogna conservarne una rappresentazione materiale, una traccia che, secondo l'ottica dell'autrice, è quella del tempo; ecco perché fotografare i vestiti di cui ci si era sbarazzati, diventati nel frattempo "[...] le spoglie di una festa già lontana. Ritrovarle alla luce del giorno faceva percepire il tempo" (Ernaux e Marie 2005: 12).

Tuttavia *L'usage de la photo* non è solo la narrazione, per parole ed immagini, di una storia d'amore: "l'altra scena", come la defini-



Fig. 1

Annie Ernaux e Marc Marie, *Dans le couloir*, 6 mars 2003. Si tratta di una delle foto incluse in *L'usage de la photo*. Gli autori si diletano nel descriverla cercando di riconoscere quali indumenti vi compaiono e a quale parte dei loro corpi rimandano.

sce l'autrice stessa (cfr. 76), non suggerita dalle foto, è quella che la vede in cura per un tumore al seno. Dalla sua prospettiva, Marie vede le foto raccolte come una sorta di diario dell'anno 2003, con al centro l'amore e la morte (cfr. 191). Alla luce degli accadimenti che l'hanno generata, pertanto, la pratica fotografica assume un valore specifico, legato all'esperienza erotica e a quella della morte, innescata, quest'ultima, dalla possibilità che la malattia di Ernaux abbia un esito fatale. Il legame tra la foto, la scrittura e la malattia è d'altronde ribadito dall'autrice: "È come se farlo [scrivere del cancro] sia stato possibile solo incominciando a scrivere di queste foto. Come se la scrittura delle foto autorizzasse quella del cancro. Come se ci fosse un legame tra le due" (76).⁴ E verso fotografia e scrittura Ernaux ha un'analogia aspettativa, derivata dalla loro capacità di serbare traccia del reale:

Mi accorgo di essere affascinata dalle foto come lo sono sin dall'infanzia dalle macchie di sangue, di sperma, d'urina [...]. Le macchie più materiali, organiche. Mi rendo conto di aspettarmi la stessa cosa dalla scrittura. Vorrei che le parole fossero macchie a cui non si può sfuggire (99-100).⁵

Al di là dei vestiti scomposti che eccitano la memoria e la creatività del pensiero, quello che l'autrice vede è la scomparsa del suo corpo, un'immagine di assenza e morte. La malattia incide dunque profondamente su questa visione,⁶ in cui la fotografia è traccia di una traccia, cioè dei vestiti che rimandano ai corpi, la cui assenza è a sua volta segno della scomparsa. Già nelle righe introduttive, Ernaux paragona i capi di cui la coppia si è disfatta a delle "spoglie" -

⁴ Traduzione mia.

⁵ Traduzione mia.

⁶ L'autrice lo esplicita ulteriormente all'uscita dell'opera, in colloquio con Gallimard: "All'inizio non volevo evocare la mia malattia. Ma vedendo le foto non potevo dimenticare che, allora, portavo una parrucca, che il mio corpo aveva subito operazioni estremamente violente. Queste foto in cui i corpi sono assenti, in cui l'erotismo è rappresentato solamente dai vestiti abbandonati, rinviano a una mia possibile assenza definitiva" (traduzione mia).

"dépouilles" - (cfr. 12), in cui la metafora riconduce a un'idea di morte, dato che il termine indica quel che resta di un corpo (cfr. Cottille-Foley 2008: 449). E come per esorcizzare il nulla, il vuoto di senso intrinseco nella fine, la coppia non si stanca di rintracciare la forma degli arti, il suggerimento di una presenza umana nelle nature morte di tessuti. Qualcosa di quelle persone, certamente esistenti prima dello scatto, è rimasto, una traccia, ma ciò non toglie, come ricorda Barthes (cfr. 15-16), che ogni fotografia fa di noi, con la sua azione fissatrice, spettri, "Tutto-immagini", volti della morte che sperimentano la fine in anticipo.

