

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

Dipartimento di **Lingue e letterature straniere**

Scuola di Dottorato in **Scienze umanistiche**

Dottorato di ricerca in **Letterature straniere e scienze della letteratura**

UNIVERSITÉ PARIS 8 Vincennes-Saint-Denis

Ecole doctorale **Pratiques et théories du sens**

Doctorat en **études de genre mention littérature française**

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA IN COTUTELA

S.S.D L-LIN/03 LETTERATURA FRANCESE

CICLO XXVIII/ANNO 2013

FABIO LIBASCI

LE PASSIONI DELL'IO

Hervé Guibert lettore di Michel Foucault

LES PASSIONS DU MOI

Hervé Guibert lecteur de Michel Foucault

Soutenance: Università di Verona 17 dicembre 2016

COMMISSIONE/JURY

Stefano GENETTI, co-directeur, prof. Letteratura francese, **Università di Verona**

Nadia SETTI, co-directrice, prof.re Littérature comparée, études de genre, **Université Paris 8**

Gabriella BOSCO prof.ssa Letteratura francese, **Università di Torino**

Stéphane HABER, prof. Philosophie, **Université Paris10, Nanterre-La Défense**

Le passioni dell'io. Hervé Guibert lettore di Michel Foucault/
Les passions du moi. Hervé Guibert lecteur de Michel Foucault – Fabio Libasci

Tesi di Dottorato

Verona, 17 dicembre 2017

ISBN 9788869250972

Les Passion du moi

Hervé Guibert lecteur de Michel Foucault

Ma thèse se propose d'étudier l'œuvre d'Hervé Guibert, écrivain et photographe, mort en 1991 à cause du SIDA. Je m'efforce d'étudier sa production littéraire non plus du point de vue de la narratologie mais en cherchant à la faire dialoguer avec la pensée de Michel Foucault. L'hypothèse majeure est que l'œuvre guibertien s'ancre dans la pensée du philosophe. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Des Aveugles* le démontrent assez clairement mais ils ne sont pas l'exception. Depuis *La Mort propagande*, Guibert dialogue avec le philosophe et ami ; il semble poursuivre certaines thématiques ; pousser des pistes de recherches, vivre avec le style du Maître. L'écrivain et l'ami ont eu le même sort thanatologique ; ils l'ont vécu de manière opposée. Si le philosophe a su se taire, espérant emmener avec lui le secret de sa maladie ; Guibert décide de l'afficher et par là de radicaliser son projet de dévoilement de soi. Le livre scandale qui décrit l'agonie du philosophe montre en réalité que Guibert était un lecteur attentif de l'ami et dans plusieurs passages apparaissent les thèmes du dernier cours du philosophe au Collège de France, *Le courage de la vérité* ; il semble que l'écrivain ait pu donner résonance à une idée chère à Foucault : induire des effets de vérité dans un discours de fiction ; et susciter des effets de fiction avec la vérité. Voilà la passion de Guibert.

Mots-clés : écriture du soi ; SIDA ; discours de vérité ; (effets de) fiction ; société disciplinaire ; photographie ; herméneutique du soi

The passions of the self.

Hervé Guibert as a reader of Michel Foucault

My PHD thesis would like to study the works of Hervé Guibert, writer and photographer who died in 1991 because of AIDS. I try to study his literary production by focusing on the echoes of Michel Foucault's thinking; Guibert's works carry the shadows of the philosopher's books. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* and *Des Aveugles*, first of all; *Vous m'avez fait former des fantômes* and *Les Chiens*, secondly. In these books and since *La Mort propagande*, Guibert entertains a dialogue with the fascinating and plural theory of his friend and philosopher; he tried to translate some hypothesis in literary items. The writer and the friend had the same passion; and they will have the same destiny too: AIDS. AIDS is the moment of truth, the last chance to achieve his work. The philosopher hoped to bring with him the shamed secret of his death; Guibert decided to come out of the closet and through AIDS he radicalizes his project: show in a new and radical way the self. In *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert reveals the agony of the friend too; the book was a great success and a great literary scandal too. He revealed the death of the philosopher and wrote the truth on his death; the philosopher talked in his last course at the Collège de France about *Le courage de la vérité*. It seems that the writer developed an idea dear to the philosopher : to inject some effects of truth in fiction and create effects of fiction in truth speech. That's Guibert's passion.

Key-words : Self writing ; AIDS ; truth speech ; fiction effect ; disciplinary society; photography ; hermeneutics of the Self.

INDICE

Introduzione	Verso una critica passionante	p. 3
PARTE PRIMA Vite infami		
Capitolo I	Il corpo esposto	p. 22
Capitolo II	La tragedia del sapere	p. 59
Capitolo III	La struttura di una vita	p. 73
PARTE SECONDA Fantasmi e perversioni		
Capitolo IV	Storia del fantasma	p. 101
Capitolo V	Letteratura perversa	p. 129
PARTE TERZA Speculazioni		
Capitolo VI	Immagini e desiderio	p. 157
Capitolo VII	Imago sui	p. 199
Capitolo VIII	Figure di cere e di carne	p. 233
PARTE QUARTA L'Io alla prova		
Capitolo IX	I rischi dell'Io. L'Io a rischio	p. 257
Capitolo X	L'ermeneutica di sé	p. 288
Conclusioni		p. 303
Bibliografia		p. 311

Introduzione

Verso una critica passionante

Le terme de passion ne définit jamais un sujet ou un objet donné, mais le lien qui les unit; c'est quand cet objet nous paraît devenu, pour un autre, l'indispensable, l'exigence vitale, *ce qui ne peut manquer*, que nous parlons de passion; quel que soit l'objet, peu importe alors; il ne se définit que par ce « ne pas pouvoir manquer », sans faire de l'autre le manquant par excellence, allant jusqu'à cet absolu du manque à être qu'on atteint par la mort¹.

Les passions sont des maladies de l'âme, comme les maladies sont les passions du corps, les unes continuant les autres, les unes suscitant les autres²

Hervé Guibert è l'autore che ci interroga incessantemente sul nostro tempo; sugli effetti paradossali e inediti della malattia, su chi la subisce, sul modo in cui si inserisce la creazione letteraria nel tempo finito, nell'attesa della morte certa. È con ogni probabilità il solo scrittore che ha fatto della narrazione dell'AIDS il suo capolavoro, il solo a essere riuscito a illuminare retrospettivamente la sua opera per il tramite della patologia e ad aver tentato una teleologia a partire da essa. Hervé Guibert è l'antimoderno; uno dei pochi ad aver riattivato una certa pratica della letteratura intesa come «espace de connaissance, de recherche, d'interrogation sur soi»³; una scrittura che conservando l'alto grado di formalizzazione si spinge con fervore verso «le questionnement sur l'être»⁴.

L'opera di Hervé Guibert ha corso in tutti questi anni un rischio: essere schiacciata e ricondotta al successo scandaloso de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, il libro che lo rivela d'un sol colpo al grande pubblico nel 1990; l'altro rischio non meno pericoloso è provare a scrivere una biografia a partire dalla sua opera, cioè prendendo come “verità” biografiche le tracce di sé che Guibert dissemina nei suoi scritti a partire da *La Mort propagande*.

¹ P. Aulagnier – Spairani, *Remarques sur la féminité et ses avatars*, in AA. VV., *Le Désir et la perversion*, Paris, Seuil, coll. “Le Champ freudien”, dirigée par Jacques Lacan, 1967, p. 77.

² J. Starobinski, *La Relation critique. L'Œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1989 [1970].

³ B. Blanckeman, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion Presses Universitaires, 2008, p. 89.

⁴ Ivi, p. 90.

Nel 1999 François Buot pubblica la prima biografia dedicata a Hervé Guibert; un titolo inequivocabile e letterario l'accompagna: *Le jeune homme et la mort*⁵. Nelle quasi trecento pagine l'autore prova a tracciare un ritratto dell'autore scomparso otto anni prima e allo stesso tempo si sforza di restituire la forza, la singolarità della sua opera; in filigrana si legge un primo tentativo di stabilire ciò che resterà di Guibert, quello che i critici e i lettori conserveranno e quello che invece si perderà in qualche stanzino lontano, tra la polvere e l'ombra. Buot, però, finisce per scrivere un'opera anfibia: né uno studio critico né una biografia ma soprattutto e fin dalle prime pagine sembra inseguire l'opera che verrà, quella pubblicata nel 1990 e che rischiarerà d'un sol colpo il destino opaco. L'insieme degli scritti guibertiani vengono convocati alla ricerca di tutto ciò che può rimandare alla vita; passata al setaccio e collazionata finisce per diventare una serie ordinata ma scivolosa di eventi. Buot, *faute de mieux*, aderisce alla verità dell'autore e dimenticando forse la passione di Guibert per l'intrigo, il gioco, l'immaginario, il fantasma, fa di questa la sola verità possibile. La biografia risulta così un'opera riuscita per metà, la cui unica ricchezza è il dossier fotografico ricco di immagini inedite o poco conosciute del nostro autore. L'opera di Buot, vero pioniere degli studi guibertiani insieme a Sarkonak e Boulé, ci restituisce ancora una volta l'immagine di un autore di un solo libro: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

Avevo letto *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* nel 2008, a Rennes; era uno dei testi consigliati per il corso di Anne F. Garréta sulle scritture dell'io: quel titolo e poi l'immagine troppo ravvicinata dell'autore in bianco e nero, forse qualche riga letta dalla quarta di copertina, mi avevano spinto a comprarlo e a leggerlo nonostante per il corso avessi scelto già di presentare insieme a una mia collega polacca *L'Amant* di Marguerite Duras – acerrima nemica di Guibert, come avrei appreso in seguito. Lo lessi in qualche notte, alla luce di una piccola lampada tra il freddo umido della Bretagna, la pioggia leggera e incessante, l'odore forte di carta da parati e il rumore dei miei vicini di stanza. Tra le pagine di quell'edizione "Folio", le stesse che oggi formano delle onde irregolari a causa della pioggia che lo ha bagnato anni dopo, dimenticavo ogni cosa e scoprivo un universo terribile e meraviglioso: l'omosessualità, – che certo conoscevo e avevo "letto" nelle pagine di Pasolini e forse Proust – la bellezza dei corpi in rovina e soprattutto la malattia e la passione del dire, del dire tutto. Muzil, Jules, Berthes per mesi e mesi non abbandonano la mia coscienza, anzi finiscono per alimentarla, per desiderare quella scrittura, quell'autore, persino quell'esistenza folle e smisurata, appassionata, che la vita

⁵ Cfr. F. Buot, *Hervé Guibert. Le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999.

accademica con una tesi su Roland Barthes mi costringe ad abbandonare. Passa qualche anno e mi ritrovo a Parigi a studiare nella Bibliothèque Nationale, laureando con una tesi su Proust, intento a sfogliare una bibliografia impolverata ma intrigante: il sapere medico sulla sessualità del XIX secolo, la lenta formazione della sessualità come dispositivo, della perversione come scandalo. L'idea è quella di usare tutto quel materiale per leggere la sessualità messa in scena nella *Recherche*. Ho cominciato a studiare Foucault e mi convinco che una lettura del genere se non completamente nuova è certamente appassionante nella ricerca e sorprendente qualche volta anche nei risultati, pur lasciando il dubbio intatto: Proust aveva letto quelle pagine formidabili di Tissot, Charcot, Morel, Tardieu? Il dubbio non ha impedito di riconoscere nella sua opera il discorso di un periodo, gli enunciati come li chiamerà Foucault ne *L'Archéologie du savoir*, l'épistémé del XIX secolo. Risale a quel periodo, ne sono quasi sicuro, la lettura del libro di Buot e la mitigata reazione che lo accompagnò; all'insoddisfazione si succedeva la sfida: leggere tutto Guibert. Preso da una febbre maniacale che decido di subire, mi avventuro sugli scaffali di *Gibert Jeune* e compro ogni suo libro o quasi. In uno studio sul Canal St. Martin lessi dunque una quindicina di testi più o meno lunghi editi da Minuit e Gallimard mentre la mattina e il pomeriggio alla Bibliothèque, nel silenzio del sotterraneo appena rischiarato, tra le lampade che illuminavano decise solo la porzione di tavolo davanti a te, gli enormi soffitti e il silenzio ingombrante degli studiosi, leggevo e prendevo appunti, scrivevo e immaginavo di tornare a quelle chimere, a quell'io pieno di ferite e di infamia. *Fou de Vincent*, *Les Chiens*, *L'Image fantôme* sono dei libri piccoli ma indispensabili, belli e inutili per me che dovevo passare ancora dei mesi su Proust e la sua complessa arte della memoria, dei segni e dell'amore. Per un attimo penso di abbandonare il mio Marcel ma so bene che non è possibile: ho deciso di laurearmi, ho stabilito di farlo sulla *Recherche*. Nel frattempo continuo a leggere, chiudo gli occhi, li riapro e trovo quelle pagine incollate sul corpo, le parole appese alle palpebre diventano i miei occhiali.

Nel 2014, già dottorando e ancora una volta a Parigi, scopro tra le mensole sovraccariche una pila di volumi freschi di stampa; sulla copertina una fotografia di Hervé Guibert; mi avvicino e scopro, *par hasard*, che Frédéric Andrau, a me sconosciuto, ha scritto un libro dal titolo promettente: *Hervé Guibert ou les morsures du destin*⁶. Una biografia, l'ennesimo studio critico? Forse l'esergo mi potrà aiutare: "faire du travail d'analyse une fiction élaborée". Il lettore avrà riconosciuto la frase di Roland

⁶ F. Andrau, *Hervé Guibert ou les morsures du destin*, Paris, Segquier, 2014.

Barthes sotto la cui protezione l'autore si pone. Nella quarta di copertina con tutta probabilità l'editore scrive: «avec passion, mais le regard clair Frédéric Andrau [...] retrace ici la vie d'une personnage hors du commun»⁷. Al contrario di Buot, Andrau si iscrive nelle pagine, viaggia in Italia, raggiunge l'isola d'Elba, visita la tomba e dietro le palpebre chiuse lo rivede «enfant, espiègle ou un peu triste, le renard écarquillé vers un monde à découvrir et dont il se méfiait déjà»⁸ e poi lo vede ancora come un ombra «décharnée rongée à la tombée du jour, comme prisonnière d'un corps de vieillard qui ne lui appartenait pas. J'entendais sa voix, calme, posée, douce aussi. Étrangement douce. Chez Bernard Pivot ou chez Poivre d'Arvor»⁹.

Di frammento in frammento, Andrau si avvicina alla vita di Hervé, all'infanzia, agli anni della giovinezza ma a fatica vista la penuria di notizie, ripetendo ciò che Buot aveva scritto quindici anni prima: cioè pochissimo. Si avvia così e a grandi passi ai primi anni della scrittura, siamo tra il 1971 e il 1973, ai primi testi poi fusi ne *La Mort propagande*. Ed è quando si avvicina a questi che la scrittura cede e la parola non trasporta nessuna passione; si accontenta di definire i suoi libri inclassificabili, di riportare qualche giudizio dietro il rassicurante “on”¹⁰. Andrau si abbandona alla costruzione di una raccolta di frammenti teleologici animati dal destino, dalle domande retoriche¹¹, dalle facili etichette che presta ai testi guibertiani accontentandosi di confermare la letteratura che l'ha preceduto. Ciò che più lo contraddistingue è il moralismo di alcuni giudizi e la compassione servita su un piatto di facile psicoanalisi: in *Mes Parents*, la madre rivela al narratore che non l'ha mai desiderato; come – si chiede commosso il nostro Andrau - «avec un tel aveu, ne pas comprendre toute la complexité du personnage et l'ampleur du trouble familial?»¹²

L'autore fantasma, la bellezza e l'isolamento di Rio nell'Elba lo aiuta: «il y avait comme un creux au niveau de la poitrine. Il s'est approché. Comme un corbeau malin, il a attrapé le livre que j'avais posé à mes pieds. C'était la mort propagande»¹³. Avrebbe

⁷ Ivi.

⁸ Ivi, p. 21.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ivi, p. 68.

¹¹ «Au risque de céder à certains raccourcis un peu simplistes, on ne peut tout de même pas écarter l'idée qu'il était animée par la curiosité d'une vieillesse qu'il voulait observer, admirer, dissequer, envier peut-être, comme s'il était déjà certain qu'il n'y aurait jamais accès. Le savait-il déjà?», ivi, p. 71.

¹² Ivi, p. 169.

¹³ Ivi, p. 338.

potuto rincorrerlo, gridare al ladro ma si accontenta di vederlo sparire contento, radioso: «il me semblait que le relais était en train de passer»¹⁴.

Il libro di Andrau, anni dopo la lettura di Buot, mi getta nel medesimo sconforto; di nuovo si riaffaccia la paura di non riuscire a scrivere su Guibert, di non poter trovare un *punctum*, una ferita da cui infine la scrittura sarebbe sgorgata. Forse Guibert accompagna con una maledizione la sua opera, mi dico superstizioso e preoccupato di esserlo; spaventa i suoi studiosi chiudendoli in un labirinto senza uscita dove l'opera insegue la vita, la vita a sua volta insegue l'opera in costruzione e lo studioso corre appresso a una vita e un'opera che sfugge non appena la si intravede in una vertigine angosciosa.

In questi anni di ricerche e di dubbi, dubbi sulla ricerca in corso, sul senso di quello che stavo facendo e scrivendo, sul senso di quello che mi aspettavo, sul progetto ora scivoloso e impalpabile, ora perfettamente chiaro di scrivere su Guibert sono venuto in contatto anche con un altro tipo di testi, una letteratura critica che mi ha aiutato a chiarire il percorso da intraprendere. Jean-Pierre Boulé si iscrive certamente nella prima fila dei suoi studiosi più seri. Al rischio di deludere i lettori più avvezzi al pettegolezzo e allo scandalo, lo studioso spinge nell'angolo la biografia e le sue trappole, dedicando i suoi sforzi a mostrare il progetto guibertiano: *L'entreprise de l'écriture du moi*¹⁵. Boulé si serve di una bibliografia ragguardevole, ricca di interviste e di articoli, copiosi a partire dalla pubblicazione di *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*; costruisce un edificio dove tutto è perfettamente classificato: écrits de jeunesse, l'écriture photographique, le "roman", le "roman faux". In controluce appare però come un roditore che rosicchia il ramo su cui è appeso, il fantasma Guibert, la sua trappola maggiore: le categorie narratologiche. Esse spesso si infrangono a contatto con la sua scrittura rivelando allo stesso tempo la trasgressione letteraria guibertiana e l'insufficienza delle categorie critiche nella trattazione dell'opera. Boulé ammette che «écrire sur *Les Chiens* nécessite que nous fassions table rase»¹⁶ e nel corso delle tre pagine dedicate al libro uscito nel 1982 quella tavola continua a essere quantomeno spoglia, contentandosi di dire: «le livre s'essoufle vite et nous sommes loin du roman et même de la nouvelle»¹⁷. Per Boulé il problema non risolto è quello dell'io e del suo discorso, «comment se faire voire en utilisant les genres littéraires établis», sicuro che il problema di Guibert fosse

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ J.-P. Boulé, *Hervé Guibert: L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001

¹⁶ *Ivi*, p. 110.

¹⁷ *Cfr.* p. 123.

esattamente questo e sicuro che Guibert continuasse a scrivere questo problema che a ben vedere è più quello di uno studioso. Perfino *Les Lubies d'Arthur* e *Des Aveugles* che portano sulla copertina la dicitura *roman*, assomigliano in realtà a *un conte*; ciò lo fa infine desistere dal continuare a utilizzare l'etichetta *roman* preferendo scrivere la parola tra virgolette¹⁸. Resta poi il dubbio che a creare un problema persino maggiore di quello formale sia il contenuto dell'opera.

Boulé concentra le sue energie sul paradossale *Mes Parents* che da vita a un vero e proprio processo: colpevole di rompere le regole del gioco letterario, di giocare con l'intoccabile patto autobiografico di Lejeune¹⁹. Ne *Le pacte autobiographique*, pubblicato nel 1975, Lejeune dopo l'iniziale studio teorico volto a definire il patto, dedica la sua attenzione alle *Confessions* di Rousseau, a Gide, a *Les Mots* di Sartre e infine a Leiris. Il famoso patto che prevede la medesima identità dell'autore, narratore e personaggio nonché un contratto di lettura tra l'autore e il lettore è difficilmente applicabile, in senso stretto, alla produzione letteraria, sia a quella presa in esame da Lejeune sia a quella che verrà dopo. Per Guibert, poi, il patto è assolutamente disatteso, minato da tante minuscole ma puntuali trasgressioni.

Guibert, condannato a essere attraversato da una serie pressoché infinita di sottocategorie, non verrà certo ricondotto alla norma. Boulé infine scrive che: «*Mes parents* serait un roman où il ment»²⁰, ma è questa una definizione che ci fa apprezzare e forse rimpiangere quella di Ferenczi, che parla di “une autobiographie piège”²¹. I recenti studi di Philippe Gasparini, *Est-il Je*, e *Autofiction* si impegnano nel superamento prescrittivo che impone l'opera di Lejeune, chiarendo come ogni scrittura, e forse ancora più quella a vocazione autobiografica è sempre accompagnata da un doppio vettore: «référentielle quant au passé du héros-narrateur, fictionnelle quant au cadre narratif justifiant l'évocation mémorielle»²². Sarebbe meglio allora parlare di *auto fiction*, di una scrittura dove «le narrateur se “métamorphose” en un “personnage” susceptible de déclencher des processus de participation, d'identification, d'idéalisation, différents de ceux d'une lecture gouvernée par le principe de réalité»²³.

Se questa tesi non vuole correre il rischio di schiacciare l'opera di Guibert sotto il peso del libro scandalo, allo stesso tempo non può neppure correre il pericolo di

¹⁸ Ivi, p. 177.

¹⁹ Cfr. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

²⁰ J. -P. Boulé, *Hervé Guibert: L'entreprise*, cit, p. 193.

²¹ Cfr. in J.-P. Boulé, *Hervé Guibert: L'entreprise*, cit, p. 193.

²² P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 25.

²³ Ivi, p. 50.

tacerlo. *L'évènement du jeudi* si chiede: “la littérature a-t-elle tous les droits?”²⁴, riferendosi al racconto dell’agonia di Muzil, quel Muzil che era rimasto un fantasma senza corpo dopo aver letto per la prima volta il libro e che grazie a Buot scopro con grande sorpresa e prurito essere Michel Foucault. La domanda, certo retorica, in questi anni non mi ha abbandonato e sono tornato a farmela a intervalli quasi regolari, provando a rispondere come meglio potevo, cioè a dire secondo il grado di avanzamento delle mie letture e dell’opera di Michel Foucault che proprio allora cominciavo a leggere seriamente, cioè a studiarla in vista di un incontro che seppur ritardavo, sapevo si sarebbe rivelato fatale. Foucault aveva taciuto sulla sua malattia, la sua famiglia aveva saputo tacere ancora su di essa nell’ora della morte. Una malattia imbarazzante, un silenzio colpevole a detta di Jean-Paul Aron. In effetti parlare di scrittura, di scrittura dell’AIDS equivale a un punto di esposizione massima, senza possibilità di ritorno, senza aggiustamento retorico possibile. Jean-Paul Aron, filosofo e compagno di studi dello stesso Foucault, si era sempre tenuto in disparte dal movimento omosessuale, aveva taciuto sulle battaglie e aveva perfino rifiutato di interrogarsi sulla sua identità; una volta scoperto di essere affetto dall’AIDS, però, questo silenzio non è più possibile. In una lunga intervista concessa a “Le Nouvel Observateur” e pubblicata nel numero del 30 ottobre e del 5 novembre 1987, decide di parlare di sé, di sé come omosessuale e malato; l’AIDS l’ha convinto a ritornare a sé stesso, a pensare che «le silence était l’empêchement à la vérité»²⁵. A Michel Foucault rimprovera il silenzio,

Michel Foucault était l’homme du langage, du savoir et de la vérité, point du vécu et du sens. Il était aussi homosexuel. Il en avait honte, tout en le vivant par fois de manière insensée. Son silence devant la maladie m’a indisposée parce que c’était un silence de honte, pas un silence d’intellectuel. C’était tellement contraire à tout ce qu’il avait défendu. Ça m’a paru ridicule²⁶.

Nel penultimo capitolo ritorneremo e abbondantemente su questo silenzio; proveremo a situarlo senza per questo smorzarne lo scandalo.

²⁴ «Hervé Guibert raconte l’agonie de Michel Foucault», par Jérôme Garcin, “L’évènement du jeudi”, 1 mars 1990, p. 80.

²⁵ J.-P. Aron, *Mon Sida*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 24.

²⁶ Ivi, p. 26.

Bisogna dire che il più grande successo di Guibert è stato letto anzitutto come il racconto morboso dell'agonia del filosofo, la celebrazione scandalistica del suo terribile segreto, poi come un insieme disparato di pettegolezzi e commenti al vetriolo, come un *who's who* e infine come un libro dalle qualità innegabili. Lo scopo è dire tutto, radicalizzare il suo progetto sulla dicibilità, iscrivere l'io in un processo senza ritorno, rischiare l'io nella scrittura e la scrittura nell'io; descrivere la sua passione intesa come sofferenza e rivelare allo stesso tempo quali erano state le sue ragioni di vita, le sue passioni: le sue amicizie e soprattutto Michel Foucault. A Pierre Maury rivela, «si je ne l'avais pas écrit, tout ce que j'ai fait serait resté incomplet. J'ai l'impression qu'il y a un clef, dans ce livre, pour comprendre les autres»²⁷. Anche per me questo libro contiene una chiave ma non è quella che legge tutta la sua scrittura come un lungo cammino verso questo libro sacro – ipotesi che ho pure accarezzato – ma è quella che mi ha offerto una lettura, una possibilità: ritornare a Muzil, rileggere Foucault, le trascrizioni dei suoi corsi al Collège de France, le sue interviste e poi rileggere ancora Guibert e scoprire alcuni punti di contatto che palesi ne *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, si intravedono disseminati nel resto della sua opera; rinunciando così alla tentazione teleologica, destinale e all'idea pure inseguita per qualche tempo di farne un santino gender, di scrivere sulla costituzione dell'identità ora intesa come persona e ora come scrittura, sono approdato a una terza ipotesi: mostrare le passioni dell'io, segnalare gli assi portanti di un edificio e in alcuni casi mostrare gli anfratti polverosi.

Le passioni dell'io; il titolo è un omaggio a Deleuze e ai suoi studi su Spinoza. *Passione* viene dal latino *patis, passus* che significa letteralmente sofferto e poi patire, subire e dal greco, *πάθος*, dove il termine indica anche una forte emozione non necessariamente negativa. Il termine passione ha una doppia valenza che se da un lato indica ciò di cui l'animo è affetto, dall'altro è anche un principio di attivazione, un movimento che investe la nostra vita conferendole personalità. In Guibert la passione, la sofferenza fa patire ma lo fa anche agire; le passioni tristi che dovrebbero diminuire la sua potenza di agire, in realtà, e paradossalmente, sortiscono l'effetto contrario, permettendogli di portare a compimento la sua opera²⁸. Guibert fino alla fine sembra tenere presente l'adagio deleuziano, e lo vedremo nel corso degli ultimi due capitoli, «vous ne savez pas ce dont vous êtes capables, en bon et en mauvais, vous ne savez pas

²⁷ «Le sida entre en force dans les librairies avec Hervé Guibert et Dominique Lapierre», propos recueillis par Pierre Muray, "Le Soir", 2 mars 1990.

²⁸ Cfr. G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, pp. 40-42.

d'avance ce que peut un corps ou un âme dans telle rencontre, dans tel agencement, dans telle combinaison»²⁹.

Ancora qualche frase prima di concludere; Boulé, parlando di *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* riferisce l'opinione di David Macey, celebre biografo di Foucault che vede nel libro, un'opera scritta «sous l'influence de Nietzsche qui aurait plu à Foucault, reflétant ses préoccupations sur les rapports avec la vérité»³⁰. La verità; una parola grossa in grado di medusare qualsiasi persona, qualsivoglia studioso, una parola che mi ha tentato, certo: e se tutta la scrittura di Guibert non fosse che un viaggio alla scoperta della verità? Del *thelos*? Uno studioso attento come Frédéric Rambeau nel suo *Les secondes vie du sujet*, appassionante viaggio nell'opera di Deleuze, Foucault e Lacan, si avventura nel fitto bosco. C'è in Foucault un rapporto diretto tra l'esercizio della critica e la costituzione di sé, tra la problematizzazione e la soggettivazione; allo stesso tempo ammette che «le problème de la vérité de ce que je dis est, pour moi, un problème très difficile, et même le problème centrale. C'est la question à laquelle jusqu'à présent je n'ai pas répondu»³¹. Per Foucault le verità dei libri di storia, dei documenti verificabili non ha alcun senso o interesse se non permette di far compiere al soggetto una certa esperienza «qui vient transformer le jeu de vérité déterminant le rapport qu'à un moment donné nous avons à nous-mêmes et au monde»³²; un'esperienza è sempre qualcosa che si costruisce, che non esiste prima ma che esisterà dopo. Per il filosofo resta un gioco, in oscillazione con la finzione e la finzione con la produzione di verità. Siamo di fronte a una vera e propria aporia: «c'est la subjectivation qui devient le vrai critère de la problematisation. Mais ce vrai critère n'est plus un critère de vérité, puisque le processus de subjectivation n'est en lui-même ni vrai ni faux»³³. Più chiaramente, e potremo vederlo nell'opera di Guibert, «l'expérience devient sanction de vérité. Cette expérience n'est plus la positivité de ce qui est, mais l'invention d'un rapport entre ce qui est et ce qui n'existe pas, ou pas encore»³⁴. L'ontologia critica di noi stessi non è quindi una metafisica dell'esperienza ma un'esperienza metafisica. Ciò che appare la vita a Guibert stesso.

Il paradosso dell'opera e della vita di Guibert è che esse prendono forma dissolvendosi; l'AIDS prova che «le point où le sujet insiste est celui où il s'évanouit

²⁹ Ivi, p. 168.

³⁰ J.-P. Boulé, *Hervé Guibert: L'entreprise*, cit. p. 248.

³¹ F. Rambeau, *Les secondes vies du sujet. Deleuze, Foucault, Lacan*, Paris, Hermann, 2016, pp. 129-130.

³² Ivi, p. 130.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, p. 131.

dès qu'il tente de se saisir»³⁵; una vita e un'opera che «prend forme en se déformant; se produit en se dissolvant»³⁶. Guibert utilizza la metafora della casa per descrivere la sua opera; una casa che una volta terminata non si potrà voltare indietro per ammirarla, come il narratore della *Recherche* con la sua opera.

Il y a la chambre, et puis il y a la chambre de l'ami, la chambre de tes grand-tantes, et puis des corridors qui relie toutes ces pièces³⁷.

Vedremo dunque che l'influenza di Foucault nell'opera di Guibert va al di là del riconoscimento formale che ne fa Genon³⁸ e si estende a *Des Aveugles* di cui conferma l'opinione di Sarkonak che vede nell'opera un supplemento a *Surveiller et punir*, e a *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* di cui riconosce sì il ruolo della confessione che Foucault studia soprattutto a partire da *La Volonté de savoir* ma non i contro effetti e la portata politica che ha in Guibert. Genon finisce per concentrarsi più sul nodo verità/autofiction che sulla questione più importante rivelazione/costruzione di sé, esperienza della verità, rischio/salvezza, temi a cui noi presteremo la massima attenzione e che consideriamo cruciali. Si tratta di apprendere attraverso la passione dell'altro la propria, dalle passioni dell'altro le proprie, dalla necessità dell'altro di chiudere il suo cantiere infinito, la possibilità di scrivere il libro che non può essere scritto da nessun'altro.

Tutta l'opera di Guibert porta le tracce di quella di Foucault; una continua lettura e distribuzione di tesi, visioni e fantasmi la accompagna: questa la nostra ipotesi maggiore, questo il nostro impegno lungo le pagine che seguono, questa la sfida e la novità di questo lavoro. Guibert è lettore dell'opera di Foucault ma non meno della sua vita: è un lettore coinvolto, è un lettore che fa esperienza dell'altro, anche dell'esperienza più estrema: la malattia. Laurent Dubreuil in un bel saggio intitolato *La littérature comme amitié* chiarisce come la letteratura faccia esperienza della filosofia operando uno spostamento e/o una deformazione «par l'œuvre même»³⁹; Guibert è un discepolo di Guibert, «il hérite de lui mais l'emmène où il n'était pas»⁴⁰. Nel viaggio

³⁵ Ivi, p. 8.

³⁶ Ivi, p. 9.

³⁷ H. Guibert, *L'Ours*, in, Id. *La Piqûre d'amour et autres textes*, Paris, Gallimard «Folio», 1994, p. 169

³⁸ Cfr. A. Genon, *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

³⁹ L. Dureuil, *La Littérature comme amitié. Guibert disciple de Foucault*, in, B. Blanckeman–Aline Mura Brunel–Marc Dambre, *Le Roman français au tournant du XXI siècle*, Paris, Presses Sorbonnes Nouvelles, 2004, p. 71.

⁴⁰ *Ibid.*

dalla filosofia alla letteratura, nel cammino da Foucault a Muzil, Guibert fa subire a entrambi, secondo Dubreuil «une modification constante»⁴¹.

Gli avvenimenti scritti non sono una mera trasposizione di quelli vissuti perché la pagina ha la sua legge; la scrittura esige anzitutto stile. Non è tanto l'*autofiction* che insegue quanto un rapporto sagittale con la verità, l'equilibrio instabile con la coppia realtà/invenzione, con il discorso, il referente, l'autore; allo stesso tempo questo rapporto si iscrive nella propria vita dandole una forma, una lezione, uno stile. Guibert non è mai uscito da questo cerchio dove vita e opera si inseguono e si rafforzano fino al momento finale: la morte, momento che segna la vittoria della parola sulla vita, del discorso sull'io, dell'infinito sul presente.

Scrivere diventa negli ultimi due anni di vita di Guibert la sua passione irrinunciabile: un indicibile attaccamento, un'inenarrabile sofferenza; come il suo amico e maestro Foucault sa che il tempo è contato, sa che deve scrivere i libri giusti, sa che non può non scrivere il proprio libro, così come sa il filosofo che deve completare, cambiando previamente il piano, la sua storia della sessualità cominciata nel 1976 e poi interrotta per anni, prima di ricominciare da un altro cantiere, più vasto e impervio: l'Antichità.

Guibert conosce il filosofo in questo periodo, nel 1977; abita di fronte al grande filosofo; lui, invece, è un giovane scrittore che ha pubblicato un libro da Regine Desforges, *La Mort propagande*. È talentuoso, ambizioso e demoniaco, pieno di fascino e consapevole della propria bellezza. Si impegna a far arrivare il libro a diversi critici, prova a farsi recensire dai personaggi più in vista, Roland Barthes su tutti, ma non vi riesce. Michel Foucault non lo recensisce ma farà molto di più per un debuttante; nel corso di un'intervista con Bernard-Henri Lévy parla diffusamente del libro, elogiandone la scrittura che inaugurerebbe una nuova era votata non più alla verità del sesso ma alla sua esplosione. Il filosofo nota dietro l'apparente sessuografia, condizione per farsi ascoltare dal mondo dell'editoria, la costruzione di un mondo dove il sesso è esploso, un progetto che consiste a «nommer du sexe ce qu'il y a de plus innommable»⁴². Foucault è entusiasta di questo testo “très remarquable”, delle doti dello scrittore: «avec l'infâme

⁴¹ *Ibid.*

⁴² «Non au sexe roi» (entretien avec B. – H. Lévy), in, “Le Nouvel observateur”, n. 644, 12-21 mars 1977, pp. 92-130, ora in, M. Foucault, *Dits et écrits II 1975-1984*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. “Quarto”, 2001 [1994], p. 262.

materiau il construit des corps, des mirages, des chateaux, des fusions, des tendresses, des races, des ivresses»⁴³.

Avevo letto una prima volta *La Mort propagande* ma non riuscivo a interessarmene veramente; l'avevo riletto ancora pensando di tradurlo, cosa che effettivamente iniziai a fare prima di scoprire casualmente che una traduzione esisteva già; chiusi il quaderno dove avevo accumulato note e tentativi e lessi per caso quest'intervista senza pensare di trovare il nome di Guibert e quando questo mi apparve tra quelle righe mi fulminò costringendomi a ritornare su quel libro, a rileggerlo seguendo le indicazioni del filosofo, a riprendere in mano *Surveiller et punir* e *La Volonté de savoir* e a scrivere il primo capitolo, cosa che effettivamente ho fatto, mettendo alla prova qualche anno di congetture e di dubbi e decidendomi infine che quella era la strada, quella avrei seguito tra tante possibili e forse meno irte e ambiziose, che il tempo era contato.

L'occasione di leggere il breve testo *La vie des hommes infâmes*⁴⁴ mi confermò nella mia strada: non era *La Mort propagande* la vita di un uomo infame? Una vita singolare diventata per caso una scrittura? Una vita su cui il potere per un istante ha gettato la sua luce e l'ha strappata così alla notte a cui era destinata. Leggendo alcuni frammenti del libro d'esordio di Guibert non si può fare a meno di confermare quanto dice il filosofo, «le pouvoir qui a guetté ces vies, qui les a poursuivies [...] c'est lui qui a suscité les quelques mots qui nous en restent»⁴⁵. Ho provato a leggere *La Mort propagande*, *L'Homme blessé* – sceneggiatura scritta a quattro mani con Patrice Chéreau tra il 1976 e il 1982 e per la quale hanno vinto il César nel 1984 – e *Des Aveugles*, come se fossero storie di uomini infami; dei frammenti di vita che il narratore mette in scena, delle vite inutili che diventano singolari nel momento in cui cadono in disgrazia a causa di un omicidio o della morte, cioè quando il resto del mondo si accorge di loro e fa di essi dei soggetti interessanti.

Nella seconda parte dedicata ai fantasmi, alla produzione di una letteratura perversa e alle speculazioni, se l'influenza di Foucault, e con essa la mia lettura, è meno diretta, essa non è meno importante specie per quel che riguarda *Voyage avec deux enfants*, *Les Lubies d'Arthur* e *Vous m'avez fait former des fantômes*. La mia ipotesi è che si tratta di un contro canto, di una mina posata sul palazzo della letteratura

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ M. Foucault, «La vie des hommes infâmes», «Les Cahiers du chemin», n.29, 15 janvier 1977, pp. 12-29, ora in, Id, *Dits et écrits II 1975-1984*, cit, pp. 237-253.

⁴⁵ *Ivi*, p. 241.

d'infanzia, di un tentativo, anzi tre tentativi, per pervertire un genere codificato e stereotipato. Sulla scorta di Tony Duvert, Guibert tenta di proporre un'altra immagine dell'infanzia assai più inquietante, allo stesso tempo fa eco a una piccola tradizione non solo letteraria ma anche polemica che vede in Duvert, Schérer, Hocquenghem i capifila e in Mathieu Lindon, col pseudonimo di Pierre-Sebastien Hudaux e il suo *Nos plaisirs* un valido compagno. Probabilmente si avvertirà nelle tre opere guibertiane prese in esame lo scandalo de *l'affaire du Coral* che nel 1981 colpì l'opinione pubblica francese e ridusse al silenzio importanti personalità coinvolte.

La nostra ipotesi è che questi tre testi rappresentino anche un tentativo di mostrare il negativo della società disciplinare, i controeffetti sull'infanzia; leggo nei testi la perversione delle regole, l'esplosione del dispositivo di sessualità descritto con attenzione da Foucault nel primo volume della storia della sessualità e abbozzato già nel corso tenuto al Collège de France nel 1975 e dedicato a *Les Anormaux*.

Il capitolo dedicato alle speculazioni vuole prendere in esame la produzione fotografica di Hervé Guibert, fatta di immagini e di testi. Crediamo che l'opera fotografica dell'autore non sia il doppio, lo specchio, a cui pure rimanda il titolo in modo ambiguo e a cui pure fanno riferimento Boulé, Genon o Pujade⁴⁶ ma una forma di riflessione sul sé e sull'Altro, di solitudine creativa, di ritiro dalle passioni; riflessione che implica la presa in esame della produzione di altri artisti a cui dedica un sensibile lavoro di critico che porta avanti per "Le Monde" tra il 1977 e il 1985. La fotografia lo appassiona e lo fa soffrire, come la scrittura, diversamente dalla scrittura e ne *L'Image fantôme* lui stesso prova a definire il rapporto con le due pratiche. Discuteremo di come questo testo costituisca una risposta "in negativo" a *La Chambre claire* di Roland Barthes e dell'importanza della coppia fotografia/desiderio.

In Storia del fantasma sarà l'occasione di tornare su tre figure fantasmatiche nell'opera di Guibert: Thierry, noto come T., Vincent e in misura minore Eugène. Esseri di carne e di carta, reali e fantasmi che invadono il reale di Guibert fino a rendere necessaria la scrittura, scrittura che ancora minerà la realtà in una spirale apparentemente senza fine. *Les Chiens, Fou de Vincent, Lettres à Eugène* mettono in scena un narratore folle, geloso, possessivo, un personaggio a cui abbiamo prestato i tratti della psicosi. Proveremo a utilizzare la strada impervia della psicoanalisi, unica

⁴⁶ Si vedano tra gli altri: R. Pujade, *Art et photographie. La critique et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2005; F. Poinat, *L'Œuvre siamoise: Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, 2008; R. Pujade, *Hervé Guibert une leçon de photographie*, Lyon, INSA, 2008; J.-P. Boulé et A. Genon, *Hervé Guibert, l'écriture photographie ou le miroir de soi*, Lyon, PUL, 2015.

eccezione all'interno del nostro lavoro, per cercare di decifrare l'inferno guibertiano e abbiamo inoltre saputo riconoscere la guida del maestro, di Michel Foucault, tra le molte pagine confuse e appassionate. Quel Michel Foucault a cui pensava di far piacere scrivendo *Les Chiens* e che invece rimane deluso per i motivi che cercherò di esporre, quel Michel Foucault che ritorna come ombra durante una cena tra Guibert e Vincent per consigliargli di farsi amico con Vincent, consigliere, come il filosofo era stato con lui; quel Michel che con la sua morte interrompe il flusso di lettere che Hervé scrive a Eugène nei primi mesi del 1984.

Siamo così arrivati al momento drammatico della vita di Hervé Guibert, il punto di non ritorno, il tempo fatale: la scoperta dell'AIDS. Ne *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* a un cento punto scrive che egli sa, sa di essere malato almeno dalla morte dell'amico filosofo, sa che la sua fine sarà la stessa dell'amico; d'altronde è per questo che ne scrive, è per questo che può prendersi il diritto di farlo. Nel lungo capitolo dedicato al libro controverso e di successo, barbaro e delicato, tralascierò volentieri la lunga polemica a cui ho accennato prima, preferendo concentrarmi sull'importanza di questa scrittura, della figura di Muzil, del tempo e della verità. Avevo provato a scrivere su questo libro almeno due volte, due tentativi mediocri se non nei risultati, almeno in rapporto a quello che avrei voluto dire. Sapevo che quel libro era destinato ad altro ma non sapevo a cosa. Come Foucault e come Guibert, ma assai più modestamente, mi trovavo in mezzo al guado, a trattenere quel desiderio di scrittura per non consumarlo nell'inutilità. Fu leggendo le prime pagine dell'ultimo corso tenuto da Michel Foucault al Collège de France, *Le Courage de la vérité*⁴⁷, che la scrittura si mise in moto e produsse quasi automaticamente ciò che leggerete. La domanda che fece scattare la molla fu: e se Guibert fosse il *parresiasta*? Il filosofo venuto nella città degli uomini a gridare la verità scomoda al rischio della vita? A una seconda e più attenta rilettura quell'ipotesi un po' folle si fece meno peregrina e anzi acquisiva sempre maggior spessore; a questa ipotesi se ne aggiungeva un'altra già accennata: i due condividono lo stesso impasse risolto paradossalmente grazie alla morte. Foucault licenzia gli ultimi due volumi della stroia della sessualità, *L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi* un mese prima di morire, Guibert avrà ancora il tempo di scrivere altri volumi che però nulla aggiungono alla grandezza raggiunta dal testo pubblicato nel 1990.

⁴⁷ M. Foucault, *Le Courage de la vérité, Le gouvernement de soi et des autres II*, Cours au Collège de France 1984, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. "Hautes études", 2009.

Foucault aveva, a partire dal 1979, rivolto il suo sguardo all'antichità greco-romana; le sue ricerche sulla governamentalità, sulla pastorale nel XVII secolo l'avevano condotto piano piano ma inesorabilmente ad arretrare nei secoli, a cambiare le sue coordinate storico-geografiche, culturali persino, a modificare i presupposti – dall'assoggettamento alla soggettività, dal potere inflitto all'autogoverno – e lui che non era certo un classicista si buttò a capofitto nella lettura dei testi fondamentali della letteratura greco-latina. Il suo cantiere aperto dopo la pubblicazione de *La Volonté de savoir* era ora inagibile; le gallerie avevano bisogno di nuovi scavi, nuovi ponteggi, nuove uscite; accumula un ritardo che presto diventa silenzio e poi fallimento fino al momento in cui decide di chiudere, di terminare i lavori. I suoi corsi al Collège portano la traccia di quanto detto e l'ultimo corso per ovvie ragioni si presta a essere letto come un testamento, tentazione che in più di un punto, come vedremo, alimenta lo stesso filosofo. Nella trascrizione del corso salta agli occhi il riferimento alla malattia: Foucault all'inizio di gennaio è malato, il corso inizierà in ritardo, a marzo l'influenza non lo farà arrivare alla fine del corso; ancora alla fine saluta con un profetico «enfin, il est trop tard»⁴⁸.

Il *parresiasta* è colui che firma la verità che enuncia, che assume il rischio nel momento stesso in cui parla; che dice la verità anche a rischio della vita. Ciò che ci farà ancora tornare sulla decisione di Guibert di rivelare allo stesso tempo il suo AIDS e quello dell'amico, rischio che invece Foucault non aveva voluto prendere, verità che non aveva voluto assumere, lui che paradossalmente finì la propria vita parlando della verità del *parresiasta*; ciò che ci indurrà a riflettere sul rapporto che si instaura tra parola e vita. Nelle pagine dedicate a Socrate emerge poi la verità come rottura; l'accesso alla verità prevede una rottura con il mondo: ma che cos'è che può inscenare una rottura di questo tipo?

La nostra ipotesi è che l'AIDS agisce come il principio riorganizzativo della vita, la spada di fuoco che separa l'utile dall'inutile, la buona scrittura da quella cattiva, gli amici dai nemici, l'io dall'altro, la passione dal disinteresse. L'AIDS diventa un modo per occuparsi di sé nell'emergenza, nella finitudine; ciò che diremo con forza lungo tutto il capitolo. Guibert è il cinico, colui che è libero da ogni cosa, anche dalla fedeltà all'amico, al suo silenzio. Di fronte alla sua verità quel silenzio non ha posto, suggeriamo. L'AIDS fa cadere ogni barriera, ogni finzione, è il principio di una vita non dissimulata dove non esiste più e non può esistere l'intimità, il segreto, la non

⁴⁸ Ivi, p. 309.

pubblicità. Paradossalmente Guibert ringrazia l'AIDS, la passione che patisce perché d'altro canto è la stessa che esercita sulla vita che gli rimane per compiere la sua missione, «il fallait que le malheur nous tombe dessus, il le fallait, quelle horreur pour que le livre voit le jour»⁴⁹. L'AIDS diventa un processo di soggettivazione, un segno: «il indique aussi bien ce qu'il occulte, à savoir le processus de subjectivation à l'œuvre dans la combinaison d'un objet»⁵⁰; l'AIDS come conversione dello sguardo, «d'un même mouvement que la transcendance du sujet a été projetée à la surface de l'en-soi, et que cette surface simultanément s'est fêlée, qu'elle s'est constituée comme fêlure». La conversione per il tramite della malattia fa “penser autrement”, permette di politizzare la propria scrittura, di verificare l'opera. Se la malattia è un'interpellazione, la sottomissione del soggetto al segno della malattia; la scrittura è il contropotere in grado di contre-effettuare la chiamata, di rimettere nel cerchio simbolico le immagini della malattia fino ad allora solo patite. Politizzare attraverso una «requalification des énonciations, des paroles, des discours»⁵¹; politicizzazione che produce degli effetti inattesi di soggettivazione.

Concluderemo questo percorso tra le passioni con la lettura del “journal”, *Le Mausolée des amants*, pubblicato postumo nel 2001, diario non datato che copre la vita dell'autore dal 1976 al 1991. Proporrò una lettura che mette in luce tre momenti ricorrenti: la prova, l'esercizio, la scrittura.

La mia ipotesi è la seguente: il diario guibertiano rassomiglia più ai pensieri di Marc'Aurelio, alle lettere scambiate tra Seneca e Lucilio di cui parla Foucault nel corso su *L'Herméneutique de soi*⁵², che ai diari che normalmente leggiamo e che il nostro occidente produce con gran foga da almeno tre secoli. Lungo quasi 500 pagine, la scrittura emerge come una forma di paraskeuê, di preparazione di avvenimenti imprevisti e di cui l'AIDS non è che la forma più gloriosa e infame. Scrivere per esercitarsi, per controllarsi, passare la giornata al setaccio, rileggersi per cercare dei segni di trasformazione e infine convertirsi, terminare la propria vita in una coincidenza perfetta di opera e esistenza che per quanto riguarda Guibert si potrebbe riassumere così: «rien ne cacher, tout noter»⁵³.

⁴⁹ H. Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 221.

⁵⁰ F. Rambeau, *Les secondes vies*, cit, p. 77.

⁵¹ Ivi, pp. 89-90.

⁵² M. Foucault, *L'Herméneutique de soi*, Cours au Collège de France 1981-1982, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. “Hautes études”, 2001.

⁵³ Cfr. H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, journal 1976-1991, Paris, Gallimard, 2001, p. 21.

L'AIDS occupa le ultime centocinquanta pagine del diario, gli anni 1988-1991; la malattia meravigliosa secondo Thierry lo tiene in agguato, l'orecchio teso al senso ultimo da dare alla sua vita, il modo di finirla, la scelta del momento ultimo, le ultime passioni da vivere e da sopportare. L'AIDS come ultima prova ma anche come spazio-tempo, il tempo di imparare a morire, il tempo di non perdere più tempo, di vivere infine una vita filosofica, cioè una vita differente.

Lungo i 35 anni di vita, metà dei quali passati a scrivere, Guibert ha provato a vivere questa vita differente, a mostrare la sua verità, a farlo fino in fondo, fino alle estreme conseguenze, fino alla morte. Della sua casa non ha nascosto nessuna stanza, nessun fantasma ha lasciato muto, nessuna frase è rimasta intentata, nessuna passione esclusa perché scrivere «c'est dont se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre»⁵⁴; ciò che Guibert non ha mai smesso di fare, fino in fondo.

La nostra ultima ipotesi è che la scrittura di Guibert pare come se avesse compiuto lo stesso percorso delle ricerche del suo maestro: iniziate sotto il segno dell'alterità assoluta, della pazzia, dell'anormalità, dello scontro col potere, poi della società disciplinare e del dispositivo di sessualità, si chiude infine con un ritorno alla soggettività o meglio con una riflessione sui processi di soggettivazione, dell'età classica certo. Chi può dire che non abbiano un rapporto sagittale con il nostro presente, la nostra era? Chi può dire infine che non disegnano una politica del presente? Chi può negare l'importanza degli scritti guibertiani nella definizione di una nuova soggettività? E chi può relativizzare l'importanza che ha avuto la sua presa di parola nel restituire il linguaggio agli affetti da AIDS, malati soprattutto di vergogna?

Questa introduzione non può terminare senza parlare di un importante discrimine: la scelta del *corpus*; come ogni amante sceglie il suo amato, ogni feticista la porzione di corpo da adorare, l'anima le passione da attirare, così lo studioso è "costretto" a scegliere e a lasciarsi scegliere a sua volta dal corpus da studiare. Una scelta mi si è imposta già lungo gli anni del dottorato, scelta che ho confermato nel momento della scrittura; avrei tenuto fuori i testi pubblicati nella rivista "Minuit" a eccezione di quello riguardante Eugène Savitzkaya, così come il libro su *Zouc*⁵⁵ e la maggior parte dei testi contenuti ne *La Piqûre d'amour*⁵⁶ o in *Vice*⁵⁷. Avrei tralasciato

⁵⁴ M. Foucault, *L'écriture de soi*, "L'Autoportrait", février 1983, pp. 3-23, ora in, M. Foucault, *Dits et écrits II 1975-1984*, cit, p. 1244.

⁵⁵ H. Guibert, *Zouc par Zouc. L'entretien avec Hervé Guibert*, Paris, Gallimard, 2006.

⁵⁶ H. Guibert, *La Piqûre d'amour et autres textes*, Paris, Gallimard, 1994.

ancora le *Lettres d'Égypte*⁵⁸ e poi e soprattutto *Mes Parents*⁵⁹ e *Le Protocole compassionnel*⁶⁰.