L'usage de la photo è certamente l'opera di Annie Ernaux che più si focalizza sulla fotografia, ma costituisce anche il proseguimento di un interesse da sempre presente nell'autrice. La fotografia, inoltre, influenza direttamente la sua scrittura:

"Voglio fare unicamente testi che sono la sola a poter fare" vuol dire testi la cui forma stessa è data dalla realtà della mia vita. [...] Reciprocamente, la scrittura subordinata alle foto, in più frammenti [...], mi offre, tra l'altro, l'opportunità di una narrazione minima di questa realtà (Ernaux e Marie 2005: 76-77).⁷

La narrazione minima è d'altronde la cifra stilistica della scrittura di Ernaux, con esiti e procedimenti che rimandano alla fotografia. Se la scrittura fotografica dell'autrice è data principalmente dalla descrizione, vale la pena sottolineare quanto in questi testi la disposizione delle parole e la successione delle frasi permettano di replicare il movimento dello sguardo quando si trova a osservare un'immagine restituita dall'obiettivo (cfr. Havelange 2011: 75). Non solo: quella dell'autrice è una scrittura opaca, bidimensionale quanto l'oggetto fotografico, in cui le parole si configurano come rappresentazioni dello sguardo e dell'oggetto guardato al tempo stesso. Lo si evince dai testi che rendono conto delle foto in *L'usage de la photo*. Un esempio:

⁷ Traduzione mia.

Dei vestiti e delle scarpe sono sparsi su tutta la lunghezza di un corridoio d'ingresso con grandi piastrelle chiare. In primo piano, a destra, un pullover – o una camicia – e una canottiera nera che sembrano essere stati strappati e rivoltati allo stesso tempo. Si direbbe un busto scollato, con le braccia amputate (Ernaux e Marie 2005: 29).

Qui emerge la staticità della scena a cui si fa riferimento, la fissità dell'immagine restituita da frasi informative, che riportano solo le qualità esteriori degli oggetti ritratti, quali dimensione e colore. L'elemento spaziale predomina, dalla lunghezza del corridoio, alla posizione dei capi sul pavimento, indicata seguendo un movimento che incomincia dal basso della foto, con l'oggetto in primo piano, e prosegue verso l'alto, con gli indumenti più lontani, il tutto dopo aver esordito con una visione d'insieme: proprio come tendenzialmente ci si appresta a guardare una foto. L'idea di movimento suggerita dalla scrittura è associata pertanto non alla scena descritta, ma all'atto – visivo - di percepirla. L'abituale professione d'obiettività di Ernaux è poi reperibile nell'uso degli articoli indeterminativi, tramite cui il corridoio non viene identificato dall'autrice come *il* corridoio della *sua* abitazione: il quadro è osservato da una prospettiva rigorosamente esterna, senza familiarità.

Certo, la foto il cui referente è irriconoscibile impone inevitabilmente un'assenza di senso che va colmata, ipotizzando significati, ma è anche un esempio estremo di quello che l'immagine fotografica può rappresentare: un frammento di realtà fissato su un supporto bidimensionale, che, strappato al suo contesto, alla sua collocazione temporale, non dice più di ciò che rende disponibile allo sguardo. L'emozione, l'identificazione è dunque bandita dalla scrittura che riproduce la fotografia, solo la descrizione e l'ipotesi di senso vi trovano spazio. La narrazione, pure, risulta impraticabile, in virtù del tempo soppresso dall'immagine, il che dovrebbe contraddire un'autrice che si dice affascinata dalle foto in quanto tempo allo stato puro (Ernaux 2011: 41). In realtà, le immagini in *L'usage de la photo* non fanno che enfatizzare la presenza del tempo, o meglio, la sua azione inarrestabile che, allontanando l'individuo dal momento in cui la foto è stata scattata, la rende ai suo oc-

Fig. 2
Annie Ernaux insieme alla madre nel paese natale di Yvtot, 1959. In questa istantanea di famiglia, in cui il bianco e nero è già segno del tempo, lo *studium* barthesiano farebbe rilevare immediatamente all'autrice le marche di classe leggibili nello scenario e negli abiti raffigurati.



chi irriconoscibile e muta. Solo così si può intendere la foto come traccia del tempo: traccia illusoria del suo arresto, traccia effettiva della sua perdita. Non il tempo, bensì la sua memoria, viene soppressa nella foto.