Non occuparmi degli ultimi due testi è stata una scelta dolorosa e responsabile a un tempo: esiste una discreta bibliografia su *Mes Parents* e in più di un momento avrei dovuto ripetere ciò che avevo già espresso a proposito di *Fou de Vincent*. Ho preferito perciò rimandare a un secondo momento uno studio forse più complesso, sicuramente diverso, sul libro in questione. Per quel che riguarda invece *Le Protocole compassionnel* il rischio consapevole era di dover ripetere con qualche variazione sia pure, ciò che credo dirò esaustivamente a proposito di *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. La cosiddetta *trilogie du sida*, che comprende anche *L'Homme au chapeau rouge* è ampiamente studiata, pertanto ho preferito focalizzarmi sul primo e più importante volume, da cui gli altri due evidentemente discendono.

È tempo adesso di cominciare, di scrutare tra le passioni dell'io, di aprire le porte di quelle stanze e liberare i corpi, le immagini, i fantasmi; di percorrere il lungo corridoio che porta alla salvezza, alla letteratura come salvezza.

⁵⁷ H. Guibert, *Vice*, Paris, Gallimard, 2013, [Paris, Jacques Bertoin, 1991].

⁵⁸ H.-G. Berger – H. Guibert, *Lettres d'Égypte*, Arles, Actes sud, 1995.

⁵⁹ H. Guibert, *Mes Parents*, Paris, Gallimard, 1986.

⁶⁰ H. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.

PARTE PRIMA

VITE INFAMI

Capitolo I

Il corpo esposto

La Mort propogande

Archeologia di un'ambiguità

Il 2 marzo 1757 il corpo di Robert-François Damiens era stato condannato a sfilare nudo, con una torcia di cera ardente dal peso di due libbre,

tenaillé aux mamelles, bras, cuisses et gras de jambes, sa main droite tenant en icelle le couteau dont il a commis le dit parricide, brûlée de feu de soufre, et sur les endroits où il sera tenaillé, jeté du plomb fondu, de l'huile bouillante, de la poix résine brûlante, de la cire et soufre fondu ensemble et ensuite son corps tiré et démembré à quatre chevaux et ses membres et son corps consumés au feu, réduits en cendres et ses cendres jetées au vent⁶¹.

Nel febbraio 1977 il corpo di Hervé Guibert viene offerto al lettore nudo, su un tavolo di marmo, pronto per essere aperto:

Il coupe tout le devant du corps, du pubis jusqu'à la trachée, d'un seul coup [...], il a fallu nettoyer le bas du corps avec un linge, entre les cuisses, la merde, l'urine, les sels se sont éjectés sans que je ne sente rien [...]. Mon corps disseminé, multiplié, exhibé, on le numérote ça ne sent plus la merde, quelque chose de beaucoup plus sournois, tenace, prend tout, va partout au-delà des capitonnages, rongant les désinfectant qui veut la bâillonner, obscène elle manifeste, âcre l'été, douceâtre l'hiver, la mort, c'est mon corps, c'est blême comme le bouillon des débuts de maladie, comme l'aspirine broyée dans la confiture de fraise, c'est traître, c'est mou, c'est jaune, c'est invertébré, chlore, flore, tout flotte, je flotte, je nage, je vaque, je pue, je l'oblige à respirer, il découpe⁶².

⁶¹ *Pièces originales et procédures du procès fait à Robert-François Damiens, 1757*, t.III, p. 372-374, in , M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 1975, p. 9.

⁶² H. Guibert, *La Mort propagande*, Paris, Gallimard, coll. «L'Arbalète», 2009, pp. 108-109 [edito per la prima volta nel 1977 dall'editore Régine Desforges].

A prima vista nessun metro comune può essere stabilito tra il primo e il secondo testo; i secoli li dividono, i generi - l'uno è la punizione di un condannato, l'altro l'opera di finzione di un giovane autore -, le intenzioni: suscitare l'orrore nel pubblico nel primo caso, catturare l'ambiguo desiderio voyeuristico del lettore, infine, il primo destinato a scomparire negli archivi se l'occhio di Foucault non vi avesse frugato, il secondo destinato a essere ripubblicato come "testo ritrovato" dopo il successo di *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Eppure, e a discapito di quanto detto, questi testi si assomigliano: il soggetto è il corpo, l'intenzione è di esibirlo.

Il corpo del parricida deve avere impressionato molto il filosofo se decide di aprire *Surveiller et punir* con la lunga e dettagliata descrizione del suppliziato, ancor più se solo mezzo secolo dopo nessun parricida sarebbe stato più esposto a quel modo, ridotto a cenere dopo averlo fatto brillare con lo zolfo. Che ne era del corpo suppliziato, della punizione, dell'*exemplum*, del potere che si mostra *au grand jour*, del corpo, infine? Nel 1835, a un altro parricida, Pierre Rivière non solo il corpo verrà risparmiato dal supplizio ma addirittura dalla morte; la pena capitale gli era stata commutata, infatti, nel carcere perpetuo. Cos'è che infine fa di Damiens uno sconosciuto che ha potuto essere scritto solo grazie al suo reato e al suo supplizio e di Rivière un uomo di cui conosciamo la storia, il dibattimento e i dubbi della corte e di Guibert uno scrittore? Cos'è che ancora lega tutte queste storie a un filosofo che si interessa ai rapporti tra il potere il sapere e la soggettivazione? Tra la scrittura e la verità?

L'ipotesi maggiore di *Surveiller et punir* è che il potere, lasceremo al momento l'ambiguità intatta di questo segno, non smette di accentuare lungo il XIX secolo il suo carattere discreto: il corpo diventa meno visibile, il corpo sofferente, punito, pian piano si ritira dalla piazza e un nuovo ordine si sostituisce a quello vecchio: «la punition tendra donc à devenir la part la plus cachée du processus pénale»⁶³. Pian piano, sulla scorta dei *philosophes*, prende piede l'idea della pena correttiva, della rieducazione; si abbandona così la pena come semplice espiazione del male. Il supplizio, come produzione di una certa quantità di sofferenze, come arte «de retenir la vie dans la souffrance en la subdivisant en mille morts»⁶⁴, come liturgia, come segno da infliggere sul corpo della vittima e sugli occhi degli spettatori esce di scena. Ciò che nel XVIII era il segno stesso della potenza della giustizia che si manifestava tutta la sua forza, è già

⁶³ M. Foucault, *Surveiller*, cit. p. 15.

⁶⁴ Ivi, p. 38.

nei primi decenni del XIX secolo il segno più infamante dell'*ancien régime*, della sua irrazionalità e del suo dispendio irregolare di forze. Con il supplizio sembra scomparire infine l'idea della persecuzione del corpo al di là dal corpo, della sofferenza al di là della sofferenza. Idea, a dire il vero non del tutto scomparsa ma che per mille strade di cui proveremo a chiarire l'origine arriva fino a Guibert e a quel corpo ancorchè in frammenti ancora in grado di parlare, di mettere segnali. Il supplizio aveva certamente a che fare con l'idea della verità; nel corpo del suppliziato la verità era iscritta: il cartello portato al collo dal condannato, visibile al pubblico e leggibile per alcuni, era la sua confessione. Foucault in pagine molto belle evoca il "théâtre de l'enfer" ovvero lo spettacolo dell'agonia, il punto di congiunzione – che tenderà a scomparire nel XIX secolo – tra il giudizio degli uomini e quello di Dio. Il condannato grida, si rivolta, bestemmia, ingiuria il sovrano, il popolo, la giustizia, maledice e dà al pubblico la possibilità di decifrare il crimine e l'innocente: «l'ici-bas et l'éternel»; l'ambiguità dell'espiazione salta agli occhi: Dio lo ha abbandonato alla disperazione, le sue sofferenze segno visibile della dannazione eterna o sconto sulla pena futura? E ancora, come interpretare la morte subitanea che coglie il condannato? Ciò che a noi può apparire persino futile o in ogni caso pretestuoso è per il pubblico di questo teatro del XVII e XVIII di capitale importanza. Ogni parte del corpo produce un segno, produce e riproduce la verità del crimine e riproduce nondimeno il noema del diritto nell'età classica: il crimine attaccando la sua vittima attacca forse innanzitutto il sovrano⁶⁵. Visto che la legge è la volontà diretta del sovrano, egli attacca la forza del sovrano; visto che la forza della legge emana da lui stesso, egli attacca la sua persona. Senza alcun dubbio, si tratta di un cerimoniale e «l'exécution de la peine est faite pour donner non pas le spectacle de la mesure, mais celui du déséquilibre et de l'excès»⁶⁶. La pena deve mostrare l'affermazione enfatica del potere, la sua superiorità intrinseca; il teatro, la pubblicità deve assicurare la presa presso il pubblico di questa manifestazione di potere. Il corpo ridotto in mille frammenti, poi in polvere è l'esatta misura del potere infinito del sovrano. Certamente gli spettacoli di questo potere non lasciavano indifferente il pubblico, né d'altra parte dobbiamo ritenere che un sentimento d'approvazione totale fosse concepibile. Il corpo-popolo intratteneva col corpo-suppliziato un rapporto ambiguo non privo, a volte, di pietà e perfino di dissenso nei confronti del potere. Foucault ci racconta del supplizio di Massola, uno dei primi a

⁶⁵ «En brisant la loi, l'infracteur a atteint la personne même du prince», in M. Foucault, *Surveiller*, cit, p. 52.

⁶⁶ Ivi, p. 52.

causare l'indignazione nei confronti di un potere che applica la sua forza punitiva su un corpo che non è più tale ma cadavere. Al corpo dell'assassino di Guglielmo d'Orange, il primo giorno viene amputato il braccio che aveva ucciso il sovrano, il terzo le tenaglie vengono attaccate alle mammelle e al braccio restante, il quarto le tenaglie furono applicate alle natiche e così via per diciotto giorni consecutivi, «enfin le lieutenant criminel eut prié de le faire parachever et étrangler, afin que son âme ne désespérât pas, et ne se perdît»⁶⁷. L'esemplarità della punizione del regicida non sfugge certo ai nostri occhi così come al potere la necessità di rinnovare ritualmente il suo strapotere. Per farlo, questo potere, che è ancora certamente quello con la p maiuscola ha bisogno, lo dicevamo prima, della partecipazione del popolo; che sappiano e che vedano, sembra gridare il potere; che siano testimoni, pare affermare il diritto - e rivendicare il popolo stesso.

Per un istante il popolo è chiamato a farsi alleato nell'esercizio della violenza, istante limitato dallo stesso rituale. Ambiguamente, sia ben chiaro: «il y a dans ces exécutions, qui ne devrait montrer que le pouvoir terrorisant du prince, tout un aspect de Carnaval où les rôles sont inverses, les puissances bafouées, et les criminels transformés en héros. L'infamie se retourne; leur courage, comme leurs pleurs ou leurs cris ne portent ombrage qu'à la loi»⁶⁸. E non di rado il pubblico protesta poi apertamente: nel 1761 una sommossa impedisce l'esecuzione di una serva che aveva rubato un pezzo di stoffa al suo padrone e infine restituita; la serva è graziata. Il popolo in queste rituali sommosse lungo tutto il XVIII secolo non faceva che testimoniare la propria inquietudine nei confronti di un potere senza misura, illimitato; la solidarietà con chi si era macchiato di piccoli furti, rivenditori e vagabondi era assai vasta e i riformatori, in effetti, è a questa solidarietà che devono per prima cosa rimediare, infine lo spettacolo di questo potere che devono impedire. La scena del patibolo nasce per arginare da un lato l'ambiguità di uno spettacolo troppo feroce e dall'altro per impedire la rivolta contro un potere che non ha vergogna di mostrare la dismisura.

Nel 1775, a Parigi, place de Grève, il supplizio di Damiens non è più d'attualità: «on ne souffrit personne à la Grève pendant l'exécution, les deux malheureux...criaient le long du chemin qu'ils étaient innocents, et continuaient la même protestation en montant à l'échelle»⁶⁹.

⁶⁷ Ivi, p. 58.

⁶⁸ Ivi, p. 64.

⁶⁹ S. P. Hardy, *Mes loisirs*, T. III, 11 mai 1775, p. 67, in M. Foucault, *Suveiller*, cit, p. 68.

In un ventennio gli enunciati sull'esecuzione sono radicalmente diversi; se certamente l'umanitaresimo diffuso e il riformismo hanno avuto un ruolo importante, decisiva deve essere stata la paura politica di quei rituali ambigui e l'introduzione di quello che Foucault chiama "discours d'échafaud". A Place de Grève i due condannati si dichiarano innocenti, fino alla fine; il rituale della giustizia al contrario chiede ai colpevoli di dichiararsi tali per fugare ogni dubbio, per attestare la suprema verità. Discorsi veri o fittizi? Esemplari, in ogni caso; a uso della propaganda, sempre. Certamente vi era chi non si pentiva affatto, come Jean-Dominique Langlade, tre volte assassino, ghigliottinato ad Avignone il 12 aprile 1768 «le jour de l'exécution, ce qui paraît peu croyable, on me vit sans émotion, je m'assis enfin sur la croix sans témoigner aucun effroi»⁷⁰. Langlade diventava un *héros noir*, una forza senza sottomissione e certamente un esempio da non seguire ma...pur sempre un esempio. Gloria e abominio per Foucault coesistono nella figura doppia del criminale. Questi racconti, ammonisce il nostro filosofo, non vanno letti né come l'espressione di una letteratura popolare allo stato puro né come un'ingiunzione venuta dall'alto. Insomma, si disegna quello che più tardi Foucault stesso chiamerà potere relazionale o produttivo. I *récits* sarebbero semmai il luogo di congiunzione di queste due istanze, un fascio di luce che restituisce intatta l'ambiguità da cui nasce; dare la parola a dei criminali a cui subito dopo si sarebbe tolta la vita – nuova economia dei fluidi – far godere dopo la morte, certamente, di un successo tanto infame quanto necessario alla giustizia: giustificare la pena. La giustizia si "giustifica" dando la parola all'infame. Se certamente la macchina penale lesse in questa equazione il suo paradosso e fece in modo di far scomparire queste *feuilles volantes*, ancora più certamente dobbiamo credere - e torniamo così alle righe che hanno aperto questo capitolo – che l'interesse per queste vite infami, per la loro epopea quotidiana, non cessò.

Semplicemente il crimine entrò a far parte del sistema letterario: la riscrittura estetica del crimine, ci dice Foucault, non è che l'appropriazione della criminalità attraverso forme ricevibili. Nasce una letteratura «où le crime est glorifié, mais parce qu'il est un des beaux-arts, parce qu'il ne peut être l'œuvre que de natures d'exception, parce qu'il révèle la monstruosité des forts et des puissants, parce que la scélératesse est encore une façon d'être un privilégié»⁷¹.

⁷⁰ M. Foucault, *Surveiller*, cit, p. 70.

⁷¹ Ivi, p. 72.

Se il mio compito fosse stato quello di mostrare la concatenazione di quei due enunciati, il rapporto di causa che pure esiste tra i due, potrei dire di esservi più o meno riuscito. Ciò non è però il mio compito. Se *La Mort propagande* è l'ultimo anello di una storia tutto sommato lineare e qui solo rozzamente raccontata, il suo autore un soggetto che ambigualmente apparterebbe ai due mondi sopra descritti, criminale e letterato, esso è anche uno straordinario libro di esordio di un ventunenne la cui redazione, forse, ha davvero a che fare con le storie qui raccontate ma anche con il modo in cui è stato possibile scriverle, con il filosofo che le ha trovate e con la politica che l'ha animato. Infine, proverò a esaltare l'ambiguità di un eroe, H.G, raccontato nel libro, a cavallo tra due epoche, due discorsi due generi, tra *littérature et feuilles volantes, auteurs e homme infâme*.

Per fare ciò ho bisogno di richiamare all'attenzione il ruolo "politico" dell'*aveu* come costituente di una soggettività e di una scrittura. Abbiamo già visto come segretamente il supplizio tenda sempre a una produzione della verità eclatante: il corpo punito, mortificato, bruciato, smembrato è il corpo che ha commesso reato; ciò che non abbiamo ancora detto con forza è che la macchina della giustizia spera sempre nella prova delle prove: la confessione. "Qu'ils se jugent et se condamnent eux-mêmes" pare essere l'adagio. Attraverso la confessione, «l'accuse prend place lui-même dans le rituel de la production de la vérité»⁷². Foucault tenderà ad attribuire un ruolo di primaria importanza a questa procedura e se in *Surveiller et punir* è all'interno del sistema penitenziario che ne misura l'ampiezza e l'importanza, già l'anno successivo, in *La Volonté de savoir*, è pronto ad attribuire alla confessione un ruolo che va al di là dalla semplice prova. Da dove nasce questo bisogno di parola confessata? La dimostrazione scritta ha bisogno di un correlativo orale: l'inchiesta giudiziaria, la verità prodotta dagli altri, ha bisogno di un riscontro, della verità infine prodotta dall'accusato stesso, coincidente con quella degli accusatori. Non ci dobbiamo certo stupire del ruolo giocato in questo sistema dalla tortura: «si le patient est coupable, les souffrances qu'elle impose ne sont pas injustes; mais elle est aussi une marque de disculpation s'il est innocent. Souffrance, affrontement et vérité sont dans la pratique de la torture liés les uns aux autres: ils travaillent en commun le corps du patient»⁷³. *La ricerca della verità è una battaglia; è la vittoria dell'avversario sull'altro a produrre la verità*. L'idea del duello non è estranea a questo tipo di meccanismo giudiziario. Il nuovo sistema delle

⁷² Ivi, p. 43.

⁷³ Ivi, p. 45.

pene nato a cavallo della Rivoluzione francese se esclude la pratica della tortura come vergognosa, saprà rinforzare quella della confessione. I riformatori, lo sappiamo, avevano a cuore l' "uomo"; l'umanità diventerà la misura della pena. Una serie di fatti intervengono, però, in questo cambiamento che non può essere giustificato solo con l'influenza dei *philosophes*: diminuzione dei crimini contro la persona, aumento, al contrario dei delitti contro la proprietà, scomparsa delle grandi bande, comparsa di piccoli delinquenti abili; aumento demografico e della ricchezza, delle proprietà a cui segue, evidentemente, un bisogno crescente di protezione e di legalità. Verrebbe a crollare, insomma, poco a poco, quel terreno comune fatto di ambigua solidarietà tra il popolo e il giustiziato: il criminale viene visto sempre meno come uno di "loro" contro il comune nemico "sovrano" e sempre più un comune nemico della volontà comune.

La réforme du droit criminel doit être lue comme une stratégie pour le réaménagement du pouvoir de punir, selon des modalités qui le rendent plus régulier, plus efficace, plus constant [...]. La nouvelle théorie juridique de la pénalité recouvre en fait une nouvelle "économie politique" du pouvoir de punir [...]. Une nouvelle répartition de ses effets. La réforme n'a pas été préparée à l'extérieur de l'appareil judiciaire et contre tous ses représentants, elle a été préparée et pour l'essentiel à l'intérieur⁷⁴.

Non si tratta di non punire più ma di punire meglio; non più a titolo esemplare ma in modo regolare, necessario; non più contro certe classi della popolazione ma per conto di tutti. Non è, sottolinea Foucault, la nascita di una nuova sensibilità, o non solo, e certamente non è per questo motivo che nasce la riforma, ma la nascita di una nuova politica nei confronti dell'illegalità⁷⁵. Non possiamo certamente seguire il nostro filosofo nella disamina dei diversi enunciati convocati per spiegare il cambiamento epistemologico in atto; ci basta sottolineare ancora che l'interesse nuovo non è «lavare l'offes» ma garantire dal disordine futuro: non è il crimine che colpisce l'occhio della giustizia, non solo, ma il criminale. In questo quadro nasce il ruolo del recidivo, definizione suscettibile di modificare la pena pronunciata; il recidivo è una storia, è una certa volontà che si manifesta, con regolarità, è un'anima disordinata da indagare e non più un corpo da disfare. Nel 1835 è prassi consolidata chiedere conto all'imputato della propria storia più che del proprio crimine; Pierre Rivière racconterà con ordine e

⁷⁴ Ivi, p. 82.

⁷⁵ Cfr. p. 84.

metodo⁷⁶ e nei dettagli la storia familiare, arriverà perfino a scriverla ottenendo però non la conferma della sua follia, la formazione del suo disordine mentale ma lo scacco del potere giudiziario e di quello psichiatrico nascente. Cercando gli uni il criminale, gli altri il pazzo finiscono per trovare uno scrittore di cui non sanno che fare.

La Mort propagande, centocinquant'anni dopo, al lettore non racconterà l'anima, la verità autobiografica, non tenderà a rinsaldare nessun patto tra autore e lettore, ma proverà a riprodurre il corpo, ritrascriverlo, lasciandolo parlare. All'ingiunzione libertaria « libera il corpo e godine »⁷⁷ Guibert risponde con la sfida : «placer un micro à l'intérieur de ma bouche, pleine comme d'une bite, le plus profondement possible dans ma gorge [...]. Placer un autre micro à l'intérieur de mon cul [...]. Faire se répondre les deux bruits, les mixer : grouillances du ventre, couacs de la gorge»⁷⁸. Volete sapere tutto? Volete leggere, indagare, svelare? Ebbene: «Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques. Partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur. *Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations*»⁷⁹. Da subito Guibert scopre le sue carte; egli sarà l'agente mobile ma efficace di un'osservazione che varia continuamente spazio; dire il corpo sarà inventarlo fino al paradosso di non avere un corpo da dire ma delle parti da osservare. Il corpo di Guibert, così come comincia a presentarcelo, è un corpo inutile, così come inutile doveva essere apparso il corpo smembrato di Damines ai legislatori del XIX secolo. Essi vogliono l'uomo, tutto intero, vogliono la sua storia per poterne capire che fare, vogliono un corpo a cui chiedere: quale sarà il tempo della sua detenzione-rieducazione? Come renderlo docile?

Il corpo-macchina, il corpo laboratorio è un'idea che viene da lontano; non è certo un'invenzione moderna, né tantomeno guibertiana; «L'Homme-machine de La Mettrie est à la fois une réduction matérialiste de l'âme et une théorie générale du dressage, au centre desquelles règne la notion de «docilité» qui joint au corps analysable le corps manipulable. Est docile un corps qui peut être soumis, utilise, transformé et

⁷⁶ Cfr. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur, et mon frère...Un cas de parricide présenté par Michel Foucault*, Paris, Gallimard-Julliard, coll. «Archives», 1973, p. 43.

⁷⁷ Tale ingiunzione non è difficile leggerla in alcuni testi "epocali" pubblicati in Francia e Italia tra il 1968 e il 1972; basti ricordare il duraturo apprezzamento anche oltre la stretta cerchia dei militanti, G. Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, Paris, éditions Universitaires, 1972 e M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Torino, Einaudi, 1977. Su entrambi si può addebitare l'influenza di Deleuze-Guattari e del loro *Anti-Edipe* e di una vasta costellazione di autori impegnati nella costruzione del freudo-marxismo, tra cui Reich.

⁷⁸ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 8.

⁷⁹ Ivi, p. 8. Il corsivo è mio.

perfectionné»⁸⁰; ci basti pensare all'ossessione del XVII secolo per l'automa e le bambole a grandezza naturale. Bisogna non solo scoprire i congegni vitali ma guardarci nel dettaglio, sempre, sempre meglio, provare a correggere e ricomporre. Prima che un autore abbia potuto scrivere di volere osservare il proprio corpo ci ha pensato la disciplina a farlo. Il corpo possiede delle forze? Ebbene, bisogna aumentare quelle in grado di produrre bene e diminuire quelle il grado di opporre resistenza. Da un lato bisogna aumentare, dall'altro ridurre. Aumentare la forza produttiva, diminuire, prevenire la sua possibilità nociva al sistema. A ogni individuo il suo posto, a ogni posto il suo individuo : tale sarà la regola di fabbriche, caserme, scuole e ospedali, poi del carcere. Si capisce bene come in questo processo relativamente breve di individualizzazione, isolamento e conoscenza, la scrittura abbia avuto un ruolo cardine.

Isolare il corpo, descriverlo, analizzarlo e farlo circolare. Individualizzare e comparare : questa la divisa del XIX secolo.

Un altro Guibert⁸¹, un giurista, nel 1772, già parlava di tattica, ordine all'interno dell'armata ; la disciplina in senso moderno stava per nascere e come ci ricorda Foucault, la sua importanza risiede nel fatto che «elle est la condition première pour le contrôle et l'usage d'un ensemble d'éléments distincts: la base pour une microphysique du pouvoir qu'on pourrait appeler «cellulaire». Questo potere disciplinare si dota dell' «esercizio» come mezzo per produrre quel corpo docile di cui ha bisogno. D'origine religiosa, l'esercizio con la sua organizzazione lineare, progressiva viene introdotto nelle scuole, nell'arma. L'idea ascetica della salvezza, della perfezione verso cui guida il maestro diventa il perfezionamento che l'insegnante esige d'imperio dagli allievi ; il superiore dal sottoposto e così via. L'esercizio, è bene ricordarlo, non mira più all'aldilà, alla salvezza ma a un assoggettamento che come ci ricorda Foucault, «n'a jamais fini de s'achever»⁸². Questo lungo excursus ci aiuterà a capire meglio il ruolo e la funzione della scrittura.

Il XIX secolo non finisce più di scriversi, letteralmente: identifica, segnala, descrive; l'armata deve conoscere i disertori, correggere i dispacci, conoscere il valore e i servizi dei commilitoni, stabilire il numero dei dispersi e dei morti; i medici devono riconoscere i malati, cacciare i simulatori, seguire l'evoluzione delle malattie e l'efficacia dei trattamenti, rinvenire casi analoghi o stabilire la causa di decesso; gli insegnanti segnalano le attitudini degli alunni, le capacità, l'impiego futuro e

⁸⁰ M. Foucault, *Surveiller*, cit, p.70

⁸¹ Cfr. M. Foucault, *Surveiller*, cit, p. 150.

⁸² Ivi, p. 164.

sanzionano il comportamento. É la creazione di un sistema a doppia entrata; dal registro generale bisogna rintracciare l'individuo e dall'individuo arrivare alla visione d'insieme. Si nota, si registra, si racconta e si descrive. Certamente il grande interrogativo aristotelico non doveva essere fuori moda: una scienza dell'individuo è possibile e legittima? L'individuo si fa caso, «un ensemble de circonstances qualifiant un acte et pouvant modifier l'application d'une règle»⁸³. E ciò che chiedono i giudici al parricida Pierre Rivière : raccontati, dicci chi sei, qual'è la tua storia, la tua mania, la tua fissazione cosicché possiamo ucciderti o salvarti. Sono i segni di un disordine dell'anima che cercano; l'autore de *La Mort propagande* cercherà i segni di un disordine del corpo, la prova. Foucault è abbastanza enfatico nel sottolineare la grande rivoluzione « descrittiva ». Per lungotempo solo i grandi venivano seguiti passo passo nelle loro azioni ; la scrittura ininterrotta era di fatto un privilegio che agiva all'interno di un dispositivo che aveva come segno economico la «rarietà»; il XIX secolo abbassa la soglia di descivibilità, cancella il confine tra l'ordinario e lo straordinario; alla scrittura come memoria futura sembra preferire il documento per un uso eventuale⁸⁴. Il bambino, il pazzo, il malato, il perverso, l'omosessuale poi, diventano facilmente oggetto di descrizioni per il semplice fatto di essere quello che sono: straordinari.

Cette mise en écriture des existences réelles n'est plus une procédure d'héroïsation; elle fonctionne comme procédure d'objectivation et d'assujettissement⁸⁵.

L'individuo è nato, anzi fabbricato «par cette technologie spécifique du pouvoir qu'on appelle «discipline »⁸⁶. Qui Foucault aggiunge qualcosa di estremamente importante e che svilupperà poi in alcune interviste tra il 1975 e il 1977 e soprattutto ne *La Volonté de savoir* ; «il faut cesser de toujours décrire les effets de pouvoir en termes négatifs : il «exclut», il «censure», il «abstrait», il «masque», il «cache». En fait le pouvoir produit; il produit du réel; il produit des domaines d'objet et de rituels de vérité. L'individu et la connaissance qu'on peut en prendre relèvent de cette production»⁸⁷. Siamo prodotti da questo potere disciplinare e la scrittura di sé, sembra dire a più riprese Foucault, non è che uno dei pezzi che lo fa funzionare. Se certamente l'ingiunzione a scrivere di sé viene anzitutto da un potere, non è detto che gli effetti di questa scrittura

⁸³ Ivi, p. 193.

⁸⁴ Cfr. p. 193.

⁸⁵ Ivi, p. 193.

⁸⁶ Ivi, p. 195.

⁸⁷ Ivi, p. 196.

siano poi ad esso conformi. É vero che *les feuilles volantes* tendono a scomparire per fare posto alla letteratura poliziesca dove il criminale è sempre troppo astuto e la confessione del crimine lascia posto alla battaglia col detective, ma è vero anche che persiste e all'interno della letteratura e ai suoi margini una scrittura che senza essere letteraria né giornalistica all'ingiunzione del dirsi risponde strabicamente, confessando sempre un pò meno e un pò troppo. Pierre Rivière insegna ai suoi giudici che neppure un dettagliato *mémoire* è riuscita a dissipare i loro dubbi sul «caso» e, se l'introduzione del «biografico» all'interno della penalità è certamente rivoluzionario, Rivière mostra che esso può essere una trappola incredibile; due poteri si affrontano per emettere il proprio giudizio, per far funzionare la nozione di «pericolosità», di «patologicità» mentre il memoriale non ci consegna affatto la prova a lungo sollecitata.

Il romanzo criminale, al contrario, gioca un ruolo normalizzante: esso stabilisce che i criminali appartengono a un altro mondo, stranieri, a un tempo vicini e lontanissimi. *Les Mystères de Paris*, alcuni romanzi di Balzac ce lo mostrano continuamente per non parlare di una massa davvero ingente di letteratura popolare che sembra essere stata scritta a quattro mani con poliziotti e giudici istruttori. Pierre Rivière è la prima grande saetta lanciata contro la scienza dell'individuo in formazione, è l'effetto indesiderato di un investimento analitico. L'incidente che mostra che la verità cercata dal potere non è coincidente con quella prodotta dal soggetto. Negli anni '70 Foucault ha lavorato e rilavorato a lungo sul concetto di verità, sui regimi di veridizione e le molte interviste concesse in quegli anni ne rendono conto assai fedelmente; «la vérité n'est pas hors pouvoir ni sans pouvoir. La vérité est de ce monde; elle y est produite grâce à des multiples contraintes»⁸⁸. La verità per Foucault è un cortocircuito; i poteri la producono e la sotengono e lei a sua volta induce degli effetti che riconducono e riconfermano i poteri in atto. É quanto abbiamo visto in queste pagine, quanto stiamo apprendendo sullo scopo politico del filosofo, della sua archeologia come metodo e come politica⁸⁹. Se è vero, come non cessa di ripetere, che non siamo altro che ciò che è

⁸⁸ M. Foucault, «La Fonction politique de l'intellectuel», in *Politique-Hebdo*, 29 novembre – 5 décembre 1976, pp.31-33, ora in Id., *Dits et écrits II*, cit., p. 112.

⁸⁹ In *Dialogue sur le pouvoir*, Michel Foucault, sollecitato da uno studente a rispondere sul “metodo archeologico”, chiarisce l'uso politico, immediatamente utilizzabile delle sue ricerche; «le terme archéologie renvoie donc au type de recherche qui s'attache à extraire les événements discursifs comme s'ils étaient enregistrés dans une archive [...]. Ainsi, mon projet n'est-il pas de faire un travail d'historien, mais de découvrir pourquoi et comment des rapports s'établissent entre les événements discursifs. Si fais cela c'est dans le but de savoir ce que nous sommes aujourd'hui. Je veux concentrer mon étude sur ce qui nous arrive aujourd'hui, sur ce que nous sommes, ce qu'est notre société [...]. Nous sommes inextricablement liés aux événements discursifs. En un sens, nous ne sommes rien d'autres que ce qui a

stato detto da altri, è vero pure che Foucault cerca negli archivi non tanto un'altra verità, come al tempo de *Histoire de la folie*, ma esempi in cui la verità gioca altrimenti con i regimi di potere che pure la producono. Se si interessa al caso Pierre Rivière, il cui crimine ha scusciato una certa emozione nel 1835 per poi finire nell'oblio per oltre un secolo, è proprio per la presenza di un *mémoire* e all'interno di questo lungo testo autobiografico la presenza tangibile di un nodo inestricabile tra crimine e scrittura. Rivière scrive : «j'eut d'abord l'intention d'écrire toute la vie de mon père et de ma mère a peu près telle qu'elle est écrite ici de mettre au commencement un annonce de fati, et à la fin mes raisons de le commettre»⁹⁰. E il progetto a rendere interessante il caso » Rivière e a leggere in esso, «une espèce de nœud entre l'écriture et le meurtre qui est formidable»⁹¹ e poi il fatto che il caso abbia voluto che tutti quei micro avvenimenti raccontati «comme des gouttes de pluie, ravinent notre corps, notre manière de penser, et que l'un de ces micro-événements a laisse des traces, et peut devenir une espèce de monument, un livre, un film»⁹².

Foucault si interessa molto al rapporto tra crimine e scrittura, all'ambiguità che questa scrittura intrattiene con il potere, con il pubblico, con la letteratura e negli anni '70 non è difficile rinvenire alcuni grandi casi di cui dibattere e su cui consumare inchiostro; non è raro poi trovare moderni Pierre Rivière: Jacques Mesrine scrive e pubblica il suo libro mentre è ancora in attesa del processo; le tout-Paris si scandalizza, poi lo acquista e gli regala ancora un'indecidibile pubblicità. Perché quel successo? E perché lo scandalo non è in realtà che scandalo neanche per metà? «Tout cela lui est venue des romans, des journaux, des illustrés, puis des film qui, depuis cent cinquante ans, nous racontent à la petite semaine la saga monotone des grands criminels»⁹³. Lo scandalo è del momento e non del contenuto; il memoriale di Mesrine si vende mentre un secolo e passa prima quello di Rivière non ha mai oltrepassato le mura della corte. A discapito dell'ambigua filiazione, e con il caso Rivière e con la letteratura cui pare assomigliare di più, Foucault si chiede se nel caso Mesrine, in quell'apparente banalità

été dit, il y a des siècles, des mois, des semaines». In, *Chez Foucault*, a cura di S. Wade, Los Angeles, Circabook, 1978, pp. 4-22, ora in Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, cit., p. 469. Il corsivo è moi.

⁹⁰ *Moi, Pierre Rivière*, cit. pp. 130-131.

⁹¹ M. Foucault, «Pourquoi le crime de Pierre Rivière», entretien avec F. Châtelet, in, *Parispoche*, 10-16 novembre 1976, pp.5-7, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 108.

⁹² M. Foucault, «Le Retour de Pierre Rivière», entretien avec G. Gaurthier, in *La Revue du cinéma* n. 312, décembre 1976, pp. 37-42, ora in Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 118. Il film è *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* di R. Allio, 1976.

⁹³ M. Foucault, «Le poster de l'ennemi public n.1», in, *Le Matin* n.6, 7 mars 1977, p. 11, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 254.

del libro non vi sia qualcos'altro, segnatamente confermare immagini e clichés del nemico numero uno; «je ne contresigne pas seulement mes crimes, mais la caricature du criminel dont vous avez voulu le couvrir [...]. Je me conforme exactement à cette représentation dont, à travers les livres et les films, vous tirez argent et jouissance»⁹⁴. Foucault è affascinato dal teatro, della verità, di come il pubblico traendone godimento lasci intatta la macchina della giustizia: che siano criminali e che siano veri, cioè sempre un pò costruiti ; che confessino e che siano infine puniti. Il filosofo mantiene lo stesso punto di vista quando si tratta di Ranucci, altro caso eclatante, ghigliottinato il 28 luglio 1976, giudicato come l'assassino il 3 giugno 1974 della bambina Marie-Dolores Rambla. Una Simca 110, un pull-over rosso (che darà il titolo al libro di Gilles Perrault nel 1978) e la confessione dell'accusato. Ranucci confessa, è vero, ma su diversi punti sembra dire il falso e su altri punti il vero. Cosa fa la giustizia? «Trier les faits pour retenir ceux qui permettaient de cmenter l'aveu»⁹⁵. Ranucci è il criminale manifesto, è vero, ma il crimine resta nondimeno oscuro e tale resterà; piuttosto che cercare altri indizi, ricominciare nelle indagini, si chiede alla psichiatria di costruire la personalità del criminale: «à défaut des éléments du crime, cela vous dessine le profile du criminel. Le premier reste peut-être à prouver, mais le second, on le comprend, « on le tient bien ». de cette psychologie le crime se déduira facilement comme une consequence nécessaire».⁹⁶ Foucault giunge alle stesse conclusioni di Mesrine: è del criminale che la stampa e l'opinione pubblica ha bisogno, è lui che si chiede di odiare, condannare e dimenticare. Il caso di Mesrine e di Ranucci, l'ambigua pubblicità che li circonda, il dibattito che sollevano indicano che forse la giustizia ha fallito perlomeno nel suo tentativo di essere silenziosa ; anzi pare che essa debba rispondere sempre più e sempre meglio alla sete di sapere, di verità che viene dal basso e che chiede: a una morte un'altra morte, sacrosanto principio retributivo, vittoria di un sistema «umanitario» che condanna il criminale e non il crimine.

Verità del corpo

Foucault trova in questi fatti una spinta a intraprendere una nuova strada per studiare il potere: c'è un'altra storia da scrivere ed è quella del potere come produzione ;

⁹⁴ Ivi. p. 256.

⁹⁵ M. Foucault, «Du bon usage du criminel», in, *Le Nouvel observateur*, n.722, 11 septembre 1978, pp. 40-42, ora in Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 659.

⁹⁶ Ivi, p. 660.

bisogna pensare il potere, non si stanca di ripetere, come un fascio produttivo che passa attraverso tutto il corpo sociale; il potere circola, produce quegli stessi discorsi che ci dicono che ci libereremo di lui⁹⁷. Foucault trova nei discorsi che circolano sul sesso, nella scienza della sessualità che conta sempre nuovi adpeti, nella presenza alquanto singolare di uomini pagati per ascoltare i segreti d'alcova e che al limite hanno la pretesa di liberare il sesso, i punti d'appoggio per dimostrare quanto reali siano le sue ipotesi, per triangolare quello che fino ad ora sembrava essere un discorso duale; verità-potere. Siamo adesso sull'asse potere-sesso-verità, la domanda che ora lo guida è: «quels liens entre ces discours, ces effets de pouvoir et les plaisirs qui se trouvaient investis par eux ?»⁹⁸ *La Volonté de savoir* è un libro molto discusso e per molti discutibile, ciò nonostante non smette di confermare la sua ipotesi di lavoro: «le pouvoir a positivement produit la sexualité au lieu de la réprimer»⁹⁹. Nel corso al Collège de France del 14 gennaio 1976, e quindi immediatamente anteriore alla pubblicazione del primo tomo della Storia della sessualità, Foucault aveva già espresso l'idea di un potere produttivo, precisando come l'individuo stesso «est un effet de pouvoir et il est en même temps, dans la mesure même ou il est un effet, un relais: le pouvoir transite par l'individu qu'il a constitué»¹⁰⁰.

A partire dal 1976 e dalla pubblicazione de *La Volonté de savoir*, Michel Foucault crede che la costituzione dell'individuo passi soprattutto dalla produzione e dall'amministrazione della sessualità; se a proposito di *My secret life*, di un anonimo inglese del XIX secolo di cui scrive la prefazione all'edizione francese, parla di *vie-sexe* o *sexistance*¹⁰¹ con una certa ironia; nelle ricerche e nelle interviste questa *vie-sexe* si conferma essere il prodotto di una società di cui ancora misuriamo gli effetti negli stessi discorsi che ci chiedono di liberarci.

Dì la verità, confessa, non mentire, non avere remore, produci segni, dacci degli indizi ; le nostre istituzioni non fanno che modulare questi imperativi e se si fanno più

⁹⁷ Fin dalle prime pagine de *La Volonté de savoir*, Michel Foucault critica l'ipotesi repressiva e l'economia dei discorsi "liberatori" situandoli all'interno di uno stesso potere, di un medesimo "discorso": «L'enoncé de l'oppression et la forme de la prédication renvoient l'une à l'autre; réciproquement ils se renforcent», in, M. Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 1976, p. 15.

⁹⁸ Ivi, p. 19.

⁹⁹ M. Foucault, «Entretien avec Michel Foucault», réalise par A. Fontana et P. Pasquino, in M. Foucault, *Microfisica del potere: interventi politici*, Torino, Einaudi, 1977, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 150.

¹⁰⁰ M. Foucault, «Cours du 14 janvier 1976», in *Microfisica del potere: interventi politici*, Torino, Einaudi, 1977, ora in M. Foucault, *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 180.

¹⁰¹ M. Foucault, «Préface à *My secret life*», Paris, Les Formes du secret, 1977, pp.1-3, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 131.

pressanti al riguardo alla sessualità e se Foucault se ne interessa è perchè le parole attorno ad essa delucidano meglio di altri il rapporto tra la produzione di un discorso e il suo effetto di verità. richiesto da quelle stesse istituzioni di potere¹⁰². Certamente Foucault è lungi dal dire che questo rapporto è fondativo del XIX secolo; «que la production de vérité soit chargée d'effets sur le sujet, c'est quelque chose qu'on n'a pas cesse d'admettre, bien sûr avec toutes sortes de variation possibles...»¹⁰³.

In una storica intervista rilasciata a Bernard Henri-Lévy dal titolo emblematico, «Non au sexe roi» chiarisce il filo delle sue ricerche, «celui qui pendant tant de siècles, a lié, dans nos sociétés, le sexe et la recherche de la vérité»¹⁰⁴. Dall'avvento del cristianesimo in poi l'Occidente non ha smesso di affermare: «per sapere chi sei, dimmi cosa ne è del tuo sesso». Attraverso la confessione, l'esame di coscienza e altre tecniche, la nostra parte di universo ha messo la sessualità al cuore della nostra esistenza e legato la salvezza dell'anima, poi del corpo, al buon uso della sessualità. Volontà di sapere-produzione della verità-potere sul sesso sono i tre termini attraverso cui scrivere questa storia. Per il filosofo questa storia resta tutta da scrivere; la nostra società funziona producendo, selezionando e facendo circolare discorsi che hanno funzione di verità, che passano per tali e che per tale ragione detengono degli effetti verità; questi discorsi sono uno dei problemi fondamentali dell'Occidente¹⁰⁵ ma, e a discapito di ciò, «l'histoire de la «vérité» - du pouvoir propres aux discours acceptés comme vrai –et entièrement à faire»¹⁰⁶. Il filosofo chiede di studiare i meccanismi positivi che producono la sessualità e che evidentemente portano con sé la miseria sessuale. Henri-Lévy rimprovera che giustamente di questa miseria poco o nulla rimane nel libro mentre per Foucault si tratta di sapere se questa miseria è il frutto di un interdetto fondamentale o l'effetto di procedure molto più complesse ma pur sempre «positive». Se, ad esempio, trattiamo la masturbazione; sarà più importante raccontarla di averla perseguitata come una sorta di epipedia terribile o vedere come attraverso di lei vengono riorganizzati i rapporti tra adulti e ragazzi, le relazioni intrafamiliari e extrafamiliari? Chiaramente la masturbazione è diventata allo stesso tempo la preoccupazione delle istituzioni preposte

¹⁰² M. Foucault, *Sexualité et pouvoir*, introduzione alla versione tedesca de *La Volonté de savoir*, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 137.

¹⁰³ M. Foucault, «Le jeu de Michel Foucault», (intervista di D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J. – A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), in *Ornicar?* n. 10, Juillet 1977, pp. 62-93, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 317.

¹⁰⁴ M. Foucault, «Non au sexe roi», (intervista rilasciata a B. H. Lévy), in *Le Nouvel Observateur* n. 644, 12-21 mars 1977, pp. 92-130, ora in Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 256.

¹⁰⁵ Cfr. p. 258.

¹⁰⁶ Ivi, p. 258.

e uno strumento di potere agilissimo per individuare e agire sulla struttura delle famiglie, il lavoro dei genitori, l'educazione, il numero dei letti etc. Certamente la miseria sessuale degli adolescenti deve essere scritta ma, credete fosse questo l'obiettivo, creare una miseria sessuale? «Il était de constituer, à travers la sexualité infantine, devenue soudain importante et mystérieuse, un réseau de pouvoir sur l'enfance»¹⁰⁷. Foucault spiega pazientemente che in fondo i «profeti liberatori» non sono altro che parte integrante di questo dispositivo, dello stesso potere che pensano di combattere; essi non fanno altro che ripetere: la vostra sessualità è repressa, vi libereremo a patto...che ci diciate tutto. Un discorso che si vuole liberatorio, che promette di abbattere ogni ipocrisia non fa che rafforzare il potere e il controllo sul sesso, liberato certo. Nessuna via d'uscita, dunque? Nessuna speranza per i movimenti di liberazione? Foucault dice qualcosa di diverso; se si analizzano i discorsi che fanno dell'omosessuale una specie, una razza, una storia, una singolarità, possiamo assistere alla fine del XIX secolo alla nascita di una letteratura dell'omosessualità che «usa» in modo strategico quei discorsi: siamo perversi, diversi, volete sapere chi siamo? Ve lo diremo e fino in fondo, «c'est le retournement stratégique d'une même volonté de vérité»¹⁰⁸. A Bernard Henri-Lévy che chiede perplesso se piuttosto che liberare il sesso non bisognerebbe forse odiarlo e sorpassarlo, il filosofo risponde positivamente, criticando l'ingiunzione che sembra venire da quegli stessi soggetti che affermano di avere la verità sul sesso, sul desiderio, di un tempo vicino in cui la verità trionferà. Bisogna «fabbricare» altre forme di piaceri, altre relazioni, altre intensità¹⁰⁹. Altri discorsi dovranno venire, forse si sentono già; l'anti-sesso che con una frusta scuote il grande apparato discorsivo della sessuografia. Uno stupito Bernard Henri-Lévy chiede i segni di questo nuovo avvento:

Un jeune écrivain, Hervé Guibert, avait écrit des contes pour enfants : aucun éditeur n'en avait voulu. Il écrit un autre texte, d'ailleurs très remarquable et d'apparence très «sexo». C'était la condition pour se faire écouter et éditer. Le voilà donc publié (il s'agit de *La Mort propagande*). Lisez-le ; il me semble que c'est le contraire de cette écriture sexographique qui a été la loi de la pornographie et parfois de la bonne littérature : aller progressivement jusqu'à nommer du sexe ce qu'il y a de plus innommable. Hervé Guibert prend d'entrée de

¹⁰⁷ Ivi, p. 259.

¹⁰⁸ Ivi, p. 261.

¹⁰⁹ Cfr. p. 261.

jeu le pire et l'extrême. - «Vous voulez qu'on en parle, eh bien, allons-y, en vous en entendrez plus que vous n'en avez entendu» -, et avec l'infâme matériau il construit des corps, des mirages, des châteaux, des fusions, des tendresses, des races, des ivresses, tout le lourd coefficient du sexe s'est volatilise. Mais ce n'est là qu'un exemple du défi «anti-sexo» dont on trouverait bien d'autres signes. C'est peut-être la fin de ce morne désert de la sexualité, la fin de la monarchie du sexe¹¹⁰

Il 12 marzo 1977, per bocca di Michel Foucault, un giovane sconosciuto, Hervé Guibert, viene presentato al grande pubblico che legge *Le Nouvel observateur*; una nuova scrittura macchia il paesaggio delle lettere francesi, una controcorrente strappa le parole e il sesso ai mistici della liberazione.

Arringa per un corpo esposto

Avrete quello che chiedete; si é tentati di leggere in questo modo *La Mort propagande*: dalle prime pagine, tuttavia, emerge un'altra economia del corpo; alla superficie investita dai piaceri, alla profondità lavorata dai desideri, Guibert oppone la materialità frammentaria; alla verità del sesso, una sessualità irrecuperabile, alla pretesa scientificità del linguaggio medico la sua versione perversa: «être dans une salle de dissection et dépecer un cul. Autopsier cet endroit de mon corps dont la pénétration par une bite, l'ongle du doigt calleux qui écrit et qui branle, griffe avec délice mes parois intestinales, ou le râpeux d'une langue se durcissant, me fait bander, jouir, pisser mon sperme»¹¹¹. Se la sessuografia rivela e ammette un istinto vitale assai forte, un'affermazione delle facoltà biologiche intatte se non potenziate, qui troveremo la voce della morte, il corpo «paziente» che le lascia la voce, «ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète»¹¹². Censurata, rimossa, soffocata, la morte è qui a chiedere la «sua» vita, il suo autore pronto a rendergliela. Se la morte viene considerata come limite del potere sulla vita «le moment qui lui échappe, le point le plus secret de l'existence, le plus privé»¹¹³, Guibert è deciso a togliere il velo che la

¹¹⁰ Ivi, pp. 261-262.

¹¹¹ H. Guibert, *La Mort* cit, p. 15.

¹¹² Ivi, p. 9.

¹¹³ M. Foucault, *La Volonté*, cit, p. 182.

ricopre, a offrirle un posto d'onore nello spettacolo del mondo. Nessuna reticenza ; bisogna dire la verità del corpo, di noi stessi?

Guibert prende tutto alla lettera : vi mostrerà il suo corpo in decomposizione «jour après jour, éclaté sous le feu, étalé, cloué, expose, mimant, le supplice de cent morceaux dans un jeu de masque chinois. Faire dissequer mon paf et mon cul devant l'optique de la caméra. En faire voler les vibres, danser les nerfs, asperger».¹¹⁴ Si chiede alla letteratura un messaggio, una politica, un «uso»? Lo avranno, «le public sera pris de convulsions, contractions, répulsions, érections, vibrations, jouissances, déguelis de toute sorte. Son corps général, à son tour, se mettra à parler»¹¹⁵.

La società è a corto di morti da mandare al cinema? «Qui voudra bien produire mon suicide, ce best-seller? filmer la piquere qui donne la mort la plus lente?»¹¹⁶.

Guibert sfida l'occhio del lettore, la capacità di resistenza di chi sa tutto e vuole di più ; gioca con i suoi limiti e facendolo costruisce intanto un altro corpo, un altro spettacolo. Apparentemente non fa altro che confessare ma una volta attirati i lettori nella trappola dell'ennesimo libro sul corpo, sul sesso, li porta all'interno di un corpo-circuito, di una macchina che continua a funzionare anche dopo la morte, passibile di essere osservato oltre l'umana possibilità. *La Mort propagande* è il racconto di questo viaggio, l'elegia della sezionatura come arte erotica, della scienza al servizio dell'eros. Non si può certo negare la volontà estetica di Guibert quando leggiamo alcune frasi:

Stroboscooper les chairs distendues. La tête, le groin renflant entre les deux jambes. Petit faisceau électrique reproduit par la mathématique de la lunette et s'infiltrant dans le cul. Y mettre la langue, introspecter le gouffre miniature dont les parois rosacées frémissent au toucher du scalpel. A l'aide d'un petit ciseau, en découper l'intérieur, les bords, ces divins tuyaux à merde. Détendre les plisses de façon circulaire, en faire des rubans, de longues écharpes de galantine rose. Ma rosette devient un prototype vestimentaire: j'ai le cul lyrique [...]. Ne pas ressembler à une souris blanche, avoir de l'élégance jusque sur la *tablette de liège*¹¹⁷

A me pare che un'ingiunzione lavori questo passo e altri che abbiamo avuto modo di leggere: disfare il soggetto correlativo della confessione. A mano a mano che Guibert avanza in questa confessione non è il corpo, la sua verità, la sua parola che

¹¹⁴ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 10.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 10.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 11.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 16-17.

ritrova, ma la sua fine, il suo smembramento; non è la costituzione di una soggettività che costruisce ma la sua destituzione. La scrittura guibertiana assume in piena luce il paradosso di iscriversi nel limite, di finire non laddove il soggetto «vero» ha inizio – la forma tradizionale del romanzo di formazione – ma di «finire» questo soggetto per esplorarne i resti. Il solo potere che si dà questa scrittura, è non è poco, è di sequenziare la dissezione non cercare la verità più vera ma per farla finita con il corpo. Guibert sente «le bonheur de se sentir redevenir aquatique, flottant dans la gelée alcolisee d'un bocal»¹¹⁸; a chi non desidera crederlo non basteranno neppure le ultime parole; «je ne peux plus revenir dans moi et je laisse ce lieu désert, sans bataille, toutes rages assassinées»¹¹⁹. Guibert fa attraversare il suo corpo-macchina da ogni sorta di liquido, fino a far variare non le proporzioni ma fino rendere la verità del suo corpo, di ogni corpo: acqua. E il trionfo del corpo che si scioglie; innumerevoli volte appare la parola pus, intimidatoria la sua presenza per non pensare che nella verità del pus non vi sia anche la verità di ogni corpo : la sua fine miserabile. Nell'odorare i propri escrementi, ancora un altro segno di liquefazione e di chiusura circolare della propria esistenza. Nessuna teleologia possibile: «mon premier geste dont se souviennent mes parents a été de bouffer ma merde, ma mère, dans mon landau. Et d'être retrouvé ainsi par elle, barbouillé, repu, rotant, heureux»¹²⁰. Che il suo corpo si rimpia infine d'acqua: «une trombe par le fondement, dilate mon ventre, mes intestins, baigne ma merde, une marée inversee qui se colore au contact des sels biliaries, et me fait chier des litres d'eau noire qui emporte et éjecte fibres, plisses, décollures de tripes, écailles»¹²¹.

Sarebbe finito qui se *La Mort propagande* fosse il *récit* minuzioso, «erotico», certo, di una decomposizione; e invece un'altra serie scorre parallela a questa; dei frammenti di autobiografia la compongono. H. G è stato ucciso, qualcuno ha raccolto il suo dossier, frammenti sull'infanzia, prove, fantasticherie riempiono la scrittura.

Esquisse d'un auto-portrait

In principio fu il padre, il desiderio:

¹¹⁸ Ivi, p. 109.

¹¹⁹ Ivi, p. 117.

¹²⁰ Ivi, p. 28.

¹²¹ Ivi, p. 98.

Il revenait de la salle de bains avec coton dans un sac en plastique, eau de Cologne (légère) dans bouteille petite, retransvasée par l'intermédiaire d'un entonnoir, de la grande bouteille pour économie. *Il me grattait, doucement, pour me faire plaisir, c'était lui seul qui avait le droit, pas moi*, et le coton mouillé sur les orteils, sur la peau, qui piquait un peu¹²².

Poi la madre, il suo complemento, la legge: «ne chie pas dans ton école, faut mieux que tu chie dans les chiottes familiales. Elle me faisait faire tous les matins à heure fixe, vers sept heure trente, *par souci d'hygiène, et pour que je ne sois pas incommodé à l'école*. C'était une obligation, difficile d'y échapper. Elle me disait, touche pas ton derrière, n'y mets pas les doigts, c'est pas propre»¹²³. Infine, il piccolo Edipo: «sous la douche, derrière le rideau de plastique, *il fallait réduire au maximum le bandage pour que ma mère, qui me lavait, ne vois pas ça*»¹²⁴. Tra queste sequenze il sintomo, la verità del corpo¹²⁵: «ma bite que je n'arrivais pas à décalotter secrétait du pus et mon père la lavait tous les soirs en introduisant sous la peau une poire en caoutchouc rose qu'il remplissait d'eau bouillante dans laquelle était dilué un acide désinfectant [...]. Puis j'ai tiré sur ma peau si fort qu'elle a craqué en laissant mon gland nu, à vif».¹²⁶ Queste quattro sequenze mostrano la circolazione trinagolare del corpo: padre-figlio-madre; a ognuno la sua posizione, a ogni posizione il suo effetto, il suo occhio. La famiglia borghese, e certamente quella di H. G. lo è, non ha affatto esorcizzato la sessualità, il corpo, al contrario «elle est le lieu de l'exercice de la sexualité»¹²⁷. Il padre esercita un diritto, al piacere, che è interdetto al figlio, la madre, passando per il linguaggio nomina l'interdetto stesso, si preoccupa dell'igiene, della *propreté*, della proprietà dunque, del capitale-educazione; il figlio, se da una parte assume la legge, riconoscendo al padre il diritto a dargli piacere, alla madre le sue proposizioni, dall'altro ricava da quel corpo spiato il suo potere. Il padre non sa che dalle sue frizioni il figlio ricava piacere, dall'interdetto al godimento una sua figura –

¹²² Ivi, p. 35. Il corsivo è mio.

¹²³ Ivi, p. 37. Il corsivo è mio.

¹²⁴ Ivi, p. 38. Il corsivo è mio.

¹²⁵ Jacques Lacan afferma che : «il y a de la souffrance qui est fait, c'est-à-dire qui recèle un dire. C'est par cette ambiguïté que se réfute qu'elle soit indépassable en sa manifestation. La souffrance veut être symptôme, ce qui veut dire vérité», in, J. Lacan, *D'un Autre à l'autre. Le Séminaire livre XVI, 1968-1969*, Paris, Seuil, coll. «Champs Freudien» dirigée par Jacques-Alain et Judith Miller, 2006, p. 69. Cfr. p. 161.

¹²⁶ Ivi, p. 38.

¹²⁷ M. Foucault, «La Torture c'est la raison», (entretien avec K. Boesers; trad. J. Chavy), in *Literaturmagazin* n. 8, décembre 1977, pp. 60-68, ora in Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, cit. p. 397.

una forma di plusvalore che non tarderemo a chiamare come fa Lacan, *plus-de-jouir*¹²⁸ - la madre non sa che dietro la tendina della doccia quel corpo attraversato da punto a punto dalla legge *bande-à-part*; che la sera le ruba dei gomitoli e trattenendo il respiro, abbassa il pantalone del pigiama e fa «rentrer la bite dans la pelote», poi fa attenzione, a farli sparire prima del suo risveglio¹²⁹.

Nella famiglia borghese c'è sempre un gomitolino di troppo, un buco tra le maglie, dei contro effetti non previsti. Il XX secolo non ha ancora finito di dire che il sesso è represso che il XXI secolo ricomincia a fargli eco. «Le sexe, lui aussi s'inscrit dans l'avenir»¹³⁰; lo sapevano i nostri antenati e lo riaffermiamo oggi credendo ne vada della nostra liberazione. Foucault combatte, lo sappiamo, senza tregua l'ipotesi repressiva¹³¹; al contrario bisognerebbe chiedersi; «pourquoi a-t-on parlé de la sexualité, qu'en a-t-on dit? Quels étaient les effets de pouvoir induits par ce qu'on en disait? Quels liens entre ces discours, ces effets de pouvoir et les plaisirs qui se trouvaient investis par eux¹³²?» Foucault vuole confutare l'ipotesi della rarità dei discorsi, il principio della rarefazione; dalla fine del XVI la volontà di sapere ha costruito attorno al sesso una rete di discorsi e di tecniche che approderanno con tutta evidenza e tra mille errori alla nascita di una scienza della sessualità. Del sesso bisogna parlare, non tanto e non solo per dividere ciò che è lecito dall'illecito ma per gestirlo, inserirlo in un regime d'utilità, regolarlo, amministrarlo come un bene, qualsiasi altro bene; dal lato dei discorsi, dunque «non pas riguer d'une prohibition mais nécessité de régler le sexe par des discours utiles et publics»¹³³. Che lo stato sappia che ne è del sesso dei suoi cittadini, che ognuno sappia cosa ne è del proprio¹³⁴.

Abbiamo a lungo creduto che l'Edipo, la sessualità dei bambini, fosse una scoperta di Freud; ora l'Edipo era già edipo prima del XX secolo. Freud non scopre la sessualità fino ad allora taciuta ma iscrive il suo discorso in una trama che non ha smesso di farsi dal XVIII secolo. Non se ne è detto meno da allora ma diversamente; «il

¹²⁸ Jacques Lacan parlerà di *plus-de-jouir* come il prezzo della rinuncia al godimento, come il tributo pagato al suo sapere, «le plus-de-jouir est ce qui répond, non pas à la jouissance, mais à la perte de la jouissance, en tant que d'elle surgit ce qui devient la cause conjuguée du désir de savoir et de cette animation, que j'ai récemment qualifiée de féroce, qui procède du plus-de-jouir», in J. Lacan, *De l'Autre*, cit, p. 116.

¹²⁹ M. Foucault, *La Volonté*, cit, pp. 38-39.

¹³⁰ Ivi, p. 13.

¹³¹ Cfr. p. 15; Si chiede: «par quelle spirale en sommes nous arrivés à affirmer que le sexe est nié, à montrer ostensiblement que nous le cachons, à dire que nous le taisons», ivi, p. 16.

¹³² Ivi, p. 19.

¹³³ Ivi, p. 35.

¹³⁴ Ivi, p. 37.

ne cesse d'être question du sexe»¹³⁵. A scuola, a casa, tra gli insegnanti, tra i costruttori degli edifici pubblici, i medici è sempre l'ora dell'allerta, del precesso, della riforma, della confessione: far parlare gli insegnanti, i genitori, i bambini stessi. La società impara a gestire ed amministrare l'enorme prolissità dei suoi discorsi. Se, difatti, Guibert, può raccontare la sua infanzia, il suo corpo, gli interdetti, gli effetti indesiderati è perchè da almeno tre secoli non abbiamo fatto altro: dire e dire in modo esaustivo, spontaneamente o obbligatoriamente. Si inventa l'onanismo, se ne fa una categoria, si chiede quindi ai genitori di vegliare, ai ragazzi di desistere e confessare. All'interno di questo dispositivo discorsivo, Foucault nota il paradosso che lo anima; il vizio solitario è più un supporto che un nemico di questo nuovo regime medico-sessuale: «tout au long de cet appui, le pouvoir avance, multiplie ses relais et ses effets, cependant que sa cible s'étend, se subdivise et se ramifie [...]. Il s'agit en apparence d'un dispositif de barrage; en fait, on a aménagé, tout autour de l'enfant des lignes de pénétration indéfinie»¹³⁶. Bisogna dunque comprendere la famiglia come una struttura sociale che include e amministra la sessualità della progenie, attraversata da tattiche di potere che essa prima ignorava e che trasporta «la loi et la dimension du juridique dans le dispositif de la sexualité; et l'économie du plaisir et l'intensité des sensations dans le régime d'alliance».¹³⁷ Se è vero che «les parents, les conjoints deviennent dans la famille les principaux agents d'un dispositif de sexualité qui à l'extérieur s'appuie sur les médecins, les pédagogues, plus tard les psychiatres»¹³⁸; è vero pure che questa famiglia così investita permette da un lato l'apparizione di nuove figure - la moglie nevrotica, la figlia isterica, il marito impotente, il figlio precoce, il giovane omosessuale - e dall'altro la possibilità che queste figure prendano la parola, che rivendichino il loro posto, il buco nella maglia da cui sono passati, che essi dicano la vigilanza che hanno ingannato, les défaillances che hanno scoperto. Vi sono almeno due momenti che testimoniano quanto detto.

Un primo momento riguarda il rovesciamento dell'interdetto «*touche pas ton derrière*» e mostra assai bene che se il dispositivo di sessualità tende ad accrescere l'estensione del suo dominio – la confessione deve tendere alla sua illimitatezza – a trarre piacere dall'esercizio del potere, tende anche a accendere il piacere «à échapper à

¹³⁵ Ivi, p. 39.

¹³⁶ Ivi, p. 58.

¹³⁷ Ivi, p. 143.

¹³⁸ Ivi, pp. 145-146.

ce pouvoir, à le fuir, à le tromper, à le travestir»¹³⁹. Il corpo intoccabile diventa il corpo manipolabile, il corpo chiuso, il corpo penetrabile: «(C'est dans la baignoire familiale que j'ai commencé à explorer mon cul. Méthodiquement, studieusement, vers l'âge de seize ans. D'abord prudemment jusqu'au premier centimètre lors des deux premiers bains. Puis toujours plus profondément, l'index enduit de savon, jusqu'à le faire disparaître)»¹⁴⁰. E in un discorso «neutro», medico fatto di prudenza, metodo, esercizio, studio, che l'esperienza anale può essere detta, è da quello stesso insieme di parole che il piacere può tracciarsi, lasciando intatta l'equazione dello studioso – esplorazione del culo, «découverte des préhistoire du corps»¹⁴¹, la sua applicazione rivela l'istanza del discorso-piacere. A proposito di questo effetto «indesiderato», Foucault parlerà di «spirales pépétuelles de pouvoir et plaisir»¹⁴². Potere e piacere insomma non si annullano ma si perseguono, si accavallano, si rilanciano o si incatenano «selon des mécanismes complexes et positifs d'excitation et d'incitation»¹⁴³. Il piacere che prova il potere nella sua volontà di sapere, nella sua incitazione a dire, a catturare i segreti è della stessa natura del piacere provato a scandalizzare quel potere; le famiglie investite dal potere di raccogliere ed esaminare le tracce della sessualità dei loro figli sono le stesse che espongono il loro segreto agli occhi dei sorvegliati.

Une histoire déjà cent fois recontée, le premier sperme que j'ai eu dans les mains, celui de mon père, en rentrant de l'école j'allai jeter des épiluchures de manadarine dans le seau jaune, derrière la porte de la cuisine, attirance irrémédiable, fascination pour les détritrus, un objet bizarre, un petit étui de plastique transparent trempant dans une matière gluante, une confiture transparente, toucher le caoutchouc et le faire glisser entre mes doigts, ne rien comprendre et tout comprendre, fascination et dégoût, etc¹⁴⁴.

Lo sperma, la traccia, obbligata a scomparire, a un tempo il segno di una sessualità e di una politica – controllo della riproduzione -, destinato a non lasciare segno, il segreto, è per il tramite di quel dispositivo di sapere-potere-piacere ciò che risorge dai detriti; il fascino e il disgusto provato nella curiosità infantile è lo stesso

¹³⁹ Ivi, p. 62.

¹⁴⁰ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 72.

¹⁴¹ Ivi, p. 72.

¹⁴² M. Foucault, *La Volonté*, cit, p. 62.

¹⁴³ Ivi, p. 67.

¹⁴⁴ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 95.

provato dai medici di fronte alla bizzaria di certe condotte, quello provato dai preti durante le interminabili confessioni, dai genitori durante « l'ispezione mattutina ». Quale sarebbe, sennò, l'origine di questo fascino e disgusto, di quel vacillamento tra il comprendere tutto e non capire più nulla? La morale è troppo scontata, « la famille, arche fondamentale de l'alliance, était le germe de toutes les infortunes du sexe »¹⁴⁵. I genitori, coppia investita alla confessione dei segreti dei figli, non può per lo stesso dispositivo che rivelare i propri. Non è difficile spiegare, allora, quella richiesta d'aiuto incessante per risolvere il negativo di quell'alienazione. La famiglia, « piégée par ce dispositif de sexualité qui l'avait investie de l'extérieur, qui avait contribué à la solidifier, sous sa forme moderne, lance vers [...] tous les « experts possibles », la longue plainte de sa souffrance sexuelle. Tout se passe comme si elle découvrait soudain le redoutable secret de ce qu'on lui avait inculqué et qu'on ne cessait de lui suggérer »¹⁴⁶. Non appena quella famiglia investita dal dispositivo di sapere « scopre » l'onanista, l'isterica, l'omosessuale, si vede costretta a richiamare ancora quel potere che l'aveva già investita per « aiutarla », « liberarla » da quel male.

La famiglia Guibert, per quello che ci raccontò lo scrittore Hervé in *Mes parents*, che non ha smesso di sollecitare, di regolamentare il corpo dei figli scopre che questi figli saranno una ragazza madre rimasta incinta durante una vacanza studio e l'altro un pederasta non possono fare a meno di avere una crisi isterica, di ammettere cioè il fallimento di un'educazione volta pertanto a fare in modo che ciò non accadesse. L'irregolarità della condotta, doppia per di più, non è che la manifestazione accecante di quanto detto. Già Charcot, nella seconda metà del XIX secolo era in grado di rispondere positivamente a questa incessante e disperata richiesta d'aiuto : separare il malato. Il sapere medico decideva infine di prendere sul proprio conto il corpo sessuato che essa stessa aveva prodotto. Non abbiate paura, sembrava voler dire, è per rendervi, a voi famiglie, degli individui, sani, integrabili. Quando Freud « scopre » la sessualità infantile è attraverso lo stesso dispositivo che può assicurare gli scandalizzati; secondo le parole di Foucault, da punto a punto la psicoanalisi non ha smesso di dire che questo: « parents, ne craignez pas de conduire vos enfants à l'analyse : elle leur apprendra que, de toute façon, c'est vous qu'ils aiment. Enfants, ne vous plaignent pas trop de retrouver au fond de vous-même votre Mère-Objet ou le signe souverain du Père : c'est par eux

¹⁴⁵ M. Foucault, *La volonté* cit, p. 146.

¹⁴⁶ *Ibid.*

que vous accédez au désir»¹⁴⁷. Verrebbe da qui il grande consumo da più di un secolo di psicoanalisi. Dalla pastorale cristiana alla psicoanalisi non abbiamo smesso di rinforzare questo dispositivo di sessualità ; nella pastorale si trattava di codificare la carne appena scoperta imponendogli l'armatura giuridica – il fuoco per i sodomiti, al limite – nella psicoanalisi «c'est la sexualité qui donne corps et vie aux règles de l'alliance en les saturant de désir».¹⁴⁸ E di questo dispositivo, dice Foucault, che bisogna fare la storia attraverso le quattro grandi strategie: sessualizzazione dell'infanzia, isterizzazione della donna, specificazione dei perversi, regolamentazione delle popolazioni; strategie, che è bene ricordarlo ancora una volta, sono passate e passano ancora per la famiglia come luogo capitale di sessualizzazione e non di censura¹⁴⁹; si tratta di analizzare, insomma, la produzione della sessualità.

Abbiamo visto, pur in una modesta cartografia, l'infanzia di H. G, il dispositivo messo in opera e i suoi contro-effetti ; si tratta ora di segnare gli spazi dell'invertito.

Attraverso questo dispositivo che stiamo imparando a conoscere, abbiamo visto l'emergere di nuove figure; se la coppia legittima, con la sua sessualità regolare, ci dice Foucault, ha diritto a più discrezione, la produzione discorsiva comincerà a investire la sessualità infantile dapprima poi una piccola vasta nebulosa che ancora qualche decennio prima, a metà del XVIII, era formata da generici libertini. Che significa, si chiede il filosofo, l'apparizione contingente di queste sessualità periferiche? Se da un lato il numero dei sodomiti mandati al rogo o puniti in modo esemplare scende in modo considerevole lungo il XVIII secolo, almeno in Francia,¹⁵⁰ dall'altro la medicina tende a ricoprire e poi a occupare il campo che fu della giustizia, ricorrendo a questa solo in misura eccezionale. D'altra parte si assiste alla proliferazione di discorsi, di istanze di controllo e a meccanismi di sorveglianza; la medicina «est entrée en force dans les plaisirs [...]. Elle a inventé toute une pathologie organique, fonctionnelle ou mentale, qui naît des pratiques sexuelles «incomplètes»; elle a classé avec soin toutes les formes de plaisirs annexes; elle les a intégrés au «développement» et aux «perturbations» de l'instinct; elle en a entrepris la gestion»¹⁵¹. La caccia alle sessualità periferiche porta con se una nuova specificazione degli individui. Foucault ci dice che la sodomia è una pratica, vietata; nel XIX l'omosessuale sarà una storia, un personaggio, un'infanzia, un

¹⁴⁷ Ivi, p. 149.

¹⁴⁸ Ivi, p. 150.

¹⁴⁹ Ivi, p. 150.

¹⁵⁰ Cfr. G. Dall'Orto, *Tutta un'altra storia*, Milano, Il Saggiatore, 2015, pp.374-375.

¹⁵¹ M. Foucault, *La Volonté*, cit, p. 56.

carattere e una morfologia – ipotesi affascinante ma non di rado smentita dagli studi storiografici degli ultimi anni¹⁵² -; l'omosessualità sarà «sous-jacente à toutes ses conduites parce qu'elle en est le principe insidieux et indéfiniment actif; inscrite sans pudeur sur son visage et sur son corps parce qu'elle est son secret qui se trahit toujours. Elle lui est consubstantielle, moins comme un péché d'habitude que comme une nature singulière»¹⁵³. La società, al contrario dei seguaci dell'ipotesi repressiva non ha inventato l'omosessualità per nascondere sotto il tappeto; essa l'ha attirata a sé, moltiplicando i segni da riconoscere, i genitali da classificare, la morbidity intrinseca da misurare, infine ha chiesto una confessione spontanea per confermare quanto il corpo aveva ammesso in prima istanza. Che tutta una letteratura sia nata in questo scorcio di fine XIX secolo e all'inizio del successivo non deve stupire; che la Francia abbia avuto il suo Proust, Gide, l'Inghilterra il suo Wilde sembra iscritto nel dispositivo stesso. Con enfasi Foucault afferma: «L'homme, en Occident, est devenu une bête d'aveu»¹⁵⁴. Si è passati dalla confessione come garanzia di status, di valore accordato a qualcuno da un altro, come cauzione di salvezza eterna fino alla confessione come tecnica di veridificazione delle proprie azioni o pensieri, «l'aveu de la vérité s'est inscrit au cœur des procédures d'individualisation par le pouvoir»¹⁵⁵. Si fa strada l'equazione secondo cui la confessione produce verità e la verità si fa garante della libertà. Sarebbe più giusto affermare che la verità non è libera per natura o l'errore servo ma che «sa production est toute entière traversée des rapports du pouvoir»¹⁵⁶. In ogni caso l'istanza di dominio non è dalla parte di chi parla ma dalla parte di chi ascolta, tace o risponde, dalla parte di chi interroga o non dalla parte di chi risponde; il discorso di verità ha effetto non in chi lo riceve ma in colui al quale viene strappato. Non si tratta più di dire il sesso, come ancora era per i libertini e per il suo maestro, Sade, ma di duplicare l'atto

¹⁵² Giovanni Dall'Orto nel monumentale *Tutta un'altra storia* non smette di confutare la “nascita” dell'omosessuale; nel XVIII, nel XVII e praticamente nel XV e XVI secolo i documenti ufficiali non smettono di trattare i sodomiti come una specie, un popolo; ciò dovrebbe costringere, esempi alla mano, studiosi, storici e militanti a anticipare la nascita dell'omosessuale moderno a un secolo e mezzo prima di quanto sostenga la vulgata foucaultiana», *ivi*, p. 401. Per Dall'Orto non è mai esistita una costruzione medica dell'omosessualità ma solo una patologizzazione dell'omosessualità, conclusione a cui pare essere arrivato anche lo studioso iberico Francisco Vasquez Garcia. Dall'Orto si chiede infine, e sulla base di abbondante materiale, dove sia la differenza tra il sodomita e l'omosessuale, dove la rottura epistemica tra i due universi, dove la differenza nella percezione, «di tale differenza nei documenti che stiamo vedendo non c'è traccia [...]. La teoria di Foucault è quindi, semplicemente, sbagliata, e così le affermazioni di quanti lo seguono», *ivi*, p. 570.

¹⁵³ M. Foucault, *La Volonté*, cit, p. 59.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 80.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 79-80.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 81.

sessuale dei pensieri, immagini e desideri che lo accompagnano. Si tratta di costruire un enorme archivio del sessuale e la letteratura vi partecipa come può, facendo proprio il paradosso delle società moderne «vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme le secret»¹⁵⁷.

Guibert a un tempo si iscrive in questa letteratura e ne disinnescia il dispositivo; laddove ci si aspetta il dettagliato racconto di una vita, Guibert fornisce il puntuale vuoto di una vita qualunque; dove il lettore vuole scoprire il sesso, l'autore confessa la sua assenza. Guibert vuole deludere: «je mets la radio, ça gresille, une femme chante, c'est incompréhensible, je n'écoute pas, je l'éteins, je vais dans la cuisine, j'allume, la lumière m'aveugle»¹⁵⁸ e ancora, «je ne prends pas de douche, je reste assis un moment, je vais ouvrir un placard, je vais boire un whisky, il n'y en a plus, je reprends mes clés, je me rechauffe en vitesse, je sors»¹⁵⁹. Anche l'incontro con Bertrand, un *trick*, conferma la strategia in uso: una scrittura bianca, disciplinatamente piatta, fatta di sintagmi giustapposti, all'indicativo, «Bertrand m'ouvre, il est seul, il ne dort pas encore, il ne dit presque rien»¹⁶⁰; anche un tentativo di rapporto sessuale fallito è descritto nella stessa asciuttezza, «je l'ai pris dans mes bras et j'ai essayé de l'enculer mais je n'arrivais pas à bander»¹⁶¹ e infine, «Bertrand a dit je sors. Je suis allé avec lui, je suis sorti de la chambre. Il devait être midi»¹⁶². Anche questa serie «piatta» è duplicata da un'altra serie; tra il dentro/fuori, tra il ritorno a casa, l'uscita, l'incontro con Bertrand, il tentativo di un rapporto e l'uscita, un'altra storia viene raccontata: al piano di sotto è morto un uomo, la portiera glielo annuncia di passaggio, la moglie del defunta detesta H.G: «elle guette la nuit entière, elle dit qu'elle ne dort pas, essaye de deviner avec qui je rentre quand elle m'entend parler»¹⁶³. Al ritorno con Bertrand la svegliano, «elle devait dormir, pas meilleur fuite que le sommeil, pas meilleur oubli, elle est retournée près du corps de son mari et s'est mise à avoir des hoquets»¹⁶⁴. Quando i due escono, ancora di passaggio, si aspetta che la portinaia annunci la morte della donna «comme j'y avais pensé un instant».¹⁶⁵ Come se fosse stato più normale che anche la donna morisse, come se non poteva non morire. Ci basta? Che l'eros si tinga di rosso,

¹⁵⁷ Ivi, p. 49.

¹⁵⁸ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 44.

¹⁵⁹ Ivi, p. 45.

¹⁶⁰ Ivi, p. 46.

¹⁶¹ Ivi, p. 49.

¹⁶² Ivi, p. 50.

¹⁶³ Ivi, p. 47.

¹⁶⁴ Ivi, p. 48.

¹⁶⁵ Ivi, p. 50.

di sangue, di pericolo è qualcosa che non è difficile da ammettere, che la sessualità omosessuale sia consustanziale al pericolo è cosa più volte affermata : «sitôt le galnd enfoncé, un mec murmure le mot de flic, et l'on doit recalotter en vitesse»¹⁶⁶; degli arabi lo seguono, lo minacciano, lo feriscono, lo perquisiscono: i poliziotti sono lì ma paiono vedere gli approcci sessuali e non i tentativi di furto.

All'improvviso l'intenzione di Guibert si fa trasparente, il corpo una macchina ininterrotta di piacere e morte : «je voudrais filer ma blenno à la terre entière, pestiférer la planète, polluer des dizaines de culs à la fois [...] je voudrais ouvrir des chancres dans des chairs étrangères»¹⁶⁷. In questi «je voudrais» bisogna leggere due cose almeno, due discorsi: da un lato la rivendicazione di un discorso che la medicina non tiene più da un trentennio – l'omosessualità fonte di pericolo medico è un'enunciato in disuso nel 1977 - dall'altro l'idea che l'omosessualità, l'esperienza del sesso sia la malattia, il desiderio è desiderio di morte. A un altro livello è la somma di segno contrario di tutti quegli enunciati alla Deleuze o alla Hocquenghem che invitano a liberare il desiderio. Volete che mi liberi, che dica il mio desiderio? e sia: ma è irricevibile, è desiderio di morte. Che Guibert coltivi un'altra economia, un'altra liberazione è visibile in diversi punti; che il suo desiderio sia anti-sociale, anticomunitario, in una genealogia che risale a Genet, Sachs, Gide fino a Proust, è fin troppo chiaro¹⁶⁸; che il sabato sera sia un *topos* infernale è innegabile, «je me trouve ainsi mêlé à la clientèle populaire et poisseuse des boîtes, c'est la poisse qui excite l'invertti social [...]. Je rentre dans la boîte-foutoir où l'on donne quinze francs pour se faire palper la queue [...]. Je suis happé par la masse des pédés serrés les uns contre les autres dans le noir, masse idiote animé dans des mouvements répertoires»¹⁶⁹. La comunità è dell'istante, il tempo di trovare un corpo per eccitarsi, poi lasciare «l'endroit sans regret, les couilles parfaitement pompées»¹⁷⁰. Guibert tratta l'omosessualità per quel che è: lo stesso sesso, la ricerca dello stesso sesso; in questo modo rovescia prova a rovesciare i controdiscorsi sull'omosessualità, i tentativi di umanizzazione, di normalizzazione, tutti i «siamo come voi, come voi eterosessuali, amiamo, vogliamo stare insieme a una persona, ci innamoriamo e soffriamo» e spinge il vecchio enunciato secondo cui l'invertito è sempre uno sregolato, l'anormale fino all'eccesso: non siamo che sesso. Nessuna soggettività, nessun

¹⁶⁶ Ivi, p. 66.

¹⁶⁷ Ivi, p. 71.

¹⁶⁸ Cfr. D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, Paris, Flammarion, «coll. Champs», 2015 [Paris, Arhème Fayard, 2001], pp. 299-317.

¹⁶⁹ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 73.

¹⁷⁰ Ivi, p. 74.

interiorità; il trionfo del corpo *machine à plaisir*: «j'ai une grosse bite que j'aime bien donner à bouffer aux minets. Je leur fous dans la gorge, je leur mets mes doigts dans le cul et ensuite j'y enfile ma bite, toute luisante de leurs déurgitations. Ils ferment les yeux, ils jouissent, la langue pendante, étranglés de plaisir»¹⁷¹. L'altro non è che un corpo-discorso, funzionale al piacere che si rafforza come in una spirale senza fine: «t'as une belle bite, mon bébé, elle est grosse, j'aime bien la sucer, quelle belle bite t'as, je la suce bien hein, tu aimes ça, ça t'excite que je te suce, à tes pieds, comme un chien qui renifle, la mouillant pour que'elle trempe dans ce jus chaud qui la fait bondir sous ma langue, qui agace son frein, jouis-moi dans la bouche, asperge-moi, fais-moi tout gicler dedans. J'aime degloutir ton sperme amer, ta soupe sublime»¹⁷².

Il discorso su di sé assume la posa di un discorso-performance, la confessione interminabile e inutile della propria verità, l'interminabile reiterazione di uno stesso piacere; la confessione dell'anima non è qui metaforicamente assunta dal corpo ma metonimicamente sostituita dall'opposizione bite/cul. Siamo degli organi? Saremo solo quello. Allo stesso tempo siamo lontani dalla *scientia sexualis*, fosse pure da una sua più libertaria rifondazione; siamo lontani pure da un desiderio non macchiato dal potere, dal discorso, perchè come ci ricorda Foucault, «il est déjà là et qu'il constitue cela même qu'on tente de lui opposer»¹⁷³.

Guibert vuole ritornare a un un altro regime, all'*ars erotica*. Che cosa possiamo leggere nei due passaggi citati? Che non siamo dentro un'analisi del desiderio ma vicini a una descrizione del piacere, la cui verità «y est extraite du plaisir lui-même»¹⁷⁴. I corpi non hanno una verità da interrogare, decifrare, raccogliere ma un piacere da accrescere; bisognerebbe più che liberare il desiderio, elemento costitutivo della *scientia sexualis* nonchè pietra angolare della psicoanalisi e della pastorale¹⁷⁵, elaborare un'arte del piacere, «un art qui serait l'art de produire, par le rapport sexuel ou avec les organes sexuels, un type de plaisir que l'on cherche à rendre le plus intense ou le plus fort possible ou le plus durable possible [...]. En Occident, on n'apprend pas à se donner du plaisir, on n'apprend pas à maximaliser, à intensifier plus son propre plaisir par les

¹⁷¹ Ivi, p. 74.

¹⁷² Ivi, p. 75.

¹⁷³ M. Foucault, *La Volonté*, cit, p. 108

¹⁷⁴ M. Foucault, «L'Occident et la vérité du sexe», in, *Le Monde*, n. 9885, 5 novembre 1976, p. 24, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 101

¹⁷⁵ «libérer le désir n'est pas autre chose que déchiffrer soi-même son inconscient comme les psychanalistes et, bien avant, la discipline de la confession catholique l'ont mis en pratique», in «Sexualité et politique», entretien avec C.Nemoto et M. Watanabe, in *Asabi Jaanaru*, 20 année, n. 19, 2 mai, 1978, pp. 15-20, ora in Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 527.

plaisirs des autres»¹⁷⁶. Si tratterebbe insomma di capovolgere alcuni secoli di storia; andare a cercare non più la verità del sesso, la sua profondità e più l'intensità del piacere, la superficie del corpo. L'*ars erotica* come ipotesi per un'altra economia del corpo la ritroviamo ne *La Volonté de savoir* dove assume le caratteristiche di un sapere in costruzione ma anche in grado di essere modificato dalle pratiche stesse, a mano a mano che questo dall'interno è in grado di modificarne o ampliarne gli effetti¹⁷⁷. Ne *La Mort propagande* Guibert grida «qu'on partouze! Que chacune de nos bouches engloutisse deux ou trois bites à la fois! Faisons-nous défoncer le cul par des bites inhumaines, des bites d'animaux! Avalons-les et broyons-les dans non trous! [...] Laissons le plaisir s'écouler [...] laissant couler leurs derniers jets sur la ville, sur les têtes des honnêts gens, comme une pluie d'encre ! Fertilisons!»¹⁷⁸. Sarebbe la fine della monarchia del sesso, di ciò che ce lo ha reso amabile e «désirable de le connaître et précieux tout ce qui s'en dit»¹⁷⁹.

Dopo il funzionamento del corpo, la scoperta del corpo sessuato, l'amministrazione dei piaceri, è il tempo della sua morte: «dans la nuit du 6 au 7 mars 19..., H. G. fut retrouvé mort, baignant dans son sang, au milieu de sa chambre en désordre. La mort le rendait silencieux»¹⁸⁰; alla dichiarazione assertiva segue il resoconto dettagliato dello stato del corpo, o di quel che ne resta: «on avait pressuré son ventre jusqu'à ce que son cœur se dégueule, qu'il le dégueule. On l'avait découpé en lanières et en peaux dont on avait fait une exposition, clouées sur les murs de sa chambre. Puis on avait fait bouillir ses os dans une grosse marmite en fer-blanc afin d'obtenir des gelées divers, qu'on avait ensuite colorisées et répertoriées»¹⁸¹. Il secondo enunciato si contrappone al primo; in effetti non è il corpo a essere stato ritrovato e dunque descritto ma la trasformazione di questo quasi ammirata; là dove ci si aspetta un corpo-indizio si trova una macchina trasformata in gelatine, in opere d'arte, la stanza trasformata in un museo dove il corpo non è stato mai più vivo e più presente. Nel primo enunciato si ritrova la voce anonima che da diversi secoli firma quei ritrovamenti. Il giudice di pace del cantone di Aunay, nel 1835 scriveva così: «un meurtre épouvantable vient d'être commis en ladite commune d'Aunay [...]. Une femme

¹⁷⁶ M. Foucault, «Sexualité et pouvoir», conférence à l'Université de Tokio, le 20 avril 1978, pubblicata in *Gendai-shisô*, juillet 1978, pp. 58-77, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 556.

¹⁷⁷ Cfr. M. Foucault, *La Volonté*, cit, p. 77

¹⁷⁸ H. Guibert, *La Mort*, cit, pp. 63-64.

¹⁷⁹ M. Foucault, *La Volonté*, cit, p. 210.

¹⁸⁰ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 79.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 79.

d'environ quarante ans renversee sur le dos en face de la cheminée où il paraît qu'elle était occupée [...]; elle a le cou et le derrière du crâne coupés»¹⁸² etc etc.

Da due secoli non abbiamo più smesso di cercare nella storia del criminale il crimine, nella sua vita la colpa. La voce anonima ammette, «ce crime horrible, ce festin infâme, sont donc l'œuvre d'un dépravé sexuel qui n'est peut-être autre, vues les mœurs de la victime, que son propre complice»¹⁸³. Sembra di rileggere le frasi di alcuni giornali, molti a dire il vero, all'indomani della morte di Pasolini, risuanano quel «se l'è andata a cercare» che faceva di una lui più un complice che una vittima, più un agente che un paziente. La voce anonima aggiunge: il aurait même peut-être été son amant», dunque: «il s'agit d'un crime sexuel, ou le crime de mœurs»¹⁸⁴. Il criminale, come abbiamo potuto vedere nel caso di Ranucci, di Mesrine e dello stesso Pierre Rivière ricopre il crimine. Chi era? Era forse il suo amante, se era il suo amante allora è un crimine sessuale, se è un crimine sessuale la vittima doveva certamente essere complice: caso chiuso. Tra le carte si ritrova una dichiarazione; pare che la vittima nonostante la giovane età passasse il suo tempo a costruire una macchina auto-massacrante..., la dichiarazione è forse la prova, la traccia scritta, vale la pena repertoriarla: «il avait des gants de velours noir et un jabot en carton pour cacher le trou qu'il avait au milieu de la poitrine»¹⁸⁵ (chi ha letto *Mes parents* sa che Guibert parlerà a lungo di questo buco, dell'assenza di sterno, di questa sua « differenza »...). Chi scrive però non ci crede; sarà l'orrore del crimine ad avere ispirato qualche spirito perverso «au récit duquel on semble bon de rajouter des détails apocryphes»¹⁸⁶. É nella costruzione di questi enunciati, al continuo spostamento dell'osservatore osservato, nell'uso della terza persona che Guibert rivela la genialità della sua scrittura. Sarebbe stato troppo banale fantasmare la storia del proprio crimine; bisognava che questo racconto fosse stato visto dall'eseterno, da un'altra istanza, duplicato, che la neutralità apparente fosse stata nutrita, dal dubbio, fuor di metafora, dalla scrittura. Mai dettagli apocriefi ebbero una firma più patente. Mai il racconto di se si tinse d'anonimato.

Effetti e contro effetti del letterario

¹⁸² *Moi, Pierre Rivière*, cit, p. 21.

¹⁸³ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 83.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 84.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 85.

Se tutte queste storie scorrono parallele e si sovrappongono parzialmente – abbiamo ragione di credere che l’Io sia identico ma nessuno ce lo garantisce – è perchè Guibert conosce assai bene come funziona la letteratura, in modo particolare l’autobiografia che della letteratura ne è il paradosso. Perchè sa che l’unico modo per non essere trattenuto sotto la luce del potere è regalargli un corpo moltiplicato ma in disuso, un’educazione borghese ma fallita, una morte che la scrittura complica e propaganda nella sua incertezza. Che la scrittura ecciti il crimine e il crimine ispiri la scrittura è affermato in più punti; la macchina auto-massacrante di cui parla potrebbe essere proprio la scrittura – macchina distruttiva di ogni identità, di ogni profondità, di ogni verità -; del resto è quello che emerge anche in Pierre Rivière. Il *mémoire* che doveva spiegare il crimine finisce per non spiegarlo affatto; la scrittura che doveva rivelare l’idiota del villaggio finisce per rivelare un giovanotto che forse sarebbe diventato scrittore se non fosse stato per quel triplice omicidio oppure svela che è diventato scrittore proprio per quello, «là on a une espèce ce nœud entre l’écriture et le meurtre qui est formidable»¹⁸⁷. Bisogna lasciare una traccia: Rivière ci prova; si alza di notte, si nasconde, poi brucia quello che aveva scritto e capisce che la scrittura verrà dopo, «je pensai que ce serait une grande gloire pour moi d’avoir des pensee opposee à tous mes juges, de disputer, contre le monde entier»¹⁸⁸. Se non sarà lui a disputarsi con tutti i giudici, saranno loro a farlo tra loro : come giudicare Rivière? Il medico Bouchard non trova in lui nessuna malattia in grado di alterare le sue funzioni¹⁸⁹, nessun sintomo di follia propriamente detta. Si cerca di fare appello all’ereditarietà, allora scienza ancora ai primi vagiti¹⁹⁰. Insomma si trattava di stabilire in modo inequivocabile se Rivière era o no in possesso della ragione al momento del crimine, se insomma bisogna condannarlo a morte o salvargli la vita. Fu l’indecidibilità del verdetto a indurre il ministro di grazia e giustizia a rivolgersi al re per commutare la pena di morte nella reclusione a vita perchè «j’éprouve moi-même trop de doute dut l’état mental de ce condamné pour pouvoir conclure soit à l’exécution de l’arrêt soit à l’exemption de toute peine»¹⁹¹. Il memoriale ha infine giocato a suo favore, aveva smentito l’accusa di idiozia con le molte prove di sagacità e intelligenza arrivando perfino a pensare di giustificare il triplo delitto come ispirato da Dio, «il fallait dire que j’étais suscité de

¹⁸⁷ M. Foucault, «Pourquoi le crime Pierre Rivière», cit, p. 108.

¹⁸⁸ *Moi, Pierre Rivière*, cit, p. 132.

¹⁸⁹ Ivi, p. 151.

¹⁹⁰ Ivi, p. 155.

¹⁹¹ Ivi, p. 212.

Dieu, que j'étais son instrument et obeissais à ses ordres [...]. Je crut qu'il était utile»¹⁹². Come può un pazzo recitare una commedia? La commedia della sua follia? «Il ne le peut pas. Et pourtant il l'a fait»¹⁹³. La storia di Pierre Rivière è una storia del limite, follia e simulazione, potere giudiziario e potere medico, parola e silenzio.

La storia di *La Mort propagande* è la storia di un libro singolare, paratecipe della letteratura e del manifesto politico ma vi sta scomodo in entrambi. È un testo che ci scappa, fugge il corpo del protagonista inventariato ma introvabile, fugge la sua infanzia troppo uguale per essere ritenuta importante, la sua vita per essere ricordata, troppo solitaria la sua sessualità per farne corpo sociale. Ci sfugge perché non possiamo fare di lui l'eroe negativo – di questo non ci offre la psicologia – ci sfugge perché ci inchioda al nostro voyeurismo e ci descrive l'osceno in-scena. Ne *La Mort propagande* Guibert è al tempo stesso narratore e narrato, fuori e dentro, vivo e morto, vittima e carnefice, bite e cul, scrittore e scritto. La volonté de savoir non è che una trappola; non c'è niente giustamente da sapere, nessuna verità da strappare, nessun Io a cui ritornare «je ne peux plus revenir dans moi et je laisse ce lieu désert, sans batailles, toutes tages assassinées»¹⁹⁴. Nessuna parola fine può essere detta, nessuna teleologia può essere raggiunta.

L'impressione, infine che *La Mort propagande* sia una delle tante *vies infâmes* che Foucault sognava di raccogliere in un volume. Riesumere gli archivi de l'Hôpital général et della Bastiglia è per il filosofo un progetto antico e mai accantonato.

La vie des hommes infâmes doveva essere l'introduzione di un'antologia che si era deciso a pubblicare ; infine quest'antologia sfuma e il progetto iniziale diventa una collana «Les Vies parallèles» edita da Gallimard e che ospiterà il memoriale di Herculine Barbin. *La vie des hommes infâmes* verrà infine pubblicato ne *Les Cahiers du chemin* nel gennaio 1977. Che cosa doveva essere questa raccolta?

Une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs ou des aventures sans nombre, ramassés en une poignée des mots. Vies brèves, rencontrées au hasard des livres et des documents. Des *exempla* [...], des brevets dont la force s'éteint presque aussitôt. Le terme de « nouvelle » me conviendrait assez pour les désigner, par la double référence qu'il indique : à la rapidité du récit et à la réalité des

¹⁹² Ivi, pp. 142-143.

¹⁹³ P. Riot, *Les vies parallèles de Pierre Rivière*, in *Moi Pierre Rivière*, cit, p. 306.

¹⁹⁴ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 117.

événements rapportés [...]. Des vies singulières, devenues, par je ne sais quels hasards, d'étranges poèmes, voilà ce que j'ai voulu ressembler en une sorte d'herbier¹⁹⁵.

Non potrà dunque stupire l'interesse mostrato dal filosofo per quel giovane autore e quel suo libro strano, quella vita breve, quelle avventure del corpo venute alla luce grazie a quella morte di cui ancora si indaga; non potrà dunque stupire la pubblicazione del dossier Pierre Rivière, l'interesse per quel ragazzo divenuto «per caso» scrittore. Interessarsi a quelle vite voleva dire interrogarsi su come restituire l'intensità analizzandole e quindi cercare quale era stata la loro ragione d'essere, a quali istituzioni o politiche facevano riferimento, perchè le società avevano sentito la necessità di cancellarle. Il dossier costruito da Michel Foucault e dai suoi collaboratori attorno al caso Pierre Rivière provava a rispondere a queste domande che solo qualche anno dopo lo stesso filosofo metterà in dubbio: «de mieux n'était-il pas de les laisser dans la forme meme qui me les avait fait éprouver?»¹⁹⁶. Queste vite dovevano rispondere a due criteri: essere in rapporto con la realtà; essere non dei testi fedeli al reale ma dei testi che «ont joué un rôle dans ce réel dont ils parlent»¹⁹⁷. Le cui parole siano non un attestato di evidenza ma uno strumento, un'arma, un grido, un'attitudine ed essere prodotte, rischiate o perdute in quelle stesse parole¹⁹⁸. Nulla le aveva predestinate alla singolarità, al riconoscimento, tutto le aveva destinate all'oblio, a non lasciare traccia. Se ne hanno lasciato una è perchè un'ambigua grandezza, spaventosa o pietosa aveva deciso di attraversarle, «il a fallu pourtant qu'un faisceau de lumière, un instant au moins, vienne les éclairer. Lumière qui vient d'ailleurs. Ce qui les arrache à la nuit où elles auraient pu, et peut-être toujours dû, rester, c'est le rencontre avec le pouvoir»¹⁹⁹. Robert-François Damiens, Jacques Mesrine, Christian Ranucci, H. G non sarebbero che degli ano-nimi se nelle loro esistenze non avessero incontrato quel potere capace di suscitare nel breve istante tra l'anonimato del passato e il silenzio del futuro le parole che ci restano. Delle vite destinate a passare inosservate a contatto con il potere hanno prodotto una scintilla, delle parole. Parole che non hanno la funzione di informarci sulla loro vita «libera» ma di esprimere tatticamente quelle vite in rapporto a un potere che è

¹⁹⁵ M. Foucault, «La vie des hommes infâmes», in, *Les Cahiers du chemin*, n. 29, 15 janvier 1977, pp. 12-29, ora in, Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, p. 237.

¹⁹⁶ Ivi, p. 238.

¹⁹⁷ Ivi, p. 240.

¹⁹⁸ Cfr. Ivi, p. 240.

¹⁹⁹ *Ibid.*

entrato in contatto con loro. Il punto più intenso della loro vita diventa quello in cui urtano il potere, il grado zero per poter essere scritte: aver ucciso i familiari per Rivière, essere vittima di una strana messinscena per Guibert, aver assassinato una bambina per Ranucci, essere costituito come il nemico numero uno per Mesrine. Delle pure esistenze verbali che fanno «de ces malheureux ou de ces scélerats des êtres quasi fictifs»²⁰⁰; degli infami a cui ambigualmente si restituisce la fama, degli essere « inutili » a cui per un momento il potere, il re attraverso la pratica della *lettre de cachet* ha accordato tutta la sua importanza fosse pure per lo spazio di quella decisione. Che il potere, il re metta gli occhi su quelle esistenze è diventato non solo accettabile ma auspicabile; un litigio tra vicini, l'alcolismo del marito, il figlio violento, la moglie fedifraga diventano cose degne di essere narrate; un mormorio di cose segrete e inconfessabili viene offerto al potere, l'ordinario, la vita senza gloria ma con qualche piccola infamia diviene degna di essere narrata. L'inessenziale può diventare importante, delle piccole turbolenze possono diventare notevoli, una volta attirato il potere su di loro: «un certain savoir du quotidien à la une part au moins de son origine, et, avec lui, une grille d'intelligibilité que l'Occident a entrepris sur nos gestes, sur non manieres d'être et de faire»²⁰¹. Le parole sono spesso magniloquenti; avvenimenti minuscoli devono essere degni di attirare l'attenzione del monarca, la banalità solenne; le formule più alte si trovavano accanto a delle parole rudi, bizzarre; al linguaggio rituale le parole di collera e di rivolta.

Se Foucault decide di accogliere in quest'antologia delle vite «apparse» tra il 1660 e il 1750 è perchè nel XIX secolo, con la scomparsa della figura del monarca e la comparsa di istituzioni diverse come la polizia, la medicina, la psichiatria, sarà difficile trovare ancora la singolarità di quelle vite «le banal s'analysera selon la grille efficace mais grise de l'Administration, du journalisme et de la science; sauf à aller chercher ses splendeurs un peu plus loin, dans la littérature»²⁰². Ancora nel XVIII secolo non era apparso quel linguaggio neutro ma comune; due lingue si affrontano, delle vite vengono tracciate tra il disordine e la forma, delle strane folgori si producono, «quelque chose de criard et d'intense, qui se perdra par la suite lorsqu'on fera, de ces choses et de ces hommes, des affaires, des faits divers ou de cas»²⁰³. Non è questo che ci restituisce l'autore Guibert? In una lingua diversa, potente, mai uguale, nell'uso di diversi registri, mai neutri o neutralizzabili? Nel racconto di una allucinazione vera, in cui il reale è

²⁰⁰ Ivi, p. 242.

²⁰¹ Ivi, p. 248.

²⁰² Ivi, p. 250.

²⁰³ Ivi, p. 251.

convocato per essere frantumato e ricomposto, in cui il rapporto con la verità appare ora e per sempre indecidibile.

Dal XVII secolo una sorta d'ingiunzione a mettere in luce la parte più nascosta dell'esistenza ha toccato la letteratura, una morale l'ha caratterizzata: «devoir de dire les plus communs des secrets»²⁰⁴. L'etica discorsiva, che abbiamo visto apparire in diversi ambiti seguendo lacune analisi di Foucault, invade la produzione letteraria regolandone la sua ragion d'essere²⁰⁵. A partire da questo momento la letteratura ha un doppio rapporto con il potere e la verità; mentre «le fabuleux ne peut fonctionner que dans une indécision entre vrai et faux, la littérature, elle, s'instaure dans une décision de non-vérité: elle se donne explicitement comme artifice, mais en s'engageant à produire des effets de vérité qui sont reconnaissables comme tels»²⁰⁶. Queste frasi sembrano ricondurre Guibert alla letteratura, al grande sistema discorsivo che si dà il compito di superare il limite del dicibile, a calpestare gli interdetti, a fare dire l'inconfessabile, a mettersi fuori legge o a sopportare il peso dello scandalo, a dire la più indicibile delle cose; la letteratura ha dunque una posizione singolare, posizione che tuttavia «n'est que l'effet d'un certain dispositif de pouvoir qui traverse en Occident l'économie des discours et les stratégies du vrai»²⁰⁷. Nulla di nuovo in letteratura? Foucault, forse, rinnega qui quanto affermato un mese dopo a Bernard Henri-Lèvy e ovvero che Guibert era il segno della fine della sessuografia, della monarchia del sesso? Certamente Foucault oscilla tra un dispositivo di potere che ci attraversa e ci assoggetta e la possibilità di una linea di fuga. A me pare, e le altre analisi che seguiranno intendono dimostrarlo, che Guibert ha colto alcuni ingranaggi della macchina letteraria facendoli esplodere – siamo nei pressi di una letteratura minore²⁰⁸? - non lasciando del soggetto, dell'eroe che alcuni lampi tra disordine, rumori e escrementi, mettendo in discussione le frontiere di realtà e finzione preferendo costruire degli effetti ora di realtà ora di verità; facendo insomma quel che Foucault dichiara aver sempre fatto.

Je me rends bien compte que je n'ai jamais écrit que des fictions. Je ne veux pas dire pour autant que cela soit hors vérité. Il me semble qu'il y a possibilité de faire travailler la fiction

²⁰⁴ Ivi, p. 252.

²⁰⁵ Secondo Eribon proprio questa istanza portava Foucault a preferire la parola anonima, il tratto fugace alla letteratura, cfr. D. Eribon, cit, p. 207.

²⁰⁶ M. Foucault, «La vie des hommes infâmes», cit, p. 252.

²⁰⁷ Ivi, p. 253.

²⁰⁸ Cfr. G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

dans la vérité, d'induire des effets de vérité dans un discours de fiction, et de faire en sorte que le discours de vérité suscite, fabrique que n'existe pas encore, donc «fictionne». On «fictionne» de l'histoire à partir d'une réalité politique qui la rend vraie, on «fictionne» une politique qui n'existe pas encore à partir d'une vérité historique²⁰⁹

Far lavorare la finzione nella verità, indurre degli effetti di verità con un discorso di finzione, fare in modo che il discorso di verità susciti, fabbrichi qualcosa che non esiste ancora. Possiamo, in questi tre precetti, riconoscere la politica letteraria di Guibert? Possiamo iniziare, finendo col dire che «si veridifica una letteratura a partire da un corpo fantasmatico, si inventa una politica a partire da una verità letteraria» : «mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu'il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son»²¹⁰.

²⁰⁹ M. Foucault, «Le rapports du pouvoir passent à l'intérieur du corps» (entretien avec L. Finas), in, *La Quinzaine littéraire* n. 247, 1-15 janvier 1977, pp. 4-6, ora in Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, cit, p. 236.

²¹⁰ H. Guibert, *La Mort*, cit, p. 7.

Capitolo II

La tragedia del sapere

L'Homme blessé

All'inizio fu il caso; potrebbe essere questo l'incipit del secondo capitolo della scrittura guibertiana. *L'Homme blessé*, film scritto da Guibert et Patrice Chéreau e diretto da quest'ultimo nel 1983, ha in realtà una storia lunghissima, accidentale e accidentata, una storia che è già un film. Un giovane che ha appena fallito il concorso all'IDHEC vede *La Dispute* di Marivaux à la Gaîté lyrique e rimane sconvolto; decide di mettersi sulle tracce del regista – deve assolutamente conoscerlo – e, visto che nel frattempo è diventato giornalista per *20 ans*, intervistarli. È il gennaio 1975²¹¹ e alla fine dell'intervista, fuori dagli studi di Boulogne-Billancourt mentre il regista aspetta un taxi, il giovane gli avrebbe detto: “je voudrais écrire un film pour vous”. Otto anni di lettere, note, pause e scoramenti mentre le loro vite scorrono parallele e la loro scrittura e le loro immagini prendono forma. Finisce che *La Mort propagande* viene pubblicato nel 1977, che altri libri lo seguono mentre il film aspetta di nascere. La genesi del film è fortunatamente disponibile e leggibile nelle abbondanti note pubblicate in coda alla sceneggiatura del film; scelta non scontata e che i due autori giustificano in qualche modo:

au lieu d'écrire une préface ou une postface [...] nous avons pensé qu'il serait mieux d'y faire entrer le lecteur de plain-pied, un peu comme dans un roman, puis de lui dévoiler certaines des notes que nous avons prises l'un et l'autre, pendant ces six ans, pour lui montrer comment l'histoire s'était construite [...]. En publiant ces notes, souvent intimes, nous ne voulons pas être les prestidigitateurs qui retournent leurs accessoires, mais plutôt laisser à la surface de la toile les quelques coups de pinceau qui ont fait le travail²¹².