La scrittura fotografica di Ernaux permette di cogliere pertanto anche i limiti della fotografia, evidenziati dal fatto che l'autrice, dopo aver osservato lo scatto del passo sopra citato, sente il bisogno di consultare il proprio diario. Tramite le pagine redatte nel tempo, le è allora possibile contestualizzare quella foto e associarle una narrazione, ovvero una scrittura costruita non solo su un asse spaziale, ma anche su uno temporale. Per dar pienamente conto del reale, la fotografia si dimostra dunque insufficiente, così come una scrittura meramente fotografica.

Esorcizzare la perdita

“Non volevi che scrivere come se dovessi morire subito dopo, ebbene, adesso ci sei, cara mia!” (Ernaux e Marie 2005: 146):⁸ con

⁸Traduzione mia.

questa frase Marie ricorda ad Ernaux fino a che punto possono congiungersi vita e scrittura (e fotografia) nella particolare dimensione apportata dalla malattia all'esistenza dell'autrice. Stretto nella stessa congiunzione si ritrova Hervé Guibert, che però, a differenza di Ernaux che guarisce dal cancro, non trova una via di scampo dall'Aids. Autore costantemente attratto dalla morte, Guibert realizza opere ibride come i volumi *Vice* e *Suzanne et Louise (Roman-photo)* in cui il testo è accompagnato da scatti realizzati dallo scrittore. Nel primo caso si tratta di una raccolta di brevi testi dedicati ciascuno ad un particolare oggetto, con storie ad essi connesse che spesso hanno a che fare con imbalsamatori e riesumazioni, mentre le foto ritraggono manichini e modelli anatomici. Nella seconda opera, dedicata invece alle sue prozie, Guibert immortala una delle due come se fosse morta.

Vi è un'opera, tuttavia, che più di tutte è emblematica dell'interpretazione che Guibert ha dato del rapporto tra morte e fotografia: *L'image fantôme [L'immagine fantasma]*, composta da testi che vanno dal racconto di episodi della vita dell'autore alla riflessione sulla sua arte, ma sempre con la fotografia chiamata in causa. Come si legge all'inizio della raccolta, Guibert vuole dar forma a un autoritratto, grazie anche all'uso della fotografia che è in grado di mettere a nudo la propria identità (e quella altrui). Eppure, come il titolo suggerisce, l'immagine non compare in quanto tale nell'opera, bensì viene evocata solo dalla scrittura. D'altronde, non ci sarebbe comunque nessuna foto da inserire tra le pagine: oggetto dell'interesse di Guibert sono infatti quelle mai scattate, perché si è persa l'occasione di catturare il momento, o quelle che non hanno lasciato traccia sulla pellicola, per uno scherzo dell'apparecchio. Sono queste le immagini fantasma, che esistono solo nella mente e successivamente nella scrittura dell'autore. Ma sono fantasma anche perché le persone che ritraggono sono già spettri: ogni loro raffigurazione è un rimando alla morte che li attende o che ha avuto da tempo la meglio su di loro. Non c'è quasi aneddoto o riflessione di Guibert a partire da un'immagine passata sotto i suoi occhi che non abbia questo tipo di associazione. Il te-

sto che apre la raccolta, e che ne replica il titolo, ha per protagonista la madre di Guibert, che l'autore vuole immortalare facendola apparire in modo inedito rispetto al suo ruolo di genitore e moglie. La foto non risulterà dallo sviluppo del negativo, dunque l'immagine è fantasma primariamente per questo; inoltre, circa la madre in posa, i pensieri di Guibert concepiscono un'esecuzione di cui la donna sembra essere in attesa:

Fermavo momentaneamente il tempo, e l'invecchiamento [...]. Mi domando ora se [mia madre] non fosse in attesa della sua esecuzione, perché, una volta scattata la foto, l'immagine fissata, il processo di invecchiamento sarebbe ripreso, e questa volta a una velocità spaventosa (14).⁹