Le note si aprono con un lungo paragrafo scritto da Chéreau nel '75; dovrebbe trattarsi di un film sulla formazione, dove il protagonista fa degli incontri con delle

²¹¹ Cfr. F. Buot, *Hervé Guibert*, cit. p. 162.

²¹² P. Chéreau–H. Guibert, *L'Homme blessé*, Paris, Minuit, 1983, 151.

persone che traducono la sua voglia di amare, uccidere o imparare; si chiede se forse non devono essere degli incontri che avvengono in viaggio «mais, si on fait voyager, le film coûte cher»²¹³»; il viaggio inteso come ricerca di qualcosa, come rivolta contro un mondo che sfugge al suo desiderio. Nel paragrafo successivo il protagonista ha adesso 16 anni, si aggira tra i porti d'Europa – Barcellona, forse - le toilettes e i bar; ha un amante che uccide: «chacun tue ce qu'il aime». A un tratto l'idea dell'assassinio, di un ragazzo che uccide, per amare, appare come la soluzione, l'idea del film. In filigrana appare le *Journal du voleur* di Genet, il problema sociale – il sottoproletariato omosessuale – la bidonville, il rapporto tra il vero e il falso, la proliferazione dell'immaginazione, la disperazione della realtà. Non è difficile seguendo queste prime note capire quanto la versione finale sia debitrice di questo abbozzo iniziale di Chéreau, ivi compresa la scena finale: «comment tue-t-il? Il l'étouffe»²¹⁴. Nel 1976 pensa di ambientare il film a Roma, il protagonista si nutre di incontri e si racconterà la sua voglia infinita d'amore; a margine compare una domanda, di capitale importanza: «est-ce quelqu'un qui n'est pas lucide ou quelqu'un qui regarde toujours ce qu'il fait?»²¹⁵. Nelle successive note dello stesso anno Chéreau precisa alcuni elementi chiave: l'estate, la centralità della stazione, la notte e i nomi dei personaggi principali: Jean et Henri, Henri Borowiecki ma soprattutto «ne pas savoir ce que fait Jean»²¹⁶.

Nelle note scritte da Guibert nel 1978 la città dove ambientare i fatti non è ancora stata scelta: Monaco o Palermo; sopravvive l'idea di adattare un romanzo di Genet – *Miracle de la rose* – mentre già si delinea che il film ruoterà attorno al tragitto appartamento-stazione, tra questi due estremi i cessi pubblici, il peep-show, le strade di periferia, il garage: «Henri irait, errerait d'un lieu à l'autre à la recherche de Jean qu'il ne trouve pas»²¹⁷. Il romanzo di formazione di tre anni fa è adesso una storia d'amore? Per Chéreau,

Ce qui compte dans ce scénario toujours recommencé, jamais fini, c'est l'histoire d'amour.

L'envie folle du petit d'avoir un modèle. L'envie d'aimer quelqu'un et ce quelqu'un qui se refuse [...]. Il se refuse à faire l'apprentissage. Et le petit le fait quand même²¹⁸.

²¹³ Ivi, p. 154.

²¹⁴ Ivi, p. 158.

²¹⁵ Ivi, p. 161.

²¹⁶ Ivi, p. 167.

²¹⁷ Ivi, p. 182.

²¹⁸ Ivi, p. 182.

I due autori, che non sempre hanno immaginato lo stesso film, sembrano essere d'accordo sulla centralità della stazione, ombelico del desiderio, luogo dell'immaginario e della scoperta ma serve ancora una causa, un perchè e all'inizio del 1980 è Guibert ad averlo trovato: «La gare. Une autre possibilité : que les parents accompagnent leur fille à la gare. Elle part à Francfort pour être jeune fille au pair. Henri ne veut pas accompagner sa sœur, mais ses parents l'obligent (comme une marque délibérée et dérisoire de leur pouvoir, qui n'a plus cours et qui s'effiloche dans le laisser-aller)²¹⁹. Dal canto suo, Chéreau mette a fuoco la relazione tra Jean e Henri ; il colpo di fulmine, decidere di appartenere a lui, di dipendere da lui, senza spiegazione possibile, senza via d'uscita, senza sapere perchè «un film sur l'amour, un amour envahissant»²²⁰. Un film sull'omosessualità ? Per Chéreau non sembra così scontato ; nelle note la questione omosessuale scompare : e essa del tutto normale e quindi risulterebbe superfluo parlarne o è invece la causa taciuta della follia dei personaggi ? La genealogia della loro anormalità ? In un punto Chéreau specifica : «ne pas parler de l'homosexualité de Jean : il ne l'admettrait jamais»²²¹. E questo non sapere, non ammettere che fa di lui un personaggio tragico, del film, una pièce ? Avremo modo di ritornare su questa ipotesi. A ben vedere questa ipotesi può essere già parzialmente confermata dalle ultime note dello stesso regista.

A l'exception – notable – des scènes de gare, il se resserre – le film – et se concentre autour de très peu de personnes : il est impensable de commencer à le tourner sans l'avoir répété au préalable trois semaines, un mois – dans un lieux neutre ou l'on puisse regarder puis faire grandir les émotions et les blessures, observer le choc de ce texte avec la fragilité des comédiens²²².

Chéreau pensa al film in termini di pièce da provare e riprovare, da mettere anzitutto in scena per vedere cosa funziona del meccanismo, per olearlo, nutrirlo senza saturarlo. Sarà un film sull'amore, sulla ricerca di qualcosa che non si può dire, un duro apprendistato sul sapere di sé. Un film «terriblement réel et en même temps comme au

²¹⁹ Ivi, p. 188.

²²⁰ Ivi, p. 195.

²²¹ Ivi, p. 195.

²²² Ivi, p. 198.

bord de la réalité [...], des scènes très normales et d'autres où l'on décollera»²²³. Un film su «le coup de foudre comme initiation au malheur»²²⁴.

Se le note mettono in luce l'importante partecipazione di Chéreau, il film finirà per assomigliare incredibilmente all'opera di Guibert, alle cose che aveva scritto sino ad allora e alle cose che sarebbero venute dopo; ritroviamo temi, ossessioni, figure che come una costellazione si spalmano sui cieli della sua scrittura: il tradimento, l'amore come assoluto, la coincidenza della scoperta con la morte, l'ossessione labirintica, l'omoerotismo e la sua componente esoterica, il mondo degli infami, degli ultimi, degli anormali.

E ancora; la questione di sé – esiste una verità di sé? – il riferimento implicito ai classici, il rapporto con la menzogna, la continua altalena tra la realtà e la finzione. Fin dall'arrivo in stazione – sappiamo che Henri accompagna la sorella al treno, treno che è in ritardo – egli cerca qualcosa, sa e non sa. Un uomo, grasso, pachidermico lo fissa, lo segue e Henri sa e non sa perchè lo segue, ne è sollecitato e impaurito. Nelle toilettes, dove si è momentaneamente fermato incontra Jean. In effetti egli non sa chi è; al momento è solo un ragazzo «qui donne des coups de pied à un homme âgé au pantalon baisse et dont le corps bascule sur le dallage»²²⁵. Jean finisce per parlargli, per invitarlo persino a imitare il suo ruolo, «j'ai une crampe. Aide-moi, allez, tape-lui dessus, avec le pied, tu te salirais. Allez, vas-y. vas-y, je te dis, tape ! il aime ça, l'enflure, allez, fous-lui ton pied dans la gueule. Tape ou c'est moi qui tape»²²⁶. Jean rivela il suo carattere e in poche battute il fondo della relazione che sarà; egli è il signore, clui che da ordini, che incita e si accanisce; Henri quello che ubbidisce, esegue, ora per assenza di volontà ora per paura; «Henri se laisse faire»²²⁷: questa pare essere la cifra della sua abdicazione. Ci accorgeremo presto che il mondo della stazione, per metà sommerso e per metà visibile ruota attorno a un silenzio complice: ci si riconosce, non ci si saluta. Questo mondo si interroga solo a partire da una novità, una nuova figura che si aggira: è la legge del gruppo chiuso. A Jean Bosnas, il vecchio pachidermico, chiede: «tu le connais?»²²⁸. Mentre ritornano verso casa, sul bus, sarà la madre Borowiecki, rappresentante analogo di un altro mondo chiuso, a chiedere al figlio: «tu le

²²³ Ivi, p. 198.

²²⁴ Ivi, p. 199.

²²⁵ Ivi, p. 26.

²²⁶ Ivi, p. 26.

²²⁷ Ivi, p. 28.

²²⁸ Ivi, p. 29.

connais ?»²²⁹ riferendosi a Bosnas. Abbiamo quindi una prima coppia che interroga a cui si oppone la coppia degli interrogati, Jean e Henri : il primo finge di conoscere il secondo, e il secondo tace.

Accanto a questa coppia vi è quella che abbiamo già conosciuto di Jean e Henri. Il rapporto tra i due viene chiarito da alcune battute didascaliche affidate a Jean, mai dei veri e propri dialoghi, nessun approfondimento possibile sulla relazione, sulla psicologia. E Jean che a un passante rifiuta di cedere Henri : «je le donne pas. Je peux pas. Je veux pas»²³⁰, è ancora lui che alla donna con la quale divide la 'appartamento e forse la vita sentimentale, dichiara, «je l'ai ramené, c'est tout, il peut dormir dans un coin. Je lui demande rien»²³¹. «je lui demande rien » lo dirà ancora mentre la sua donna lo incalza per sapere cosa c'è tra i due e sarà lei stessa a utilizzare questa formula quando cercherà di capire ancora cosa c'è stato tra Jean e il ragazzo che ha di fronte : «et il t'a rien demandé à la gare ?»²³². Lei vuole sapere cosa gli ha chiesto ; perchè lo segue, lo cerca questo ragazzo, perchè proprio Jean ? Henri non è in grado di rispondere ; pare proprio che non gli ha chiesto nulla.

O non lo sa o non lo vuole sapere ? Chi è che dei tre sa qualcosa ? Se torniamo alla scena precedente, quando i tre si ritrovano per la prima volta nello stesso spazio, scopriamo che anche le parole non aiutano loro ad avanzare nella conoscenza, lasciano intatta l'ambiguità ; Elisabeth chiede a Jean, «tu veux qu'il dorme avec nous ?»²³³ e Jean la guarda «sans savoir ce qu'il doit comprendre»²³⁴. All'opposto abbiamo Henri che guarda Jean spogliarsi o meglio lo immagina essendo nella penombra, «il devine la silhouette de son corps»²³⁵. Jean si lascia indovinare ma non conoscere, il suo corpo rimane un mistero, «il ne se laisse pas voir nu»²³⁶. Henri invece vuol conoscere, sapere ; sapere se i due hanno fatto l'amore: domanda a cui Jean non può e non vuole rispondere preferendo passare al contrattacco.

Jean

Qu'est-ce que tu regardes ? tu voudrais dormir avec moi ?

Henri

²²⁹ Ivi, p. 32.

²³⁰ Ivi, p. 46.

²³¹ Ivi, p. 53.

²³² Ivi, p. 82.

²³³ Ivi, p. 54.

²³⁴ Ivi, p. 54.

²³⁵ Ivi, p. 54.

²³⁶ Ivi, p. 58.

Je ne comprends pas

Jean

J'aime pas qu'on me regarde dormir

Henri

Je te regardais pas

Jean

Tu peux bien me regarder, si ça te plaît. Moi, je vais te donner mon couteau. Comme preuve. C'est mon premier couteau. Je te le donne [...] et toi, qu'est-ce que tu me donnes ?

Henri

J'ai rien à te donner. Tu veux quoi ?

Jean

Mais t'a rien à faire, tu sais ? je te demande rien. Je te montrerai...

-Henri le regarde sans comprendre. Jean reprend

Jean

...la gare c'est rien. Ça marche tout seul. T'as rien à faire. Je serai avec toi. Je te suivrai.

Gli scambi si articolano attorno ad alcune coppie di parole: donner/demander, comprendre/regarder, rien à donner/rien à demander, coppie che ruotano a loro volta su un silenzio eloquente, attorno a quel *regarder sans comprendre* di Henri, attorno al suo corpo mai nominato. Jean chiede una rendita sul corpo di Henri, vuole che si prostituisca e allo stesso tempo nega che sia la prostituzione il suo enunciato. Il corpo di Henri è paradossalmente quel *rien à faire*?

Col primo cliente va male; Henri riesce a scappare ma non ha i soldi da dare a Jean; la soluzione è andare dalla madre, dalla famiglia da cui non è più tornato

Henri

J'ai besoin d'argent. Je me suis fait avoir. Je dois rembourser. Donne moi tout ce que tu as [...]. Deux cents !

[...]

La mère

Je te préviens, c'est la dernière fois [...]. Ton père...il ne doit pas savoir. Ne parle plus [...]

On est bien, on est ensemble. Pourquoi tu viens comme ça nous déranger?²³⁷

Nelle parole della madre tutto ha il sapore dell'ultima volta: c'est la dernière fois/il ne doit pas savoir/ne parle plus. Henri non risponde alle domande della madre, a

²³⁷ Ivi, pp. 76-77.

Henri servono duecento franchi da mettere nelle mani di Jean. Jean non è nell'appartamento della prima notte. Elisabeth spiega che Jean passa, se ne va, non serve aspettarlo ; resta nell'appartamento il tempo di una doccia, il tempo di rivestirsi ; «il s'habille des vêtements de Jean qui traînent par terre. Il en reconstitue l'habillement habituel; une vieille veste de cuir râpé, un tee-shirt noir, un jean, des bottes, mais tous ces vêtements sont un peu grands pour lui [...]. Il reprend l'argent dont Elisabeth n'a pas voulu et sort précipitamment de l'appartement»²³⁸. Henri vuole confondersi in Jean? Che i suoi vestiti possano miracolosamente portarlo da lui? Henri vagabonda alla ricerca dell'uomo del suo destino ; incontra ancora Bosmans, a dei clienti di un peep-show chiede di Jean ; poi torna alla stazione, pensa di partire per Francoforte ma non ha abbastanza soldi ; ancora vaga tra la stazione e il passaggio sotterraneo, incontra un ragazzo, «Henri fait face au garçon et l'embrasse. Pendant qu'il l'embrasse, on voit Henri sortir son couteau et le pointer stupidement contre le ventre du garçon. Le garçon le sent et rit»²³⁹. Il bacio annuncia forse il suo destino, la sua verità?

Torna di nuovo a casa, trova anche il padre

La mère

Tu vois, on te demande même pas d'où tu viens, ni ce que tu fais. On pourrait te poser des questions.

Henri

Posez des questions

Le père

C'est pas la peine

Henri

Eh bien...j'ai rencontré...

Le père

Oh, écoute, parle d'autre chose.

Vorrebbero sapere ma non osano chiedere, vorrebbe raccontare ma non sopportano ascoltarlo; i loro enunciati scorrono paralleli senza possibilità di incontro alcuno. Henri è solo di fronte alla coppia formata dal padre e dalla madre, gli adulti, la famiglia. Non vogliono essere disturbati, non vogliono sapere. Ancora una volta è fuori, sulla strada, alla ricerca di Jean ; ancora una volta incontra Bosmans. Dopo un lungo vagare lo porta a casa sua dove quasi miracolosamente appare Jean. Sembra che abbia

²³⁸ Ivi, p. 84.

²³⁹ Ivi, p. 102.

voglia di Henri, voglia di fare presto anche, desiderio di rimanere maitre della situazione, di scongiurare ogni reciprocità : «ne me touche pas. Ferme tes yeux»²⁴⁰.

Bosmans rimane nella pensombra, si nasconde come può tra le statue, guarda e suda ; poi si avvicina e scopre che la realtà che vedeva da lontano, da una distanza diversa è solo simulazione : «c'est sa propre main collée sur la bouche d'Henri que Jean embrassait tout à l'heure, et maintenant ce n'est que son pouce dresse sur le ventre blanc d'Henri qu'il suce et mastique avec soin»²⁴¹. Bosmans non accetta la simulazione e li invita bruscamente a smettere. Sono ancora sulla strada, insieme ; Henri chiede spiegazioni

Henri

Pourquoi tu as fait semblant ?

Jean

Quoi, semblant ?

Henri

L'autre jour, chez Bosmans...

Jean

Lache-moi un peu tu veux

E ancora qualche scena dopo ;

Henri

Je peut t'embrasser ?

Jean

Je suis pas pédé, moi.

Jean non vuole rispondere del suo desiderio ; si può rispondere del resto ? Si può dire la verità ? Si può simulare o si può mentire. È questo l'apprendistato di Henri, questo il suo romanzo sentimentale implacabile. Henri non riesce a fare a meno di Jean e Jean è sempre più lontano. Su un pratone, alla periferia della zona industriale, di buon mattino, tra le giostre già smontate, incontra ancora Bosmans «ensemble, ils traversent avec lenteur le grand rideau au fond de la salle et descendent un escalier à travers une espèce de long parking souterrain, dont les boxes en parpaings sont aménagés en chambres [...]. Bosmans s'arrête devant le dernier box»²⁴².

²⁴⁰ Ivi, p. 117.

²⁴¹ Ivi, p. 118.

²⁴² Ivi, p. 147.

Bosmans

Regarde comme il dort, allongé sur le ventre. Tu peux le prendre, mais tâche pas de le réveiller. Il dort si bien... Vas-y, prends-le, prends-le doucement... Surtout, ne le réveille pas, il a tant besoin de sommeil. Il ne sait plus dormir. Le soir, il prend des comprimés²⁴³.

Henri riceve degli ordini, ordini ambigui : prends-le/tâche de ne pas le réveiller, ordini che saranno poi definitivi ; parole che passeranno tra qualche minuto dall'ordine della contingenza a quello dell'eternità. Henri si corica accanto al corpo addormentato di Jean, vi si incolla, comincia ad accerezzarlo : «il lui caresse le dos, les fesses [...], les larmes lui montent aux yeux, il voudrait étreindre ce corps et se perdre en lui, il le caresse plus vite, il le saisit, il le redresse [...]. Il le retourne de toute sa force, car ce corps endormi reste offert et pèse lourd, il le retourne jusqu'à en atteindre le sexe, avec une frénésie grandissante se colle à lui»²⁴⁴. La scena che si offre è paradossale: il corpo di Jean è disponibile ma inerte, sotto il suo imperio ma non più come persona; un corpo esposto ma pesante, un corpo morto dentro il quale è impossibile perdersi. È questa verità, folle verità, a scatenare l'istinto in Henri? La certezza che quel corpo non griderà mai la verità? Che quel che ha finalmente saputo non ha che il volto della simulazione e della morte? Che la sua formazione non approda da nessuna parte? «Et soudain, Henri l'étrangle. Il lui serre le cou de toutes ses forces. En larmes et en criant, il secoue la tête de Jean dans ses mains et la cogne au bois du lit. Un râle étouffé qui décroît dans l'oreiller, puis un craquement, une retombée, un silence. Henri, perché sur Jean, ne bouge plus»²⁴⁵, poi:

A bout de force il rallume la lumière. Le corps de Jean repose inerte et tordu sur le lit. Henri regarde les vêtements de Jean posés sur une chaise. Il regarde la table de nuit, le tube de somnifères pose près d'une bouteille de whisky [...]. *Vite*, il prend le tube, en verse quelques comprimés dans sa main, puis tout le contenu. *Décidé*, il en prend un, l'avale, puis un second, l'avale, puis un troisième qu'il avale plus vite avec le whisky au goulot. *Mais il se ravise* et repose fébrilement tout le contenu de sa paume sur la table de nuit en en faisant

²⁴³ Ivi, p. 147.

²⁴⁴ Ivi, p. 149.

²⁴⁵ Ivi, p. 149.

tomber une partie. *Il essaie de calmer son tremblement, il se couche, lentement, auprès du cadavre*²⁴⁶.

Jean è morto, Henri vuole morire, sembra deciso ; morire dello stesso sonno che aveva ucciso Jean prima ancora della decisione improvvisa di Henri. Poi cambia idea, allontana il contenuto mortale dalle sue mani, quelle mani che avevano già dato la morte ; prova a calmarsi, si distende accanto al cadavere. Vuole salvarsi, vuole aspettare che la morte arrivi altrimenti ? E passata la grande crisi? Henri è folle?

Chi è *L'Homme blessé* ? A me pare che due storie scorrano parallele, parzialmente si sfiorano e infine si sovrappongono: una che racconta la lenta formazione di un ragazzo, il riconoscimento del desiderio, la volontà di sapere e un'altra che corre verso il delitto, accumulandone i segni e l'inesorabilità e fa di Henri, di Jean, di Bosmans degli uomini infami, degli anormali; esseri che vivono ai margini, taciuti, soltanto intravisti, opachi e strappati all'anonimato solo perchè il delitto ha fatto decidere il potere di gettare su di loro una luce abbagliante e sinistra. Due storie in rapporto con *La Mort propagande*, con quell'attrazione per l'irrevocabile, la morte, l'amore-folle, il limite.

Michel Foucault apre le sue *Leçons sur la volonté de savoir*, il corso inaugurale al Collège de France nel 1970, parlando del desiderio di conoscerne, del desiderio di sapere, un desiderio che come nel caso di Edipo, acceca²⁴⁷ o uccide «c'est un savoir qui tue. Le héros ne lui résiste pas ou il fonde sur lui. L'éclair de la lumière et celui de la mort se confondent»²⁴⁸. La conoscenza è tragica? Conoscere la verità e sopravvivere, impossibile? Nella lezione del 3 gennaio 1971 Foucault chiarisce come la parola di verità si giura, si espone al rischio della collera degli dei, prende il rischio; la parola di verità verrebbe a sostituire il vecchio sistema giuridico basato sull'ordalia, «le danger physique auquel on affrontait l'accuse c'était le serment de vérité»²⁴⁹. Ne *L'Homme blesse*, laddove ci si aspetterebbe un sistema basato sulla parola vera, ci si trova in mezzo all'ordalia, alla sfida, alla prova cercata nel corpo, al di là del corpo; ciò che è fin troppo chiaro nell'ultima scena.

²⁴⁶ Ivi, p. 150. Il corsivo è mio.

²⁴⁷ Cfr. M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir, suivi de Le savoir d'Edipe*. Cours au Collège de France 1970-1971, Paris, Gallimard-Seuil, coll. "Hautes études", 2011, p.9 e p.15

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Ivi, p. 83.

Henri è un masochista? Sì, se con ciò intendiamo meno qualcuno che trova piacere nella sofferenza e più qualcuno «qui accepte l'épreuve de la vérité et qui y soumet son plaisir»²⁵⁰; per tutta la durata Henri sopporta fino in fondo la prova della verità, qualsiasi prova l'altro gli sottomette; il rifiuto, la simulazione, la negazione; sopporta il suo discorso fino alla sua affermazione finale: il corpo negato di Jean diventa il corpo troppo presente. Henri non scoprirà mai la verità di Jean o meglio lo scoprirà quando non potrà più soddisfarlo, quando il piacere è solo un eccesso, l'impossibile scambio. Jean ha perso la sfida, ne è morto. La verità è una lotta tra due giocatori; Henri ha davvero vinto? Ha conosciuto il desiderio? É questo, desiderio di morte? Non è questa conoscenza apparenza, inganno? Se Henri decide di non farla finita è perchè un'altra storia si nasconde, un'altra verità aspetta di essere svelata? E se la verità di se così trovata fosse solo una menzogna? Foucault ci aiuta o forse ci confonde ancora un pò rileggendo Nietzsche, «la vérité est une péripétie, une invention, peut-être un détournement de la connaissance, qu'elle n'en sera ni la norme ni l'essence. La vérité n'est pas la vérité de la connaissance»²⁵¹. Più in là afferma, «la vérité est mensonge. Elle est autre chose que ce qu'elle prétend être [...]. La vérité n'est pas vraie si elle est une connaissance, puisque toute connaissance est une illusion»²⁵², e ancora «la connaissance est un effet illusoire de l'affirmation frauduleuse de la vérité; la volonté qui les porte l'une et l'autre à ce double caractère; d'être non pas du tout volonté de connaître mais volonté de puissance; de fonder entre connaissance et vérité un rapport de cruauté réciproque et de destruction»²⁵³. Che cosa svela la pretesa «verità» di Henri? Che la luce abbagliante della conoscenza è il buio più pesante della follia; che la verità è forse l'altro nome della follia, la conoscenza dell'annichilimento – si potrebbe forse qui ricordare Empedocle che si lancia nel cratere dell'Etna per istinto di sapere.

Questo è certamente uno dei modi di leggere il primo racconto che scorre ne *L'Homme blessé*, non l'unico. Proveremo adesso ad abbozzare alcune ipotesi riguardanti il secondo racconto, la corsa al delitto che ora si sovrappone al primo racconto ora se ne allontana; i segni a volte paiono così diversi che sembrano costituire due serie distinte. Se abbandoniamo dunque l'ipotesi di una storia di formazione, di un

²⁵⁰ Ivi, p. 84.

²⁵¹ M. Foucault, *Leçon sur Nietzsche*, Conférence prononcée à l'Université McGill (Montréal) nell'aprile 1971, ora in *Leçons sur la volonté de savoir*, cit, p. 205.

²⁵² Ivi, p. 201.

²⁵³ Ivi, p. 207.

apprendistato, di un desiderio d'amore come abbiamo letto nelle note preparatorie, emerge una storia di frontiera, notturna, dai toni cupi e dal finale certo. Sono degli anormali che hanno perso qualsiasi contatto con la vita altra; prostituti, ricattatori, omosessuali attardati che vivono di notte, la notte e quel che offre; la loro dimora è la stazione, i parcheggi, i cessi, i peep-show, le giostre abbandonate, gli alberghi a ore. Sono personaggi che non hanno una casa o vi fanno incursione per prelevare o gestire denaro. Fanno parte di quella categoria che Foucault individua nel corso al Collège de France del 1974-1975 dedicato a *Les Anormaux*; individui che appartengono a un continuum ai cui poli sta la prigione e il manicomio, degli individui pericolosi «ni exactement malades, ni à proprement parler criminels»²⁵⁴. Henri, Jean, Bosmans possono a buon diritto far parte di questa categoria; fino alla fine oscillano tra i due poli; fino alla fine lo spettatore può contare sull'indecidibilità del destino: i segni infatti sembrano ora accumularsi sull'uno ora sull'altro «anormale». E poi c'è l'omicidio, l'ultima scena, l'altra scena. Henri è responsabile del suo gesto, della sua opera? Le operazioni effettuate subito dopo il gesto di cosa ci convincono? Che come recita il vecchio articolo 64 «il n'y a ni crime ni délit, si l'individu était en état de démence au moment de son acte?»²⁵⁵. Malato o responsabile? «La folie efface le crime, la folie ne peut pas être le lieu du crime et, inversement, le crime ne peut pas être, en lui-même, un acte qui s'enracine dans la folie»²⁵⁶. Nel già citato articolo 64 si fa riferimento alla ragione del soggetto criminale, condizione alla quale la legge si può applicare e in assenza della quale la legge non è più applicabile.

All'esercizio del diritto di punizione capire perché un tale atto è stato commesso, come lo ha commesso, se nella vita, cioè a dire nella biografia è possibile rintracciare i segni dell'atto in questione; scongiurare insomma l'esistenza di quei crimini senza ragione, del pericolo che fa irruzione all'improvviso senza alcun segno. Bisogna, insomma, che il soggetto assomigli al proprio atto, che l'atto compiuto sia imputabile al soggetto. Per tutta la durata de *L'Homme blessé* i personaggi coinvolti vivono nel pericolo e fanno i conti con la morte a diversi gradi; la possibilità di uccidere si è presentata a Henri attraverso molti volti. Henri sembra animato da un'istinto barbaro, un atto di delirio.

²⁵⁴ M. Foucault, *Les Anormaux*. Cours au Collège de France 1974-1975, Paris, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. "Hautes études", 1999, p. 32.

²⁵⁵ Cfr. in M. Foucault, *Les Anormaux*, p. 23.

²⁵⁶ Ivi, p. 29.

Foucault nel corso del 5 febbraio 1975 si sofferma a lungo sul caso di Henriette Cornier – che ha tagliato la testa della figlioletta della sua vicina e alla domanda perché risponde: «era un'idea» e sulla frase che usa l'avvocato Fournier per difenderla : «elle a agi comme dans un rêve, et elle ne s'est réveillée de son rêve qu'après avoir commis son acte»²⁵⁷; l'avvocato ripristina cioè una nozione di follia-demenza, una follia «dans laquelle le sujet n'a pas de conscience de la vérité, dans laquelle l'accès à la vérité lui est barré. Si elle est comme dans un rêve, alors sa conscience n'est pas la vraie conscience de la vérité»²⁵⁸. Vediamo come da un'altra prospettiva la questione della verità salta ancora fuori. Da un sovrappiù di verità all'assenza di verità. Henri è nell'errore, forse lo è sempre stato, fin dall'inizio. Si ha la tentazione di assegnare a Henri il ruolo di mostro discreto, pallido, puro, muto il cui crimine può essere spiegato più ricorrendo a quella nozione di istinto che ai segni, pure presenti ma altrettanto fragili, della sua biografia. Certamente è un disadattato, ha delle relazioni familiari difficili, non dimostra alcun attaccamento per la madre, per la sorella ma ciò basta – e si ricorderà il caso Pierre Rivière – a fare di lui un criminale, a fare della sua vita una condotta patologica? Si ha la tentazione leggendo e rileggendo *L'Homme blessé* di credere che i due autori, forse il solo Guibert, abbiano avuto accesso a questo corso sugli anormali, che in qualche conversazione, più di una probabilmente, il filosofo si sia impegnato a parlare del funzionamento della psichiatria tra il 1830 e il 1880 e che i due in seguito abbiano modellato i personaggi seguendo quelle tracce. La tentazione di credere che un individuo come Henri che segue senza una ragione Jean, forse per amore, forse per desiderio di conoscenza davvero, è davvero e globalmente pazzo; l'omosessualità sua, del resto e degli altri protagonisti, non è forse la prova di una condotta intrinsecamente deviata?

Chéreau e Guibert rappresentano con precisione questo mondo sotterraneo che loro stessi hanno conosciuto e ancora conoscono nella Francia di Mitterrand che ha depenalizzato nel 1982 i rapporti omosessuali²⁵⁹; una Francia che non ha dimenticato la «honte», che non sa leggere nell'omosessualità che il marchio visibile della follia nascosta. I due autori costruiscono i personaggi allucinati a partire da questa realtà non meno irrealista ma giustificata dalle istituzioni. Bosmans è il vecchio «finocchio» che non oserebbe venire alla luce e vivere di giorno, è perciò sposato; Jean nega con passione di esserlo e Henri non ne sa nulla ma sa che vuole quel corpo proibito. Vivono tutti in una

²⁵⁷ Ivi, p. 121.

²⁵⁸ Ivi, p. 121.

²⁵⁹ Cfr. F. Martel, *Le rose et le noir*, Paris, Seuil, 2008 [1996].

terra di mezzo, sospesi tra la simulazione e la verità, tra ragione e follia, negazione e affermazione. Le loro vite sono multiple, attaccate alla notte. I genitori di Henri non hanno nessuna presa sul corpo del figlio, sono negligenti, disinteressati, appena immaginano la vita che questo conduce fuori dalle mura, neppure sospettano che il figlio è oggetto di piacere di alcuni uomini, che il figlio desidera sapere. Non sapremo, ma ci resta curiosità, se Henri verrà prosciolto come infermo o condannato; è un'altra storia, un altro film ,un'altra scrittura. Non sapremo se è il bimbo che uccide Jean o se è l'uomo che non ha potuto avere il suo oggetto del desiderio che a condizione della morte e non sapremo neppure se è alla vita precedente a questo incontro che bisogna imputare l'atto e se fatale fu l'incontro con Jean; se in un'altra Francia, in un altro momento tutto ciò sarebbe stato possibile o evitabile. Ciò che sappiamo è che Guibert con Chéreau esplora ancora il limite delle passioni, della scrittura, della ragione. Si interessa ancora, inventando una storia e non fantasmando la propria, come era accaduto nel primo capitolo, *La Mort propagande*, a quegli uomini infami che Foucault con pazienza aveva esumato dall'archivio de l'Hôpital générale et della Bastiglia e pensava di riunire in una grande « anthologie d'existence»; vite brevi, incontrate per caso, vite singolari divenute per caso esemplari; «ce qui les arrache à la nuit où elles auraient pu, et peut-être dû, rester, c'est le rencontre avec le pouvoir»²⁶⁰ .

Nel caso di Henri forse lo ha strappato alla notte dell'indifferenza quel gesto, ultimo atto che strappa al protagonista la parola e gli regala l'ambigua calma di chi possiede il proprio oggetto; a Guibert e Chéreau il César per la migliore sceneggiatura, a Guibert la certezza di essere sulla buona strada, cioè sulla strada impervia dell'esplorazione della crudeltà e della tenerezza, dell'infamia e della passione, cioè della vita.

²⁶⁰ M. Foucault, *La vie des hommes infames*, in *Dits et écrits II 1976-1988*, cit, p. 241.

Capitolo III

La struttura di una vita

Educazione, passione e menzogna in *Des Aveugles*

Fotografo per passione, e *pagiste* per professione, Guibert non smette di confrontarsi con quello strano fenomeno che è la cattura della luce, la registrazione delle immagini. La fotografia non è del resto che una certa misura di luce e ombra, l'equilibrio instabile tra le parti; cosa succede se questo equilibrio viene a mancare, se le due parti si annientano, se nulla cioè viene registrato? Già ne *L'image fantôme*, nel testo omonimo che apre la raccolta di scritti sulla fotografia, il giovane scrittore affronta l'angosciante quesito, l'ansia dell'attesa dello sviluppo, la scoperta che nulla è stato registrato, che un gioco sinistro ha impedito alla luce di fissarsi sulla pellicola. Non sappiamo bene se l'interesse per i non-vedenti viene da lì, da quel testo, da quella esperienza ma sappiamo, perché è lui stesso a raccontarcelo, quale atteggiamento gli deve aver ispirato la madre nei loro confronti: «c'étaient des gens vis-à-vis de qui devait se manifester une bienveillance absolue, morale, comme une loi de pitié, conduisant à faire comme si on ne les voyait pas. Du fait qu'ils ont eux-mêmes privés du regard, il faut leur offrir notre absence de regard, nous mettre devant eux, à niveau de leur regard»²⁶¹. Atteggiamento etico o ipocrisia? Guibert saprà pervertire questo comandamento offrendo a se stesso e ai lettori un supplemento di sguardo sui non-vedenti.

Come la maggior parte dei testi Guibertiani, anche *Des Aveugles* nasce dall'esperienza reale, quotidiana, rivestita da un velo più o meno spesso di finzione. Guibert incrocia dei non vedenti al carrefour Duroc in un ristorante dove egli stesso ha preso l'abitudine di consumare i pasti; a forza di guardarli deve aver pensato: «ils doivent avoir des secrets terribles»²⁶²; scrivendo, «ce sont ces secrets que j'ai eu envie d'imaginer»²⁶³. L'interesse come spesso gli capita diventa ossessione e facendo valere i suoi diritti di giornalista chiede di poter fare un reportage presso l'Istitut National des jeunes aveugles. Guibert vi si reca più volte, curioso ai limiti del voyeurismo verso

²⁶¹ H. Guibert, "Les messagers des morts", *L'Autre journal*, n.4, avril 1985, in F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 189.

²⁶² Ivi, p. 190

²⁶³ *Ibid.*

quelle vite chiuse in un vecchio liceo-caserma del XIX secolo, verso quella struttura che si ripete immutabile. Il reportage, come afferma Buot, «est conçu comme un véritable repérage, un espionnage, pour passer à la fiction»²⁶⁴. In effetti, ritroveremo molti elementi nel romanzo che sono già presenti nel reportage; dal bac à sable, all'humour dei non-vedenti, dalla tenerezza fino a immaginare delle storie d'amore passionali e terribili. Il reportage comprende cinque pezzi pubblicati ne *Le Monde* nel luglio 1983: "Le droit au toucher", "Topographie d'un enseignement général", "Propositions" "Musique", "Vive le braille!". Il reportage, non privo del registro grottesco, lascia Guibert insoddisfatto ma con la curiosità intatta. Chiede di diventare lettore presso l'Istituto. *Des Aveugles* vedrà la luce un anno dopo. Secondo Andrau, Guibert avrebbe già iniziato a scrivere il libro durante l'estate del 1983 all'Isola d'Elba; «un travail imaginaire dans un premier temps. Puis, de retour à Paris, il s'était proposé comme lecteur à l'Institut, afin d'approcher le quotidien des aveugles et de renforcer son écriture»²⁶⁵. Guibert vi legge soprattutto Flaubert; *Un cœur simple*, *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, poi in teoria anche articoli di cronaca e reportages. Il giovane scrittore si stupisce del fatto che i suoi auditori sembrano interessati soprattutto dai racconti di catastrofi di ogni tipo. In che modo il terribile agisce su di loro, cosa di quelle storie estreme riesce ad affascinarli, e ancora: in che misura si pone il loro il problema della distanza, della percezione, della luce e dell'ombra? Vedremo che nel romanzo Guibert si sforzava di offrire delle risposte.

Des Aveugles viene dato alle stampe nell'aprile 1985 e segna un passaggio importante: è il primo libro a essere pubblicato da Gallimard e non da Minuit ed è il primo testo ad avere un'esplicita indicazione di lettura: *roman*. In effetti, la versione finale, redatta dopo l'esperienza di lettore, si compone di due parti giustapposte, «il adjoint à la première mouture très documentaire des épisodes plus symboliques»²⁶⁶. Il *roman* deve la sua riuscita all'equilibrio sempre instabile tra verità e menzogna, il documentario e la fantasmagoria, alla contaminazione tra questi opposti: «parfois, là où on croit à la fantasmagorie, c'est du documentaire et là où on peut croire à du documentaire, c'est une pure affabulation que la vérité démentirait. C'est un jeu qui m'intéresse plus que jamais dans ce que je fais»²⁶⁷. Alcuni episodi sono copiati parola

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ F. Andrau, *Hervé Guibert*, cit, p. 156.

²⁶⁶ F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 192.

²⁶⁷ H. Guibert, "Les messagers des morts", *L'Autre journal*, n.4, avril 1985, in J-P. Boulé, *Hervé Guibert*, cit, p. 155.

per parola dal reportage, si riconoscono quelli riguardanti la fotografia e la topografia dell'istituto, mentre altri sono inventati o scritti seguendo la logica del risultato da ottenere. Le service de presse di Gallimard, a cui si deve la paternità con tutta probabilità della quarta di copertina definisce *Des Aveugles* «un récit d'épouvante» e qualche riga dopo «un livre sans pitié»; Jean-Pierre Boulé preferisce parlare di roman noir²⁶⁸. Ancora qualche parola prima di rileggere qualche passaggio importante.

Des Aveugles è dedicato «A l'ami mort» e se ancora nel 1985 la maggioranza dei lettori non sapeva di chi si trattasse, oggi possiamo certamente affermare che l'amico morto è Michel Foucault, scomparso nel giugno del 1984. Diversi studiosi guibertiani ammettono l'importanza di quella dedica e ancor di più l'influenza diretta del filosofo sulla costruzione del testo; Sarkonak nel suo *Angelic echoes* ne parla come di un supplemento a *Histoire de la folie* e a *Surveiller et punir*; Smith come di una riflessione sull'insegnamento dell'amico, Smyth sottolinea invece l'influenza capitale di *Surveiller et punir* e alla magistrale descrizione del ruolo dell'asilo nella cultura del XVIII e XIX secolo²⁶⁹. Rileggendo il libro, del resto, non è difficile confermare l'influenza di quest testo, forse l'influenza più diretta e riconoscibile dell'opera del filosofo sullo scrittore. Tra le influenze occorre non dimenticare alcuni film come *Les Diabolique* di Coluzot o la copertina di un numero di «Qui Police» dove si narrava di un crimine perpetrato da un non-vedente all'interno di un ospizio.

In *Surveiller et punir* dobbiamo ricercare non solo la fonte di ispirazione ma un incessante dialogo con l'amico e la sua opera, un omaggio: «le dernier signe amoureux qu'Hervé envoie à Michel Foucault»²⁷⁰. *Des Aveugles*, sosterrò, può essere letto come un roman noir, il più riuscito dei testi guibertiani prima de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* ma anche come una lunga postilla al testo foucauldiano dove si racconta tutto ciò che la storia ha inteso cancellare, che non ha visto o trascritto. Non più e non solo dei corpi docili rinchiusi ma dei corpi amanti «rompus aux jeux de l'amour et du sexe, de ses odeurs et de ses fantasmes! Même capables d'être cruels»²⁷¹. Ancora delle vite infami, insomma, ma dall'interno di un sistema chiuso che osserva eppure non vede.

Robert e Joesette, i protagonisti, sono due non vedenti e formano una coppia all'interno dell'istituto, lei ha perso la vista all'età di tre anni, misteriosamente:

²⁶⁸ J-P. Boulé, *Hervé Guibert*, cit, p. 151.

²⁶⁹ Cfr. A. Genon, *Hervé Guibert*, cit, p. 105.

²⁷⁰ F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 193.

²⁷¹ *Ibid.*

en trois jours le beau bleu de ses iris avait fondu, avait coulé tout doucement, comme attiré vers les paupières, sans lui faire aucun mal [...]. Les bonnes femmes dirent que c'était parce que sa mère avait basculé jeune fille dans une fosse à purin. Josette ne disait jamais qu'elle avait vu un jour, elle disait qu'elle était née aveugle, en fait elle n'avait que quelques souvenirs vagues et monstrueux, que sa pensée s'acharnait davantage à effacer qu'à retenir²⁷²

Robert, al contrario, non aveva mai visto, o meglio :

le sort avait cruellement percé, dès sa naissance, ses deux globes, de deux minuscules trous d'aiguilles symétriques [...] qui imprimaient sur sa conscience à vif des taches de lumière, des éclaboussures de couleurs, qui ne lui donnaient aucune information, mais qui le blessaient, car les deux trous [...] laissaient passer les impressions les plus cruelles et les plus inutiles, il souffrait en permanence d'un éblouissement d'éclipse, il aurait voulu que ses yeux soient voilés, toujours, revêtus, d'une glaise apaisante ou d'une emplâtre parfaitement opaque²⁷³

Essi sono dunque de non-vedenti imperfetti, come se un supplemento di crudelta fosse stato inflitto loro dalla natura; è il caso soprattutto di Robert. Egli avrebbe preferito murare del tutto quello spiraglio senza sperare di poterlo allargare, di vedere e dopo avere abbandonato del tutto la speranza di poter decifrare il suo volto. «Quand il était enfant, il avait essayé de déchiffrer son visage, par un formidable effort de mémoire, comme un peintre au souvenir d'une figure [...] mais sa tête avait tant et tant de fois roulé sur elle-même [...] au point de se cogner, à toute volée, contre la glace, se rompant le cou»²⁷⁴ e qui Guibert cambia registro; «son père était accouru pour arracher au débris la pauvre tête décroché et sanglante, encore agitée, faiblement, par son mouvement de roulis. Et Robert n'avait pu rien constituer de son visage; il n'avait vu que la tête d'un loup, in n'avait vu que des vagues de sang, un cyclone de chair vive et de morves»²⁷⁵.

²⁷² H. Guibert, *Des Aveugles*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 17-18.

²⁷³ Ivi, p. 18.

²⁷⁴ Ivi, p. 19.

²⁷⁵ *Ibid.*

Il narratore fin dalle prime pagine è in una posizione di superiorità fin troppo evidente. Letteralmente vede tutto, spia i suoi protagonisti, vittime del suo sguardo, si allea con chi vede contro chi non vede; basti pensare all'episodio dell'acquisto dei quattro topi bianchi. Josette li vuole solo di quel colore e la signora è costretta ad ammettere, lei che vede, che «le blanc parfait n'existe pas dans la nature : comment voulez-vous qu'un naturaliste vous vende des souris vraiment blanches»²⁷⁶. Ella, d'altronde, ella non ha capito che Josette non vede, «vous ne voyez pas? Non, je ne vois pas, a dit Josette»²⁷⁷. Una volta rientrata a casa a Robert dice: «qu'est-ce qu'ils sont tous aujourd'hui à pas voir qu'on voit pas?»²⁷⁸ e Robert contrattacca : «moi, tu sais ce que j'ai entendu aujourd'hui? Un type qui disait dans mon dos : j'aime pas ces jeunes qui portent des lunettes noires, ça fait pas franc»²⁷⁹.

Anche il lettore meno accorto avrà fatto caso alla dose massiccia di *humour noir* che caratterizza questo scambio di battute e che sosterrà sempre la narrazione. Qualche pagina più in là, Robert dice di voler diventare pittore o geometra – è evidente che gli è impossibile – e tocca al professor Kunz riportarlo alla sua realtà : «que sais-tu de la couleur et de la perspective, dis-moi, et de l'infini?»²⁸⁰. Il nostro calca la mano sulla disabilità dei due : «ils ne lisaient pas, ni l'un ni l'autre. Ils préféraient descendre au foyer regarder la télévision, enfin regarder, plutôt écouter, et voir, par transmission de pensée»²⁸¹. Leggere è un passatempo per vedenti; per loro assume le sembianze di un lavoro il cui piacere si scioglie nella lunga mediazione tra la decodifica del testo e la costruzione delle immagini. Il loro professore di filosofia, più per stupidità che per malizia, è solito proporre discussioni che hanno a che fare con la vista: «le soleil comme la mort peut-il se regarder en face?»²⁸² o, « ila beauté est-elle dans le regard ou dans l'objet regardé ?»²⁸³. Nella biblioteca un cartello beffardo, che d'altronde nessuno era in grado di leggere, impone: «ici soyez aveugle et muet». Descrivendo il loro passatempo serale, il narratore non può fare a meno di notare la passione paradossale per il Mikado «ce jeu de voyants, qui ne pouvait pas être plus difficile que pour un aveugle. Ils l'appelaient le jeu du massacre [...]. Les couleurs leurs étaient inutiles au moment des comptes, alors

²⁷⁶ Ivi, p. 15.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Ivi, p. 32.

²⁸¹ Ivi, p. 34.

²⁸² Ivi, p. 36.

²⁸³ *Ibid.*

ils avaient entaillés d'encoches différentes pour les distinguer»²⁸⁴. La superiorità dei vedenti, lo scandalo che questa posizione suscita nei due protagonisti sembra esplodere nell'episodio della fotografia: «à qui était donc destinée la photo? Qui pouvait donc se permettre de les voir, eux qui ne pouvaient même pas se voir ?»²⁸⁵. Il narratore continua diffusamente a raccontare episodi che li vedono abusati dai vedenti; nella loro camera, la 114b, sopra i letti gemelli messi accanto, dovrebbero esserci dei poster di David Bowie e Mick Jagger «mais qui étaient en réalité tous les rogatons que le marchand n'arrivait pas à écoulé : une jument avec ses poulains, un chalet suisse au bord d'un lac, une calèche, un chimpanzé et une horloge»²⁸⁶. Perfino nel direttore dell'istituto si manifesta la superiorità dello stato di vedente «la maladresse des aveugles lui donnait une sensation agréable de sa propre force physique»²⁸⁷.

E' arrivato però il momento di giustificare le parole educazione, passione e menzogna, partendo propria dalla prima, e dal rapporto con il già citato *Surveiller et punir*. Badin, in *Malattia e altrove*, sottolinea come gli spazi in cui si svolgono le vicende narrate in *Des Aveugles*, «anche se non propriamente ospedalieri, assumono le caratteristiche dello spazio clinico : razionalità nell'architettura, funzionalità, costante visibilità di chi la abita, controllo»²⁸⁸ e aggiungerei costrizione doppia dettata dalla natura del posto in cui vivono e dalla loro condizione. Purtroppo non si sofferma sull'aspetto educativo correlato a tali spazi, correlazione su cui ritorna più volte Michel Foucault nella sua opera. Né si sofferma sul ruolo sovversivo che Robert e soprattutto Josette si ritagliano nell'Istituto anche grazie alla cecità degli altri abitanti e alla rarità dei vedenti. Su questo credo occorra puntare la nostra attenzione e su questa fedeltà-infedele al suo maestro riflettere.

L'Istituto rappresenta un sistema chiuso, razionale. Formato da quattro edifici disposti a croce, per sua stessa natura impedisce la libera circolazione delle persone; solo al quarto piano dei corridoi uniscono i quattro edifici ma a questi non può accedere che il personale. Al centro della croce una sala concerto monumentale, «avec un orgue, des colonnades de marbre blanc, un balconnet et des soupiraux ornés de vitraux [...]. Le sous-sol abritait une gigantesque salle de bains en forme d'étoile»²⁸⁹. Il bagno

²⁸⁴ Ivi, p. 45.

²⁸⁵ Ivi, p. 69.

²⁸⁶ Ivi, p. 76.

²⁸⁷ Ivi, p. 83.

²⁸⁸ A. Badin, *Malattia e altrove*, in *Malattia e separazione. Itinerari di scrittura della patologia nella letteratura*, a cura di A.-M. Babbi e A. Melchiori, Verona, Cierre Grafica, 2013, p. 191.

²⁸⁹ H. Guibert, *Des Aveugles*, cit, p. 26.

sotterraneo e l'auditorium testimoniano dell'eccezione in un Istituto la cui architettura come sottolinea lo stesso Guibert è votata alla simmetria. Completa l'istituto uno spaccio gestito dalla portiera e i cui articoli «avaient pour fonction d'éviter les accidents de circulation»²⁹⁰ o qualche vestito dai colori sgargianti «car les aveugles étaient censés adorer porter des couleurs vives»²⁹¹. L'Istituto è ubicato tra la campagna e la città, alla frontiera ; «l'aile nord, avec ses écuries, débouchait directement sur une forêt ; l'aile sud sur une carrefour»²⁹². Questa posizione gli garantisce un carattere anfibio e fa del luogo uno spazio etero-topico²⁹³, sì impermeabile ma non del tutto. Qualcuno, come vedremo, può avere accesso dall'esterno, un accesso occasionale :

l'Institut était le lieu d'une inéluctable circulation : les élèves aveugles devenaient des professeurs aveugles, les fainéants atterrisaient aux cantines [...]. La plupart des aveugles y restaient toute leur vie et commentaient avec ironie le passage du monde enfantin au monde adulte par le simple traversée d'un couloir [...]. On ne rejoignait le monde de voyants qu'à la toute fin de sa vie, et rares étaient ceux qui arrivaient au grand âge, car l'Institut rejetait ses vieillards, ils étaient placés dans des hospices communs. On redoutait beaucoup, parmi les aveugles, cette intrusion tardive dans le monde des voyants, qu'on appelait, sinistrement, le Paradis²⁹⁴

Da dove viene l'idea di un Istituto come questo descritto da Guibert? Quando, la separazione, la costruzione di un luogo altro è apparsa la soluzione migliore per i non vedenti e prima per gli ammalati, i carcerati, i mendicanti, le donne sole e gli anormali di ogni sorta? Michel Foucault, nel suo *Surveiller et punir* offre la genealogia di questi spazi. Alla fine del XVIII secolo e in qualche decennio soltanto è potuto scomparire il corpo – suppliziato, esposto – come segno maggiore della repressione penale e con esso scompare lo spettacolo punitivo, il suo cerimoniale e la sua violenza, il suo pubblico e il

²⁹⁰ Ivi, p. 27

²⁹¹ Ivi, p. 28.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ A. Badin, *Malattia e altrove*, cit, p. 201. Cfr. M. Foucault, *Des espaces autres*, Conférence au centre d'Études architecturales, 14 mars 1967, pubblicata postuma in "Architecture, Mouvement, Continuité" n. 5, octobre 1984 pp. 46-49, ora in M. Foucault, *Dits et écrits II 1976-1988*, cit, pp. 1571-1581.

²⁹⁴ Ivi, p. 47.

suo disordine, sostituito da una punizione più discreta ma anche più continua²⁹⁵: «la punition tendra donc à devenir la part la plus cachée du processus pénal»²⁹⁶. Ciò che deve essere conosciuto nel nuovo paradigma che si va costituendo non è la punizione ma i mezzi correttivi, la rieducazione, la guarigione. Il corpo non deve essere annientato, mostrato nella sua fine più ingiuriosa ma «pris dans un système de contrainte et de privation, d'obligation et d'interdits»²⁹⁷. Questo è un passaggio essenziale per capire la nuova economia dei corpi che verrà perfezionata lungo il XIX secolo. Insomma, si chiede il filosofo, la storia del diritto penale e quella delle scienze umane, il carcere e le altre istituzioni non sono due serie distinte e parallele ma hanno forse una matrice comune e chissà «si elles ne relèvent pas toutes deux d'un processus de formation «epistemologico-juridique»; bref, placer la technologie du pouvoir au principe et de l'humanisation de la pénalité et de la connaissance de l'homme»²⁹⁸. Fare in modo che l'analisi porti a leggere la dolcezza delle pene come una tecnica di potere e capire come questa ha dato i natali all'uomo come oggetto di sapere per un discorso a statuto scientifico²⁹⁹.

La riforma dei sistemi punitivi dunque è da collocare entro una certa economia politica del corpo: «les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes»³⁰⁰. Questo investimento è naturalmente legato alla possibilità del suo utilizzo economico, anzi del suo uso economico migliore. Un corpo utile è un corpo produttivo e un corpo produttivo è un corpo assoggettato; assoggettamento e produttività che si ottengono da una strumentazione multiforme, da discorsi disparati e quasi mai sistematici, di tutta una microfisica del potere «que les appareils et les institutions mettent en jeu, mais dont le champ de validité se place en quelque sorte entre des grands fonctionnements et les corps eux-mêmes avec leur materialité et leur forces»³⁰¹. Il potere è quindi l'effetto di queste posizioni strategiche et «ne s'applique pas purement et simplement, comme une obligation ou une interdiction, à ceu qui ne l'ont pas; il les investit, passe par eux et à

²⁹⁵ L'exécution publique est perçue maintenant comme un foyer où la violence se rallume», M. Foucault, *Surveiller et punir*, cit, p. 15

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ivi*, p. 16.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 28.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 29.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 30.

³⁰¹ *Ivi*, p. 31.

travers eux»³⁰². Ciò detto, e Foucault lo chiarisce subito dopo, queste relazioni possono sempre essere messe in crisi ma non più secondo la vecchia formula del tutto o niente ma attraverso l'inversione transitoria dei rapporti di forza; attenzione: «en revanche aucun de ses épisodes localises ne peut s'inscrire dans l'histoire sinon par les effets qu'il induit sur tout le réseau où il est pris»³⁰³. Anche il potere così concepito, un potere che si esercita e che non si possiede, che appartiene al ruolo e non alla persona, può essere attraversato dall'instabilità e vedremo in *Des Aveugles* quanti episodi lo confermano.

Ci colpisce leggendo *Surveiller et punir* la presenza massiccia della coppia regard/visage. Si vuole impedire di vedere: «le condamné n'a plus à être vu»³⁰⁴, così come il corpo malato non deve più sostare tra quelli sani e il folle tra i dotati di ragione; bisogna impedire allo sguardo di vedere ciò che non deve sapere. Nel 1789, de Mably formula il seguente principio: «que le chatiment, si je puis ainsi parler, frappe l'âme plutôt que le corps»³⁰⁵ e l'anima è per eccellenza ciò che non vediamo ma ciò che più sarà investita nel nuovo sistema punitivo³⁰⁶. Lo sguardo del legislatore è ora tutto volto all'interno del condannato: si misura il suo pentimento dal suo sguardo, si pretende di leggergli dentro. E certamente il XVII e il XVIII secolo accanto agli occhiali, alle lenti, ha avuto l'ardire di mettere a punto un'arte sottile ma continua, delle tecniche di sorveglianza multiple e incrociate; così «un art obscur de la lumière et du visible a préparé en sourdine un savoir nouveau sur l'homme»³⁰⁷.

Nasce allora «une architecture qui n'est plus faite pour être vue, ou pour surveiller l'espace extérieur, mais pour permettre un contrôle intérieur, articulé et détaillé [...]. Au vieux schéma simple de l'enfermement et de la clôture commence à se substituer le calcul des ouvertures, des pleins et des vides, des passages et des transparences. C'est ainsi que l'édifice-hôpital s'organise peu à peu comme instrument d'action médicale; il doit permettre de bien observer les malades, donc de mieux ajuster les soins»³⁰⁸. L'edilizia scolastica, le scuole militari pian piano abbracciano questo modello insieme architettonico e politico «qui a fonctionné comme un microscope de la conduite; les divisions tenues et analytiques que'elles ont réalisées ont formé, autour

³⁰² Ivi, p. 31.

³⁰³ Ivi, p. 32.

³⁰⁴ Ivi, p. 19

³⁰⁵ Cfr. p. 22.

³⁰⁶ Si veda l'ottima analisi che conduce Foucault a p. 34 e a p. 103 sulla genealogia dell'anima moderna.

³⁰⁷ Ivi, p. 173.

³⁰⁸ Ivi, p. 174.

des hommes, un appareil d'observation, d'enregistrement et de dressage»³⁰⁹. Questi edifici disciplinari sognano di realizzare l'utopia dello sguardo permanente, un occhio perfetto al quale non sfugge nulla, un centro verso il quale tutto gli sguardi sono rivolti. Le architetture circolari o che possono disporre di un centro convergente come quello dell'Istitut des aveugles esprimono dunque una certa utopia politica.

E che cos'è il *Panopticon* di Bentham, se non la figura architettonica che meglio esprime quest'esigenza? Formato da due edifici, uno ad anello alla periferia e uno a forma di torre al centro con diverse finestre che danno sulla facciata interna dell'anello. L'anello è diviso in cellule e ciascuna cellula ha due finestre, una rivolta verso l'interno e una verso l'esterno per accogliere la luce e permettere di attraversarla.

Foucault descrive magistralmente la conseguenza di questa particolare disposizione;

Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant des petits théâtres où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt [...]. La visibilité est un piège³¹⁰

« Il est vu mais il ne voit pas »; in queste parole si riassume il destino di chi entra in questo dispositivo. Questo sistema induce nel detenuto uno stato di permanente visibilità; anche se la sorveglianza è discontinua, l'effetto è continuo; il detenuto «ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être»³¹¹. Il Panopticon è quindi una macchina che serve a dissociare la reciprocità dello sguardo; al centro si vede tutto senza essere visti, alla periferia è totalmente visti senza poter vedere mai. Una macchina che assicura la dissimmetria, la differenza, lo squilibrio da un lato mentre dall'altro non importa chi esercita il potere: «un individu quelconque presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine»³¹². Il Panopticon è dunque il diagramma di un meccanismo di potere ridotto alla sua forma ideale: «abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pur

³⁰⁹ Ivi, p. 175.

³¹⁰ Ivi, p. 202.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Ivi, p. 203.

systeme architecturale et optique ; c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage specifique»³¹³. Una tecnologia politica che funzionerà grazie al suo carattere permanente, esaustivo, onnipresente, capace di vedere tutto ma a condizione di rendersi invisibile : «elle doit être comme un regard sans visage qui transforme tout le corps sociale dans un champ de perception»³¹⁴.

Deve essersene ricordato Guibert quando ha pensato di togliere la vista ai suoi Robert e Josette e metterli in un istituto insieme ad altri privati dello stesso organo, diretti da chi di quell'organo ne andava fin troppo fiero e spiati da uno che dichiarerà : «je voulais être archi-voyant»³¹⁵; deve essersene ricordato ancora mentre scrive l'episodio di Robert mentre cerca a tutti i costi di vedersi.

Deve essersi ancora riletto questo passaggio di *Surveiller et punir* prima di descriverci il sistema educativo dell'Istitut: «la prison doit être un appareil disciplinaire exhaustif : elle doit prendre en charge tous les aspects de l'individu, son dressage physique, son aptitude au travail, sa conduite quotidienne, son attitude morale, ses dispositions»³¹⁶. Già la madre di Josette, quando questa ha dieci anni, inizia a educarla alla gestione degli spazi ; chiusa in una camera con tre solidi in cartone, ella deve non solo schivarli ma anche ritrovarli e tornare al punto di partenza, ma è all'Istitut che l'educazione vera e propria prende corpo. Si comincia dalla cura del corpo perchè «les enfants aveugles devaient plus que d'autre apprendre le soin»³¹⁷ e perchè «de la ville on se déplaçait pour venir voir les aveugles, les autorisations se disputaient»³¹⁸; si continua con le attitudini «Robert fut confié au psycho-physicien Kunz [...]. Il le soumit à l'esthésiomètre et à l'olfactomètre de sa fabrication [...] qui devaient le distinguer, parmi d'autres enfants voyants comme un champion d'odorat»³¹⁹; seguono un corso d'odorato tenuto da Mlle Keller, cieca e sorda, ma pedagogicamente avanzata

Elle enseignait avec des fleurs, bien sur, et il lui arrivait de commander aux jardiniers de prélever des morceaux entiers du jardin qui embarrassaient la pièce [...] mais aussi chaque élève était un sujet d'étude pour l'autre : chevelures et vêtements étaient épinglés pour

³¹³ Ivi, p. 207.

³¹⁴ Ivi, p. 215.

³¹⁵ G. Barbedette, "citation d'Hervé Guibert", "La Quinzaine littéraire" n. 441, 1/15 juin 1985, ora in F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 192.

³¹⁶ M. Foucault, *Surveiller et punir*, cit, p. 238.

³¹⁷ H. Guibert, *Des Aveugles*, cit, p. 29.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ivi. p. 31.

l'observation [...]. Ce qu'elle préférait, c'était faire sentir une odeur dans son mouvement : le fluide qu'une eau chaude commence à exhiler dans une pièce glacée [...]. Mlle Keller était la seule à détenir les clefs de sa banque d'odeurs.

(Le plus gros problème, pour elle, était qu'il arrivait de percevoir des senteurs dénuées d'origine, et qui donc donnaient de fausses indications d'objets, comme il arrive aux voyants d'être éblouis en pleine nuit sans aucune provenance lumineuse)

Con eleganza e maestria Guibert ci racconta il metodo di Mlle Keller per poi inficiarlo al termine, raccogliendo le sue perplessità entro una parentesi tonda ma introducendo così il suo tema preferito, la sua ossessione: il falso, l'inganno, l'errore.

All'interno dell'Istituto la musica ha un'enorme importanza ; l'auditorium è il centro delle attività loro concesse; Robert è restio ma il professore appena aperta la porta lo palpa per riconoscerlo: «il avait son système, par les iliaques, de reconnaissance, ces os étaient différents chez chaque élève, chez les mutins en tout cas qui ne voulaient s'annoncer par leur noms. Le professeur le retournait et l'amenait par la main vers le piano, il l'asseyait en lui appuyant sur la tête»³²⁰.

Guibert prova a immaginare la difficoltà di un non vedente alle prese con le immagini: letteralmente non ne ha; un oggetto preso tra le mani, palpato, può diventare altra cosa rispetto alla sua figura ma soprattutto «leur perspective était illimité. Alors la pornographie, fût-elle décrite par un voyant, ne pouvait avoir aucun sens pour eux : les corps ne pouvaient prendre place sur une scène réduite, ils dégringolaient aussitôt dans un gouffre ou s'envolaient dans une espace sans pesanteur [...]. Aucune figure n'était simple, aucune chair qui se laissait approcher d'était dissemblable de la nourriture qui se laissait dévorer»³²¹. Quali altre parole avrebbero potuto descrivere meglio la differenza di percezione nei non vedenti? La catechesi, al contrario, stimolava una paura folle nei bambini : «ils hurlaient, ils pleuraient, ils tentaient de s'enfuir comme d'une pièce qui aurait pris feu, le prêtre devait cadenasser la porte, la leçon se donnait toujours dans une classe sans fenêtre»³²².

Se Josette et Robert vivono la disciplina e l'educazione dell'istituto e con loro chissà quanti altri, alle porte dello stesso c'è Kipa a cui è permesso di vivere nei due mondi. Kipa è cieco anche lui ma i genitori non hanno saputo o voluto ammetterlo,

³²⁰ Ivi, p. 54.

³²¹ Ivi, pp. 64-65.

³²² *Ibid.*

convinti perfino che sorridesse davanti alla bellezza delle cose. Kipa si autoeducò inventando un sistema di riconoscimento e convincendo i genitori che fingevano inquietudine che non mentiva: «ils lui demandèrent de faire à chacun leur description. Non seulement Kipa décrit des particularités mais il prit aussitôt une feuille de papier pour faire leur portrait. Les parents se mirent d'accord pour reconnaître que ce portrait, d'une inexactitude efferante était criant de vérité. On ne souleva plus le soupçon»³²³.

Guibert ci presenta ancora dei personaggi che mentono, che alterano la realtà, che vi girano attorno, come girano attorno all'Istitut evitandolo. Kipa, al contrario, da quel posto è attratto: vi si avvicina ogni giorno, lo studia, lo palpa, lo disegna fino a farsi ingaggiare come aiuto postino, di nascosto dai suoi. «Il avait reconnu les siens mais ne l'avouait pas [...], les aveugles l'avaient adoptés comme un de leurs , et presque comme mascotte»³²⁴. Kipa si improvvisa guida, «il décrit les choses qu'il ne voyait pas [...] et il inventait des monuments qu'aucun architecte n'aurait jamais osé imaginer»³²⁵ e lettore per Josette delle lettere della madre, inventando malattie, piccoli e incidenti ma senza dimenticare «de ne jamais s'écarter d'une certaine monotonie provinciale, et d'user des mêmes répétitions dans les formules d'affection»³²⁶.

I non vedenti, a dire il vero, non mancano del tutto dello spazio; esso viene ricostituito in miniatura : un doppio più piccolo, analizzabile, è presente in ogni spazio ; anche la decodifica di queste miniature in rilievo fa parte dell'apprendimento. E forse per abitudine o forse per crudeltà o per amore, che per Guibert non sono poi cose diverse, che Josette decide di privare della vista uno dei topi acquistati ; pensando di scegliere la femmina, si trovò invece un maschio. Josette convince il malcapitato della bontà della sua azione : «ton poil sera plus soyeux, et tu seras encore plus maligne, et quand j'aurais crevé les deux, tu deviendras la Reine, toi aussi, tu t'appelleras Josette, comme moi, tu aimes ? [...] Tu es belle maintenant ma Josette et tu vas devenir ma petite suivante, mon double, la Josette des Josette, je t'emmènerai partout»³²⁷. Non sappiamo quali di queste promesse si sono poi avverate ; il nostro narratore non può fare a meno di notare però che «depuis qu'on lui avait crevé les yeux, la souris mâle de

³²³ Ivi, p. 49.

³²⁴ Ivi, p. 51.

³²⁵ Ivi, p. 52.

³²⁶ Ivi, p. 53.

³²⁷ Ivi, pp. 57-58.

Josette copulait frénétiquement»³²⁸; effetto che non tardò a manifestarsi nel suo doppio, Josette.

In un istituto in cui poco o nulla accade e tutto è controllato, la presenza di un estraneo venuto lì a esercitare una professione non può non eccitare la curiosità. Taillegueur è il suo nome e presto la sua vita si intreccierà a quella di Josette e Robert facendo basculare la coppia e la stessa narrazione, infittendola di mistero e aprendola a un finale tragico e imprevisto, facendo coesistere infine due registri: il noir e l'avventura. Taillegueur è ampiamente descritto da Guibert,

Il paraissait davantage sorti d'un chromo moyenâgeux que d'une artère de la grande ville [...], ne longeait jamais un mur en le laissant à une main de lui, il fonçait droit devant lui, avec sûreté [...].

Il avait perdu la vue à l'âge de sept ans, en jouant dans le champ derrière la maison de ses parents ; une grenade mal désamorcée de la dernière guerre mondiale lui avait sauté au visage en emportant une bonne moitié, on aurait dit que sa face a été arrachée [...] ; les mauvaises langues dirent que c'était le père, par cupidité, qui avait fait exploser la grenade, pour pouvoir toucher la prime d'indemnité. Mais Taillegueur s'était presque aussitôt enfui de la maison de ses parents, et avait essayé divers métiers [...]. Puis, d'un jour à l'autre, il s'était déclaré masseur, en réalité il avait volé une licence. Et il s'était présenté à l'Institut. Il avait imaginé toutes les questions, toutes les doutes, et il avait inventé les réponses, il s'était raconté une passe lisse. Il n'y avait qu'une seule chose qu'il n'avait pas prévue ; c'est que ses mains étaient toujours affreusement moites et que ne peut être masseur celui qui a la pulpe du doigt très humide³²⁹

Taillegueur è un vagabondo, un mostro, un impostore che crede di poter trarre vantaggio dalla propria condizione, che spera infine che il corpo non tradisca troppo ciò che nessuno è disposto a confutare. A limite potremmo dire che è figlio della menzogna; ne *Des Aveugles* i genitori, e come vedremo nella maggior parte dei testi guibertiani, mentono o complicano deliberatamente la realtà, amano e infliggono sofferenza nella stessa dose.

³²⁸ Ivi, p. 65.

³²⁹ Ivi, pp.85-87.

Josette cade vittima del suo odore, odore di creme e di vapori, e irresistibilmente le si avvicina in un primo memorabile incontro : «une sauteuse comme toi ça se loupe pas, et il souleva l'élastique de son short pour lui mettre son sexe dans la main : il était comme son odeur, lourd, glabre [...]. Josette n'en revenait pas: le sexe lui semblait au moins trois fois plus gros que celui de Robert, elle le palpa pour le vérifier»³³⁰; i due decidono subito di darsi appuntamento approfittando della palestra degli adulti, la sola che resta aperta la sera; Robert a quell'ora è ancora nelle cucine. I due approfittano dunque di una fessura aperta nell'istituzione totale: una palestra che resta aperta e dell'occupazione del suo compagno per assaporare la fuga e il tradimento. Se tra Robert e Josette il sesso resta implicito, tra Josette e Taillegueur sembra contare tutto; ella scopre il corpo e la seduzione, «elle avait mis sa robe la plus sexy, et ni culotte ni soutien-gorge»³³¹, mentre il massaggiatore sottolinea la sua storia di amatore «il en a chatouillé des chattes et limé des culs – e infine - il la trombina sur le trampoline»³³². Prendono l'abitudine di ritorvarsi tutte le sera in palestra mentre Robert è nelle cucine.

Il sesso assume le sembianze di un'arte acrobatica, piena di figure e rischi ; tutta una retorica viene messa in scena dai novelli amanti : «Taillegueur se suspendait aux barres les plus hautes d'un espalier de musculation, baissait son short, et laissait prendre sa grosse bite»³³³, mentre Josette, «cambrait elle-même son corps sur un cheval d'arçon pour qu'il lui suce la chatte». A volte «il grimait, à l'endroit, de l'autre côté de la corde, et lui faisait téter en même temps le foutre que ses couilles commençaient à cracher»³³⁴; poi «ils s'embrassaient en s'agrippant chacun un pied à la main de l'autre, et en faisant des galipettes en avant et en arrière sur la toile de jute»³³⁵. Infine, «ils regrimbaient sur le trampoline, et ils sautaient enlacés l'un à l'autre, à chaque rebondissement il rentrait un peu plus profondément dans elle, ils sautaient jusqu'à ce qu'ils jouissent, généralement ils jouissent en l'air. Ils pouvaient recommencer jusqu'à l'épuisement, et en variant les figures»³³⁶. Si direbbe che sono stati educati dalla pornografia se non fosse che per loro, come già detto, quella visione è impossibile ma hanno il tempo e la fantasia, e insieme costruiscono delle variazioni, una meditazione forse : «quand il baisait, Taillegueur pensait à tout sauf à la baise, il ne disait jamais de

³³⁰ Ivi, p. 90.

³³¹ Ivi, p. 92.

³³² Ivi, p. 93.

³³³ Ivi, p. 101.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Ivi, p. 102.

cochonneries : il râvassait aux étoiles, à la lune, à la métaphysique, aux yeux»³³⁷; il pensiero e la variazione allontanano il momento del godimento e intensificano il piacere. Echi delle pratiche M/S si avvertono in lontananza, forse un omaggio a Michel Foucault e alle interviste concesse negli anni '80, a ridosso della morte, in cui parla diffusamente delle pratiche M/S come vettori di piacere e forse un rinvio a *Les Chiens* dello stesso Guibert.

Taillegueur le chiede di indossare una pelliccia, bianca, che Josette riesce a ottenere grazie a un prestito. La pelliccia ovviamente non sarà bianca ma verde mela «une audace imprudente de teinture dont il n'arrivait pas à se débarrasser, et qu'il lui refourgua sans paine»³³⁸. Ancora un'impostura.

A Robert, Josette lo presenta come un amico, il nuovo massaggiatore, uno con cui passare le serate. Josette escogita un gioco: dire ciò che si è visto prima di perdere la vista ; alle prime proposizioni dell'amata, Robert rifiuta di crederle ma Josette è pronta a redarguirlo : «on te demande pas d'y croire, on te demande de dire ce que tu as vu»³³⁹. Josette si allontana da Robert per passare sempre più tempo con il suo amante, ora anche maestro, «sais-tu qui nous a fait tels qui nous sommes ?»³⁴⁰, guaritore-indovino, «avant de te guérir, veux-tu que je te dise pourquoi tu es telle que tu es?»³⁴¹ ma strampalato, «tu crois que c'est parce que ta mère a basculé jeune fille dans une fosse à purin? Mais c'est parce qu'elle a fauté avec un cochon»³⁴²- ancora la colpa ai genitori, alla madre – e infine conoscitore del mondo e dei vedenti ; conoscerli per combatterli

J'en ai connu beaucoup de voyants, j'ai converse avec eux, j'ai couché avec eux, je les ai questionnés [...] et tu ne peux pas savoir comme leur âme est confuse et encombrée, fourbe, pleine de détours et de recoins, remplie à ras bords et sans cesse débordante, fuyante et tortueuse, tu ne peux imaginer tous leurs vices car ils semblent les fabriquer à plaisir [...], je connais l'âme des voyants mieux que n'importe quel voyant. Pourquoi ont-ils peur de la mort, dis-moi, et pourquoi n'en avons-nous pas peur ? La mentalité des voyants, voilà une discipline qu'on devrait enseigner à l'école, comme la géographie ou

³³⁷ Ivi, p. 94.

³³⁸ Ivi, p. 103

³³⁹ Ivi, p. 95.

³⁴⁰ Ivi, p. 99.

³⁴¹ Ivi, p. 100

³⁴² *Ibid.*

l'histoire, car si nous ne la connaissons pas, nous ne pourrons jamais devenir leurs maîtres, nous ne pourrons jamais les combattre³⁴³

Infine, storico dei non-vedenti, in una pagina di rara bellezza e di vertiginosa maestria,

Sais-tu qu'un gouffre nous était destiné où nos pères devaient a notre naissance nous jeter? [...] Sais-tu que nous avons eu nos prodiges qui ont enseigné aux voyants ? Sais-tu que nous avons eu nos érudits, nos lexicographes, nos copieurs de bibles, nos distanguers de couleurs, nos aschètes, nos algebristes, nos orateurs? [...] Sais-tu au moins que nous avons fondé le plus subtil empire de la terre, plus solidaires que les franc-maçons, plus constants que les fanatiques, plus riches que les templiers? Que sais-tu, malheureuse petite harpiste?³⁴⁴

Insieme inventano un codice per darsi gli appuntamenti, per schivare Robert e gli altri abitanti dell'istituto ma Robert sa che la sua Josette lo tradisce, lo sa e si vendica metonimicamente sul suo visone: «l'enfila sur son corps nu, et fit trois quatre pas dans la chambre, puis il remplit d'eua bouillante une bassine pour le noyer»³⁴⁵. A questo punto tutto precipita: Josette decide di ucciderlo e chiama in aiuto il suo Taillegueur. Nello stesso momento in cui decide dopo il torto subito di eliminare Robert, si accorge di non credere nel suo amante.

Tu mens. Tu n'es pas aveugle: tu as trop de science, tu es trop savant pour un aveugle. Laisse-moi toucher tes yeux, qu'ils tes trahissent. Où aurais-tu tant lu? [...]Tu es un traître, je sais que tu vois, que tu me vois, que tu m'a toujours vue [...]. Oh comme j'ai dû être ridicule quand j'enfonçais mes doigts dans l'orbite de mes yeux pour me prendre plus de plaisir aux moments où tu m'en donnais, je te hais Taillegueur³⁴⁶

³⁴³ Ivi, pp. 104-105

³⁴⁴ Ivi, pp. 112-113.

³⁴⁵ Ivi, pp. 108-109.

³⁴⁶ Ivi, p. 114

Un altro tema si affaccia: il sapere rivela la menzogna? La conoscenza fa di lui un traditore? Colui che si eleva tradisce i suoi simili? Potrei riscrivere queste frasi privandole dell'interrogazione, tanto è il dolore in Josette, forte la disperazione di essere tradita proprio dagli occhi ma la certezza che lui veda, solo il dubbio che lui la veda le fa nascere il desiderio di vedere, di sapere. Taillegueur prova a allontanarla da quest'idea folle: «ne touche jamais mon visage, n'essaye jamais d'imaginer ses traits, car il n'y a pas plus informes et plus brulés qu'eux, c'est une bete que tu verrais, c'est une bouille»³⁴⁷. Josette chiede un *plus-de-savoir*, che la passione la porti alla conoscenza mentre l'amante è proprio quello che vuole impedirle imponendole perfino di non immaginarne neppure i tratti, quelli di una bestia. Si nasconde una bestia dietro l'amore? Il volto nasconde la verità? Il vecchio tema degli amanti che si danno godimento e conoscenza, tema greco al centro delle ultime ricerche di Michel Foucault, è qui paradossalmente ripreso. La loro condizione impedisce una risposta cosicché sono costretti ad affidarsi a un terzo. Si allontanano dall'Istituto, poi dal centro e infine in periferia, continuando a chiedere: «est-il ce que tu appelles beau? Est-il ce que tu appelle laid? Te fait-il peur?»³⁴⁸ fin quando non incrociano un giovane la cui risposta è tanto inattesa quanto ambigua: «que crois-tu? Ce n'est pas en une phrase ou deux que je pourrais repondre à tes questions. Il faudrait écrire des milliers et des milliers de poemes pour tacher de faire voir toute la splendeur et toute l'horreur de son visage»³⁴⁹.

Il giovane, sotto le cui spoglie si nasconde forse lo stesso Guibert, viene descritto dal narratore come un esteta o un santo: «il vivait dans le luxe et sans que cela soit antinomique, dans le dénuement»³⁵⁰; è orfano e ha ereditato una casa dal nonno. Si è liberato di quasi tutti i mobili e al centro del grande salone non resta che una stele egiziana su cui è posata una testa in cera, «la tête représentait Jeanne d'Arc qui entendait des voix, il l'avait acquise dans un musée de cire en faillite, elle avait au moins un siècle»³⁵¹. Ancora una volta incalzato dalla donna sulle sembianze dell'amante, risponde: «son visage est à faire peur [...] mais n'est pas froid, il brûle au contraire et il palpe, on dirait plutôt un organe qu'un visage, un cœur, quelque chose de cru, d'extirpé»³⁵². Interrogato poi su chi fosse per lui quella testa - forse la moglie? - il giovane risponde che è un blocco di cera che potrà rischiarare la notte durante un

³⁴⁷ Ivi, p. 115.

³⁴⁸ Ivi, p. 116.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Ivi, p. 117.

³⁵² Ivi, p. 118.

guasto elettrico, ciò che non manca di stupire i due: «la lumière est-elle si précieuse qu'on doive lui sacrifier un objet aussi cher?». La risposta non si fa attendere: «la lumière en elle-même n'est rien qu'une imagination qui hante nos regards»³⁵³ e che sembra simmetricamente legarsi a una frase pronunciata dal narratore nella prima parte e riferita però ai non-vedenti: «ils ne vivaient pas dans les ténèbres, car le nerf qui aurait pu leur en donner la conscience était amorphe»³⁵⁴. Forse è tutta qui la verità dei vedenti e dei non vedenti, in queste due frasi sibilline pronunciate forse dalla stessa voce ma sdoppiata in due persone narrative e chissà che quella voce non è il fotografo che fa incursione nell'istituto³⁵⁵, quella voce che entra in scena nella prima metà del testo e dice «Je».

En décembre 198..., je devins lecteur à l'Institut . J'aimais l'obscurité de ses couloirs. J'avais déposé une liste d'ouvrages que je désirais lire, liste fallacieuse [...] doublée d'une autre liste, qui n'était même pas pliée ni cachée au fond d'une poche, puisqu'elle ne pouvait être écrite, et à peine s'annoncer à soi-même, à peine imaginable ou concevable tant elle bafouait les lois de conscience et de charité. Mais mon motif n'était pas pervertir les âmes. J'étais beau et ne pouvoir être vu était un comble de délices [...]. Je me plaignis d'abord qu'ils ne soient pas des aveugles de naissance, ils n'avaient perdu la vue que quatre ans plus tôt et je sentais qu'il serait plus difficile de les tromper. Ils réfutèrent ma fausse liste : ils voulaient que je leur lise des articles des journaux mais je ne lisais aucun journal, en même temps cela me laissait la liberté de déplier une feuille de journal et de lire un autre texte à côté recopié par moi, ou encore de coller directement sur le papier une de mes saloperies. Il n'était pas question d'obscénités, mon projet était plus grand [...]. J'avais remarqué que mes aveugles ne se plaisaient qu'à des récits d'épouvante, ceux qui détaillent les tortures, l'indigence, les viols, l'insalubrité, les massacres, la prostitution et les épidémies [...]. Je lisais d'un ton épique, je déclamaï et je voyais devant moi les paupières de l'élève s'abaïssier lentement sur son regard toujours vague, puis il s'ébouriffait pour s'éveiller, rêvant d'eau froide.

³⁵³ Ivi, p. 119.

³⁵⁴ Ivi, p. 36.

³⁵⁵ Cfr. p. 68.

Un lundi le gardien me remit une enveloppe à mon nom : sur le petit quart de feuille blanche n'étaient écrits que ces mots : soyez prudent³⁵⁶

Guibert ci presenta la cronaca del suo arrivo all'Institut come lettore e osservatore di un mondo quasi esoterico, tanto affascinante da pensare subito di tradirlo e dispiacendosi di non poter mentire ai suoi ascoltatori – vedenti alla nascita – si ingegna per ingannare l'amministrazione. Sotto il giornale, l'apparenza, si nasconde la verità, la sua lettura; scopre così come molti testi amati cadono nel vuoto quando li si legge ad alta voce mentre si stupisce dell'attenzione ricevuta per dei testi estremi dove ogni sorta di male viene dettagliato: Foucault parlerebbe di «gloire de l'infâmie»³⁵⁷. Guibert a un certo punto scrive: «mon projet était plus grand», ma questa frase non ha un seguito; si può forse supporre che questo libro tutto intero è contenuto in quella frase, che fosse quella la vera ragione di quell'anno di letture, quella la condizione per la scrittura. Se la presenza del nostro autore nel testo sembra dunque convalidata da riferimenti, e abbondanti, alla realtà extratestuale, tale da fugare ogni dubbio sull'identità di questo «je» che prende la parola, ci penserà lo stesso Guibert a farla vacillare. Intervistato da Catherine Francblin per «Art press» dichiara lapidari: «ce personnage que dit «je», évidemment, n'est pas tout à fait moi»³⁵⁸, e ancora, sul narratore: «il est entre eux tous, comme un voyeur»³⁵⁹ e per finire, come indicazione di lettura: «il y a en somme deux hisoires entremêlées : celle des aveugles...et puis, celle que moi-meme j'entretiens avec le récit»³⁶⁰.

A discapito di quanto affermato, Boulé parla, e forse non completamente a torto di «inscription du moi» intanto perchè «le leurre et la trahison impliquent également le narrateur» e in secondo luogo, ma qui Boulé è meno convincente, «Guibert a continué à explorer les rapports entre photographie et texte, à inscrire le corps, le moi et à écrire à «T» par le biais du livre. Le narrateur joue sur le «je»³⁶¹. A dire il vero di fotografia nel testo si parla assai poco, un episodio tra gli episodi, molti, che raccontano la vita dei non-vedenti e la loro strutturazione; il corpo se è iscritto è certamente fantasmato e sdoppiato – il narratore si ritaglia come affermato da egli stesso un posto, privilegiato,

³⁵⁶ Ivi, pp. 71-75.

³⁵⁷ Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir*, cit, p. 70, p. 86 e p. 114.

³⁵⁸ «Les Aveugles d'Hervé Guibert», interview par Catherine Francblin, in Art Press n. 91, avril 1985, p. 44, ora in J.-P. Boulé, *Hervé Guibert*, cit, p. 163.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *ibid.*

da spettatore - e solo facendo congetture si può pensare a Taillegueur come a T., Thierry. La presenza del narratore prima e poi di questo personaggio che afferma di essere un esteta o un santo è funzionale alla narrazione, uno specchio per i non-vedenti, un giudice, uno scrutatore. A Josette che afferma «nous sommes un couple d'aveugles maniaques qui crevons les yeux des voyants, pourquoi croyez-vous que nous vous avons ainsi dragué?»³⁶², il giovane risponde: «non, je n'ai pas peur, la bonté est inscrite sur votre visage»³⁶³, frase magica che allontana i due dalla sua casa e congeda il giovane dal mondo della parola.

Josette e il suo amante tornano nell'Istitut per mettere a segno il loro piano, ma come? In che modo far sembrare la sua morte accidentale? «C'est qu'il faudrait le déstabiliser, son sens de l'équilibre, son assurance, et le rendre un peu nerveux, avant de le tuer, pour que l'accident soit crédible»³⁶⁴. Intanto Robert scopre il sistema adottato dai due per comunicare: i segni tracciati sul bac à sable. Taillegueur ha un'idea geniale: nell'auditorium «il y avait, particulièrement, au balcon, un escalier, étroit et anguleux comme celui d'une chaire, qui menait à une corniche, un mince parapet inutilement ou inconsciemment prévu par l'architecte [...]: il suffirait de l'y amener, sous le prétexte d'un appât quelconque, et de truquer la maquette correspondante afin qu'il y puise les fausses informations qui le feraient chuter»³⁶⁵. Ciò che è preposto come protesi, la riduzione in scala di uno spazio per orientarvi, è preposto anche alla fine tragica se cambiato di segno ma l'auditorium non è semplice da decodificare; quattro riduzioni in scala ne riportano gli spazi: interscambiarle allora o far sparire uno o due scalini in miniatura «pour que la maquette devienne une machine meurtrière»³⁶⁶.

Josette ancora una volta scopre di essere tradita da Taillegueur, questa volta nella carne, e tutto precipita: ferma davanti la porta del suo amante percepisce un sospiro provenire dall'interno, decide di aprirla e tra il lieve rumore di due corpi che si disfanno, la voce di Taillegueur che intima all'altra persona di andare via prima di chiamare Josette a sé: «Taillegueur l'avait porté sur son lit et léchait tout son visage, sa bouche sentait le sexe d'un garçonnet»³⁶⁷. A questo punto Josette decide di disfarsi del patto col suo amante e di tradirlo, come? Raccontando tutto a Robert ma guardandosi bene dal confessare che il progetto del suo amante era soprattutto il suo.

³⁶² H. Guibert, *Des Aveugles*, cit, p. 119.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ivi*, p. 122.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 125.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 126.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 128.

Taillegueur nonostante tutto porta avanti il piano omicida: decide che avrà luogo prima del concerto ma: «Taillegueur n'avait pris garde d'apprendre par cœur les maquettes, trop biscornues, avant d'en truquer la disposition, et il se sentait mal assuré [...]. Il tendit ses doigts vers la première maquette dont l'agencement devait lui servir de rampe. Mais ses doigts étaient trop gourds pour pouvoir rien ressentir»³⁶⁸, quindi: «fit son second pas sur la gauche et, sa maquette à la main, frôlant presque les tuyaux de l'orgue, buta contre la rambarde et bascula dans le vide»³⁶⁹. Robert, «perçut, comme il désirait, à travers son trou de vision, la chute grise du corps»³⁷⁰.

Tre cose: il primato della memoria e dell'apprendimento, la rivolta del corpo, la sua verità; l'impossibilità di un'impostura perfettamente riuscita; la possibilità di condizionare, attraverso il desiderio, l'uso di un organo. L'orazione funebre fu poca poca, «le curé avait recueilli très peu de renseignements sur la vie de Taillegueur, et ils étaient tous faux»³⁷¹.

Poco prima della fine, il lettore dell'istituto riprende la parola raccontando un episodio che lo vede vittima questa volta.

Le jour de leur carnaval, ils me tendirent une piège: je revenais de la lecture, je ne les vis pas, je ne les entendis pas, ils s'étaient bien cachés, c'est moi qui était devenu aveugle, leurs masques leurs donnaient la vue, l'agilité, la méchanceté [...]. J'avais les mains en avant, pas à pas, mon pied gauche fut pris dans un nœud, ils sortirent les uns après les autres de derrière les portes de cuisines ou ils s'étaient tapés, je reconnus dans l'ombre la face déguisée de celui que j'avais traqué, tant observé et tant aimé, il avait un couteau à la main [...]. Je sentis autour de l'aime une cassure d'écartèlement et soudain mes yeux virent sous eux l'éclat mat de la cuvette d'émail qui les attendait, mon favori s'approcha et les décapsula, il me dit à l'oreille, tout doucement : nous les gafferons à un chien enragé³⁷²

Il carnevale è l'occasione per invertire i ruoli, per fare tutto ciò che durante l'anno è vietato o per far subire agli altri, potenti, signori, padroni ciò che normalmente

³⁶⁸ Ivi, pp. 130-131

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Ivi, p. 134.

³⁷² Ivi, pp.134-135.

si subisce³⁷³; è l'occasione per infliggere le sofferenze patite e far percepire lo straordinario di ciò che per loro è la triste ma ingegnosa quotidianità. L'occasione per fare del proprio lettore uno di loro, irreversibilmente. Se la prima parte è ancorata alla realtà, al gioco, al ribaltamento, nelle ultime frasi tutto precipita e quegli occhi che hanno visto tutto e trascritto, spiato e raccontato saranno ora di un cane. I traditori saranno puniti?

Anche a Josette l'attende un destino crudele : deve rimettere a posto la sua arpa ma un rumore la fa vacillare, forse un soffio, poi sempre più potente sulla nuca

Elle sut tout de suite que le corps qui le produisait allait se jouer d'elle, la poursuivre et la coincer: elle avait peur. Elle s'était arrêtée au croisement de deux boyaux, non loin d'une grille qui restait toujours ouverte: à proximité, dans un renflement à gauche dont elle saurait retrouver la distance à partir de la grille, se trouvait une porte basse, cadénassée, dont on disait qu'elle menait à une rivière souterraine, ou à une cloaque, et qui pouvait conduire, si on parvenait à les traverser, aux caves de l'Opéra de la ville [...]; elle croyait que la voûte allait s'écrouler sur elle, elle avait oublié qu'elle était aveugle [...].

Le spasme provenait plutôt d'une machinerie, d'une soufflerie. Elle commença à s'éloigner de la harpe qui pouvait la protéger, mais qui était trop lourde à transporter [...].

Tout à coup elle voulut la retrouver, mais elle s'en était déjà trop éloignée, elle revint un peu sur ses pas, fut arrêtée dans un souffle décuplé, par l'écrabouillement du bois, le portique de l'instrument brise comme par un seul coup de patte. Mais le géant se démenait dans les cordes qui avaient éclaté [...]. Puis il fonça sur Josette. Elle reçut sur le front et sur les tempes, simultanément, la sensation d'un animal immense, vingt fois plus grand que la harpe [...]: elle fut éblouie par une tache verte et grise, horriblement fétide, et geignante, qui la propulsait vers le ciel tout en la broyant, et la déchirait, la labourait, mais en même temps l'aimait et la mangeait. Le lagodon, en effet l'avalait tout entière³⁷⁴

L'intero episodio è forse un omaggio a *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier* di Flaubert, testo che Guibert deve avere amato moltissimo ; poi è soprattutto il

³⁷³ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1995 [1979], pp. 278-280 e Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

³⁷⁴ Ivi, pp. 139-141.

paradigma della forza contro cui nulla può: lo strano animale è implacabile, invincibile: a nulla serve la memoria della via di fuga, lo strumento per proteggersi, la paura; è paradigma dell'amore dove il più forte mangia e ama, desidera e distrugge l'amato, cieco. E poi, e non meno, è un lungo e affettuoso omaggio a *Surveiller et punir*, a quella disproporzione di forze, a quello spettacolo immondo e segretamente eccitante di corpi straziati, osceni e spettacolarizzati, a quell'ancien régime che pure tanto fascino deve avere avuto per il nostro filosofo, a quel Damien condannato il 2 marzo 1757 con cui si apre il libro³⁷⁵ dove il giustiziere somiglia più a un mostro venuto dall'aldilà che a un amministratore della legge. Non è difficile leggere un omaggio al filosofo nella scena del carnevale, scena che duplica quella con cui *Des Aveugles* si apre,

Ils étaient parés de robes incolores, de calottes de diable à cornes molles, de masques sans relief et sans trait, de capes informes [...]. Ils échangèrent chaussons contre tricornes, ils ajoutèrent des cascades de rubans sur leurs perruques. Ils coururent d'un bout à l'autre des couloirs et sautèrent les obstacles, ils s'étaient déguisés en colonnes et traîneaux, ne niagaras et en Monts-Blancs [...]. Ils se poursuivirent dans les jardins, ils se lancèrent dans les pattes des rats mécaniques, les incendiaires lutèrent avec les prestidigitateurs, ils chutèrent délicieusement. Dans le hall une pancarte indiquait que le déguisement était obligatoire. Mais qui pouvait lire la pancarte?³⁷⁶

Josette e Robert, due derelitti, fanno la loro comparsa, ai margini, mano nella mano «dans leurs ternes habits de semaine, maudissant les vagues de rire qui montaient jusqu'à eux et les blessaient, ressassant un triste sentiment de supériorité et construisant dans leurs deux esprits sans qu'ils se l'avouent les mêmes images de vengeance meurtrière: leurs mains timorées tenaient des poignards où dégouttait le sang»³⁷⁷.

Josette e Robert, da derelitti a protagonisti di un racconto ambiguo, «héros noires», venuti dal tempo in cui «la gloire et l'abomination n'étaient pas dissociées, mais coexistaient [...] dans une figure réversible»³⁷⁸, un tempo che sarebbe stato compreso dalla letteratura «où le crime est glorifié, mais parce qu'il est un des beaux-

³⁷⁵ Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir*, cit, pp. 9-11.

³⁷⁶ H. Guibert, *Des Aveugles*, cit, pp. 11-12.

³⁷⁷ Ivi, p. 13.

³⁷⁸ M. Foucault, *Surveiller et punir*, cit, p. 70

arts, parce qu'il ne peut être l'œuvre que de natures d'exception»³⁷⁹. Con rammarico il filosofo ci dice che non sono semplicemente «les feuilles volants» a scomparire con la nascita della letteratura di genere: «c'est la gloire du malfaiteur rustique, et c'est la sombre héroïsation par le supplice» a scomparire. Ora, chi può dire che i protagonisti delle vicende appena lette non conservino qualcosa di rustico e irrisolto, che Guibert non provi a far coesistere nello stesso testo lo stile ricercato e il linguaggio più crudo, la gloria e l'infamia? Senza un giudizio, sempre previsto dalla buona letteratura, e senza il bene: dov'è il bene in *Des Aveugles*?

Una gloria sinistra li circonda e il narratore sembra solo incaricarsi di narrarne l'epopea dubbiosa, la vita di due non vedenti a un tempo quotidiana e esotica, reale e fantastica. Quando Genon, en passant, definisce *Des Aveugles* come la trasposizione «dans l'univers romanesque, des thèses de l'historien-philosophe»³⁸⁰, dovrebbe essere più preciso e puntare l'attenzione sul fatto che nel récit non soltanto queste idee vengono trasposte - ciò che è vero - ma che vengono anche ribaltate, mostrate nel loro funzionamento non-continuo, nel reale.

L'impiego del tempo non è affatto continuo, la sorveglianza non è ininterrotta, gli obblighi e le prescrizioni a ben vedere non sono molte³⁸¹: i non vedenti aiutano a rendere il sistema meno intensivo; della famosa ortopedia atta a raddrizzare gli individui di cui parla diffusamente il filosofo³⁸² resta ben poco; della disciplina adiufante al migliore sfruttamento dei corpi non vi è traccia³⁸³. Guibert perverte l'adagio: «a chaque individu sa place; et en chaque emplacement, un individu»³⁸⁴; i corpi, al contrario di quanto accade nelle istituzioni totali, restano liberi e disponibili³⁸⁵, apparentemente docili³⁸⁶ quanto nella sostanza disponibili alla crudeltà e alla passione. Se «le corps emprisonné est un *corps-trace*»³⁸⁷, perchè porta iscritto gesti e abitudini e si costituisce «comme blason d'une vérité établie par les sciences de l'anthropologie»³⁸⁸, il corpo dei non-vedenti nasconde il più possibile quelle tracce: essi occultano i desideri, gli sguardi

³⁷⁹ Ivi, p. 72.

³⁸⁰ A. Genon, *Hervé Guibert*, cit, p. 108.

³⁸¹ Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir*, cit, p. 126.

³⁸² Ivi, p. 133.

³⁸³ Ivi, p. 140.

³⁸⁴ Ivi, p. 144.

³⁸⁵ Ivi, p. 154.

³⁸⁶ A. Sforzini, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014, pp.49-51.

³⁸⁷ Ivi, p. 56.

³⁸⁸ *Ibid.*

gioco-forza, le parole stesse. Gli edifici, invece, lasciano tracce, si producono mappe e saperi pronti per essere usati come armi e rivolte contro gli avversari.

Ciò che l'istituzione non riesce a conoscere è compito dello scrittore-voyeur spiare. Guibert è il panopticon, la sua torre centrale, l'occhio che Foucault non ha potuto utilizzare durante la stesura di *Surveiller et punir*, la mano che scrive quella *fiction* che il filosofo non ha mai scritto e sempre accarezzato. Forse per questo le vite infami lo hanno sempre solleticato ; forse è per questo che il potere nella sua accezione moderna, asettica, senza spettacolo, lo ha disgustato e gli ha fatto preferire gli scoppi dell'ancien régime. A Guibert il compito di renderlo più carnale, di scoprire quello che nelle celle fredde si struttura ; che quelle stanze sono dei centri dove si organizza il piacere che quei corpi prenderanno altrove, corpi che sembrano affermare «notre liberté c'est notre vie physique qui n'est pas colonise par les règles sociales»³⁸⁹.

Guibert sembra affermare infine, facenedo eco a Deleuze e dunque a Nietzsche: «mieux vaut une cruauté exteriorisee qu'interiorisee»³⁹⁰ e stabilendo nei fatti la fedeltà al suo amico e maestro.

Quell'occhio del potere³⁹¹, rappresentato dal Panopticon, si apra al mondo e riveli le vite infami che vede e racconti ciò che loro non possono dire, «ces êtres dont les traces se perdent. Ils surgissent un beau jour du néant et y retournent après avoir brillé de quelques paillettes. Reines de beauté. Gigolos. Papillons. La plupart d'entre eux, même de leur vivant, n'avaient pas plus de consistance qu'une vapeur qui ne se condensera jamais»³⁹².

All'uscita, il récit, forte del potere della casa Gallimard gode di un'ottima pubblicità: Barbedette saluta il felice uso dei due registri linguistici, «un registre vulgaire et un registre sensible»³⁹³ ; Poiot-Delpech definisce lo scrittore trentenne «le grand manieur des mots»³⁹⁴ ; Josselin scommette: «M. Guibert est avant tout un écrivain dont on reparlera demain, après-demain et dans les années qui nous restent à lire»³⁹⁵.

³⁸⁹ J.-G. Merquior, *Foucault ou le nihilisme de la chaire*, Paris, PUF, 1986, p. 117.

³⁹⁰ Cfr. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, pp.148-149; citato in J. Miller, *La passion Foucault*, Paris, Plon, 1993, p. 273.

³⁹¹ Cfr. D. Eribon, *Michel Foucault*, Paris, Flammarion, 1989, p. 251.

³⁹² P. Modiano, *Rue de Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 2015 [1978]. Senza usare mai la locuzione “vie infâmes”, Modiano sta parlando proprio di loro.

³⁹³ G. Barbedette, “Au royaume des aveugles” in, *La Quinzaine littéraire* n. 441, 1-15 juin 1985, ora in F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 194.

³⁹⁴ B. Poirot-Delpech, “L'infini du désir”, *Le Monde*, 12 avril 1985, ora in F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 194.

³⁹⁵ J. – F. Josselin, “Trois dans la nuit”, *Le Nouvel observateur*, 19 avril 1985, ora in F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 194

Nessun altro suo libro aveva ricevuto tanto e al colmo della soddisfazione pensa di poterlo leggerlo all'Istituto di pubblicarlo in braille ma il censore raffredda ogni entusiasmo: «j'ai lu votre livre et je me suis dit: il est cinglé, complètement cinglé. Heureusement qu'il y a le syle, sinon j'aurais déjà foutu le livre à la poubelle»³⁹⁶.

Heureusement qu'il y a le syle, altrimenti la storia sarebbe irricevibile per i lettori abituati a vicende forti ma dalla morale cristallina.

Il libro in effetti non schivò la polemica e rinfocolò un dibattito un pò sopito tra favorevoli e contrari a questi tipo di istituzioni, integrazione o esclusione dei non vedenti, ma il senso del libro non va in questa direzione³⁹⁷. Guibert racconta una storia rifiutando la pietà tradizionale mostrando i suoi protagonisti «dans des situations condamnables, cela a fait scandale»³⁹⁸.

Des Aveugles verrà messo in scena nel 1986 da Philippe Adrien alla Cartoucherie de Vincennes, un progetto al quale lo stesso Guibert teneva molto ma il cui risultato fu certamente inferiore alle aspettative a causa della stessa natura del testo, paradossalmente. *Des Aveugles*, poi permise «à son auteur d'obtenir son premier prix littéraire, le prix Fénelon»³⁹⁹.

Con questo terzo capitolo chiudiamo la narrazione di quelle che foucaultianamente ho deciso di chiamare le vite infami, vite brevi, scellerate segnate dalla morte e dalla passione, dall'inganno e dalla perversione. E tempo adesso di scrivere una breve storia del fantasma: esseri che si agitano nella mente del nostro autore, che scompaiono e riappaiono, acquistano materialità nella scrittura e si dissolvono al contatto col reale; quegli Eugène, Vincent, Thierry, indecidibili amici/amanti, sadici e masochisti, teneri e perversi.

³⁹⁶ In F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 195.

³⁹⁷ J. -P. Boulé parla di *Des Aveugles* come di «une témoignage sur la discrimination dont sont victimes les non-voyants», cit. p. 160, ma tale affermazione non va nel senso delle parole espresse dallo stesso Guibert né dall'economia del libro dove tutti mentono e vivono nel tradimento e nel gusto della finzione.

³⁹⁸ H. Guibert et Ph. Adrien, "Double vue sur les aveugles", *Gai Pied Hebdo* n. 240, octobre 1986, ora in F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 195.

³⁹⁹ F. Andreau, *Hervé Guibert*, cit, p. 159.

PARTE SECONDA

FANTASMI E PERVERSIONI

Capitolo IV

Storia del fantasma

Les Chiens, Fou de Vincent, Lettres à Eugène

Per la “critica” guibertiana non è semplice accettare che il fatto che Guibert autore abbia scritto *Les Chiens*; una macchina nera, un passo falso, un *divertissement* o un esercizio che li mette in imbarazzo e turba la grandezza dello scrittore. Jean-Pierre Boulé in oltre trecento pagine ne parla in appena quattro e per dire che «écrire sur *Les Chiens* nécessite que nous fassions table rase»⁴⁰⁰: un modo elegante per dire che non c’è che dire e in effetti si appoggia a Heathcote e Murray⁴⁰¹ per dirne qualcosa e per concludere infine che si tratta di un abbozzo che va nella direzione della scrittura dell’io e che forse «peut être considéré comme un tableau animé de Bacon ou plusieurs tableaux»⁴⁰², cosa che Guibert stesso aveva già detto del libro in un’intervista concessa a Didier Eribon nel 1991⁴⁰³. Tra gli altri demeriti: questo libro «s’essouffle vite et nous sommes loin du roman et même de la nouvelle». A dire il vero è lo stesso Guibert a screditare il suo libro e in più di un’occasione: in *Fou de Vincent* il narratore cita verso la fine *Les Chiens* per definirlo una «plaquette pornographique»⁴⁰⁴; nel 1991, quando Bernard Pivot gli cita il testo scritto anni prima, glissa e sorride di imbarazzo preferendo quasi dimenticare, lui, l’autore di *A l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* e ora di *Le Protocole compassionnel*, di averlo scritto.

Les Chiens, che porta la dedica «A T. et C.» doveva essere un omaggio all’amico Michel Foucault ma proprio a lui il libro non piacque affatto e a Didier Eribon rivela con rammarico: «je pense qu’il a trouvé le livre en deça de sa propre force masochiste»⁴⁰⁵. In effetti René de Ceccatty, uno dei pochi recensori, ne parlerà per *Gai Pied* come di un’elegia malinconica «écrit avec frénésie durant des «jours mauvais» où

⁴⁰⁰ J.-P. Boulé, *Hervé Guibert*, cit, p. 110.