La fotografia risulta pertanto capace di uccidere: azionare l'obiettivo è consegnare a una fine anticipata. La morte fa capolino anche dalle innocue istantanee di famiglia, dove tuttavia le tracce del tempo sono evidentissime, ed ecco perché non appena la scatola che le contiene viene aperta "[...]è subito la morte a saltare agli occhi, ed è la vita, tutte e due legate, intrecciate l'una all'altra, sovrapponendosi e nascondendosi" (29).¹⁰ Un discorso lugubre, legato alla degradazione dei corpi e alla perdita sembra inevitabilmente sorgere intorno alle foto di famiglia, come l'unico commento possibile (cfr. 50-51). Come per tutelarsi da un'identità diminuita e poco lusinghiera, stabilita dal tempo, Guibert fa allora della perdita, dell'assenza letterale dell'immagine fotografica uno strumento nelle sue mani, per non essere vittima, ma padrone del tempo: "Strappai la maggior parte delle foto che mi ritraevano, e in questo modo, per mezzo dell'assenza d'immagine, come per i tre autoritratti di Rembrandt che non accettavo e che non amavo, fissai il mio autoritratto, delimitai un'immagine postuma" (65).¹¹ In *L'image fantôme* Guibert è autore, soggetto e spettatore della

⁹ Traduzione mia.

¹⁰ Traduzione mia.

¹¹ Traduzione mia.

fotografia, di cui esplora gli aspetti essenziali e quelli più sfuggenti. La scrittura stessa che scaturisce da questa immersione nella fotografia viene passata al vaglio e messa in rapporto con la pratica dell'immagine. È un duplice percorso, questo, che caratterizza non solo la generale impresa artistica di Guibert, ma anche, nello specifico, la sua attività letteraria. Qui, la fotografia trova spazio sia a livello tematico, in quanto oggetto di riflessione, sia come elemento che influenza la scrittura stessa, la quale assimila tratti del processo fotografico e delle immagini che questo produce, risultandone contaminata (cfr. Genon e Ertaud 2007), come avviene in Annie Ernaux. Per Guibert scrittura e fotografia vanno distinte: mentre l'obiettivo fissa l'immagine, sopprimendo però il ricordo dell'emozione, le parole sulla carta lo preservano, sopperendo alla perdita; la fotografia è una pratica in fin dei conti votata all'oblio, la scrittura è invece malinconica (cfr. Guibert 1981: 23-24). Ciò non toglie che la fotografia resta pressoché imbattibile sul piano dell'immediatezza: se la memoria ne uscirà mutilata, il presente viene interamente colto.

Eppure, fotografare sembra essere malgrado tutto l'ultimo atto in grado di garantire immortalità a una scena in cui ad essere presente è solo l'assenza. Guibert si trova a fotografare lo studio dell'appena scomparso Michel Foucault (Muzil in *All'amico che non mi ha salvato la vita*), a cui era profondamente legato, e pare contraddire la sua fiducia nella scrittura come mezzo che garantisce il ricordo più della fotografia, considerata invece incline a far dimenticare:

In quattro mesi il tormento dell'assenza aveva avuto il tempo di depositarsi sulle cose come una polvere che fosse diventato impossibile far volar via; erano già intoccabili, ecco perché bisognava fotografarle, prima che fossero ricoperte da nuovi disordini. [...] Con quella serie di fotografie, che non sviluppai mai, [...] mi ero liberato come uno stregone della mia ossessione, incorniciando la scena silurata della mia amicizia: non era un patto di oblio, ma un atto di eternità suggellato dall'immagine (Guibert 1990:86-87).

In realtà, raccontando l'azione ritenuta eternizzante del fotografare, Guibert non fa che confermare la sua tesi giovanile, ovvero la necessità della scrittura per conferire al ricordo la forma più completa e, in fondo, durevole. Tanto più che, anche in questo caso, abbiamo a che fare con immagini fantasma sotto diversi punti di vista, che dunque hanno ancora più bisogno della scrittura compensatoria. Inoltre, lo stesso episodio trova spazio dapprima nel diario di Guibert, segnalando ulteriormente l'esigenza di lasciare una traccia scritta, malgrado il suggello dell'immagine (cfr. Guibert 2001: 272-273).