⁴⁰¹ Cfr. Ivi, p. 111

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ «Hervé Guibert et son double», propos recueillis par Didier Eribon, in “Le Nouvel observateur”, 18 juillet 1991, p. 88.

⁴⁰⁴ Cfr. H. Guibert, *Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989, p. 85.

⁴⁰⁵ «Hervé Guibert et son double», cit, p. 88.

l'aimé s'éloignait, s'absentait, se refusait»⁴⁰⁶. Solo Buot, suo primo biografo, sembra entusiasta di questo «récit sans complaisance»⁴⁰⁷ dove l'autore non nasconde nulla, dove il dono è totale e dove appare in modo netto la cifra guibertiana; quel *jusqu'au-boutisme* che lo caratterizzerà nella trilogia. Buot ha poi il merito di mettere in risalto «le travail autour de l'écriture, une joie extrême pour parler des situations limites, une volonté d'aller jusqu'au point de non retour dans la mise à nu d'un corps, d'un sexe, d'une vie»⁴⁰⁸. Ci sembra questo un dato da non trascurare e dal quale partire per poter invece vincere l'imbarazzo a parlare di questo testo, imbarazzo che ha portato Arnaud Genon a non citarlo affatto in trecento pagine del suo *Vers une esthétique postmoderne*⁴⁰⁹ e Frédéric Andrau a difendere il lettore, nella biografia del 2015, da simili eccessi: «la scène finale, véritable passage anthologique, est de nature à achever le lecteur»⁴¹⁰.

Questa antologia critica che a mala pena cela l'intenzione di giudicare moralmente l'opera ci invita invece a leggerla e a commentarla, sfidandola nella sua «impossibilità».

La «maquette» si apre su una scena in cui il narratore è a un tempo protagonista e spettatore, presente nella storia e esterno al racconto ; in cui egli «se déplace, comme pour les suivre»⁴¹¹, per spiargli e per ottenere l'eccitamento della coppia spiata. Poi sembra ricominciare il racconto e questa posizione si fa meno certa : «il me semble les suivre, me déplacer en même temps qu'eux»⁴¹². Nelle scene successive si preoccupa che l'altro veda, che abbia una visione di se: «tu ne peux pas savoir comme tu es beau quand tu sucas [...]. Je te propose comme seul accessoire un miroir carré, sans cadre, sans ornement, que je tiendrai près de mon ventre au moment où tu t'aplatiras devant moi en te cambrant, en ondulant, et rêvant de recevoir une autre bite dans toi au même moment»⁴¹³. Lo specchio quadrato, invenzione guibertiana, dovrebbe servire ad aiutarlo a far apparire, a dare vita ai suoi fantasmi, a portarlo nei suoi sogni: «la nuit quand je m'ennui je t' imagine ainsi suçant»⁴¹⁴.

⁴⁰⁶ R. de Ceccatty, «Le sexe “fantôme”», in “Gai Pied” n. 39, 1982, p. 36.

⁴⁰⁷ Cfr. F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 143.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 144.

⁴⁰⁹ Cfr. A. Genon, *Hervé Guibert*.

⁴¹⁰ F. Andrau, *Hervé Guibert*, cit, p. 99.

⁴¹¹ H. Guibert, *Les Chiens*, Paris, Minuit, 1982, p. 9.

⁴¹² Ivi, p. 10.

⁴¹³ Ivi, p. 23.

⁴¹⁴ Ivi, p. 24.

Guibert inventa tutto un mondo attraverso le parole, un supplemento per lo sguardo, trasgredendone i limiti: «la terribile parola trascende ogni limite e persino l'illimitatezza del tutto: prende la cosa dalla parte dove non la si prende, non la si vede, non la si vedrà mai; trasgredisce le leggi e, affrancandosi dall'orientamento, disorienta»⁴¹⁵. Questo è Blanchot e non è difficile leggere in Guibert, nel suo linguaggio, una certa libertà, una certa facilità perchè «si comporta come se potessimo vedere la cosa di ogni lato»⁴¹⁶ o perlo meno lo sogna e lo scrive. E qui comincia la perversione: la parola non più come parola ma come vista, invenzione. Il narratore inventa il suo godimento, quello che il mondo esterno presente come legge gli vorrebbe negare. L'io si attrezza in qualche misura contro quel mancato appagamento, a far fronte alla frattura col mondo esterno⁴¹⁷ cercando di rimpiazzare la realtà con un'altra appositamente ri-creata⁴¹⁸. Appare più chiaro forse la necessità di delimitare un territorio, di creare uno spazio fatto di «cloison», «mur» «serre», non inaccessibile all'io ma legato ad esso in modo labile⁴¹⁹.

Ne *Les Chiens* non si tratta solo di ricostruire/inventare la realtà ma di delimitare il posto che l'io andrà ad occupare: «veux-tu être ma victime ou mon bourreau?»⁴²⁰, chiede il narratore all'altro appena entrato nella stanza; a cui segue la replica dell'altro: «déshabille-toi, entièrement, et couche toi»⁴²¹. Negli ordini dati c'è l'espressione di un bisogno, di una necessità perchè la scena non perda di valore: «il m'a dit: regarde-moi, désire-moi, supplie-moi, je veux te voir m'implorer de toutes tes forces, juste pour me désirer, je t'accorde le droit de me désirer, je voudrais t'en voir pleurer de reconnaissance»⁴²². Qualche riga dopo aggiunge: «je veux te voir à mes pieds comme un chien, comme une femme»⁴²³.

Come un cane, come una donna: nella catena significativa il narratore-vittima è assimilato a un cane e a una donna e la donna a una vittima e a un cane: ciò che non manca di scandalizzarci e di rifiutare tale simbolizzazione. A ben vedere la donna nel

⁴¹⁵ M. Blanchot, *L'Infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 39.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ S. Freud, *Nevrosi e psicosi*, 1923, ora in, Id. *La Teoria psicoanalitica*, Torino, Boringhieri, 1984 [1979], pp. 338-339.

⁴¹⁸ S. Freud, *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi*, 1924, in, Id. *La Teoria psicoanalitica*, Torino, Boringhieri, 1984 [1979], p. 361.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 364.

⁴²⁰ H. Guibert, *Les Chiens*, cit, p. 13.

⁴²¹ *Ivi*, pp. 13-14.

⁴²² *Ivi*, pp. 15-16.

⁴²³ *Ibid.*

récit è sempre in una posizione passiva; fin dalla prima pagina: «il la lèche», «il la couvre et son sexe entre dans le sien», «il la prend par derrière»⁴²⁴ e ancora: «il fourre brusquement sa langue dans sa bouche», «il la mord » e ancora una volta «il la prend par derrière»⁴²⁵ - figura questa dell'accoppiamento tra cani e e posizione tipica di ogni fantasma sull'omosessualità. La donna non è che un recipiente, un'esercitazione metonimica : «il a pris le goût de ma bite pour lui mettre dans la bouche deux seconds plus tard, pour la forcer à téter mon odeur, dans son corps à elle il insemine notre histoire»⁴²⁶. La donna è il luogo di un fantasma, di un ossessione, «je veux qu'à travers ta bite son jus vaginale me coule dans la gorge»⁴²⁷. Infine, la possibilità di un ricongiungimento nel reale : «le mur s'affaisse, la cloison disparaît, le plafond s'élève, le plancher s'ouvre, le tain du miroir se dissipe – fine dell'allucinazione, della scena, - et j'ai accès à leurs corps, je les rejoins»⁴²⁸.

Siamo nella realtà: «il vient juste de se retirer d'elle, de jouir dans elle [...] et je m'agenuille pour baiser leur union, j'aspire leurs jus conjugués»⁴²⁹ ed è allora che, il narratore dentro l'altro, «*par le flux de nos spermes*, en passant de moi à lui, jusqu'à ses couilles, en en traversant des masses spongieuses, de lui à elle, *c'est à cet instant, par le flux de nos spermes*, qui s'additionnent, *c'est à cet instant* qu'elle devient féconde»⁴³⁰. Per due volte il narratore ripete la costruzione «par le flux de nos spermes», «c'est à cet instant»; questione di tempo e materia, di corpo e regolamentazione. Si tratta di pervertire la certezza della paternità, di scongiurare la realtà che vuole l'omosessuale inaccessibile alla figura di padre, di inventare tramite questo fantasma la sua possibilità. E il fantasma guibertiano è ben reale.

Tra il narratore e l'altro si disegna un rapporto padre-figlio: «tu aimerais voir mon sexe, mais va falloir que tu le mérites [...], il va falloir que tu le gagnes»⁴³¹. Il sesso dell'altro è sovrainvestito; attorno a esso si costituisce una fitta trama di permessi e divieti, di suppliche e concessioni, fissazioni e sogni, «rêve de le prendre dans ta bouche»⁴³²; oggetto di amore e desiderio, «tu ne l'aime pas encore assez, tu ne l'adores pas, je voudrais que le désir se voie davantage dans tes yeux, que tu t'en torde, qu'il te

⁴²⁴ Ivi, p. 9.

⁴²⁵ Ivi, pp. 10-11.

⁴²⁶ Ivi, p. 23.

⁴²⁷ Ivi, p. 24.

⁴²⁸ Ivi, p. 36.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.* il corsivo è mio.

⁴³¹ Ivi, p. 16.

⁴³² Ivi, p. 17.

brûle complètement»⁴³³. Infine : «je veux te laisser prendre mon sexe dans ta bouche mais je t'interdis de le toucher avec ta langue, je ne veux rien sentir dans ta bouche que le vide de ton haleine»⁴³⁴.

Poi è lo stesso narratore, a parti invertite, a ordinare all'altro di fantasmare: «imagine que tu sucés un dieu, un colosse, un tureau, imagine que tu sucés un ange, imagine que tu sucés un géant, imagine que tu es un enfant et que je t'oblige à sucer ma queue, que ma queue te dégoûte, que tu n'en as jamais vu une aussi grosse, et que l'avoir dans ta bouche te fait horreur»⁴³⁵.

Non siamo lontani dal *phallus* lacaniano ma prima di poterne dire qualcosa dobbiamo soffermarci sulle pratiche sadomasochiste e per farlo ricorriamo momentaneamente a Freud. Per il padre dell'analisi il masochismo è un grande pericolo perchè cortocircuita il principio di piacere custode della nostra vita psichica⁴³⁶, Ne *Les Chiens* noi vediamo apparire il masochismo sotto tutte e tre le forme indicate da Freud: condizione dell'eccitamento sessuale – masochismo erogeno; modo di esprimersi della natura femminile – masochismo femminile; norma di comportamento nella vita o masochismo morale.

Il contenuto manifesto del fantasma masochista è questo: imbavagliato, legato, percosso, costretto all'obbedienza e umiliato, il masochista «vuole essere trattato come un povero bambino, piccolo e inerme, ma soprattutto che vuole essere trattato come un bambino cattivo»⁴³⁷. Nella predilizione del masochista per alcune zone del corpo si ravvisa il negativo dello sviluppo libidico - «le natiche sono la parte preferita del corpo nella fase sadico-ale, così come le mammelle lo sono nella fase orale e il pene in quella genitale»⁴³⁸. Il soggetto masochista trae soddisfazione dalla propria malattia, dal senso di colpa, dall'essere trattato come un bimbo. Se la funzione dell'Io è quella di conciliare e rendere compatibili le tre istanze di cui è al servizio; se il Super-io è il rappresentante dell'Es come pure del mondo esterno ed è sorto in seguito all'introiezione nell'Io dei primi oggetti degli impulsi libidici dell'Es: i due genitori, (ma nel frattempo la relazione è stata desessualizzata), allora, il Super-io nei masochisti

⁴³³ Ivi, pp. 17-18.

⁴³⁴ Ivi, p. 18.

⁴³⁵ Ivi, p. 28.

⁴³⁶ S. Freud, *Il problema economico del masochismo*, 1924, in Id. *La Teoria psicoanalitica*, Torino, Boringhieri, 1984 [1979], p. 343.

⁴³⁷ Ivi, p. 346.

⁴³⁸ Ivi, p. 350.

ha conservato la tendenza a sorvegliare e punire⁴³⁹. «Il Super-io – la coscienza morale che agisce nell’Io – può ora diventare duro, crudele, inesorabile contro l’Io di cui è il protettore»⁴⁴⁰. A ciò Freud aggiunge, ma da queste premesse non è difficile potervi giugnere, che «il desiderio di essere picchiati dal padre, che compare assai spesso nelle fantasie, è assai affine al desiderio di avere con lui una relazione sessuale passiva (femminea), non essendo altro che una deformazione regressiva di tale desiderio⁴⁴¹.

Forse possiamo dire che la donna, nella triangolazione presente ne *Les Chiens* è inventata di un doppio ruolo: da un lato l’altro corpo del narratore, dall’altro è il corpo altro sul quale proiettare la propria natura femminile inaccettabile. Se si accetta questa speculazione forse poco ortodossa, la fine del récit appare simbolicamente più coerente e sembra oltretutto scongiurare la distruttività legata al masochismo: il récit termina infatti con la fecondazione e dunque con l’inizio di una nuova vita di cui egli è il padre-madre.

Ancora qualche nota; da dove viene l’enorme importanza che nel récit viene attribuita al sesso maschile, al fallo? Si ha la tentazione di leggerci un feticcio, una pratica feticistica degenerata in patologia⁴⁴².

Serge Laclaire ci dice che «l’objet fétiche fait apparaître la dimension du désir dans toute l’amplitude de sa paradoxale réalité [...], on trouve dans tous les cas, à son origine, un seul et même terme, le pénis de la mère»⁴⁴³. Oggettivamente questo pene non esiste, e la sua natura è solo la rappresentazione di una speranza, un’ipotesi falsa ma necessaria alla sua logica; una maschera della mancanza «qu’il reconnaît en le désavouant»⁴⁴⁴. Leclaire aggiunge che nel «désir pervers, «le pénis de la femme» se donne pour l’objet d’un vœu ou d’un fantasme auquel l’enfant n’a pas pu renoncer: l’objet du désir pervers est donc bien un terme revé, fantasmé, halluciné pourrait-on dire»⁴⁴⁵. Il sesso dell’altro, le parole che lo accompagnano, assume questa posizione, l’oggetto di un investimento o reinvestimento di un’immagine mnestica, l’attaccamento alla madre. Per il

⁴³⁹ Cfr. p. 352.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 354.

⁴⁴² Cfr. “il caso patologico subentra solo quando il desiderio del feticcio si fissa al di là di questa condizione e si sostituisce alla meta normale, inoltre quando il feticcio distaccato dalla persona data diventa unico oggetto sessuale”, in S. Freud, *Aberrazioni sessuali*, in *Tre Saggi sulla teoria sessuale*, 1905, ora in, Id. *La Vita sessuale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005 [1970], p. 52.

⁴⁴³ S. Leclaire, *Psychanalyser. Un essai sur l’ordre de l’inconscient et la pratique de la lettre*, coll. “Le Champ freudien” dirigée par Jacques Lacan, Paris, Seuil, 1968, p. 63.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 64.

psicoanalista lacaniano non è scandaloso che «un objet halluciné assure cette fonction animatrice du désir»⁴⁴⁶.

Il corpo dell'altro, corpo impossibile, madre e padre, diventa nel fantasma un corpo fusionale, «le grand livre où s'inscrit la possibilité du plaisir, où se cache l' « impossible savoir sur le sexe »⁴⁴⁷, punto di richiamo per un ritorno impossibile dello stesso piacere. Laddove «le doigt – come una lettera - par son amoureuse caresse, vient, en ce creux, imprimer une marque, ouvrir un cratère de jouissance, inscrire une lettre qui semble fixer l'insaisissable immédiateté de l'illumination»⁴⁴⁸, l'oggetto si manifesterà «à la palce de cette lettre perdue»⁴⁴⁹.

E che cosa fa Guibert se non prendere questo corpo, il suo, quello dell'altro alla lettera? Se non imparare a «épeler l'orthographe du nom compose par les zones érogènes qui le constituent»⁴⁵⁰, e riconoscere in ogni lettera, «la singularité du plaisir (ou de la douleur) qu'elle fixe, et répéter du même coup la serie des objets en jeu»⁴⁵¹. Se il narratore tratta il fallo come un oggetto ora intoccabile ora desiderato, fantasmato e interiorizzato è perchè questo oggetto è ciò che viene al posto della lettera perduta e la cui funzione è colmare il vuoto, occultare la realtà indicibile: il godimento. Tutta la scena non è che la parola costruita sul silenzio: «nul ne peut dire «je jouis», si ce n'est à se référer, par un abus intrinseque au langage, à l'instant du plaisir passe ou à venir, instant où s'évanouit toute possibilité de dire»⁴⁵² e che è in rapporto con la morte, morte scongiurata dalla scena finale. Tutto si gioca in questa fondamentale oscillazione: la scena sadomasochista non è che la messa in scena di questa oscillazione che tende sempre verso l'autodistruzione allontanandola ancora un pò.

Le pratiche S/M iscrivono l'altro corpo, quello fantasmatico, nella scena, lo tengono a bada tramite questa mappa; si aggira nei dintorni del limite, al limite della morte che però non attraversa. La nozione di limite è qui molto importante e qui ripeto ancora che le pratiche S/M non rappresentano l'illimitatezza del godimento ma al contrario, un limite: esse temperano l'accesso al godimento, lo rallentano, lo corteggiano attraverso l'accrescimento del piacere, vero massimale, sorta di «jouissance temperée par l'assurance d'une réversibilité dans l'économie oscillante et cyclique du

⁴⁴⁶ Ivi, p. 65.

⁴⁴⁷ Cfr. Frase pronunciata da Jacques Lacan nel maggio 1965 nel corso del famoso *Seminario*, e riportata da S. Leclaire, cit, p. 68.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 72.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 73.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 76.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Ivi, p. 132. Cfr. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 821.

désir proprement dit»⁴⁵³, sorta di sbarra che separa e amministra il godimento assoluto in una scena precaria.

La scena S/M è sempre precaria, soggetta a essere interrotta o rovesciata, segno forse della precarietà dell'ordine inconscio. Nel soggetto psicotico, lo abbiamo visto, tutto è godimento e nulla lo è e la scena S/M non fa che amplificare questo paradosso, questa precarietà; ora il corpo tutto intero è oggetto, ora l'oggetto si fa corpo, ora è padre l'altro ora è madre. Quanto detto è fin troppo chiaro nel sovrainvestimento del sesso maschile, a un tempo fallo, feticcio e corpo.

Ne *Les Chiens* è di tutto questo che si parla, è di questa struttura impossibile che si racconta dove convive la psicosi allucinatoria e il travaglio che sta alla sua base. Il contenuto è «une dramaturgie intérieure animée par la libido»⁴⁵⁴ di cui egli stesso è protagonista⁴⁵⁵.

Starobinski chiarisce in modo inequivocabile qual'è il lavoro fantasmatico – del quale l'opera letteraria non è che un caso particolare – qual'è la sua importanza: «il répond à une situation présente, vise un avenir possible, et se rattache à un passé vécu, c'est-à-dire à une histoire»⁴⁵⁶; una storia del fantasma, delle proprie immagini. Una storia che continua con *Fou de Vincent* et con le *Lettres à Eugène*.

Fou de Vincent si apre con una cronaca: «dans la nuit du 25 au 26 novembre, Vincent tombait d'un troisième étage en jouant au parachute avec un peignoir de bain [...]. Le retrouvant inanimé, ses camarades appellent les pompiers. Vincent se redressa brusquement, marcha jusqu'à sa voiture, démarra [...]. Il s'est endormi comme un charme. A neuf heures moins le quart, sa mère le secoue pour l'envoyer au travail, il ne peut plus bouger d'un pouce, elle le transporte à l'hôpital [...]. Deux jours plus tard il mourait des suites d'un éclatement de la rate»⁴⁵⁷. Il narratore, nel frammento successivo, spiega chi è Vincent, perchè scriverne: «j'avais connu Vincent en 1982, alors qu'il était un enfant. Il l'était resté dans mes rêveries, je devais me résoudre à ce qu'il soit devenu un homme, je continuais à l'aimer pour ce qu'il n'était plus. Depuis six ans il envahissait mon journal. Quelques mois après sa mort, je décidai de le retrouver dans

⁴⁵³ Ivi, p. 154.

⁴⁵⁴ J. Starobinski, *La Relation critique. L'Œil vivant II*. Paris, Gallimard, 1989, [1970], p. 191.

⁴⁵⁵ Cfr. J. Laplanche – J. Pontalis, *Fantasme originaires, fantasme des origines, origines du fantasme*, in "Temps Modernes", avril 1964, p. 1833-1864.

⁴⁵⁶ J. Starobinski, *La Relation critique*, cit, p. 191.

⁴⁵⁷ H. Guibert, *Fou de Vincent*, Paris, Minuit, pp.7-8.

ces notes à l'envers»⁴⁵⁸. Siamo di fronte a un amante che ha perso l'oggetto amato e che ancora prima non ha accettato di perdere l'immagine che non poteva più avere : quella di un bimbo. Questa cronaca viene però smentita dai fatti, quelli extratestuali, fattuali. Vincent Marmousez non è morto quando Guibert scrive il suo libro, ma addirittura egli stesso lo fa riapparire ancora ne *Le Protocole compassionnel* e in *Cytomégalovirus*⁴⁵⁹ e forse ancora ne *Le Paradis* sotto le spoglie della bella Jayne, anche lei morta alla prima pagina. Per la cronaca, Vincent è morto davvero, ma nel 2011, mentre la Maison européenne de la photographie de Paris ospita la grande retrospettiva su Guibert.

La morte della cronaca è dunque un falso, un espediente *pour en finir avec*, uno strumento per scrivere, un fantasma, una maniera per porsi una serie di domande : «qu'est-ce que c'était? Une passion? Un amour? Une obsession érotique? Ou une de mes inventions?»⁴⁶⁰.

Vincent viene dunque da dove? Dal diario anzitutto e di questo conserva il carattere discontinuo e frammentario, indifferente alla cronologia. Il testo è anzitutto una macchina per rimontare il tempo, ritornare alle origini, «dé-realiser la réalité du journal»⁴⁶¹. Genon entusiasta dichiara che questo espediente partecipa dell'estetica postmoderna⁴⁶²: la ricostruzione al contrario, la distruzione delle coppie antinomiche vero/falso, illusione/realtà, il montaggio cinematografico insinuano «du jeu dans la trame textuelle et intègre des éléments hétérogènes dans ce que le lecteur perçoit comme une continuité narrative»⁴⁶³. Genon sostiene che *Fou de Vincent* «devient par l'intermédiaire du trucage, la pellicule retouchée d'une histoire d'amour»; ciò che confermiamo a patto di spiegarlo. Si tratta nelle 86 pagine che lo compongono non solo di fissare l'ossessione, esporla e metterla a distanza per continuare a vivere – la letteratura come esorcismo⁴⁶⁴ – ma di mettere a nudo i propri fantasmi raccontandoli.

Anzitutto la struttura del testo: frammenti; Guibert non nasconde la filiazione e l'intertestualità citando i *Fragments d'un discours amoureux*: «l'impression que je poursuis souvent des choses indiquées par Barthes»⁴⁶⁵. Il testo si compone dunque di frammenti di lunghezza diseguale: alcuni corrono per molte frasi e occupano la pagina

⁴⁵⁸ *Ibid.* il corsivo è mio.

⁴⁵⁹ A. Genon, *Hervé Guibert*, cit. p. 61.

⁴⁶⁰ H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit. p. 8.

⁴⁶¹ A. Genon, *Hervé Guibert*, cit. p. 175.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ivi*, p. 177.

⁴⁶⁴ J.-P. Boulé, *Hervé Guibert*, cit. p. 209.

⁴⁶⁵ H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit. p. 51.

intera, altri lo spazio di una riga. Se prestiamo fede a Blanchot dobbiamo credere che il frammento è una frantumazione⁴⁶⁶, una traccia senza resto, un'interruzione e indica «qualcosa d'intero che è stato tale anteriormente»⁴⁶⁷; che il frammento non è scritto sulla base dell'unità, né in previsione di essa ma appare «con gli spigoli vivi, come un blocco al quale nulla sembra potersi aggregare»⁴⁶⁸. Per tale motivo l'unico modo di procedere – per Barthes il criterio delle sue figure è alfabetico – per Guibert può essere anti-cronologico; nessun modo di legare i pezzi in frantumi di una storia che è anche un fantasma e una vita, per questo i frammenti non compongono nulla ma si giustappongono e vanno indietro nel tempo, esterni gli uni agli altri : giustapposizione e interruzione⁴⁶⁹ l'unica maniera per rendere giustizia alla vita vissuta con Vincent. I frammenti sono l'unico modo per raccontare Vincent, un essere in fuga, mai tutto intero il cui amore assomiglia a «un fantôme qu'il fond entre mes bras tout en croyant de s'y tenir»⁴⁷⁰. Vincent stesso non fa raccontare che i suoi fantasmi all'altro : «regarder une femme qui s'enfonce une légume dans le vagin»⁴⁷¹, negare la realtà del loro rapporto agli altri «pour lui on ne couche pas ensemble, il n'y a rien de physique entre nous»⁴⁷² e lasciando che l'altro venga a patti con le sue immagini «il se laisse sucer debout en regardant des chattes se faire limer sur la vidéo»⁴⁷³. Vincent lo desidera e lo rimpiange : «tu sais y faire, si tu avais des seins je t'épouserai tout de suite»⁴⁷⁴ mentre al narratore non restano che gli interstizi della scena occupata dalla donna, dal suo sesso: «je regarde avec lui des cassettes pornos avec des filles, je caresse son torse sous le vêtement, sa main me défend son sexe, au bout d'une demi-heure il la retire»⁴⁷⁵.

Nelle prime pagine il narratore confida: «j'avais l'impression d'être la femme qu'il baisait»⁴⁷⁶, poi spera di scrivere un libro, un *faux journal de voyage*, di fare di Vincent una donna «s'appellerait Jane? Comme Jane Mansfield»⁴⁷⁷. Capita al narratore di

⁴⁶⁶ Si veda anche J. Lacan, *Les Psychoses. Le Séminaire livre III, 1955-1956*, Paris, Seuil, 1981, p. 365.

⁴⁶⁷ M. Blanchot, *L'infinito*, cit, p. 409.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 410.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 411.

⁴⁷⁰ H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit, p. 62.

⁴⁷¹ Ivi, p. 15.

⁴⁷² Ivi, p. 22.

⁴⁷³ Ivi, p. 27.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 30.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 31.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 12.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 16. Abbiamo già detto che la protagonista del romanzo postumo *Le Paradis*, Jayne può essere un'ulteriore figura ispirata direttamente a Vincent.

trasfiguralo, di vedere in lui una giovane donna, poi di una prostituta⁴⁷⁸, di interessarsi alle parti femminili del suo corpo, «je baise son sein»⁴⁷⁹ o provare «plaisir à retirer la bretelle de son épaule nue (imagination du plaisir qu'ont les hommes à deshabiller les femmes)»⁴⁸⁰. Tra i due il piacere, e il desiderio per Vincent, passa per il fantasma femminile, talvolta per la sua realtà: «je commence à le sucer, il me dit : «ça ne te dérange pas ? elle était ce matin dans la chatte de Flo et je ne l'ai pas lavée»⁴⁸¹, e ancora : «il fantasma sur ma sœur, me la fait décrire, me demande de la rencontrer, que je la lui livre»⁴⁸². Succede anche che il fantasma come odore passi da lui all'altra : «en partant, il s'agenouille pour frotter ma verge contre le col de ferrure de sa veste, il me dit qu'il l'a empruntée à Florence, et qu'ainsi elle s'enfouira sans le savoir dans l'odeur de ma bite»⁴⁸³.

Il narratore si sforza di restituire la discontinuità di un amore che dichiarato viene subito messo in dubbio; si sforza di addomesticarne l'immagine, degradandola, pensando a lui come a una prostituta, un ragazzino dal sesso minuscolo⁴⁸⁴ e intoccabile. Si ripete spesso e con poche varianti lo scenario che abbiamo già conosciuto con *Les Chiens*: Vincent non si lascia toccare il sesso, lo difende come se difendendo lui difendesse se stesso: «ne pas toucher», «ne pas le regarder» sembrano essere le condizioni per un piacere furtivo e frustato⁴⁸⁵; tra i due è la lotta⁴⁸⁶, lo sfinimento «je mets une heure à l'attirer sur mon lit et là il se plaint que je suis le seul de ses copains à vouloir comme ça l'embrasser, le déshabiller, le sucer»⁴⁸⁷.

Il narratore finisce per fare del sesso di Vincent un'ossessione: «toujours la verge de Vincent, comme une folie, comme une fiction»⁴⁸⁸ e di Vincent stesso l'allucinazione «des revenants (Vincent, poi Eugène) qui injustement éclipsent les présents»⁴⁸⁹, cioè la realtà. L'impressione che davvero si tratti di un'invenzione più vera del reale, una magia operata dalla scrittura e se a un certo punto dichiara che «écrire sur

⁴⁷⁸ Ivi, p. 37.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 38.

⁴⁸⁰ Ivi, pp. 82-83.

⁴⁸¹ Ivi, p. 59.

⁴⁸² Ivi, p. 61.

⁴⁸³ Ivi, p. 65.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 44 e p. 60.

⁴⁸⁵ Ivi, pp. 64-65.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 71.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 78.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 79.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 83.

lui est un assouvissement»⁴⁹⁰, altrove confessa: «je suis, comme toujours dans l'écriture, à la fois le savant et le rat qui'il éventre pour l'étude»⁴⁹¹. Non è forse egli stesso la figura del topo sventrato per lo studio della propria passione, del proprio fantasma? Vittima della propria scrittura? «Il faudrait aller à l'hôtel pour se faire battre (là encore c'est le personnage de roman qui s'insinue en moi)»⁴⁹² con un chiaro riferimento allo Charlus proustiano. Il narratore si confessa, racconta il propri fantasmi e la loro realtà che si insinua nel reale, che cerca di farsi posto e di cui Vincent non è che il personaggio principale⁴⁹³. Questa realtà altra gli scappa e prova a imprigionarla come appare chiaro da due frammenti posti all'inizio e alla fine: la vista di una scatola di bachelite provvista di una cavità centrale lo fa fantasmare, lo tenta per «y emprisonner quelque chose qui appartient à Vincent, et qui me le rappellera par cette étrange illusion [...]. Seul son sexe aurait sa place dans le reliquaire»⁴⁹⁴. L'oggetto magico in grado di richiamarlo sembra essere poi un pettine: «si un jour tu as besoin de moi, peighe-toi, et j'arriverai»⁴⁹⁵. In uno degli ultimi frammenti sembra essersi infine arreso «douleur à l'irréalité de cet amour»⁴⁹⁶.

Vincent gli è necessario ma la realtà di Vincent è insopportabile; questa realtà è perciò sempre esorcizzata; elusa, rinnegata e rimpiazzata. Vincent non è omosessuale e forse non lo ama ma questa realtà è inaccettabile perciò viene continuamente rimodellata. Questa realtà ricostruita non è mai conclusa o definitiva e anche questo rimpiazzamento non si effettua in forme soddisfacenti⁴⁹⁷: la resa in un soggetto non completamente psicotico deve infine arrivare e infatti arriva mettendolo a morte non senza una forte resistenza; a livello testuale la possibilità eventualmente infinita di aggiungere frammento a frammento, di un soggetto che si parla col suo io ancora e ancora⁴⁹⁸ esiste. Il narratore si prefigge qui il ruolo di editor di questa sua attività⁴⁹⁹. In *Fou de Vincent* scorre una figura insistente, una sorta di Tu che ricorda al protagonista delle avventure il destino fallimentare che attende ogni incontro, ogni dopo, la ripetizione medesima di ogni situazione, testimone impassibile della totalità che sfugge,

⁴⁹⁰ Ivi, p. 41.

⁴⁹¹ Ivi, p. 52.

⁴⁹² Ivi, p. 55.

⁴⁹³ Ivi, p. 60.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 9.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Ivi, p. 85.

⁴⁹⁷ S. Freud, *La perdita di realtà*, cit, p. 363.

⁴⁹⁸ J. Lacan, *Les Psychoses*, cit, p. 17.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 18

del senso. A questo senso si sostituisce una proliferazione di immagini in un ripristino dei ricordi ambiguo che fa sì che quello che per noi è realtà appaia sempre come senso di irrealtà, come se il tempo ci avesse piegato imponendoci la distorsione del vissuto⁵⁰⁰.

Il narratore ripensa il suo passato, risale il tempo ma la realtà del suo Vincent gli sfugge facendogli credere che si è trattato forse di un miraggio, un fantasma, un'ossessione, una bolla. A quest'irrealtà si sostituisce una realtà dove l'altro vuole, impone, comanda, desidera, questo altro finisce per assomigliare a un delirio che si ama come se stesso⁵⁰¹. Ecco donde deriva forse l'attaccamento, l'affezione a Vincent. Il soggetto ci appare «allo stesso tempo agente e paziente. Il delirio è da lui più subito che organizzato»⁵⁰².

La causa della psicosi per Lacan si annida nel simbolico, nella triade edipica che lo psicoanalista traduce grazie all'apporto di Saussure e Jacobson nei termini di metafora. Vi è nella psicosi un difetto di metafora paterna, - le abbondanti fellatio, che accorrono nei frammenti, possono essere letti chiamando a prestito Lacan come l'altro nome della filiazione, un assorbimento immaginario⁵⁰³ - cioè a dire una cattiva identificazione. Nel psicotico la metafora è assente mentre prolifera la relazione di contiguità, la metonimia: «essa riguarda la sostituzione di qualcosa che si tratta di nominare – siamo infatti a livello del nome. Si nomina una cosa per mezzo di un'altra che ne è il contenente, o la parte, o che le è connessa»⁵⁰⁴. Vediamo il narratore scrivere, «il a danse dans ma bouche»⁵⁰⁵. La metonimia «anima quello stile di creazione che viene chiamato, per opposizione allo stile simbolico e al linguaggio poetico, stile realista. La promozione del dettaglio che lo caratterizza non ha nulla di più realistico di qualunque altra cosa. Solo delle vie molto precise possono fare di un dettaglio la guida della funzione desiderante – non qualsiasi dettaglio può essere promosso come equivalente di tutto»⁵⁰⁶.

Che l'amore per Vincent devesfociare con la morte, perlomeno fantasmatica, è nell'ordine delle cose per lo psicotico; per egli «è possibile una relazione amorosa che lo abolisce come soggetto, in quanto ammette una radicale eterogeneità dell'Altro. Ma

⁵⁰⁰ Cfr. Ivi, pp. 128-129.

⁵⁰¹ Ivi, p. 247.

⁵⁰² Ivi, p. 248.

⁵⁰³ Ivi, p. 363.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 252.

⁵⁰⁵ H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit, p. 21.

⁵⁰⁶ J. Lacan, *Les Psychoses*, cit, p. 262.

questo amore è un amore morto»⁵⁰⁷. In *Fou de Vincent* a volte il narratore si ricorda come soggetto fattuale, «il m'appelle Guibertino»⁵⁰⁸, «il a relu mon livre *Voyage avec deux enfants*»⁵⁰⁹, «m'appelle mon Guibert»⁵¹⁰ ed è soprattutto l'autore de *Les Chiens*, «il m'a tanné pour que je lui donne *Les Chiens*, ma plaquette pornographique»⁵¹¹. Sembra evocarsi, esistere solo per il tramite del nome, per la parola scritta⁵¹². In effetti si sente minacciato da un fantasma che nel tempo della stesura era già realtà: l'AIDS.

Un fantasma da ipocondriaco, «tu as vraiment la frousse d'attraper le sida, hein?»⁵¹³, la falsa verità di Vincent: «j'ai le sida»⁵¹⁴; annunciato da un «zona à vif»⁵¹⁵, dalle placche o da alcune macchie rosse ai piedi. Il narratore si difende come può da questo fantasma che lo minaccia e lo atterrisce: «je change tous les draps. Je m'asperge de poudre contre les champignons. Je prends pour l'après-midi un rendez-vous chez le dermatologue, je lui mens, je lui dis que j'ai dormi par hasard avec un jeune homme que je ne reverrai sans doute jamais plus, que je n'ai aucun moyen de rencontrer, et je lui décris les plaques de Vincent, il m'affirme qu'aucun champignon au monde n'a jamais pris cette forme-là»⁵¹⁶. La descrizione crolla: esistono poi davvero le placche descritte? Forse l'incontro col medico, l'Altro è l'occasione per dire quella che invece doveva essere la realtà del suo rapporto con Vincent: appunto un non rapporto. Al narratore questo non rapporto appare chiaro quando si guarda dall'esterno, quando l'occhio dell'altro si posa su loro: «dans les restaurant espagnols: jamais senti autant de haine à mon encontre; je sors avec un enfant trop vieux pour etre mon fils, trop jeune pour etre mon frère»⁵¹⁷. Volendo smentire ai suoi stessi occhi la natura di bimbo di Vincent, ritrova le tracce di un uomo: «l'enfant, encore (mais ce n'est presque plus un enfant: son corps a grandi, des poils sont apparus sur son pubis)»⁵¹⁸. Ma ritorna un bimbo quando si tratta di vietargli la lettura di *Les Chiens*: je lui dis que ce n'est pas une lecture d'enfant»⁵¹⁹ mentre in qualche frammento precedente appare come il doppio di

⁵⁰⁷ Ivi, p. 290.

⁵⁰⁸ H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit. p. 10.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 33.

⁵¹⁰ Ivi, p. 37.

⁵¹¹ Ivi, p. 85.

⁵¹² Cfr. J. Lacan, *Les Psychoses*, cit. p. 291.

⁵¹³ H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit. p. 12.

⁵¹⁴ Ivi, p. 71.

⁵¹⁵ Ivi, p. 49.

⁵¹⁶ Ivi, p. 68.

⁵¹⁷ Ivi, p. 84.

⁵¹⁸ Ivi, p. 85.

⁵¹⁹ *Ibid.*

T., Thierry: «je fais avec Vincent tout ce que je fais avec T.: il m’embrasse, je le suce, il enfile une capote pour m’enculer, nous nous mettons des cockrings, nous sniffons des poppers, il me fouette (mais tout ça timidement, comme des enfants qui jouent)»⁵²⁰. Vincent come doppio di T., persino il mondo esterno sembra accorgersene: «je vois dans son regard qu’il se souvient de T. en regardant Vincent»⁵²¹.

Un fantasma di scrittura abita *Fou de Vincent*; quei *Fragments* di Barthes che il narratore cita direttamente in uno dei frammenti centrali: tra le due scritture si stabilisce un dialogo sotterraneo e discontinuo. Barthes, è vero, preferisce travestire il suo dolore col discorso, le citazioni dai grandi libri della letteratura, la psicoanalisi; Guibert nega ogni possibilità di un discorso secondo, lo ritiene indesiderabile ma nei due testi ritroviamo le stesse figure dell’amore: il pianto, l’attaccamento agli oggetti toccati dall’amato, la follia, la fine dell’amore, la scrittura come luogo dell’assenza⁵²². I due autori concordano nel riconoscere come tipico del sentimento amoroso il ritiro dal mondo – *déréalité* -: «retrait de réalité éprouvé par le sujet amoureux, face au monde»⁵²³; il narratore confessa, «les autres sont adorables avec moi, mais je ne suis pas vraiment ici, je suis avec l’autre qui n’est pas là, je m’absente pour retrouver l’absent»⁵²⁴. E nella figura dell’attesa: «tumulte d’angoisse suscité par l’être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours)»⁵²⁵ che Guibert sembra riconoscersi meglio nella traccia barthesiana: «oui l’attendre est délicieux: me soûler en l’attendent est délicieux»⁵²⁶.

L’attesa di Vincent si tramuta in angoscia: «insatisfaction, patience: une solitude quand même insensee le soir, vers dix-huit heures trente, quand je ne suis pas sur que Vincent rappelle»⁵²⁷. Poi la sua non venuta fa crollare ogni speranza, lo fa sentire «comme un incidenté»⁵²⁸, gli fa assumere un’attitudine superstiziosa: «dorénavant, sur l’agenda, par superstition, j’ajoute un point d’interrogatin à son nom»⁵²⁹ o speculativa: Vincent «a toujours un temps d’hésitation, il sait que je sais que c’est la possibilité

⁵²⁰ Ivi, p. 72.

⁵²¹ Ivi, p. 84.

⁵²² R. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, 1977, ora in, Id. *Œuvres complètes V, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p.129 e p. 132.

⁵²³ Ivi, p. 119.

⁵²⁴ H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit, p. 17.

⁵²⁵ R. Barthes, *Fragments*, cit, p. 67.

⁵²⁶ H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit, p. 52.

⁵²⁷ Ivi, p. 53.

⁵²⁸ Ivi, p. 15.

⁵²⁹ Ivi, p. 31.

d'avoir recours au mensonge, et que s'il me dit non ce n'est pas forcément qu'il n'est pas libre, mais qu'il en a décidé ainsi»⁵³⁰.

L'amante può provare un sentimento di compassione per l'essere amato: «chaque fois qu'il le voit, le sent ou le sait malheureux ou menacé, pour telle ou telle raison, extérieure à la relation amoureuse elle-même»⁵³¹ e il narratore lo prova in più di un'occasione; egli si fa allora amico, «je me sens être mon père face à moi. J'essaye de faire revenir à toute allure, à sa place, Michel en moi, et sa sûreté, son sens de l'équité. L'ami mort parle par ma bouche pour reconforter Vincent, pour chasser la panique»⁵³². Michel, Michel Foucault viene in suo aiuto, si fa ospitare per poter essere d'aiuto all'amato, così come T., fa all'accorrenza con lui «T. passe recoller les morceaux»⁵³³.

Fou de Vincent rivela così, tra gli interstizi, un universo che non è solo abitato dall'*amour fou*, dal delirio, dall'impossibile, ma anche dal reale nella forma dell'amicizia, della compassione, dell'evocazione di figure importanti: Barthes, che Guibert aveva conosciuto personalmente nel 1977⁵³⁴; T., che abbiamo già conosciuto come dedicatario de *Les Chiens* di cui è certamente anche protagonista; Michel Foucault, una presenza sempre più invadente nell'opera guibertiana e Eugène, le revenant⁵³⁵, Eugène Savitskaya, lo scrittore belga di origine russa con cui Guibert inizia una fitta corrispondenza proprio negli anni in cui vive e consuma il rapporto con Vincent.

Nel suo testamento letterario del 3 novembre 1991 si legge: «Ni recueil de correspondance (à part les lettres à Eugène Savitskaya s'il le souhaite) ni entretien»⁵³⁶, perciò se oggi possiamo leggere la corrispondenza dei due lo dobbiamo anche all'altro, a Eugène. La prima lettera data del 21 aprile 1977 ed è Hervé a scriverla, «j'ai aimé

⁵³⁰ Ivi, p. 56.

⁵³¹ R. Barthes, *Fragments*, cit, p. 87.

⁵³² H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit, p. 70.

⁵³³ Ivi, p. 72

⁵³⁴ Nei prossimi capitoli torneremo sulla figura e l'importanza di Roland Barthes nell'opera guibertiana, specialmente sulla teoria della fotografia. Roland Barthes e Hervé Guibert si conoscono nel 1977 proprio all'epoca dei *Fragments d'un discours amoureux*; Guibert aveva appena pubblicato *La mort propagande*. I due si scrivono, poi un malinteso mette fine a ogni rapporto. Il 10 dicembre 1977 Barthes decide di tornare su quel malinteso scrivendo dei *Fragments pour H*. Nel 1986 Guibert li pubblica, contro la volontà degli eredi testamentari, "L'Autre journal" del 19 aprile.

⁵³⁵ Cfr. H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit, p. 83.

⁵³⁶ Note sur la présente édition, in H. Guibert–Eugène Savitskaya, *Lettres à Eugène. Correspondence 1977-1987*, Paris, Gallimard, 2013, p. 9.

votre livre, alors je vous envoie le mien»⁵³⁷; si tratta di *Mentir*, primo romanzo dell'autore belga, pubblicato da Minuit e di *La Mort Propagande* pubblicato da Régine Deforges. I due si inviano i rispettivi libri, li leggono e li apprezzano fin quando Guibert non decide di invitarlo a Parigi, di conoscerlo e intervistarlo. L'11 febbraio 1982 i due sono a Parigi e l'intervista verrà pubblicata dopo qualche mese sulla rivista Minuit⁵³⁸ diretta da Mathieu Lindon - figlio del patron delle edizioni Minuit, amico di Guibert e del filosofo Michel Foucault - e alla quale entrambi collaborano.

Une rencontre entre Eugène Savitzkaya et Hervé Guibert viene fatto precedere da *Lettre à un frère d'écriture par Hervé Guibert*, una lettera allucinatoria.

Je n'ai pris garde qu'un papier, où j'avais inscrit un numéro de téléphone, ait pu détendre. Déjà, peut-être, sans le vouloir, et en le voulant tout à fait, quelque chose de mon écriture a aspiré à transparaître sur ce qui renferme la tienne. Alors j'ai ouvert mon manteau pour protéger le livre contre mon torse, le manteau refermé par l'autre main, je l'ai serré fort contre mon cœur car petit à petit dans la marche, il voulait descendre vers mon sexe. Alors son contact m'a irradié, et comme une transfusion, j'ai eu le fantasme de t'écrire une lettre, qui serait gênante pour toi, embarrassante peut-être, un peu obscène, tout le contraire de tes mots laconiques, de tes remerciements polies et dinstants. Tout le contraire de tes pattes de mouches, de tes fins hiéroglyphes : des lettres pleines, ouvertes, fermées, renflées. Des phrases sont apparus⁵³⁹.

Una sorta di negativo delle lettere scambiate, la rivalsa all'economia delle parole ricevute, una puntura all'altro, un lungo preambolo alla dichiarazione d'amore vera e propria: «je t'aime à travers ce que tu écris. Je t'aime en train d'écrire. J'aime la posture de ton corps à ce moment»⁵⁴⁰; un amore già da sempre non corrisposto; allora, su quel luogo già immaginario, nascerà «une fraternité d'écriture»⁵⁴¹, una fratellanza perversa se già nelle frasi successive aspira a essere il fidanzato segreto, il pretendente di tutta una vita, il valletto capace di tessere mille attenzioni attorno al corpo «lorsqu'il est pris

⁵³⁷ Ivi, p. 13.

⁵³⁸ "Minuit" n. 49, mai 1982.

⁵³⁹ Ivi, pp. 2-3.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*

par l'écriture»⁵⁴². La realtà sfugge, come sempre; mille fantasmi e posizioni vengono a invaderla e aspettano di realizzarsi: «tu porterais une chemise blanche, sans col, fendue autour du cou. Tu serais en caleçon, et jamais je ne verrais ton sexe, et il me plairait d'imaginer que tu n'as pas de sexe, qu'il est ind éfini, que c'est peut-etre une fente»⁵⁴³. Un fantasma senza sesso, senza eros si sovrappone a Eugène, intoccabile, Eugène donna, aperto al desiderio dell'altro. La realtà è però diversa e lo aspetta: «lorsque, à trois heures précises, tu sonnes et que j'ouvre la porte, *te découvrant, tout mon élan est barré par ton apparence, par ta froideur*. Je te parle avec contrition et n'ose meme te lire ce texte, il nous faudra l'intermediaire d'une publication»⁵⁴⁴. La scrittura resta l'unico intermediario possibile verso una realtà deludente, al di quà di ogni aspettativa oppure la fotografia che l'altro concede perchè protetto dall'obiettivo. Quando il fantasma si scioglie, la realtà è terribile: «j'ai la sensation d'une chair réfrigérée et fuyante, comme d'un cadavre ou d'une petite fille sournoise»⁵⁴⁵, l'altro più vicino alla morte che alla vita.

L'intervista è tutta sotto il segno della negazione e della litote, un rifiuto discreto ma altrettanto netto si affaccia ad ogni risposta, una volontà di non lasciarsi interrogare traspare. Savitzkaya è forse esso stesso un fantasma senza passato, senza storia: «je n'ai pas de famille [...]. Je préfère m'introduire clandestinement dans les familles des autres»⁵⁴⁶; un ladro il cui bottino è però invisibile, senza immaginario e senza storia «je ne pense pas vraiment exister»⁵⁴⁷ o visto che è, esiste, l'esistenza è ritenuta *insignifiante*, l'esistenza di qualcuno che «ne met pas suffisamment de ferveur»⁵⁴⁸. Un fantasma senza luoghi di predilizione e letture che lo hanno segnato, «je n'ai pas de souvenirs de lectures très loin dans le temps»⁵⁴⁹; senza un progetto globale nella scrittura, che ha in odio ciò che è definitivo, che tradisce perchè c'est une manière de rire, d'éclipser, de se moquer des conventions»⁵⁵⁰. Guibert è perduto di fronte a questo interlocutore imprevedibile, lontano e impalpabile peggio che fosse una sua invenzione, più di una sua finzione. Alla fine non può fare a meno di chiedere : «tu as accepté de venir ici, de faire cette interview, mais tu t'y prêtes avec beaucoup de peine. Cela fait

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ Ivi, p. 4.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 5. Il corsivo è mio.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 5.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 6.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 7.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Ivi, p. 9.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 11.

trois heures que ça dure, et il faut vraiment t'arracher les mots : est-ce que ça te coûte tant que ça parler, tu as la sensation d'une diminution, d'une déperdition»⁵⁵¹. I fantasmi non parlano o se lo fanno scompaiono; Savitzkaya dal canto suo preferisce una terza possibilità, la scrittura: «j'ai l'impression que le meilleur de moi-même, mes actes les plus courageux, mes amours les plus forts sont dans le livre. Peut-être même que les personnes que j'implique dans ce livre et que j'ai aimées, c'est dans le livre que je les ai aimées le plus, en écrivant»⁵⁵².

La realtà ricostruita, le persone richiamate nella pagina acquisiscono il giusto peso nella vita dello scrittore ; ciò che come abbiamo può essere vero anche per lo stesso Guibert. Mathieu Lindon in un breve testo che conclude l'intervista, *La perversité, si simple et si douce*, sofferma l'attenzione sul ricorso costante al fantasma, alla variazione, alla ricreazione ammettendo allo stesso tempo l'impossibilità di parlarne una volta terminata la lettura: «n'est-ce pas le propre de la jouissance?»⁵⁵³; al fondo di questi fantasmi, soprattutto in Guibert, la realtà, l'autobiografia «aucun fait ne peut atténuer le caractère autobiographique de ses texts»⁵⁵⁴. Ciò che lo appassiona è mentire «mais avec tant de simplicité qu'on ne comprend pas quel intérêt il y prend – sinon celui de *jouir de son écriture trompeuse*, d'être écrivain»⁵⁵⁵. E strano come Lindon non rasenti il carattere allucinatorio, ossessivo, delirante de *Les Chiens*, un carattere che finisce per emergere più del suo realismo pornografico mentre ha ragione nell'affermare che lo scopo è certamente godere della sua scrittura se lo si intende come godere dell'altra scena, del reale ricostruito. Eugene Savitzkaya e Hervé Guibert si sarebbero incontrati su questo scivoloso terreno del fantasma e della menzogna, al tavolo dell'autobiografia e del racconto d'infanzia di cui smontano e prevertono il meccanismo : «l'un aime tant parler d'enfants qu'on ne regarde plus avec quels sous-entendus il le fait, et l'autre dit si souvent «je» qu'on ne remarque plus que le pronom ne désigne quelquefois qu'un narrateur»⁵⁵⁶. Per Lindon i due si incontrano nello stesso modo «si simple et si douce, d'être pervers»⁵⁵⁷.

Ci permettiamo di dubitare dopo quello che abbiamo scritto sul fatto che la perversione in Guibert è semplice e dolce e poi leggendo le lettere: possiamo essere

⁵⁵¹ Ivi, p. 12.

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ M. Lindon, *La perversité, si simple et si douce*, "Minuit" n. 49, mai 1982, p. 13.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 14.

⁵⁵⁵ *Ibid.* il corsivo è mio.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ Ivi, p. 15.

sicuri che i due si siano davvero incontrati? Le lettere che seguono quell'incontro dell'11 febbraio sono piene di risentimento: Guibert sente dopo un primo entusiasmo di non avere nulla tra le mani se non parole laconiche; sfuma la possibilità di pubblicare l'intervista presso *Le Nouvel observateur*⁵⁵⁸, accusa l'altro di mancanza di generosità e allo stesso tempo spera in una relazione più distesa. L'altro si nega, non risponde e ciò lo spinge ad altre lettere nella speranza di una risposta, di un segno vivo, «j'ai l'impression presque toujours que tes mots sont des autographes « vivants » avant même d'être des mots qui me signifient quelque chose»⁵⁵⁹. Eugène risponde con dei brevi messaggi, laconici; poi alla lettura della lettera che accompagna l'intervista ammette, «ta lettre dans Minuit m'avait bouleversé et arraché les nerfs»⁵⁶⁰. Nulla di più e ciò causa la disperazione di Guibert e la decisione di comprare un mobile per ordinare le lettere, poche e sottili da far sembrare la busta vuota, un mobile scomodo e grande – fantasma contro realtà? – che in fondo non contiene «nulla»; «enfin pas rien puisqu'il te contient»⁵⁶¹.