Una scrittura rivolta all'adesso imiterà in ogni caso la fotografia, privilegiando da un lato la descrizione e dall'altro prendendo velocità, rincorrendo l'attimo già passato. Guibert concepisce una personale scrittura fotografica in *L'immagine fantôme*, ritenendo il diario e la forma epistolare due suoi fondamentali rappresentanti:

[...] sono due scritture con un'identica consistenza, un'identica immediatezza fotografica. È la traccia più recente della memoria, ed è appena memoria: come qualcosa che sembra ancora vibrare sulla retina, è un'impressione, quasi un'istantanea. È una scrittura grezza, che rifiuta il ritocco e mal tollera il lavoro di riscrittura: si potrebbe dire che il diario è come un provino, una serie di riprese allineate, in attesa dello sviluppo, ma no (75).

Guibert, nello stesso testo, constata pure come le descrizioni nel *Viaggio in Italia* di Goethe, composto sulla base di lettere e diari, differiscano da quelle presenti nel materiale originale: nel primo caso si è di fronte a un quadro, cioè al risultato di una posa più lunga; nel secondo, il paragone è con una cartolina e lo stile è telegrafico, laddove a prevalere nella costruzione romanzesca è una certa densità. E poi, sottolinea, Guibert, nel diario si appongono le date esattamente come si fa con le foto.¹²

¹² Cottille-Ferney (cfr. 444) sottolinea l'analogia tra scrittura diaristica e fotografia in Annie Ernaux: così come il diario coglie il vissuto nell'istante, così le foto de *L'usage de la photo* sono l'impronta del presente appena passato.

Nel 2001 viene pubblicato il diario di Guibert, redatto dal 1977 al 1991, *Le mausolée des amants* [*Il mausoleo degli amanti*]. Al suo interno non ci sono le caratteristiche date; la scrittura fotografica che sarebbe propria di questo tipo di testo, appare evidente solo nell'ultima parte delle oltre 400 pagine che lo compongono. Qualcosa ha fatto irruzione nella vita dell'autore dando un'accelerazione alla sua opera: Guibert è prossimo alla fine e ora lo sa. Se l'immagine ha sempre avuto per lui una valenza mortifera, in quanto ciò che vi è rappresentato è irrimediabilmente immobile, fissato, morte in potenza ("Ho sentito arrivare la morte nello specchio, nel mio sguardo nello specchio, ben prima che vi si fosse effettivamente installata" 1990:12), questo diventa ancora più vero quando nello specchio scorge le fattezze di un cadavere, il suo. Definisce infatti "una visione da Auschwitz" (1991: 12) quella con cui ogni mattina si confronta, vedendo il suo corpo indebolirsi e scarnificarsi sempre più, da quando nel 1988 ha scoperto di avere l'Aids. Da un lato, nella sua opera letteraria Guibert ha costantemente tentato di convertire in una scrittura che drammatizza, in azioni, gesti, emozioni, la natura funeraria di ogni rappresentazione; dall'altro questa necessità di sfuggire alla stasi descrittiva si amplifica con l'avvento della malattia (cfr. Buisine 1997). Questo ha conseguenze sia sulla pratica fotografica di Guibert, sia sulla sua scrittura. In *L'image fantôme* la "ritoccatrice" che si occupa di modificare, in meglio, le fotografie, sostiene che in queste ultime ci si scopre generalmente meno belli di quanto si appare allo specchio; nel diario di Guibert si legge che solo la foto gli permette di constatare quanto effettivamente è dimagrito, e non il riflesso sul vetro (cfr. 2001: 138): l'obiettivo conferisce più verità del reale stesso.¹³

¹³ Si trova qui capovolto il tradizionale rapporto gerarchico, sul piano della veridicità, che vede lo specchio primeggiare sulla fotografia. Eppure, come fa notare Umberto Eco in *Sugli specchi* (1985) ponendo a confronto immagine speculare e immagine fotografica, anche la prima può distorcere il reale, attraverso il posizionamento della superficie riflettente, del suo aspetto o mere illusioni ottiche. Inoltre, lo specchio è in grado di dare vita a una singolare esperienza di sdoppiamento del proprio corpo oggetto e del proprio corpo soggetto che viene posto di fronte a se stesso, e questo basta a far percepire un'identità ritenuta familiare come altra, estranea, diversa dal "vero".