Hervé che depone le lettere come un piccolo tesoro, mentonimia dello stesso Eugène, immagina l'altro esporre le proprie lettere «sur un panneau de quartier pour m'exposer à la ruse»⁵⁶². Eugène lo dimentica; Hervé spera in un nuovo libro che possa avvicinarlo⁵⁶³ e al suo posto si inventa un fantasma, un interlocutore che nella realtà non fa che allontanarlo, dimenticarlo.

I due si rivedono il 31 dicembre 1983 all'isola d'Elba in compagnia di Hans-Georg Berger e lì qualcosa succede; tra il 2 gennaio e il 4 febbraio Hervé scrive ben 13 lettere a Eugène; lo invoca come «cher Eugène, Ma beauté, très cher Eugène, Eugenio, Mon guit», Hervé lo prega, Eugène si nega; Hervé confessa.

Je suis amouusement triste. Je pense un peut trop à toi et aux moments que nous avons passés ensemble pour ne pas l'être. L'amour m'apparaît comme une obsession volontaire, une décision incertaine. Dois-je t'aimer et le puis-je? Je suis au bord de t'aimer, un tout

⁵⁵⁸ H. Guibert–Eugène Savitzkaya, *Lettres à*, cit, pp. 18-19.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 26.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 31.

⁵⁶¹ Ivi, p. 34.

⁵⁶² Ivi, p. 35.

⁵⁶³ Cfr. p. 44.

petit quelque chose m'en retient : est-ce ton silence ou ta réserve habituelle, qui devient plus douloureuse que jamais, est-ce que un peur de souffrir ?⁵⁶⁴

Confessa a se stesso l'amore per Eugène ma per farlo ha bisogno di scrivere quel tu, Eugène, un altro nome di se. Eugène è sempre più un fantasma da cui attende il miracolo, che prenda consistenza, che la scrittura diventi persona⁵⁶⁵. La lettera del 7 gennaio è l'occasione per ripercorrere la notte passata insieme, per fissarla (o inventarla?), per parlare di rimpianto, per riattivare un fantasma: «je n'ai pas assez profité avec toi et pour toi de ta présence, j'aurais dû te lécher le cul et te pénétrer bien et profond avec de la crème et mes salives et faire jouir très fort. Mais j'avais l'impression qu'avec la sexualité nous retombions dans le domaine commun, bana., ordinaire, alors que nous volions de joie dans cette marche d'aveugles vers la montagne, cramponnés à l'allée, main dans la main au retour. C'étais si beau»⁵⁶⁶. La lettera è l'occasione poi per speculare sul rapporto scrittura/vita dove Guibert confessa:

une petite distance, pleine de mélancolie, entre la joie et sa manifestation, entre le sentiment et sa représentation, entre le présent et la continuités de nos vies [...]. Il y a dans ces lettres une petite distance entre l'amoureux qui le clame et levrai amoureux qui pourrait se mettre la tete dans un trou de terre pour pleurer. C'est dans cette distance convenable et acceptable pour toi entre la déclamation et le secret que je voudrais me présenter de nouveau à toi, et t'embrasser.⁵⁶⁷

Guibert confessa all'altro, che lo sa, il carattero fittizio di ogni scrittura, il paradosso insito persino nelle lettere, ancorate al quotidiano, che fa di esse una lente in grado di mettere a ditanza il vissuto; allo stesso tempo è proprio grazie a questa lente-lettera che l'innamorato fugge dalla propria morte e spera di poter rivedere l'amato. Nell'attesa un sintomo è venuto ad abitare il suo corpo, «depuis que dans le noir tu as léché mon œuil droit sous sa paupière il est purulent, il coule, il me fait mal [...]. Qu'a donc ta langue – *mon amour - pour transmettre de si terribles maux?»⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ Ivi, p. 54.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 55.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 56.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 57.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 59.

Si sente vittima di un incantesimo, vittima dell'altro, «réduit à être un écrivain de lettres à Eugène, qui ne me répond pas»⁵⁶⁹, vittima della parola, «ce sont les lettres qui me forcent et qui me prennent la main aux moments où je devrais t'oublier, quand elles tiennent un livre ou accomplissent un travail»⁵⁷⁰. Nella lettera del 30 gennaio 1984, ancora una senza risposta, il narratore chiede scusa per ogni parola scritta prima, per qualsiasi offesa «je ne veux que du bien, moi à qui tu fais du mal»⁵⁷¹. Il 14 febbraio Eugène si decide a scrivere, a rispondere : «je ne sais pas pourquoi je ne réponds pas à tes nombreuses lettres. C'est comme de l'inertie»⁵⁷², poi poche frasi dopo, due ordini: «ne m'écris pas tant de lettres à la suite. Ne me téléphone pas»⁵⁷³. Nel marzo dell'84 si rivedono ma tutto sembra irrimediabilmente perduto; «j'ai l'impression que nous nous sommes retrouvés sinistrés [...] et j'ai cherché de quoi; j'ai vite pensé: de cette correspondance, de mon abondance de lettres, de ton abondance de silence, de nos deux obstinations douloureuses pour l'autre. Comme si l'écriture avait encore commis un maléfice»⁵⁷⁴. Non appena scritta questa frase pare subito, come accade in Guibert, accedere alla realtà: «je me sens éloigné comme jamais de l'écriture, comme si c'était un fièvre antérieure et perdue, suffisamment heureuse pour qu'on s'en souvienne»⁵⁷⁵.

In effetti il 1984 è un anno assai parco di scrittura per Guibert se si eccettua il testo che accompagna il catalogo della sua mostra alla Galerie Gaillard, *Le Seul visage*; ma è anche l'anno in cui si ammala e muore l'amico Michel Foucault e Eugène ne accenna nella lettera del 17 luglio, a tre settimane di distanza.

Dall'estate 1984 una distanza sembra disegnarsi tra i due: le lettere si fanno rare e minute ; poche frasi delicate e gentili, qualche complimento per i rispettivi libri, qualche domanda sulla situazione lavorativa – il licenziamento di Guibert dal giornale « Le Monde » nel novembre 1985 - e poco altro. I due si rivedono ancora nel febbraio 1986 ed è l'occasione per Guibert per chiedere di collaborare a «L'Autre journal»; Hervé si fa il tramite di questa collaborazione e in effetti le lettere del 1986-1987 non avranno che questo come argomento. Eugène accenna alla possibilità di fare domanda per la Villa Medici, cosa che effettivamente si concretizzava per entrambi nel biennio 1987-1989 e Hervé alla depressione che periodicamente si ripresenta e certamente

⁵⁶⁹ Ivi, p. 66.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 67.

⁵⁷¹ Ivi, p. 71.

⁵⁷² Ivi, p. 73.

⁵⁷³ Ivi, p. 74.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 80.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 88.

collegata adesso alla mancanza di una prospettiva finanziaria concreta. Guibert sa che il rapporto tra i due è cambiato o meglio : quello che egli vuole non è possibile, ciò che desidera dell'altro, dall'altro non è reale. L'ultima lettera presente nell'edizione ne porta la conferma dolorosa: «plus le temps passe et plus j'hésite à mettre ce «mon» devant ton prénom, mais cette hésitation ne manque pas de m'attrister»⁵⁷⁶; poi cambiano registro, quasi stanco di ripetere l'identico, felicita l'altro di qualcosa che aveva notato nell'ultimo incontro, ottobre '86, ma non aveva saputo dire: «tu sais, j'ai été content d'apercevoir que tu allais avoir un enfant»⁵⁷⁷.

Le lettere, come già *Les Chiens*, come ancora *Fou de Vincent*, si chiudono per un caso o forse più con l'immagine di un bimbo sia esso appena concepito, nell'età in cui tra un pò non lo sarà più o vicino alla venuta al mondo. Nelle tre scritture la stessa idea *de l'enfant* come rinascita e separazione. Thierry e Eugène avranno un figlio, Vincent grazie alla tecnica usata ritorna il bambino che forse non ha mai smesso di essere separandosi da lui. Nelle tre scritture ritorna poi l'idea che l'essere che si ama di più è quello che ci umilia di più⁵⁷⁸. In *Fou de Vincent* e nelle *Lettres* torna il personaggio di Thierry a salvare il nostro dalla catastrofe, come solo ogni buon amico sa fare. Nelle tre scritture assistiamo a delle relazioni complesse e intricate, vissute su diversi piani, relazioni che non mancano di far pensare questo: sono forse solo l'oggetto di una creazione letteraria? L'esercizio di stile di una mente malata? Questi testi non hanno mancato di suscitare l'antipatia nei biografi: Buot parla di *Fou de Vincent* come di un libro allo stesso tempo banale e effervescente⁵⁷⁹; un incidente di percorso, una sfida incredibile e un libro incompiuto pieno di febbre e desiderio ma scritto nell'urgenza, vicino al letto ancora disfatto e nell'odore della pelle dell'amato : una follia per Hugo Marsan⁵⁸⁰. E anche noi non abbiamo smesso di sottolineare il carattere folle di queste scritture, senza per questo smettere di mostrarne la poesia, il travaglio, la riflessione.

Il narratore sembra sopportare ogni sofferenza, fisica ma soprattutto mentale perchè crede che tale è il desiderio dell'Altro⁵⁸¹; perduto non smette di costruire un luogo, di delimitare il suo universo dai contorni fluidi, sempre in fuga: le sue ossessioni sono sempre meno controllabili; la stanza cede alla città, la città cede a un altro paese : il Belgio. Sfiancato non smette di non morire, scisso tra pulsione di morte e un istinto

⁵⁷⁶ Ivi, p. 123.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 124.

⁵⁷⁸ Cfr. H. Guibert, *Fou de Vincent*, cit, p. 69.

⁵⁷⁹ F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 220.

⁵⁸⁰ Cfr. H. Marsan, "La Folie Guibert", *Gai Pied Hebdo*, 7 septembre 1989.

⁵⁸¹ Cfr. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1983 [1980], p. 10

vitale che gli fa apparire la morte inutile. A ogni tentativo di mettere fine, di mettere a morte, questa si trasforma in un nuovo «sursaut de vie, nouvelle signifiante»⁵⁸². La scrittura è lì per «retracer les frontières fragiles de l'être parlant, au plus près de son aube, de cette «origine» sans fond qu'est le refoulement dit originaire»⁵⁸³. Alla mancanza originale si sostituisce un'allucinazione visuale, un investimento dello sguardo «sans morale, sans jugement, sans espoir». Guibert come Celine si appoggia alla bellezza della parola, del gesto che forza la lingua «là où ça tue, pense et jouit en meme temps. Parole d'abjection dont l'écrivain est le sujet et la victime, le témoin et la bascule...Bascule dans quoi? Dans rien d'autre que cette effervescence de passion et de langage qu'est le style»⁵⁸⁴. La letteratura è allora «le codage ultime de non crises, de non apocalypses les plus intimes et les plus graves»⁵⁸⁵.

C'è forse ancora un ultimo aspetto che merita di essere ripensato. All'inizio abbiamo detto di come *Les Chiens* scritto forse per far piacere all'amico Michel Foucault avesse finito al contrario per deluderlo e data la nostra lettura psicoanalitica a cui però il testo si presta con generosità e la lettura di alcune interviste del filosofo concesse tra il 1982 e il 1984 che ci apprestiamo a fare non è difficile capire perché.

Foucault, come sempre, mina il terreno della psicoanalisi, la sua pretesa profondità, l'origine e la struttura, de-psicologizzando il sesso⁵⁸⁶ e trattando le pratiche S/M per quello che gli sembrano: «des laboratoires d'experimentation sexuelle»⁵⁸⁷; la contropartita delle corti medievali «qui définissaient des règles très strictes de propriété dans le rituel de la cour». In un tempo in cui l'atto sessuale è diventato facilmente accessibile per gli omosessuali, alto è il rischio che esso diventi facilmente noioso; così si fa di tutto per innovare e introdurre delle variazioni in grado di intensificare il piacere⁵⁸⁸. Spinto dall'intervistatore a portare avanti il suo discorso il filosofo smentisce nettamente il costutto psicoanalitico.

Le sadomasochisme n'est pas une relation entre celui qui souffre et celui qui inflige la souffrance, mais entre un maître et la personne sur laquelle s'exerce son autorité. Ce qui

⁵⁸² Ivi, p. 22.

⁵⁸³ Ivi, p. 25.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 242.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 246.

⁵⁸⁶ Cfr. D. M. Halperin, *San Foucault. Verso un'agiografia gay*, Pisa, ETS, 2013, p. 157.

⁵⁸⁷ M. Foucault, "Sexual Choise, Sexual Act" ("Choix sexuel, act sexuel", entretien avec J. O'Higgins; trad. F. Durand-Bogaert), *Salmagundi*, n.58-59: *Homosexuality: Sacrilège, Vision, politics*, automne-hiver 1982, pp. 10-24, ora in Id. *Dits et écrits II 1976-1988*, cit, p. 1150.

⁵⁸⁸ Cfr. *Ibid.*

intéresse les adeptes du sadomasochisme est le fait que la relation est à la fois soumise à des règles et ouverte. Elle ressemble à un jeu d'échecs, en ceci que l'un peut gagner et l'autre perdre. Le maître peut perdre, dans le jeu sadomasochiste, s'il se révèle incapable de satisfaire les besoins et les exigences de souffrance de sa victime. De même, l'esclave peut perdre s'il ne supporte pas de relever le défi qui lui lance son maître. Ce mélange de règles et d'ouverture a pour effet d'intensifier les rapports sexuels en introduisant une nouveauté, une tension et une incertitude perpétuelles, dont est exempte la simple consommation de l'acte. Le but est aussi d'utiliser chaque partie du corps comme un instrument sexuelle⁵⁸⁹.

Lo scopo è dunque introdurre nel sesso la novità ; sostituire al godimento, il principio di piacere, la sua intensificazione, trasformare il corpo in un alfabeto erogeno; fare dunque della perversione la norma: si deve proteggere l'Io non più dall'istinto di morte ma dalla tristezza *post coitum*, «que peut-on faire pour se protéger de l'accès à la tristesse?»⁵⁹⁰

E ancora una maniera per lavorare sugli schemi e abbattere gli steccati, i fantasmi che non smettono di attaccarsi alle pratiche omosessuali; ad esempio la passività, ancora oggi – al tempo dell'intervista ma anche al tempo di questa scrittura – vista come degradante e risibile. In un'altra intervista del 1982 - anteriore a questa ma pubblicata postuma sul numero del 7 agosto 1984 di *The Advocate* - Foucault torna a parlare di «sottocultura S/M», riproponendo o proponendo per la prima volta le proprie convinzioni: «je ne pense pas que ce mouvement de pratiques sexuelles ait quoi que ce soit à voir avec la mise au jour ou la découverte de tendances sado-masochistes profondément enfouies dans notre inconscient»⁵⁹¹, e, ancora più chiaramente: «je pense que nous avons là une sorte de création , d'entreprise créatrice, dont l'une des principales caractéristiques est ce que j'appelle la déssexualisation du plaisir»⁵⁹². Quanto detto mette fine all'equivalenza che il piacere fisico proviene da quello sessuale e che questo sia la base di ogni possibile piacere fisico⁵⁹³: «ce que les pratiques S/M nous

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Ibid.* p. 1151.

⁵⁹¹ M. Foucault, "An interview: Sex, Power and the Politics of Identity" ("Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité", entretien avec B. Gallagher et A. Wilson, Toronto, juin 1982; trad. F. Durand-Bogaert), *The Advocate*, n. 400, 7 août 1984, pp. 26-30 et 58 – originariamente destinata alla rivista canadese *Body Politic* - ora in, Id. *Dits et écrits II 1976-1988*, cit, p. 1556.

⁵⁹² *Ivi*, p. 1557.

⁵⁹³ Cfr. D. M. Halperin, *San Foucault*, cit, pp.119-120

montrent, c'est que nous pouvons produire du plaisir à partir d'objets très étranges, en utilisant certaines parties bizarres de notre corps, dans des situations très inhabituelles»⁵⁹⁴. Dopo avere riletto queste parole non possiamo avere dubbi sulla delusione del filosofo alla lettura de *Les Chiens* che effettivamente non va in questa direzione, anzi rinforza il legame piacere fisico-piacere sessuale, ricentrando il fallo e anzi rendendolo autonomo dal resto del corpo oggetto.

Non è per erudizione che abbiamo riportato questi estratti; se lo abbiamo fatto è perchè nelle stesse due interviste, più altre offerte tra il 1981 e il 1984, il filosofo parla diffusamente della vita omosessuale, della possibilità di inventare, del dovere quasi, di elaborare uno stile di vita a partire da una posizione, quella omosessuale. Per il filosofo uno dei problemi maggiori da affrontare dall'allora nascente comunità omosessuale è l'amicizia, cioè a dire la somma di tutte le cose che all'uno e all'altro possono fare piacere, e l'idea stessa di comunità⁵⁹⁵. In un momento in cui il consumo sessuale è disponibile e abbondante la domanda da porsi deve essere: «comment arriver, à travers les pratiques sexuelles, à un système relationnel? Est-ce qu'il est possible de créer un mode de vie homosexuel?»⁵⁹⁶. Oggi l'omosessuale o gay come già allora si cominciava a dire è chiamato a lavorare su se stesso per se stesso, a divenire omosessuali e non a riconoscere che lo si è⁵⁹⁷. Nei testi che abbiamo letto appaiono delle figure di omosessuali in lotta con se stessi; alcuni contro una parte di loro – Vincent e Eugène – altri disponibili a integrare l'omosessualità, a ospitarla nel proprio tessuto relazione – Thierry. Tutti si inventano e provano a trovare un posto in relazioni, ora forti, ora

⁵⁹⁴ Cfr. M. Foucault, "An interview: Sex, Power and the Politics of Identity".

⁵⁹⁵ Secondo Halperin, Foucault vede nell'S/M non delle pratiche isolate e/o occasionali ma un modo per formare una subcultura, una comunità dotata di un codice, un abbigliamento, un modello di vita e di lavoro, di corpo e partire da lì un modo per sprigionare un'energia in grado di vivere diversamente e trasformare il proprio quartiere – ciò che tra il 1977 e il 1982 doveva essere sicuramente visibile a San Francisco o in altre città degli Stati Uniti che il filosofo ha avuto modo di visitare. Le pratiche S/M diventano delle pratiche comunitarie di vita e sessualità, un modo di usare la propria sessualità al fine di elaborare uno stile di vita e costruire forme culturali. Si veda D.H. Halperin, *San Foucault*, cit. p. 133.

⁵⁹⁶ M. Foucault, "De l'amitié comme mode de vie" (entretien avec R. de Ceccatty, J. Danet et J. Le Bitoux) *Gai Pied* n. 25, avril 1981, pp. 38-39, ora in Id. *Dits et écrits II*, cit. p. 982. Si veda anche l'ottima introduzione al terzo volume dell'*Archivio Foucault* di Alessandro Pandolfi, *L'etica come pratica riflessa della libertà. L'ultima filosofia di Foucault*. Pandolfi sottolinea la volontà dell'ultimo Foucault di elaborare un'ontologia storica di noi stessi, di interrogare la storia per trasformarci, verificare possibilità, perdere la propria identità. Il filosofo non ha smesso di prestare attenzione a tutte quelle vite che si sperimentano nel "di fuori" dei sistemi rappresentativi, che si pongono in costante apertura "in un processo che, nel mentre li costituisce, nello stesso tempo li disloca, li deforma, li trasforma e li trasfigura come soggetti", in *Archivio Foucault 3 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di Alessandro Pandolfi, Milano, Feltrinello, 1998, pp. 7-28.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 982.

instabili. Vincent, Eugène, Hervé, Thierry giocano il gioco dell'amore e si mettono in gioco; Guibert costruisce attorno a loro una rete ora fitta, ora lasca ma sempre in grado di raccogliere le esperienze vissute, il lascito di quegli incroci e sempre tenendo presente il valore di alcune relazioni mai messe in dubbio: T. e Michel su tutti. Guibert stesso problematizza la relazione con Eugène, ammette la paura di non riuscire a inventare una relazione che non sia solo sesso, che il sesso non possa essere la porta per la ricerca di qualcos'altro, che forse la gioia di una passeggiata mano nella mano è superiore a una notte di sesso⁵⁹⁸.

La famiglia resta ai margini, innominata, disastrata: è agli amici che viene affidato il compito di esercitare la compassione. Certo, in *Fou de Vincent*, riconosciamo la fragilità della relazione, l'impossibilità di accettare le carezze di uomo, il riconoscimento di un problema nella reciprocità⁵⁹⁹; *Fou de Vincent* ci svela ancora la difficoltà per i due amanti di tenere conto nel proprio piacere di quello dell'altro⁶⁰⁰, nella ricerca della propria verità, di quella dell'altro. Tutte le scritture presentano la difficoltà di tenere insieme nel proprio fantasma l'altrui realtà.

Se oggi noi li rileggiamo è perchè la sua lingua, la sua storia fantasmatica «ci introduce in un mondo diverso dal nostro, e, offrendoci la presenza di un essere, di un certo rapporto fondamentale, lo fa diventare anche nostro»⁶⁰¹; perchè Guibert è capace di creare «un soggetto che assume un nuovo ordine di relazione simbolica con il mondo»⁶⁰²; è perchè sa raccontarci le sue passioni fatalmente legate alle sue malattie. Del resto; «les passions sont des maladies de l'âme, comme les maladies sont les passions du corps, les unes continuant les autres, les unes suscitant les autres»⁶⁰³. Noi, al posto di scrivere una patografia, ci sarà tempo, o un catalogo delle passioni, impossibile, preferiamo provare a tracciare un ponte tra corpo e storia scrivendo una genealogia amorosa: la storia del suo fantasma, cioè ancora la storia della sua perdita⁶⁰⁴

⁵⁹⁸ Cfr. H. Guibert – E. Savitzkaya, *Lettres à*, cit, p. 56.

⁵⁹⁹ Cfr. M. Foucault, "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in progress" ("A propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours"; entretien avec H. Dreyfus et P. Rabinow; trad. G. Barbedette et F. Durand-Bogaert), in Dreyfus(H.) et Rabinow (P.), Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics, 2° éd., 1983, pp. 229-252., ora in Id. *Dits et écrits II 1976-1988*, cit, pp. 1206-1207. Conversation libre en anglais à Berkley, avril 1983. Lorsque Foucault lut la traduction française, il réelabora cet entretien.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ J. Lacan, *Les Psychoses*, cit, p. 90.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ J. Starobinski, *La Relation critique*, cit, p. 217.

⁶⁰⁴ Cfr. M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmii, medium e case infestati fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 327: «La figura fantasmatica rappresenta ciò che è stato perduto, ne costituisce

E tempo adesso di cedere all'insistenza che il bambino occupa nelle opere fin qui lette e occuparci di quelle che hanno scelte di parlarne apertamente: *Voyage avec deux enfants*, *Les Lubies d'Arthur*, *Vous m'avait fait former des fantômes* (ancora fantasmi, ancora immagini)

l'evidenza, l'immagine persistente al di là dell'avvenuta sottrazione. Si propone agli occhi dei viventi con parziale consistenza, trovando posto nel loro sguardo come visione più o meno corporea [...]. Il fantasma coincide con il ricordo di tale perdita, di ciò che non è più, di un oggetto, un organismo, un essere che è venuto a mancare».

Capitolo V

Letteratura perversa

Voyage avec deux enfants, Les Lubies d'Arthur,

Vous m'avez fait former des fantômes

Con il consueto fragore e altrettanta chiarezza, Foucault scrive ne *La Volonté de savoir*:

Le sexe des enfants et des adolescents est devenu, depuis le XVIII siècle, un enjeu important autour duquel d'innombrables dispositifs institutionnels et stratégies discursives ont été aménagés. Il se peut bien qu'on ait rétiré aux adultes et aux enfants eux-mêmes une certaine manière d'en parler; et qu'on l'ait disqualifiée come directe, crue, grossière⁶⁰⁵

Nel corso del XVIII secolo, prosegue, il sesso dell'adolescente, poi dei bambini è diventato un problema pubblico; tutta una letteratura nasce e si sviluppa, fatta di prescrizioni, consigli, casi clinici e schemi di riforme. Si ha l'abitudine di credere, incalza, che il XVIII abbia coperto di silenzio questo tema, silenzio interrotto da Freud e dalle angosce del suo piccolo Hans; secondo il filosofo attorno al sesso dell'adolescente si costruisce non tanto una trama di silenzio quanto un ordito discorsivo nuovo: «on n'en dit pas moins, au contraire. Mais on le dit autrement: ce sont d'autres gens qui le disent, à partir d'autres points de vue pour obtenir d'autres effets»⁶⁰⁶. Si assiste dunque a una confisca della parola da un lato e dall'altro a una proliferazione senza precedenti. Il sesso deve essere detto, detto in permanenza, ma secondo delle forme corrette e alle persone giuste.

Il XVIII secolo inventa l'onanista e attraverso questo personaggio di cui cercheremo di delineare i tratti, scopre che la sessualità del bambino è allo stesso tempo naturale e contro natura; la famiglia, gli educatori e poi la medicina e la psicologia dovrà farsi carico di questo germe di sessualità prezioso e pericoloso.

Essi devono vigilare su un sesso presente a livello anatomico ma assente nel suo fine riproduttivo; attuale nella sua manifestazione erotica ma nascosto negli effetti

⁶⁰⁵ M. Foucault, *La Volonté de savoir*, cit, p. 42.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 38.

patologici. Ecco perché, «la masturbation avec les effets qu'on lui prête révélerait de façon privilégiée ce jeu de la présence et de l'absence, du manifeste et du caché»⁶⁰⁷. Questo nuovo discorso incessante sulla sessualità, questa paura ingombrante investe direttamente la famiglia che a sua volta, presa dentro questo circuito prescrittivo, chiede aiuto alla medicina, offre la casistica senza fine per due secoli di manuali: «tout se passe comme si elle découvrait soudain le redoutable secret de ce qu'on lui avait inculqué et qu'on ne cessait de lui suggere: elle, arche fondamentale de l'alliance, était le germe de toutes les infortunes du sexe»⁶⁰⁸.

Ancora più chiaramente Foucault ci dice che la famiglia è il cristallo nel dispositivo della sessualità: «elle semble diffuser une sexualité qu'en fait elle réfléchit et diffracte. Par sa pénétrabilité et par ce jeu de renvois vers l'extérieur, elle est pour ce dispositif un des éléments tactiques les plus précieux»⁶⁰⁹

Qualche precisazione; quando parliamo di bambino, di adolescente, di famiglia non stiamo certo richiamando alla mente la famiglia proletaria, il futuro operaio o la giovane madre con tanti figli ma il figlio della borghesia nascente, colui che rischiava «de compromettre moins une force physique que des capacités intellectuelles, un devoir morale et l'obligation de conserver à sa famille et à sa classe une descendance saine»⁶¹⁰. Gli strati popolari hanno potuto beneficiare ancora per qualche secolo almeno di una libertà maggiore; la moralizzazione delle classi povere, la protezione generale della società e della razza infine sarebbero state le preoccupazioni del XIX secolo, «de la manière dont on a investi ce qu'il y a de plus matière, de plus vivant en eux»⁶¹¹.

Si potrebbe obiettare che questa storia pure affascinante è tanto vecchia quanto priva di legami col presente, col suo, di Foucault, e col nostro oggi ma non del tutto. Nel 1974, dopo che per due secoli le istituzioni avevano lasciato la responsabilità dell'educazione dei figli nelle mani dei genitori, cominciano a pensare all'educazione sessuale statale; il filosofo per metà ironico si esprime così:

les parents, seraient en droit, s'ils savaient l'histoire, de dire: mais voilà deux siècles qu'on nous a dit: donnez-nous vos enfants, vous garderez leur sexualité; donnez-nous vos enfants,

⁶⁰⁷ Ivi, p. 203.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 146.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 147.

⁶¹⁰ Ivi, p. 160.

⁶¹¹ Ivi, p. 200.

mais nous vous garantissons que leur sexualité se développera dans un espace familial par vous contrôlé⁶¹².

Una massa multiforme di psicoanalisti, psicologi, educatori nei primi anni '70 prova a rubare alla famiglia ciò che le aveva affidato due secoli prima, la sessualità; ciò che prima era lo specifico dell'educazione familiare è adesso parte in causa di un percorso educativo più ampio e liberale, ne va della loro "liberazione"⁶¹³; in realtà non è questo che uno scandalo solo apparente: l'educazione sessuale non è che l'ultimo colore che si aggiunge al grande quadro del dispositivo di sessualità. Nell'ora in cui scompare la grande paura della masturbazione, una nuova sfida si presenta: l'educazione sessuale. Nella lezione del 19 febbraio 1975 Foucault chiarisce che «le discours d'aveu, le discours de honte, de contrôle, de correction de la sexualité, commence essentiellement à la masturbation»⁶¹⁴. Si tratta di individuare, di far confessare i piaceri del corpo solitario e desiderante, attenuarne l'indiscrezione ciarliera rimpiazzato dalla confessione al direttore di coscienza: «on en parle le moins possible, mais tout, dans l'aménagement des lieux et des choses, désigne les dangers de ce corps de palisir. En dire le moins possible, mais tout en parle»⁶¹⁵. Tra il 1720 e il 1725 compare in Inghilterra Onania attribuito a Bekker; in meno di cinquant'anni in Svizzera e Germania una serie di libelli contro la masturbazione si diffondono con grande successo; tutti o quasi esortano, consigliano, implorano la famiglia di sorvegliare e punire, impedire e condannare. In questi manuali si trova quella che si può chiamare la finzione della malattia totale, «une sorte de maladie polymorphe, absolue, sans rémission, qui cumulerait en elle tous les symptômes de toutes les maladies possible [...]. Tous les signes de la maladie viennent se superposer dans le corps décharné et ravagé du jeune masturbateur»⁶¹⁶. In qualche decennio si diffonde una sorta di delirio ipocondriaco il cui principale effetto da ottenere è che i "malati" provino davvero tutti quei mali e che tutti quei mali possano essere ricondotti al peccato originale: la masturbazione. Foucault con passione apre le porte di un mondo lontano, un mondo dove il malato e il medico comunicano tramite la scrittura; nasce «la petite autobiographie du masturbateur, autobiographie toute entière centrée sur son corps, sur l'histoire de son corps, sur l'histoire de ses maladies, de ses

⁶¹² M. Foucault, *Les Anormaux*, cit, p. 242.

⁶¹³ M. Foucault, *La Volonté de savoir*, cit. p. 211.

⁶¹⁴ M. Foucault, *Les Anormaux*, cit, p. 179.

⁶¹⁵ Ivi, p. 218.

⁶¹⁶ Ivi, p. 223.

sensations, de tous ses différents troubles pris par le menu depuis son enfance»⁶¹⁷. Attorno al corpo del masturbatore si sviluppa un sapere patologico addizionale perché «va permettre d'expliquer tout ce qui autrement n'est pas explicable»⁶¹⁸. Si assiste a un'estensione del dominio della responsabilità patologica del soggetto: se la responsabilità sessuale fino al XVII secolo è riconosciuta soltanto per le malattie veneree, si assiste alla sua estensione a tutte le malattie: «l'enfant responsable de toute sa vie»⁶¹⁹. Se il bambino è responsabile della sua vita ma paradossalmente non può esserlo essendo egli sotto la tutela dei genitori, di chi è la responsabilità? Ebbene, delle famiglie; ancora a metà del XIX secolo de Bourge scrive: «il faut surveiller les enfants dès le berceau»⁶²⁰. Nasce una drammaturgia familiare fatta di lampade accese, letti separati, ispezioni mattutine e scene drammatiche all'occorrenza; l'adulto spia ogni movimento del piccolo nella notte, al limite dorme accanto a lui per meglio controllarlo. Per Foucault questa drammaturgia è all'origine della famiglia come noi oggi la conosciamo, un nucleo ristretto, cellulare, un corpo unico attorno al corpo del bambino, alla carne in pericolo, «autour du li ttiède et douteux de l'adolescent, la petite famille se solidifie»⁶²¹. Bisogna sorvegliare perché i figli si possono ammalare, può succedere anzi succederà. Non dimentichiamo che la famiglia cellulare è la famiglia medicalizzata, è la famiglia che al momento opportuno chiede l'intervento del medico, confessa o aiuta a confessare l'atto nefando, cerca consolazione o appoggio: «la famille doit se faire l'agent transmetteur du savoir médical. Du corps de l'enfant à la technique de médecin, la famille doit au fond servir simplement de relais et comme de courroie de transmission»⁶²².

Paradossalmente a questa famiglia a cui si è dato tanto potere e immediato sul potere del bambino, glielo si confisca sostanzialmente controllandola dall'esterno attraverso il sapere medico; famiglia che è quindi ingannata ma sapientemente utilizzata per la creazione delle grandi categorie del XIX secolo: il normale e l'anormale nella sessualità.

Che significa tutta questa campagna? Secondo Foucault il corpo del bambino alla fine del XVIII secolo è al centro di un interesse e di una preoccupazione nuova: «ce que l'État demande aux parents [...], c'est que la dépense, qui est faite par l'existence

⁶¹⁷ Ivi, p. 225.

⁶¹⁸ Ivi, p. 227.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ In, Ivi, p. 228.

⁶²¹ Ivi, p. 234.

⁶²² Ivi, p. 236.

même de la famille, des parents et des enfants qui viennent de naître, ne soit pas rendue inutile par la mort précoce des enfants»⁶²³. E alla fine del XX secolo, cosa preoccupa lo Stato, cosa si nasconde dietro l'educazione sessuale; quale destino viene riservato al bambino libero di masturbarsi secondo le correnti psicologiche più avanzate? Che cosa ha sostituito la teologica complessa della carne, l'osservazione precisa e ossessiva della sessualità? Cosa resta del corpo sorvegliato? E della famiglia borghese che è il vero bersaglio di questa campagna?

Non molto se si legge *La Mort propagande*, ancora tantissimo se leggiamo Duvert, Schérer e Hocquenghem, dei resti perversi se leggiamo *Voyage avec deux enfants*, *Les Lubies d'Arthur*, *Vous m'avez fait former des fantômes*.

Tra il 1970 e il 1976 un rinato interesse si focalizza sull'infanzia; nel 1975 Leclaire pubblica *On tue un enfant* che ai genitori "liberati" ricorda come «il y a toujours dans le désir des parents quelque deuil non fait, et leur progéniture sera toujours et avant tout le support excellent et privilégié de ce à quoi ils auront dû renoncer»⁶²⁴; la nota Françoise Dolto ne *Le cas Dominique* nel 1971 invita i genitori dei bambini psicotici ad affrontare essi stessi un'analisi; ciò che permetterebbe ai genitori di «évoluer eux aussi dans leur névrose, parallèlement au traitement du psychotique»⁶²⁵. La Dolto sogna un'utopia dove la famiglia cellulare corre dallo psicoanalista, uno psicanalista che per la comunista Dolto deve essere di Stato, gratuito e accessibile a tutti. Peccato dice ancora la Dolto che lo Stato si preoccupi solo della salute organica del bambino⁶²⁶; peccato che loro, i psicoanalisti, non si preoccupino abbastanza di informare i pediatri, le famiglie, specificando che non si tratta di "correggere" ma di analizzare; indirizzare il loro "desiderio" e non deviarlo; ne va, ovviamente del futuro, della "liberazione", della società: «leur progéniture, née de parents qui ont été, dès l'enfance, empêchés d'assumer humainement et librement leurs désir et leur insertion à la société, sera vouée à l'échec»⁶²⁷. Poi sempre più illuminata aggiunge che «il faudrait des crèches dans tous les lieux de travail des mères, où elles pourraient nourrir et aller voir leurs enfants dans la journée, jusqu'à l'âge de la marche»⁶²⁸, e per i genitori che

⁶²³ Ivi, pp. 239-240.

⁶²⁴ S. Leclaire, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, coll. "Le Champ freudien" dirigée par Jacques Lacan, 1975, p. 24.

⁶²⁵ F. Dolto, *Le cas Dominique*, Paris, Seuil, coll. "Le Champ freudien" dirigée par Jacques Lacan, 1971, p. 249.

⁶²⁶ Ivi, p. 252.

⁶²⁷ Ivi, p. 253.

⁶²⁸ Ivi, p. 254.

non hanno un lavoro o non sono in grado e a chi obietta ricorda che uno Stato che obbliga alla sorveglianza, alla prevenzione medica, ai vaccini, dovrebbe altrettanto occuparsi della morte simbolica che sono le nevrosi, le psicosi e le altre difficoltà di crescita mentale e affettiva: «faut-il continuer à corriger après coup, aider après coup, alors qu'on pourrait prévenir»⁶²⁹?

Françoise Dolto spera in una nuova politica dell'infanzia «qui respecterait l'originalité foncière de chaque triangle père-mère-enfant, en ne separant jamais l'enfant de ses géniteurs avant le moment où vient son désir, désir qu'il ne peut assumer en force que si la structure pré-œdipienne a été très solide»⁶³⁰. Elvio Facchinelli ne *Il bambino dalle uova d'oro* edito nel 1974 rimette in discussione la psicoanalisi dalla pronta risposta riscoprendo nei testi freudiani un sapere inquietante, nel rapporto del bimbo con la madre rivalità e contesa, lotta e perdita⁶³¹; poi ricorda che la donna in un contesto che la vede sempre più autonoma e sempre meno legata al figlio: «all'aumento del potere reale, è possibile che corrisponda una diminuita necessità di potere fantasmatico sui figli, e quindi una diminuita angoscia da parte loro di fronte ad esso»⁶³². Nel 1973 Morton Shatzman pubblica *La famiglia che uccide*, uno studio sugli scritti del famoso dott. Schreber e sugli scritti meno famosi ma ben più pericolosi del padre, Daniel Giotlieb Moritz Schreber, medico e pedagogo di larga fama nella Germania imperiale e pre-nazista. Il libro è una dura requisitoria contro un passato nel quale gli ideali morali spesso venivano considerati come leggi naturali, le proprie scelte come ovvie, normali e per forza di cose quelle fatte dagli altri devianti e anormali: è chiaro che l'autore crede che questo pericolo sia insito in ogni società e in ogni tempo. Appare così più chiaro il perché molti autori, compreso Foucault, ritornano sulla crociata contro la masturbazione; da un lato per segnalarne la portata storica, dall'altro per mostrare lo specifico di un discorso in un dato momento; discorso che in un altro tempo può avere un altro oggetto e un altro scopo con i medesimi fini.

Anche la famiglia, il bambino della fine del XX secolo è in pericolo ma questa volta il pericolo viene dall'esterno, il pericolo è l'adulto, il pedofilo. E sia che il bambino, il ragazzo abbia una sessualità, passi ancora che la possa esercitare ma non con tutti e soprattutto non gli adulti. Contro l'estensione del delirio di normalizzazione e contro quest'ultimo inganno perpetrato con l'aiuto dei genitori, Duvert, Schérer,

⁶²⁹ Ivi, p. 256.

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ Cfr. E. Facchinelli, *Il Bambino dalle uova d'oro*, Milano, Feltrinelli, 1979 [1974], p. 33.

⁶³² Ivi, p. 209.

Hocquenghem hanno levato la voce; contro una letteratura facile, di consumo e pedagogica Guibert ha scritto.

Voyage avec deux enfants, Les Lubies d'Arthur, Vous m'avez fait former des fantômes scritti tra il 1982 e il 1987 sono oggi tra la sempre più grande mole di studi su Guibert, i testi più volentieri dimenticati e quando non rimossi semplicemente non si affronta il loro contenuto. Ciò è vero in Buot che parla di *Voyage avec deux enfants* solo per dire che si tratta dell'atto di nascita dell'amore di Hervé per Vincent⁶³³, un resoconto di questo incontro, come in Andrau che supera lo scandalo di questo viaggio, di questo racconto assegnando a Guibert la figura di padre, «un drôle de père [...]. Ce serait un père en charge d'une initiation érotique, prudente, sensible, frustrante et excitante»⁶³⁴, salvo poi ricredersi e dire che forse è un père come il n'en existe pas. Un père de littérature peut-être». Per quanto riguarda *Vous m'avez fait former des fantômes* egli si accontenta di dire che si tratta forse di un romanzo picaresco, la storia di alcuni bambini educati a combattere, come fossero tori; poi avverte: «et contient un certain nombre de scènens pédophiles qui aujourd'hui feraient certainement scandale, mais qui furent publiées telles quelles en octobre 1987 par Gallimard»⁶³⁵, senza chiedersi cosa poteva rendere possibile la pubblicazione e cosa oggi la impedirebbe, senza indugiare sul contenuto di quelle scene ma accontentandosi di mettere in guardia il lettore, «le sujet peut revulser, voire scandaliser [...]. Les détails sont nombreux, les descriptions plus précis les unes que les autres»⁶³⁶. Ancora qualche riga e subito il testo viene definito pornografico per non dire pedofilo⁶³⁷ e senza nascondere la compassione per il suo lettore afferma: «érotisme, violence et jeux pervers sont les termes les plus "soft" et raisonnables dont on peut user»⁶³⁸. Quali lettori a questo punto potevano o posso apprezzare questo testo: la risposta non tarda a arrivare; un pubblico al quale questo testo «avait sans dout aidé à assolvi ses fantasmes enfouis et interdits»⁶³⁹. Un lettore perverso, insomma, pedofilo peggio che userebbe il testo guibertiano come un video porno. E sia, ma verrebbe da ciò lo scandalo? Non c'è forse null'altro nel libro di cui parlare? Se così fosse egli stesso non cadrebbe in contraddizione affermando infine

⁶³³ F. Buot, *Hervé Guibert*, cit, p. 144.

⁶³⁴ F. Andrau, *Hervé Guibert*, cit, p. 103.

⁶³⁵ Ivi, p. 176.

⁶³⁶ Ivi, p. 177.

⁶³⁷ Cfr. p. 178.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*

che il libro appartiene a «une littérature qui peut choquante, mais c'est de la littérature tout *de même*»⁶⁴⁰. Buot, dal canto suo preferisce tacere su ciò che non si può dire.

Anche la critica universitaria è imbarazzata però di fronte a questi testi, imbarazzo che certamente riguarda la forma, *cela va sans dire* ma per degli oscuri motivi tra tutte le opere che ad esempio Genon rivolta e lega alla sua estetica postmoderna per *Vous m'avez fait former des fantômes* non c'è spazio. *Voyage avec deux enfants* è analizzato nei suoi aspetti formali, paratestuali, «aucune indication de genre n'est précisée sur la première de couverture mais le texte se compose à la manière d'un journal en désordre»⁶⁴¹; un doppio diario, uno vero e uno falso, che dimostra «l'intérêt certain de Guibert pour tout ce qui tend à complexifier le réel en le mélangeant avec tout ce qui est de l'ordre de l'imaginaire»⁶⁴²; ciò ci induce a pensare che Guibert voglia «détruire le genre même qu'il illustre»⁶⁴³. Più elaborato il discorso su *Les Lubies d'Arthur* che chiama romanzo barthesiano perché illustrerebbe in particolare una massima del semiologo: «tout texte est un tissu nouveau de citations révolus»⁶⁴⁴ e che forse ricorda perfino un testo di Michel Foucault dedicato a *La Tentation de Saint-Antoine* su cui avremo occasione di tornare diffusamente.

Boulé si accontenta di comunicarci la sua delusione e di *Voyage avec deux enfants* non può che dire, «alors qu'il touche à sa fin, le livre se met à démarrer sur une véritable rêverie [...]. À notre avis, c'est là que le roman est en train de naître, mais c'est le moment que le narrateur choisit pour le clore»⁶⁴⁵. Il romanzo che insegue affannato Boulé non lo troverà ne *Les Lubies d'Arthur*⁶⁴⁶ e neppure in *Vous m'avez fait former des fantômes* di cui nota, en passant, «le clin d'œil à l'œuvre de Foucault»⁶⁴⁷; esausto ammette che «comme nous l'avons démontré, les «romans» de Guibert s'apparentent plus à des contes»⁶⁴⁸. E sia.

Voyage avec deux enfants è un doppio diario, come già sappiamo; uno prospettivo, proiettivo, «je projetai mon corps entre le désert et la mer»⁶⁴⁹ e uno “reale”.

⁶⁴⁰ Ivi, p. 180.

⁶⁴¹ A. Genon, *Hervé Guibert* cit, p. 170.

⁶⁴² Ivi, p. 171.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ R. Barthes, "Texte (Théorie du)", articolo per l'Encyclopædia Universalis, tome XV, 1973, ora in Id. *Œuvres complètes, IV 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 452.

⁶⁴⁵ J.-P. Boulé, *Hervé Guibert*, cit, pp. 122-123.

⁶⁴⁶ Cfr. ivi, p. 136.

⁶⁴⁷ Ivi, p. 167.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 177.

⁶⁴⁹ H. Guibert, *Voyage avec deux enfants*, Paris, Minuit, 1982, p. 13.

Un diario, quello prospettivo dove annota desideri, sogni conversazioni che ruotano attorno all'infanzia come un fatto di cronaca avvenuto a Montpellier: «un plombier tombe un jour dans la rue sur un gamin de trois ans, il le sodomise puis l'étrangle. Puis il rapporte son corps chez lui, dans sa maison, il présente le cadavre à sa femme et ses deux enfants. Il dit: «voilà ce que j'ai fait, vous devez m'aider»⁶⁵⁰; alla fine è il figlio che si incarica di nascondere il bambino in un sacco di plastica e di gettarlo in un fosso lungo una strada deserta. Perché questa cronaca? Guibert è colpito dalla maniera in cui la famiglia, quella tradizionale, "normale" prende in carico il crimine del padre «la solidarité familiale est si forte qu'elle peut même dissoudre un cadavre»⁶⁵¹; stupore controbilanciato dalla risposta della madre: «mais si toi tu faisais quelque chose de cette sorte, nous chercherions aussi, par tous les moyens, à t'en sauver»⁶⁵². Dalla cronaca, in un altro frammento di diario si passa alla letteratura: «B. m'a prêté le journal d'un homme qui aime les enfants [...]. Il est l'atlas du véritable pays vers lequel je m'engage: l'amour et la compagnie des enfants»⁶⁵³.

Guibert insinua il vero scopo del viaggio, della sua scrittura. Ancora un episodio attira la nostra attenzione in un questi appunti: un ricordo di qualche anno prima, al cinema. Il narratore col nipote di cinque anni, forse quattro, la prima volta del bambino al cinema; sullo schermo un film commerciale vietato ai minori di tredici anni. Si dice pronto a mettere una mano davanti agli occhi del bambino non appena appare una scena inconveniente ma alla vista di un uomo nudo in erezione «la vue de la verge en érection le rendait fou, l'emportait, attiré par elle il se levait pour suivre les mouvements de l'acteur, qui débordait de l'écran mais continuati à être visible, un peu atténué, sur le mur au bord de l'écran»⁶⁵⁴. Il bambino andava a leccare la parte del muro dove il sesso era proiettato; una volta scomparso l'attore nudo si accorge che la lingua del nipote «avait laissé une trace sur le mur, comme une brûlure, une écaillage»⁶⁵⁵. L'episodio si chiude con il narratore che riprende possesso del bambino, con un simulato rientro nell'ordine, più per ingiunzione che per credenza «en reprenant l'enfant, et parce qu'il y avait des gens autour de nous, par gêne je lui donnais une petite claque non sans un sentiment de ridicule»⁶⁵⁶. Poi è il suo turno di fantasmare, «je me force à jouir en

⁶⁵⁰ Ivi, pp. 14-15.

⁶⁵¹ Ivi, p. 15.

⁶⁵² Ivi, p. 16.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ Ivi, p. 17.

⁶⁵⁵ Ivi, p. 18.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

pensant à un enfant»⁶⁵⁷ che giustifica come «un excellent dressage et une autre sorte de préparation au voyage»⁶⁵⁸. L'educazione prevede un lavoro assiduo di dissipazione dell'immagine adulta⁶⁵⁹, dell'immagine adulta incollata ai bambini, come simulacro, giustificazione, ipocrisia, «non plus inviter des enfants dans des enveloppes adultes, masi sans cesse empecher que l'enveloppe adulte prenne place autuour de l'enfant»⁶⁶⁰; lavoro che diventa sfida, difficoltà per l'adulto, «il me semble qu'un adulte ne pourra jamais se meler à un enfant. L'enfance est un age si narcissique qu'il ne voit pas l'adulte, ou qu'il ne voit quel'adulte dans l'adulte: un corps à jamais dissemblable»⁶⁶¹. Dietro quella che Guibert chiama forse con finta innocenza "l'infanzia" ci sta la costruzione di una categoria lunga almeno tre secoli, almeno dalla pubblicazione di *Onania*, dietro l'età narcisistica un sistema di divieti e permessi molto chiaro che in molti contestano duramente negli anni settanta e dui forse quest'opera è l'eco.

Nel 1974 Schérer leva la voce contro una pedagogia ridotta a un generale "pas touche", a un dispositivo che compartimenta, ripartisce comportamenti e età e «s'accompagne d'une réprobation générale contre le melange des ages, et il faut encore revenir car cela en est la clé, de la stricte interdiction des relations entre majeurs et mineurs»⁶⁶². Qualche pagina dopo Guibert rettifica: «l'âge qui m'enflamme en effet c'est l'adolescence, ce n'est pas l'enfance», ma: «il va falloir que je me reprenne, que je m'impose l'enfance, que je la fasse revenir en moi par toutes sortes de micelle, d'images, de souvenirs. Je pourrai aussi imaginer que les deux enfants sont deux faux enfants, des adolescents, dont la croisane a été stoppé»⁶⁶³, fare in modo di essere più vicini alla legge, legge che ha spostato il limite dell'età consentita a 18 anni per una relazione omosessuale, limite previsto a quindici anni per una relazione eterosessuale. Come ricorda Duvert, in un pamphlet di due anni prima: «le droit d'être homo est limité aux adultes, et qui ont une vie sexuelle mesuré et discrète [...]. Le droit d'être un homo mineur est contesté»⁶⁶⁴; il diritto poi che adulto e minore omosessuale abbiano un qualsivoglia rapporto è fuori discussione. La legge ha inventato «l'attentat à la pudeur sans contrainte ni violence» - autrement dit, celui qu'on commet--avec le consentement

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 19.

⁶⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 19.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² R. Schérer, *Émile perversi*, Paris, Désordres–Laurence Viallet, 2006 [1974], p. 11.

⁶⁶³ Hervé Guibert, *Voyage*, cit. p. 32.

⁶⁶⁴ T. Duvert, *L'enfant au masculin*, Paris, Minuit, 1980, p. 73.

de la victime. Mais le mineur n'est pas censé *pouvoir* donner son consentement, car sa pudeur n'est pas à lui: elle appartient à ses maîtres, la famille, la société»⁶⁶⁵. La stessa legge che consente a una ragazza di quindici anni di sposarsi, fondare una famiglia, fare dei figli. Durante il viaggio Guibert è perciò cosciente della compagnia rara, della vacanza legislativa di cui gode insieme all'amico B., Bernard Faucon, del miracolo che si produce alla vista di Vincent, uno dei enfants del titolo: j'irai vers celui dont le charme est le moins évident»⁶⁶⁶; l'altro è bello, di una bellezza classica il cui scopo è far venire fuori la bellezza della bruttezza di Vincent, la sua mancanza di grazia. Il narratore si fa specchio dell'altro, l'intero corpo al suo servizio, «l'enfant me demande un miroir, et je lui tends ma paume, qui réfléchit son visage»⁶⁶⁷; un miracolo si sta avverando, l'enfant disgracieux acquiert la plus grande beauté, et l'enfant gracieux se pare de balourdise»⁶⁶⁸; siamo nel regno del doppio, nel mito. Schérer e Hocquenghem parlano a lungo del tema del doppio, dei gemelli, tema qui utilizzato in negativo, come caratteristico della letteratura per l'infanzia⁶⁶⁹.

Guibert mostra dell'infanzia l'irriducibile segreto, nelle parole scrive la vertigine dell'adulto, la visione reiterata di ciò che la letteratura per l'infanzia si costringe a negare: les enfants bandent en montant leurs cerfs-volants, ils bandent dans leur shorts, ils bandent en accrochant leurs fanions. L'enfant joli ne cesse de tenir, par la main, son sexe en éveil»⁶⁷⁰. Una visione che lascia Guibert in agguato; la prima occasione proverà a incontrare quel corpo: «je caresse longuement ses pieds lisses, puis je l'embrasse, mes lèvres frôlent le léger duvet de sa lèvre, pour la première fois contre elle je pointe ma langue»⁶⁷¹; ma Vincent rifiuta, un rifiuto dolce che al narratore gli ricorda la formula di *Bartleby*: «je préférerais pas». Vincento è casto e non vuole «sacrifier sa virginité dans les bras d'un homme, alors je vénère sa pureté et je le sacré fils»⁶⁷².

Sembra di leggere le pagine che Foucault dedica alla problematizzazione dell'amore pederastico nella Grecia classica e nella Roma imperiale. In *Subjectivité et*

⁶⁶⁵ Ivi, p. 79.

⁶⁶⁶ Hervé Guibert, *Voyage*, cit, p. 28.

⁶⁶⁷ Ivi, p. 74.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 78.

⁶⁶⁹ «La comparsa dei gemelli in mezzo ad un mondo senza eguale non è soltanto l'intrusione della ripetizione in mezzo alle angosce della differenza, è anche, grazie alla ricerca del particolare che riesce a distinguerli, un effetto di ingrandimento ottico attraverso la destrutturazione dell'individuazione corporea», in R. Schérer – G. Hocquenghem, *Co-ire. Album sistematico dell'infanzia*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 152.