Fig. 3

Hervé Guibert, *Autoportrait, Rue du Moulin Vert* (1986). In questa foto Hervé Guibert si ritrae disteso, coperto quasi integralmente da un lenzuolo, in un'evidente simulazione di corpo senza vita, in attesa di sepoltura. La fascinazione per la morte trova posto tanto nelle opere letterarie quanto nelle fotografie realizzate dall'autore.

Quando scrive *Le regole della pietà*, Guibert ha smesso di farsi ritrarre da due anni e quando il suo compagno chiede di fotografare il suo "scheletro" (cfr. Guibert 1991: 24), l'autore si interroga sul significato dell'atto: può spingerlo ad andare fino in fondo allo svelamento di sé? Oppure sarebbe un modo per esorcizzare la morte a cui quel corpo stremato non fa che rimandare? Entrambe le finalità vengono accolte e certamente la scrittura intrapresa fino ai suoi ultimi giorni rientra in questa operazione di superamento della morte.

La scrittura fotografica diventa allora quella che rincorre l'immediatezza, non si attarda, vuole tutto dire e subito, perché il tempo, questa volta, ha una scadenza imminente. Il dinamismo è presente tanto nell'intreccio di più trame e diversi piani temporali quanto in uno stile che favorisce un ritmo accelerato: frasi lunghe, ispirate



Fig. 4
Hervé Guibert, *Sienna* (1979). Guibert è ritratto di spalle e non è dato vederne il volto, della sua persona è visibile solo la schiena piegata sullo scrittoio. Ipotizzando che l'autore sia intento a far scorrere una penna sulla carta, l'immagine suggerisce il sacrificio, anche fisico, del lavoro di scrittura, a cui Guibert si sottopose fino alla fine.

all'oralità, punteggiatura ridotta al minimo, virgola preferita al punto, tutto obbliga il lettore a proseguire nell'assimilazione della storia, senza fermarsi (cfr. Buisine 1997). Guibert dichiara esplicitamente in *Le regole della pietà* di aver cercato di scrivere nella maniera più diretta possibile, come se stesse raccontando a voce ad un amico e le sue parole si trasmettessero in modo immediato all'altro.

A poche settimane dalla morte di Guibert esce *Citomegalovirus. Diario d'ospedale* (1992), trascrizione dell'ultimo ricovero subito dall'autore. Come vuole la scrittura fotografica associata da Guibert alla forma del diario e qui a una fine prossima, ora lo stile si fa lapidario, le frasi dense si prosciugano e consegnano istantanee di una realtà crudele e senza scampo: "L'ospedale è l'inferno" (18); "Sono stato suppliziato per niente: non si cercava nemmeno di

strapparmi la verità" (47). L'ultima immagine che ci resta di Guibert è quella dell'uomo dal corpo scheletrico, spesso nudo, in balia di quotidiani trattamenti medici, che si mostra nel film-documentario da lui stesso girato, *La pudeur ou l'impudeur* [*Il pudore o la mancanza di pudore*]: è l'immagine di un uomo che nella sua opera di svelamento si è spinto fino al limite estremo. Le ultime parole di Guibert, invece, sono quelle di una fine, da sempre, agognata e differita anche attraverso l'arte: "Scrivere nel buio? Scrivere fino all'ultimo? Farla finita per non arrivare alla paura della morte?" (Guibert 1992: 67).

Oltre il limite

Si può essere autori, protagonisti o spettatori di una foto, rivendendo con l'immagine un rapporto diverso a seconda del ruolo assunto. La fotografia stessa è da intendere in più accezioni: pratica - documentaristica, artistica, amatoriale o professionale - e oggetto, supporto materiale. Tali relazioni e significati che s'instaurano tra individuo e fotografia si traducono in ulteriori sfaccettature passando per la singola soggettività di chi opera con essi e ne fa oggetto di riflessione e narrazione.

Questa ricchezza di interpretazioni emerge chiaramente dalle opere di Annie Ernaux e Hervé Guibert in cui l'associazione tra parole e immagine è particolarmente presente. Alla luce del dialogo instaurato tra i loro testi, all'interno della produzione di uno stesso autore e affiancando i due distinti percorsi, è possibile concludere che la fotografia si configura come una sfida che pone sia Ernaux sia Guibert di fronte ai propri limiti. Con il suo legame con la morte, l'immagine fotografica accentua innanzitutto la consapevolezza della finitudine a cui si è condannati; non solo: essa porta allo scoperto i limiti della scrittura. Nel tentativo di imitare l'immagine ritenuta più fedele al reale, le parole si scontrano da un lato con l'aspirazione a una totale obiettività affidata a una descrizione di quel che è visibile dall'esterno; dall'altro con una disperata corsa contro il tempo per catturare il presente e conservare una me-

moria fatta anche di emozioni. Il primo è il caso di Ernaux, il secondo di Guibert: entrambi propongono due concezioni diverse di scrittura fotografica, dimostrando quanto una definizione di questa modalità espressiva, che passa dallo stile, non possa assolutamente essere univoca. Nelle opere analizzate, inoltre, la scrittura rivela uno stretto legame con l'immagine, il che contribuisce a dislocare le opere di Ernaux e Guibert rispetto alla consueta mappatura dei generi letterari, in virtù della loro intenzione di travalicare i confini tra forme e linguaggi.

Non solo, dunque, l'inafferrabilità del reale e del tempo è leggibile nella scrittura di Annie Ernaux e Hervé Guibert, ma anche l'intenzione di non rassegnarsi alla perdita e di colmare invece il vuoto – di memoria e senso – attingendo alla parola e all'immagine. Ed è per questo che l'adozione di una scrittura fotografica in quanto traccia della perdita finisce col risultare al contempo un personalissimo tentativo di superamento del limite.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R. (1980), *La camera chiara*, Einaudi, Torino.
- BUISINE A. (1997), "A toute allure, Hervé Guibert", in SARKONAK R. (a cura di), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Lettres modernes, Paris, pp. 98-110.
- COTTILLE-FOLEY N. (2008), "L'usage de la photographie chez Annie Ernaux", in *French Studies*, n. 4, pp. 442-454.
- ECO U. (1985), *Sugli specchi*, Bompiani, Milano.
- ERNAUX A. (2000), *L'événement*, Gallimard, Paris.
- Id. (2011), *L'écriture comme un couteau*, Gallimard, Paris.
- Id. (2015), *Gli anni*, L'Orma, Roma.
- ERNAUX A. - MARIE M. (2005), *L'usage de la photo*, Gallimard, Paris.
- GUIBERT H. (1979), *Vice*, Gallimard, Paris.
- Id. (1980), *Suzanne et Louise (Roman-photo)*, Éditions Libres Hallier, Paris.
- Id. (1981), *L'image fantôme*, Éditions de Minuit, Paris.
- Id. (1991), *Le regole della pietà*, Marsilio, Venezia.
- Id. (1992), *Citomegalovirus. Diario d'ospedale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (2001), *Le mausolée des amants*, Gallimard, Paris.
- HAVELANGE C. (2011), "Annie Ernaux, écriture photographique", in BAJOMÉE D. e DOR J. (a cura di), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck, Paris, pp. 69-76.
- MARRA C. (2001), *Le idee della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- SONTAG S. (1979), *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

SITOGRAFIA

- GENON A. - ERTAUD G., *Entre textes et photographies: L'autofiction chez Hervé Guibert*, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/genon_ertaud.htm (ultimo accesso in data 20 aprile 2016).