⁶⁷⁰ H. Guibert, *Voyage*, cit, p. 78.

⁶⁷¹ Ivi, pp. 92-93.

⁶⁷² *Ibid.*

vérité, il corso del 1981, il filosof rende conto della difficoltà crescente di giusticiare l'amour des garçons; offrono il loro corpo i ragazzi al loro maestro o questi lo ruba? Come è possibile trattare come uno schiavo o come una donna, ci si chiede, un essere che non è ancora soggetto politico ma che domani lo sarà?⁶⁷³.

Per Foucault esiste un paradosso che mette in luce la natura problematica dei piaceri che si condividono con un ragazzo, infatti egli è allo stesso tempo un «objet de plaisir qui ne peut pas consentir à être objet de plaisir»⁶⁷⁴: Se acconsente viene degradato al ruolo di prostituto, se rifiuta e viene forzato all'atto non può che nutrire un sentimento di ostilità verso il suo maestro. Non ci può essere consenso se non al prezzo di una de valorizzazione e qualche eco lo possiamo trovare nelle parole di Vincent. Guibert vorrebbe giocare con lui il ruolo che fu della pedagogia erotica, la sola possibile, non ipocrita: «jusque dans l'activité sexuelle, on prendra en compte l'autre en tant qu'il est en train de devenir sujet»⁶⁷⁵. D'altra parte però questa relazione che pure non esclude l'attività sessuale implica una serie di restrizioni, restrizioni che possono perfino giungere alla rinuncia da parte dell'adulto di qualsiasi attività sessuale nei riguardi del più giovane.

Foucault si spinge a dire che questo amore omosessuale di cui tanti si parla a proposito dell'antica Grecia può essere visto al limite come il principio della rinuncia a favore della verità, la verità che l'adulto trasmette al più giovane⁶⁷⁶, «l'aimer jusqu'à ce qu'il devienne lui-même sujet de connaissance, et que par consequant en tant que sujet de connaissance il échappe de plein droit à ce rapport même qui a été établie à l'interieur de la pédagogie»⁶⁷⁷. Ciò che sembra coltivare in effetti lo stesso Guibert «j'ai par fois l'impression que mon moyen de seduction à l'égard des enfants est la vérité, la sincérité»⁶⁷⁸, mezzo di seduzione o pedagogia di cui riconosce i contro effetti: «leur moyen de seduction à notre égard est la mensogne, l'insincérité»⁶⁷⁹.

Il narratore si trova nello schema classico dell'amore pederasta, amante/amato, attivo/passivo, conduttore/condotto, ribaltato, pervertito: «il tient ma vie entre ses

⁶⁷³ Cfr. M. Foucault, *Subjectivité et vérité*. Cours au Collège de France 1980-1981, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. "Hautes études", 2014, pp. 89-94.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 198.

⁶⁷⁵ Ivi, p. 95.

⁶⁷⁶ Cfr. p. 96.

⁶⁷⁷ Ivi, pp. 96-97.

⁶⁷⁸ H. Guibert, *Voyage*, cit, p. 98.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 98.

mans»⁶⁸⁰ ma soprattutto teme che la bellezza, cioè il fascino di Vincent «n'ait été qu'apposee par mon regard»⁶⁸¹. L'ultima notte del viaggio l'adulto cede alla sua passione; si alza, lo sveglia, lo rincorre baciandolo

En l'étreignant, plaqué contre un mur, je me frotte à lui, en ondulant contre lui, de coup de rein en coup de rein, je cherche une jouissance, je lui dis: «apprends-moi comme on fait l'amour». Il replie ses jambes autour de mon dos, nous simulons nos plaisirs. Puis c'est moi qui prends la place de la fille, je me creuse pour lui une fente au bas de mon ventre et il me recouvre, il me baise, l'enfant chaste me dit: «tu aimes ça, hein, salope?» [...]

Le sourire qui persiste sur son visage, alors que ses yeu restent fermés, me rend heureux. L'enfant gracieux tourne autour de nous en feignant de chercher quelque chose à observer avec la longue-vue, et mon amoureux le chasse, comme un animal menacé sur son territoire il dit à son ami: «va-t'en, on n'a pas besoin de toi»⁶⁸²

Ciò che è, dalla lettura delle prime frasi, un tentativo di violenza viene negato dal sorriso di Vincent, il suo consenso che rende felice il narratore.

Cos'è quel sorriso se non il dolce consenso, la *kharis* di cui parlano diffusamente i Greci studiati da Foucault a proposito della donna quando accorda i suoi piaceri al suo uomo? Assistiamo qui a un ribaltamento, ancora una perversione; la letteratura rende possibile i piaceri che la storia, la filosofia ha negato. «La *kharis*, c'est une manière de jouer volontairement, d'accepter de jouer très volontieri le rôle d'objet de plaisir [...]. La *kharis*, c'est la femme comme sujet se reconnaissant et s'acceptant dans un champ entièrement défini par l'activité du mâle»⁶⁸³. L'amore dei ragazzi esclude la *kharis*, il dolce consenso. Dal giorno in cui la riflessione greca con Plutarco soprattutto ha portato pensare un rapporto uomo-donna dove il piacere e la virtù, l'amicizia e il desiderio possono essere riuniti, «l'amour des garçons est devenu un amour aneu *kharitos*, un amour disgracié, un amour auquel, depuis ce là et tout au long de la civilisation chrétienne a manqué la grâce»⁶⁸⁴. Per due volte Vincent rifiuta di prendere il suo

⁶⁸⁰ Ivi, p. 100.

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² Ivi, p. 107.

⁶⁸³ M. Foucault, *Subjectivité et vérité*, cit. pp. 197-198.

⁶⁸⁴ Ivi, p. 200.

piacere, la terza volta offre il piacere e il sorriso: «car à la place d'un gémissement c'est un rire qu'il me donne, je dissipe dans le vent les restes de la drogue»⁶⁸⁵.

La terza parte del diario è un lungo malinconico addio a Vincent, il ritorno sulla terra ferma, la fine dell'illusione amorosa e letteraria; il lungo addio si apre con uno scambio di battute tra il narratore e l'interlocutore

-Qu'est-ce qui pourrait te sauver?

-toucher le corps d'un enfant, mais ce ne serait que par rapporta u degout que m'inspire

mon corps⁶⁸⁶

Non rivede più Vincent, si impedisce di vederlo, ma il ragazzo è lì, nel suo sangue come un veleno «un sortilège qu'il m'était impossible d'extraire, ou même d'affaiblir»⁶⁸⁷; si manifesta nel sonno, «c'était bien lui qui habitait mes veines, ma tete, mon sexe»⁶⁸⁸. Vincent non è da nessuna parte, nulla lo ricorda o lo sostituisce. Il narratore si decide quindi a stampare le fotografie del viaggio sperando di ritrovarlo ma «je le retrouvais davantage dans cette palme tressee en forme d'oiseau qu'il m'avait donnée que sous le papier glacé. Je la vanéerai discrètement, de ses bouts tranchants effilés par ses soins je m'en coupais les doigts»⁶⁸⁹.

Vincent nel sonno diventa un vegetale, una principessa di Siam, un giovane uomo «qui prenait sa bite à pleine main pour me la faire adorer, sans arrogance, mais d'une façon à la fois imperieuse et tendre, comme un ordre dit à l'oreille pas plus haut qu'un secret»⁶⁹⁰.

Davanti allo specchio, come una forma di cera, modella il suo viso per ritrovare quello di Vincent, «je bridais et je voilais mes yeux pour faire apparaître les siens, je savais que ma jouissance ne serait jamais plus que la réminiscence de la jouissance à lui donnée»⁶⁹¹. Il grande amore del narratore è come un boomerang che si infrange contro se stesso e rischia di distruggerlo. Dopo quindici giorni si decide a chiamarlo, a sentire la sua voce, a chiedergli la parola: una lettera, «la lettre racontait l'histoire d'un personnage qui disait je – il doppio di Guibert? – c'était l'auteur de la lettre, celui qui

⁶⁸⁵ H. Guibert, *Voyage*, cit, p. 109.

⁶⁸⁶ Ivi, p. 113.

⁶⁸⁷ Ivi, p. 115.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 117.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ Ivi, p. 118.

⁶⁹¹ Ivi, p. 119.

s'adressait à moi – qui s'en allait, quittait son domicile, le soir, sur un coup de tête, sans savoir où ni pourquoi»⁶⁹². Vincent perde il suo tempo nella lettera così come il narratore perde il suo il se perdait et perdait son temps»⁶⁹³; la lettera sta per concludersi, «pour une fois, écrivait-il, grace à cette lettre, sa journée n'avait pas été complètement inutile, puis il siganit, sans transitino. L'enfant dit qu'il veut être marin, ébaniste»⁶⁹⁴. Sotto le spoglie di questa finzione si indovina un motivo meta-letterario: la lettera infatti non è che il doppio del libro che stiamo leggendo, il suo negativo.

Il narratore scrive per non perdere il suo tempo, per non perdere Vincent; il motivo della scrittura è d'altronde presente lungo tutto il centinaio di pagine. Forse vuole sementire e allo stesso tempo rafforzare un frammento scritto di fretta e poi dimenticato, ritrovato da B., «impression de me couper toujours un peu plus du monde, alors que le but de toute tentative créatrice, inversement, doit être de s'en approcher»⁶⁹⁵. Durante il viaggio la scrittura si fa segreto, traccia da cifrare, da rendere incomprensibile ai due bambini, segreto da custodire⁶⁹⁶. La scrittura è un segno di disconoscimento di se: in un bazar, tra vecchi giornali scopre un articolo che ha scritto giorni prima e non ne riconosce le frasi «aucune de ses idées ni aucune de leurs formulations ne m'appartiennent, il aurait pu être écrit par un autre, il ne me serait pas plus étranger. Sentiment de défaite»⁶⁹⁷.

Voyage avec deux enfants è anche una lunga lettera a T.,

J'écris à l'écart de T., à son insu, presque en cachette, sans lui en rendre compte, un texte qui ne lui est pas dédié. J'échappe à la norme d'écriture qu'il a institué, car c'était un peu lui qui réglait le débit, par phase d'andon et de recaptivité, comme une flamme qu'on baisse ou qu'on monte à volonté. Ce que j'écrivais, jusque-là, ses tromperies l'enflammaient, ses constances le mettaient en suspens. Mais, puisqu'il me prend ce soir le besoin de l'immiscer dans cette écriture émancipée, c'est qu'il reste sans doute, le personnage d'origine, le repère, la mire, la mesure⁶⁹⁸

⁶⁹² Ivi, p. 121.

⁶⁹³ Ivi, p. 122.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ Ivi, p. 50.

⁶⁹⁶ Ivi, p. 73.

⁶⁹⁷ Ivi, p. 104.

⁶⁹⁸ Ivi, pp. 50-51.

La visione dei due bambini che combattono sulla sabbia diventa il lutto per non aver avuto quel tipo di foga con T.; la sensazione adesso che sente di perderlo di averlo in realtà perso da sempre, da quando non hanno potuto condividere l'infanzia. T., al ritorno dal viaggio è la misura della sua disperazione per Vincent, nous étions deux revenants, deux amants qui n'avaient plus aucune chair sur leurs os pour se manifester leurs passion»⁶⁹⁹ - nell'ora dell'AIDS ritorneremo su queste metafore terribili. Tra i due sembra suonata l'ora dell'addio; a T., chiede se si rende conto che «il n'y a plus aucune sorte d'amour dans mes mains lorsqu'elles passent sur ta peau?»⁷⁰⁰.

Voyage avec deux enfants è l'occasione per ritornare sul rapporto fotografia e godimento; lascia la macchina fotografica nascosta, ben nascosta, per impedirsi di tirarla fuori, di implorare la nudità dei bambini, «comme mes notes avaient programmé un empêchement de jouissance, qui se révèle effectif, je m'astreins à un empêchement de photo, qui est peut-être la meme chose»⁷⁰¹; forse anche perché comme toujours les photos les plus belles sont imprenables»⁷⁰².

Abbiamo visto come il narratore esplori la possibilità di parlare non dell'infanzia ma di un rapporto, di una costellazione formata dall'adulto e dal bambino, a dire il vero Vincent non è esattamente un bambino ma credo che la scelta di non precisare l'età continuando a chiamare un bambino un adolescente, forse, è una strategia per rendere più ambigua e “insopportabile” la lettura di questo viaggio nella passione, nella scoperta di un desiderio irrefrenabile e deluso. Abbiamo letto echi delle riflessioni di Michel Foucault sulla problematizzazione degli amori maschi, dei rapporti pederasti e delle riflessioni polemiche degli anni '70 sull'infanzia e i suoi tabù. *Voyage avec deux enfants* è un libro che mette in crisi Guibert, da cui sembra non riuscire a rimettersi. Ne *L'Ours* racconta come dall'aprile 1982 non riusciva più a scrivere nulla. Inizia a scrivere un romanzo che abbandona e si accorge così che aveva perduto le personnage de mon dernier livre, l'enfant de *Voyage avec deux enfants*. Il avait dispaure un soir, il m'avait tanné pour que je lui donne Les Chiens, j'avais refuse, puis j'avais cédé [...]. Il avait lu les vingt pages de gros caractères en traversant Paris, sur sa bicyclette, la nuit»⁷⁰³. Senza amore, si chiede se anche la scrittura che aveva legato al sentimento amoroso è morta. In partenza per Bastia si porta dietro *Les aventures d'Arthur Gordon*

⁶⁹⁹ Ivi., p. 115.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 118.

⁷⁰¹ Ivi, p. 77.

⁷⁰² Ivi, p. 81.

⁷⁰³ H. Guibert, *L'Ours*, in, Id. *La Piqûre d'amour et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 1994, p. 159.

Pym di Poe; la lettura del libro gli rida il senso dell'avventura, cioè della scrittura. Al ritorno da Bastia rivede Vincent, lo convince a fare un viaggio, loro due soli; lo porta in Spagna, a Barcellona: ricomincia a scrivere, «*l'enfant m'avait remis dans ce sentiment d'enfance qui est propre de l'écriture*»⁷⁰⁴. Di ritorno a Parigi un altro progetto lo insegue: scrivere la storia di un santo moderno, una specie di *Saint Julien l'Hospitalier* di Flaubert che conosceva bene; poi pensa di nuovo a un libro di avventure, a inventare una storia. Come uno scrittore, uno storico, un regista si documenta, legge romanzi d'avventura e agiografia; l'idea è di non perdere il parallelo che è effettivamente la forza de *Les Lubies d'Arthur*, il testo in questione. Il capitolo "Les Iles" è la prova di quella documentazione folle, «*comme l'anamorphose d'une bibliothèque*»⁷⁰⁵. La scrittura avanza, riappare T., «*lui que Voyage avec deux enfants avait mis à mort, voilà qu'il resuscitait à contrario, comme personnage éternel que meme la fiction ne pouvait ignorer*»⁷⁰⁶.

Guibert vuole scrivere un libro per l'infanzia, lui l'autore del libro sopracitato e di altri libri non meno sulfurei; un libro che arrivi al grande pubblico dell'infanzia. Basterebbe secondo lui togliere una decina di pagine perché il libro sia un vero, canonico, testo per l'infanzia, ma: «*à quoi bon faire des maniere puisque l'enfant préféré a pu lire Les Chiens sur sa bicyclette, à la luer de quelques rayons de lampadaires?*». E su questa domanda che ci accingiamo a rilevare qualche passaggio de *Les Lubies d'Arthur*. Esiste ancora questa letteratura per l'infanzia in cui vuole assolutamente iscrivere il suo testo, ma soprattutto, l'infanzia, esiste? Esiste il regno della purezza e del candore?

Les Lubies d'Arthur è un omaggio alla letteratura; Flaubert, Melville e poi ancora la vita di Sant'Antonio e le Conferenze di Cassiano e ancora Proust nella pagina iniziale: la lunghezza della frase, lo stato che descrive ricorda da vicino il famoso incipit che apre la *Recherche*, «*c'était à cette heure indistinte, mais ce n'était pas une heure, juste un tout petit moment qui pourtant emplissait la conscience*»⁷⁰⁷. Guibert convoca nel suo testo la sua memoria letteraria: ogni capitolo si apre alla scrittura dell'altro, al ricordo e alla contaminazione⁷⁰⁸. Flaubert e il suo *Saint Julien l'Hospitalier* (1877) è più

⁷⁰⁴ Ivi, p. 162. Il corsivo è mio.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 165.

⁷⁰⁶ Ivi, p. 168.

⁷⁰⁷ H. Guibert, *Les Lubies d'Arthur*, Paris, Minuit, 1983, p. 9.

⁷⁰⁸ A. Genon, *Hervé Guibert*, cit. pp. 131-132.

volte chiamato in causa, almeno in quattro momenti: Arthur come Julien prova un piacere sadico a uccidere gli animali; l'episodio dell'aquila che nel testo di Flaubert è un falcone; la trasformazione dell'eroe e infine la santificazione che nel caso di Guibert è pervertita: la religione di Arthur è inno al deboscio. È assai probabile che il nostro autore sia entrato a contatto, un contatto profondo volgio dire, con Flaubert e l'idea di scrittura come memoria letteraria per il tramite di un testo di Foucault poco conosciuto.

Nel 1964 Foucault scrive la postfazione a un'edizione tedesca *La tentazione di Sant'Antonio*, testo poi pubblicato nel 1967 e rilavorato ancora nel 1970 e forse ancora proprio nel 1983. Come Sant'Antonio ha accompagnato Flaubert per un trentennio, così il testo flaubertiano accompagna Foucault per un ventennio. La Tentazione è un monumento di sapere meticoloso⁷⁰⁹; un sogno ad occhi aperti, il fantastico ottenuto grazie all'esplorazione minuziosa della conoscenza; «l'imaginaire se loge entre le livre et la lampe»⁷¹⁰. L'opera di Flaubert, a cui quella di Guibert sembra fare eco, «existe dans un certain rapport fondamental aux livres [...]. Elle ouvre l'espace d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseaudu déjà écrit: livre où se jour la fiction des livres»⁷¹¹: ecco cosa si può dire di *Les Lubies* d'Arthur, ecco cosa si può dire di Guibert, del suo sogno di essere i libri che saccheggia. È un desiderio di linguaggio che vediamo messo in scena, «être cette infinie distension du langage qui se redouble, c'est être le pli du discours sur lui-même»⁷¹².

Di avventura in avventura, di citazione in citazione Guibert spinge i due protagonisti, due bambini, Arthur e Bichon ai quattro angoli del mondo; ora naufraghi, ora uomini di spettacoli, mendicanti e infine in cammino per la santità. La santità d'Arthur è di segno rovesciato, perversa: ai padri che gli portavano i loro figli da benedire consiglia: «menez une vie dépravée»⁷¹³, agli architetti ordina: «il vous faut maintenant édifier des chapelles pour la luxure, des havres et des sanctuaires de ramollissement»⁷¹⁴. Arthur rifiuta il ruolo di santo, di uomo esposto, «je n'offre mes

⁷⁰⁹ M. Foucault, Postface à Flaubert (G.), *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Francfort, Insel Verlag, 1964, pp. 217-251. Lo stesso testo in francese è stato pubblicato nei *Cahiers de la compagnie Maledeine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n. 59, mars 1967, pp. 7-30, col titolo «Un "fantastique" de bibliothèque», ora in, Id. *Dits et écrits I 1954-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. "Quarto", 2001 [1994], p. 323.

⁷¹⁰ Ivi, p. 325.

⁷¹¹ Ivi, p. 326.

⁷¹² Ivi, p. 340.

⁷¹³ H. Guibert, *Les Lubies*, cit, p. 108.

⁷¹⁴ *Ibid.*

souffrances à personne»⁷¹⁵ ma il suo corpo è ormai dentro un circuito di analisi e di osservazione. Il monastero a cui è affidato vuole tenere per se «ce saint qui faisait prospere leur commerce»⁷¹⁶. Una notte le porte di quel convento si aprono e senza l'aiuto di nessuno Arthur esce dalla sua cella e scappa; Arthur sanguina in abbondanza: dalla morte di Bichon egli si nutre del suo sangue, «toujours le sang l'environnait, il s'y baignait. Ce sang ne pouvait être le sien, il était inépuisable, il cheminait sur son corps comme un lierre mauvais, défiant la pesanteur, pour voiler sa cornée et teindre sa chevalure»⁷¹⁷. Infine, «son corps disparut, aucune fouille ne parvint à l'exhumer, mais il laissa au monde ce petit autoportrait sardonique où on le voyait coiffé d'un chapeu noir [...] agrémenté non pas de la rosette noire ou de la fleur écarlate, mais de la couronne d'épines de l'anathème»⁷¹⁸.

Se ho citato abbondantemente le ultime pagine è perché in esse si può leggere meglio il processo di anti-eroizzazione che Guibert fa subire al suo personaggio; non accontentandosi di far morire uno dei due protagonisti, decide di pervertire il sopravvissuto, di assegnargli una gloria dubbiosa, un ruolo solitario e antisociale, un antimorale provvisoria e una fine fantastica: l'autoritratto con la corona di spine è la vetta più alta di questo processo di carnevalizzazione, la rottura del patto: come può un tale racconto essere destinato ai bambini? Essere da loro letto senza tremare ad ogni pagina. Guibert non concepisce una lettura per l'infanzia e forse meno ancora concepisce l'infanzia come età. *Les Lubies d'Arthur* si apre a tutte le età, così come la sua scrittura si apre a tutte le scritture.

Dopo aver esplorato l'universo dei non vedenti in *Des Aveugles* e dopo aver fantasmato la sua infanzia in *Mes Parents*, Guibert torna all'infanzia e all'influenza "perversa" della letteratura in *Vous m'avez fait former des fantômes*. Edito da Gallimard nell'ottobre del 1987, porta sulla copertina la scritta "roman" e in effetti è il testo che più da vicino somiglia a un romanzo, quello che più scopertamente si iscrive sotto il segno della letteratura. Dedicato ancora a T., è costituito da tre parti di lunghezza ineguale precedute da tre epigrafi: una tratta dall'*Emile* di Rousseau, la seconda tratta dal giapponese Saikaku e la terza presa da un manuale per adolescenti del XIX secolo. Il quarto esergo da il titolo al libro ed è una frase di Sade tratta da una lettera scritta alla

⁷¹⁵ Ivi, p. 109.

⁷¹⁶ Ivi, p. 113.

⁷¹⁷ Ivi, p. 116.

⁷¹⁸ Ivi, p. 117.

moglie durante la prigionia alla Bastiglia. Dunque la Francia, ma anche l'Oriente; il XVIII secolo e il XIX secolo.

Anzitutto il tema, l'invenzione: Guibert mette dei bambini al posto dei tori, inventa delle nuove e terribili corride; dei nuovi soggetti sociali: gli *infanteros*. Uomini dai nomi sorprendenti, Pirate, Bèbé, Persil, Lune, rapiscono dei bambini che poi educano al combattimento; li tengono chiusi in sacchi di iuta, bendati, affamati e nutriti come dei cani, «chacun des quatre salopards avait son mome qu'il entraînait, contre les autres, il le déballait et le rattachait à la corde qui pouvait se dérouler sur plusieurs dizaines de mètres»⁷¹⁹. In generale, nel sotterraneo dove vengono tenuti nascosti non ci sono più di quattordici bambini, sette ancora piccoli e sette più grandi e già pronti per il combattimento, «méchants à points, envenimés et aguises, le poing leste, la jambe élastique, la dent mauvaise, l'ongle coupant, la tête fonçant en boule comme une massue»⁷²⁰; sei previsti per il combattimento e un settimo per il ricambio. Ai combattenti si insegna la bellezza della loro arte, l'importanza di non diventare vecchi; loro non conosceranno la sofferenza se non quella «ultime et éblouissante»⁷²¹.

I bambini perdono qualsiasi nome, vengono marchiati a fuoco; la cifra diventerà il suo nome, la sua identità: la loro fronte viene marchiata e in questo momento un'ultimo grido sale dalla loro gola⁷²²; poi è tempo di rasare il loro cranio, «il faut que le crâne de l'enfant devienne bleu moucheté, d'un bleu qui tire vers le violet»⁷²³. Infine si educano al combattimento; a volte basta una sola settimana per «les enlever, leur arracher le goître, les tondre et les estampiller, les dresser, les enrager, et livrer leurs jambes à Bèbé pour qu'il les travaille sans relâche les jours et les nuits»⁷²⁴.

Siamo in un vero e proprio regime disciplinare, in un regime dei corpi dei corpi consententi; come dei sonnambuli i bambini seguono i quattro *infanteros* e si allontanano dalle loro famiglie, dai loro padri⁷²⁵. I bambini vengono iniziati al sesso. Ogni notte Lune, uno dei quattro, approfittando del sonno degli altri, si introduce nella stanza dove dormono i bambini; uno di loro lo aspetta ancora sveglio, felice⁷²⁶. Lune «était enfin heureux et ne savait plus quel âge il avait ni quelle vie était la sienne, si le

⁷¹⁹ H. Guibert, *Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 15-16.

⁷²⁰ Ivi, p. 36.

⁷²¹ Ivi, p. 18.

⁷²² Cfr. Ivi, pp. 23-25.

⁷²³ Ivi, p. 26.

⁷²⁴ Ivi, p. 58.

⁷²⁵ Cfr. Ivi, p. 60.

⁷²⁶ Cfr. Ivi, p. 19.

jour ou la nuit était alentour, si c'était l'amour ou la haine qui ainsi le rassasiait, et si cette chair qui suçait avidamente était la sienne ou celle de sa progéniture ou celle d'un animal»⁷²⁷. Il bambino strappa le coordinate all'uomo; il piacere che regale è una vertigine che corrompe la realtà e i principi che la regolano: l'età, il ciclo giorno/notte, amore/odio, umano/animale, io/altro. Ciò vale anche per il bambino, «l'enfant suçotait la grosse bite sous tous ses plis et de bout en bout, *la torture s'était transformée en jeu*, il avait envie de rire [...], il n'avait jamais senti ni mastiqué une viande aussi bonne et aussi fraîche»⁷²⁸.

A complicare questo mondo terribile e idilliaco ci pensa l'arrivo di due gemelli sottomessi, silenziosi, «ils semblaient toujours contempler d'autres choses que celles qui passaient sous leurs yeux, comme si une plaque de verre les empêchait d'y participer et les engloutissait dans les reflets de la vitre»⁷²⁹. Pirate è incuriosito dai due gemelli, gli altri sono disgustati dalla loro presenza.

Hombre è il patron delle arene, è con lui che Pirate discute il prezzo dei bambini a seconda del peso e della forza; Hombre «n'aimait pas les enfants, il les traitait comme une marchandise, mais il évitait de les palper lui-même [...], il ne désirait toucher que l'argent»⁷³⁰; Hombre «préférait ceux qui étaient un peu laids [...], soutenait qu'il était préférable d'introduire une seule beauté parmi six garçons un peu disgracieux, cela favorisait la fièvre de pari set des enchères»⁷³¹; perciò è contrario alla presenza dei gemelli, perché sono belli e perché sono due: «ils vont croire à une resurrection et tout ce qui est sacré nous est défavorable»⁷³². A Pirate consiglia di eliminarne uno ma qualcosa di straordinario succede: il volto del prescelto su cui Pirate versa dell'acido rimane intatto mentre il volto dell'altro pian piano cola lungo il naso fino a mostrare l'osso, «la moitié de leur beauté avait fondu en un instant»⁷³³. Pirate è sconvolto dalla sacralità di quel bambino, «l'enfant ne laissait aucune trace dans le sable, mais que sa silhouette projetée était longue à se défaire, et qu'elle se croisait par endroits d'ombres multiples superposees qui semblaient avoir une épaisseur tandis que le corps lui-même

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ Ivi, p. 41. Il corsivo è mio.

⁷²⁹ Ivi, p. 61.

⁷³⁰ Ivi, p. 65.

⁷³¹ Ivi, p. 66.

⁷³² Ivi, p. 67.

⁷³³ Ivi, p. 68.

passait pour traslucide»⁷³⁴. Nel momento in cui Pirate prova a possedere il bambino, ormai morto, nella foresta, avviene qualcosa di sconvolgente

L'enfant roula sous lui comme un monticule de billes qui d'effondre, et son boyau aussi était en billes, en agates glaciales qui expulsaient sa bite d'un mouvement concentrique tandis que les yeux de l'enfant le titillaient de leur inflexible sousire. Il tacha de rassembler toutes ses billes qui roulaient sous ses coups de rein, d'en remodeler des fesses et des épaules, mais elles s'écroulaient de nouveau, et elles se ressemblaient dans des formes encore plus impraticables, dans des cubes entre lesquels il devenait impossible de se frayer, dans des sphères qui menaçaient de l'écraser⁷³⁵

Enfant sacer, magico, pericoloso perfino e in grado di uccidere: nello sguardo del bambino che muore durante un combattimento c'è «une mélancolie qui rend fou, c'est là qu'est le vrai poison [...], la vrai peste, je te le jure, c'est le renard, ne renard jamais un enfant quand il meurt»⁷³⁶.

Le seconda parte del testo è un romanzo picaresco da cui emerge la figura di Mickey, un giovane con l'ossessione di diventare *infanteros* e Rudy, forse il più grande degli *infanteros*; Mickey lo insegue, lo spia, lo costringe a fermarsi, a parlargli, a dargli dei consigli, cosa che finalmente Rudy accetta. Il narratore parla dei due come del maestro e del novizio. Rudy gli apprende i segreti del mestiere, lo porta in una casa fantastica, gli ordina di non passare mai davanti al cimitero nel cammino che porta alle arene ne mettere il cappello sopra il letto⁷³⁷, poi i due corpi si fanno più vicini, vicino a qualcosa che entrambi sembra volere e rifiutare ma Rudy prende la parola,

N'aie pas peur, lui dit Rudy, il ne va rien se passer; de toute façon il ne peut rien se passer; meme si souhaitons qu'il se passe quelque chose, quelque chose de plus fort encore s'interposerait pour nous en empecher; c'est que nous sommes infanteros, toi l'apprenti, moi le maitre, et ces choses dont ton renard évoque l'effroi tout comme une attirance ne sont pas donne au infanteros, elles entraveraient leur sacerdoce [...]; acun infantero n'a commis l'acte de chair, avec aucune femme, ni acunu homme; nous restons viere; il n'y a

⁷³⁴ Ivi, p. 92.

⁷³⁵ Ivi, p. 102.

⁷³⁶ Ivi, p. 111.

⁷³⁷ Cfr. Ivi, p. 182.

que nous que le savons; c'est notre secret [...]; n'aie pas peur, j'aurais beau vouloir porter ma main sur ton corps, comme j'en ai un peu envie, elle ne t'atteindrait pas, tu ne la sentirais pas, ma caresse n'aurait aucun poids ni aucun effet, de volupté, ni de souillure, nous sommes des élus, tu comprends?⁷³⁸

Il sesso nel rapporto tra maestro e allievo disqualificato, non ha nessun posto; è una pedagogia non erotica quella illustrata da Rudy; l'assenza della sessualità viene colmata con la finzione della "razza eletta", del "sacerdozio"; il sesso viene lasciato agli allenatori, ai kidnapper. Assistiamo alla fine del testo a un capovolgimento, a una ricerca di castità, di sacralità, di ordine perfino; ordine che è continuamente manomesso e pervertito durante il resto delle pagine. Anche la fine, se si vuole può essere letta in questo modo. Nelle ultime pagine compare un nuovo personaggio, Balaine, un poliziotto infiltrato che prova a ripulire la società da questi uomini infami⁷³⁹ che vivono come una casta, con la stessa potenza della mafia grazie al silenzio che li circonda. Balaine conosce il mondo degli infanteros, conosce Hombre, la casa magica, il cerchio di uomini perversi che la frequenta e i riti necessari per penetrarvi. Balaine è però un personaggio positivo per metà, infatti nelle ultime righe lascia intendere come la sua caccia non sia del tutto disinteressata. Gli ammessi al club di Hombre devono lasciarsi fotografare «en saillie sur un innocent, dans l'ignominieuse posture d'un rut. Le club peut ainsi les faire chanter, au premier faux pas...»⁷⁴⁰. A Mickey, adesso suo interlocutore gli chiede se capisce perché deve smantellare questa banda; non sappiamo se Mickey capiscem a noi crediamo di capire il perché: Balaine stesso prima di convertirsi alla norma, l'aveva pervertita come tutti.

Come abbiamo potuto vedere da questa panoramica, i tre testi guibertiani non possono essere ridotti nella loro complessità al problema del genere al quale si iscrivono o dicono di appartenere nel paratesto ma devono essere aperti al mondo che li ha causati, alle problematiche che mettono in luce, agli interrogativi che suscitano, perfino al rifiuto che possono far scattare nel lettore. In essi ho ascoltato l'eco di un contro discorso sull'infanzia come età, modello, bersaglio istituzionale o mercato letterario che è molto forte negli anni settanta e che pure affievolito nel decennio successivo ancora resiste e Guibert ne è prova.

⁷³⁸ Ivi, p. 184.

⁷³⁹ Cfr. Ivi, p. 205.

⁷⁴⁰ *Ibid.*

Quando parlo di contro-discorso intendo parlare di Schérer e il suo *Emile perverti*, della sua lunga requisitoria contro la pedagogia che finge di essere liberale e in realtà non fa che consegnare al capitale «des enfants dociles et bien formés»⁷⁴¹ e cos'altro sono i bambini del testo guibertiano del 1987? Dove nulla deve sfuggire della vita del bambino, dove tutto è sotto controllo?⁷⁴² guibert perverte la pedagogia liberale fatta di distanza, la erotizza; rende all'educatore il suo desiderio⁷⁴³, all'educazione la sua spada sotterrata da millenni. Schérer scrive che la prima relazione pedagogica si iscrive nel quadro del desiderio; «elle est pédérastique»⁷⁴⁴. Per il filosofo non è perverso il desiderio dell'educatore per il suo novizio ma semmai l'esclusione di qualsiasi desiderio dal campo educativo, il cui contro effetto sarebbe o «l'équivoque d'une paternité substitutive soit une volonté de nomination sur des êtres inférieurs et immatures»⁷⁴⁵. A leggere Schérer non sono i bambini di Guibert degli esseri immaginari ma semmai quelli creati dall'idealismo di Rousseau e dalla pedagogia che è sgorgata dalle sue idee, «l'homme crée l'enfant comme une idée qui lui permet de combler le manque de raison de sa propre conception, et de l'organisation sociale, et de la vie et de sa destination»⁷⁴⁶. Nelle ultime righe Schérer congela agli educatori di ogni razza di salvarsi, «en se faisant attentive aux attractions passionnées des enfants, et en les adianto à satisfaire l'immensité de leurs désirs, en de hors des familles et contre elles»⁷⁴⁷. Ciò a cui sembra essere votato il narratore del *Voyage avec deux enfants* e i protagonisti de *Vous m'avez fait former des fantômes*.

Tony Duvert in questo contro discorso è forse quello che fa la voce più grossa, attaccando l'istituzione scrivendo libri audaci e meravigliosi come *L'Ile atlantique* o *Journal d'un innocent*, *Paysage de fantaisie* e *Récidive*, sia scrivendo dei pamphlet al vetriolo come *Le Bon sexe illustré* e *L'enfant au masculin*. La sua voce si leva contro la sessualità come prodotto di Stato, contro la capitalizzazione del corpo e dei suoi desideri; «la jouissance *libre* n'est pas marchande, elle n'investit pas pour acquérir, elle ne veut ni propriété, ni objet permanent, et elle n'a pas de territoire: elle est gratuite, c'est-à-dire irrécupérable par l'ordre exploitant»⁷⁴⁸. Il desiderio del bambino è

⁷⁴¹ R. Schérer, *Émile*, cit, p. 36.

⁷⁴² Cfr. Ivi, p. 123

⁷⁴³ Cfr. Ivi, pp.129-130.

⁷⁴⁴ Ivi, p. 133.

⁷⁴⁵ Ivi, p. 146.

⁷⁴⁶ Ivi, p. 176.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 187.

⁷⁴⁸ T. Duvert, *Le Bon sexe illustré*, Paris, Minuit, 1974, p. 18.

molteplice «ouvert et clos, avide et gaspilleur, égoïste et infiniment genereux»⁷⁴⁹. Come è Vincent nei confronti dell'adulto; pedofilo?

Per Duvert l'angoscia della pedofilia è l'angoscia dell'ordine: il pedofilo è il rivale del padre; egli infrange la relazione genitori-figli, cerca un posto che la norma gli ribatte come impossibile. Eppure questo desiderio esiste, la comunicazione di questo desiderio nonostante tutto c'è: «c'est au point de rencontre entre deux dissidences, deux désirs habituellement déviés par l'ordre familial, que se forment les couplet: désir de l'enfant pour l'adulte et désir de l'adulte pour l'enfant. Couples très «furtifs»: les sexualités de dépense n'ont pas de lendemain»⁷⁵⁰: ciò che abbiamo potuto leggere in *Voyage avec deux enfants*.

Duvert esclude che in queste coppie ci possa essere violenza; la violenza appartiene all'ordine, alla famiglia ed è noto come «les crimes parentaux sont couverts par l'assentiment générale des adultes protégeant la famille»⁷⁵¹. Nel *Journal d'un innocent*⁷⁵² e ne *L'Ile atlantique*⁷⁵³ presterà alla finzione le convinzioni qui espresse, descrivendo delle famiglie psicotiche, erose dal bisogno di denaro e dalla violenza; famiglie in cui la presenza a distanza del narratore in *Journal d'un innocent* o la necessità della fuga ne *L'Ile atlantique* serve a disinnescare l'ordine e i suoi danni.

C'è infine nei testi di Guibert l'eco di uno degli interessi maggiori di Foucault negli ultimi anni: la problematizzazione della pederastia nel mondo classico, il rapporto alla pedagogia e alla verità; temi che riecheggiano all'interno di *Voyage avec deux enfants*, che ha tutta l'aria di essere un viaggio iniziatico e *Vous m'avez fait former des fantomes* dove il sesso è da un lato parte di un rituale educativo-puntivivo, se così possiamo dire e dall'altro, nella seconda parte, un divieto manifesto nel rapporto tra il maestro e l'allievo. Una doppia concezione, una perversione o un'indecidibilità?

Ne *Le souci de soi*, il filosofo riprende il dibattito che ha animato l'antichità circa il valore dell'amore pederasta. Quintiliano a Roma evoca per i maestri la necessità di assumere nei confronti degli allievi i sentimenti di un padre, segno questo di un'inequivocabile squalificazione della relazione pederastica. Sappiamo come Plutarco assegni a questa relazione la mancanza di grazia causa l'assenza del dolce consenso di

⁷⁴⁹ Ivi, p. 51.

⁷⁵⁰ Ivi, p. 107.

⁷⁵¹ Ivi, p. 115.

⁷⁵² T. Duvert, *Journal d'un innocent*, Paris, Minuit, 1976.

⁷⁵³ T. Duvert, *L'Ile atlantique*, Paris, Minuit, 1979.

cui abbiamo parlato nelle prime pagine di questo capitolo e sappiamo come su questo principio la relazione pederasta verrà squalificata perché asimmetrica e instabile⁷⁵⁴:

L'attachement pédérastique se trouvera en fait disqualifié, mais sans que pour autant une limite sévère soit tracée, comme elle le sera par la suite, entre les actes «homo-» ou «hétérosexuels». Tout l'enjeu tourne autour [...] la mise en jeu d'un concept fondamental (celui de charis, la Grâce)⁷⁵⁵.

In effetti sia in *Voyage avec deux enfants* che in *Vous m'avez fait former des fantômes*, da un lato il narratore protagonista e dall'altro gli *infanteros* ricercano sempre questa grazia, questo dolce consenso che sarebbe riservata solo all'unione eterosessuale, alla donna. La violenza, quando c'è è altrove: nello sfruttamento dei corpi ma soprattutto nell'impeto delle passioni ingovernabili. In *Voyage avec deux enfants* e in *Vous m'avez fait former des fantômes* vi è poi una sostanziale opposizione nel rapporto maestro/allievo: nel primo testo la verità, la scrittura, passa dal sesso; nel secondo dalla sua assenza. In entrambi i casi il rapporto con i ragazzi/bambini «est placé sous le signe de la vérité»⁷⁵⁶, sotto il segno di una trasmissione di tecniche di sapere. Gli *infanteros* poi sembrano votati a mettere in pratica il discorso di Licino riportato da Foucault, cioè a quell'amore che «s'engage à des liens d'amitié «juste et sans souillure»⁷⁵⁷. Guibert lascia parlare entrambe le versioni della relazione pederasta e lancia nel dibattito ormai quasi spento il suo dardo di fuoco; tra invenzione e realtà, fantasticherie e verità disegna un spazio complicato e possibile per la relazione adulto/bambino, una relazione e una letteratura che ho chiamato perversa, père-verse in francese, per vincere facile, per mettermi apparentemente dal lato della norma e del giudizio. In realtà la letteratura qui presa in considerazione è problematica, a perta, ricca di suggestioni e di parole prese in prestito, ferita dall'esperienza e macchata da quest'amore impossibile, da quel Vincent che abbiamo visto messo a morte nel libro a lui dedicato, *Fou de Vincent*, Vincent di cui qui si narra la sua archeologia. Guibert utilizza lo spazio offerto dalla letteratura per l'infanzia per pervertire il genere, certamente, l'infanzia come età per minarne i presupposti, l'immaginazione per sconvolgere il reale. Se è questa la perversione, la

⁷⁵⁴ Cfr. M. Foucault, *Le souci de soi. Histoire de la sexualité III*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 220-241.

⁷⁵⁵ Ivi, p. 230.

⁷⁵⁶ Ivi, p. 257.

⁷⁵⁷ Ivi, p. 259.

rivolta contro il padre, l'ordine, la legge, allora quella che abbiamo letto qui è letteratura perversa; se la perversione è solo un'etichetta che non ci lascia leggere ciò che abbiamo letto, conviene abbandonarla e problematizzare, mettere in dubbio, affidarsi alle immagini e ai fantasmi della letteratura. Guibert costruisce splendide immagini e anche nei testi qui letti grande è l'influenza della fotografia, quanto non è protagonista direttamente.

Se nei capitoli precedenti alla fotografia, alla passione per l'immagine, abbiamo solo accennato, sarà adesso l'occasione di specularvi, di mostrarvi infine quei corpi e quei fantasmi qui raccontati.

La produzione fotografica guibertiana, vedremo, non è interamente sovrapponibile alla sua scrittura; egli tramite l'immagine insegue altre vie, altri miraggi, altri desideri o forse ancora è sempre lo stesso: il desiderio dell'Altro.

PARTE TERZA

SPECULAZIONI

Capitolo VI

Immagini e desiderio

1. Immagini e Realtà

Qualche anno dopo la sua morte, la sua opera fotografica ha visto la luce in un libro edito da Gallimard (1993); poi, in occasione di una bella retrospettiva alla « Maison de la Photographie », il grande pubblico ha potuto conoscere finalmente la sua fotografia. Jean-Baptiste Del Amo, che firma la prefazione al catalogo prova a dire cos'è la fotografia di Guibert e per Guibert e cita le stesse pagine che l'autore dedica alla fotografia, raccolte ne *L'image fantôme* del 1981, pagine che hanno più di un debito con *La Chambre claire* di Roland Barthes.

Hervé è appena ventenne quando comincia a fotografare e soprattutto a fotografarsi e non smetterà più: una mania, quella degli autoritratti, che sembra rubare a Rembrandt, uno dei suoi pittori preferiti. La fotografia di Guibert è prima di tutto un incontro tra l'Io e l'Altro, tra lui e la macchina fotografica, tra lui e Thierry, tra il suo volto e il corpo di T., tra la realtà e le immagini.



L'autoritratto di Guibert a 20 anni deve molto alla pittura e all'autoritratto da giovane di Rembrandt; l'espressione del viso, gli occhi, la bocca, quei capelli in disordine, l'estasi del momento. Se di se stesso è il volto la parte che più lo affascina e

lo ossessiona in un desiderio imperturbabile di fantasmare la propria immagine, distruggerla e ricostituirla, di T., Thierry, grande amore della sua vita, ad affascinarlo è il corpo, tutto intero. Diverse le foto che mostrano T. nudo, il corpo giovane adagiato su ogni specie di superficie disponibile; Del Amo giustamente dice che «les photographies prises de Thierry témoignent du désir impérieux d’Hervé Guibert»⁷⁵⁸



Del Amo conclude dicendo che:

a leur manière les photographies d’Hervé Guibert sont de petites vanités et nous rappellent l’urgence de vivre qui lui était si chère. Elles sont autant d’instantanés saisis dont l’image nous offre d’inventer pour chacune une histoire. Nul doute qu’Hervé Guibert aurait aimé que nous les regardions aujourd’hui comme des fictions dont la vérité, toujours, se dérobe⁷⁵⁹.

Le parole di Del Amo, che chiudono la breve introduzione al volume, in realtà aprono diversi interrogativi su come leggere le fotografie: piccole vanitas, urgenti istantanee di una vita in fuga, racconti scritti letteralmente con la luce, dove la finzione incontra e trasfigura la verità.

Del Amo non ha certo torto, ma c’è di più, un di più che si rivela quanto più si nasconde: è la questione urgente del desiderio e dei suoi fantasmi. Il corpo di Thierry, trasfigurato, messo a distanza, schiacciato ma desiderato lo dimostra. La questione del desiderio, se così è possibile definirla, dell’immagine erotica, in un senso che

⁷⁵⁸ *Hervé Guibert photographe*, Paris, Gallimard, 2011, p.18.

⁷⁵⁹ *Ibid.* p.22.

chiariremo, è centrale nella sua fotografia così come nel discorso, nei frammenti di discorso che attorno a questa costruisce paziente negli anni. Interrogare la fotografia di Guibert infatti significa anche interrogare l'altra parte, il negativo della foto stessa, gli scritti, gli articoli che a partire dal 1977 pubblica per «Le Monde». Giovane e inesperto, insegue tuttavia una propria idea, qualcosa che lo punge, un nucleo, uno stesso gruppo di note che negli anni trasformerà in una piacevole melodia dove sempre si potranno sentire quelle prime note, quel primo accordo che ha fatto nascere tutto. Uno dei primi articoli è consacrato a tre fotografi americani, Cunningham, Weston e Adams, fotografi che ammira e di cui, dice in conclusione, «leurs photos invitent au plaisir des sens, à l'amour de la vie et a son respect»⁷⁶⁰.

Quello che prima ho chiamato «questione del desiderio» è espresso dal critico ventenne in piacere dei sensi ed effettivamente nelle foto fatte e in quelle scritte c'è sempre questa ricerca e quest'invito al piacere dei sensi, al godimento. Accanto all'attività di critico “mondano”, presente alle mostre e ai vernissage dei più grandi fotografi come dei più modesti, Hervé scopre anche i libri sulla fotografia, quei testi che ancora oggi consideriamo centrali. Il primo è *Sulla fotografia, On Photography*, di Susan Sontag – in francese chiamato semplicemente *La photographie* – pubblicato in Francia nel 1979. Ho scelto questa recensione perché credo ci aiuti a individuare lo stile di Guibert, chiaro e conciso, in grado di illuminare la grandezza o la miseria di un libro. Attraverso le parole della Sontag - in più di un caso si ha l'impressione che a parlare sia lo stesso Hervé, la fotografia «se double entièrement comme pour parer à une éventualité d'anéantissement, et notre perception finit par passer par ce code de la mise en images, d'une mise à plat glacée, fragmentée, distancée, qui remplace l'expérience elle-même»⁷⁶¹.

La messa a distanza della realtà, la sua parcellizzazione, la realtà organizzata per immagini sono temi che tornano ossessivamente in Guibert, così come è ossessivo il riferimento alle immagini della malattia come esorcismo della stessa o alle immagini della famiglia, verso cui resterà ambiguo. La recensione del testo della Sontag è un'occasione per riflettere sul rapporto testo/immagine, «car si les images prolifèrent, le discours sur l'image semble rare, comme si la photo, par la brutalité, la globalité presque arrogante de son information, coupait la parole»⁷⁶². Anche queste parole possono essere considerate nucleo di un discorso che Guibert porterà avanti e che si può

⁷⁶⁰ H. Guibert, *La photo inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, p.25.

⁷⁶¹ Ivi, p. 123.

⁷⁶² Ivi, p. 124.

riconoscere ne *L'immagine fantôme*. Il saggio della Sontag offre una mole impressionante di spunti di riflessioni, diversi punti di vista talvolta frammentari talvolta onnicomprensivi sulla fotografia: è impossibile rendere conto di tutto. Eppure, vi sono pagine che meritano di essere riprese per l'influenza non dichiarata, e sulle immagini e sui testi sulle immagini di Guibert. Anzi tutto il rapporto immagine/realtà: «il fotografare è insieme una tecnica illimitata per appropriarsi del mondo oggettivo e un'espressione inevitabilmente solipsistica del singolo io»⁷⁶³, o ancora: «le collezioni fotografiche possono servire alla creazione di un surrogato di mondo, basato su immagini esaltanti, consolanti o allettanti. Una fotografia può essere il punto di partenza di una storia d'amore, ma è più frequente che il rapporto erotico non solo sia creato dalla fotografia, ma in essa volutamente si esaurisca»⁷⁶⁴. Come non pensare alla foto di Thierry del 1976, anno in cui inizia la loro storia d'amore e momento fotografico in cui la realtà corporale di T. viene per la prima volta fantasmata – lo sarà costantemente per tutta la durata della loro vita. Lo stesso rapporto con Thierry fotografato è la dimostrazione delle parole della Sontag: «le fotografie sono un modo per imprigionare la realtà, intesa come recalcitrante e inaccessibile, o per immobilizzarla»⁷⁶⁵. Infine la riflessione conclusiva della Sontag apre per noi una prospettiva diversa.

La fotografia ha di fatto deplatonizzato la nostra concezione della realtà, rendendo sempre meno plausibile riflettere sulla nostra esperienza sulla base di una distinzione tra immagini e cose, tra copie e originali. Corrispondeva all'atteggiamento sprezzante di Platone verso le immagini paragonarle a ombre, presenze transitorie, minimamente informative, copie impotenti delle cose reali che le emettono. Ma la forza delle immagini fotografiche deriva dal fatto che esse sono realtà materiali, depositi riccamente informativi lasciati sulla scia di ciò che le ha emesse, potenti mezzi per capovolgere la realtà, per trasformare *questa* in ombra. *Le immagini sono insomma più reali di quanto chiunque avesse supposto.*⁷⁶⁶

⁷⁶³ S. Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 105.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 139.

⁷⁶⁵ Ivi, pp. 140-141.

⁷⁶⁶ Ivi, pp.155-156.

2. G/B. Assenze e Fantasmi

G come Guibert e B come Barthes, due vite diverse per due scritture simili e un identico amore: la fotografia ; amore impudico quello di Hervé, pudico e quasi religioso quello di Barthes. L'incontro avviene all'uscita de *La Chambre claire*, frammenti di scrittura dedicati alla fotografia. Il testo appare nel febbraio del 1980, un mese prima della morte del semiologo. Guibert come è già accaduto per la Sontag lo recensisce su «Le Monde», forse con dispiacere di Barthes che si aspettava un giornalista di fama e non un giovane di ventiquattro anni.

Torniamo un attimo indietro. Guibert e Barthes non sono due sconosciuti; tre anni prima, nel 1977, Hervé aveva trovato il modo di contattare il professore per ottenere una prefazione al suo *La Mort propagande* : non gli interessa il suo ruolo, vuole parlare, soprattutto scrivere del rapporto tra scrittura e fantasma ; si scriveranno diverse lettere. La risposta è comunque negativa o meglio il professore chiede qualcosa in cambio: il suo corpo; Guibert rifiuta. Tra i due nasce un rapporto epistolare burrascoso, risentito, pieno di fantasmi e di desideri; Hervé Guibert lo racconterà a più riprese e di Barthes ci rimane la testimonianza espressa in alcuni frammenti, *Fragments pour H*: «la deuxième lettre est méchante, elle veut faire du mal; elle dit à l'autre que son corps est indésirable...»⁷⁶⁷. L'incidente sul desiderio non interrompe però il rapporto epistolare, il desiderio di sciversi, di incontrare i propri corpi diversi nelle parole. Qualche mese dopo Hervé rilancia una proposta al famoso critico: fotografarlo con la madre.

La lettera non avrà risposta che qualche mese dopo, una risposta negativa: la madre di Barthes infatti è morta. La foto che doveva farli incontrare non avrà mai luogo, non sarà mai stata. Hervé dirà, «ce que je voulais photographier, ce désir qui se déclanchait très rarement chez moi, c'était toujours près de la morte et donc près de l'indécence»⁷⁶⁸. Ritorniamo adesso alla recensione da cui naturalmente nulla traspare di questa vicenda.

Guibert chiama la sua recensione, “la sincérité du sujet”; è lì che mette dunque l'accento, che si concentra la sua attenzione, lì è forse il *punctum* del testo.

⁷⁶⁷ R. Barthes, *Fragments pour H*, in Id. *Œuvres complètes V 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, pp. 1005-1006.

⁷⁶⁸ Hervé Guibert, *La photo*, cit, p. 107.

C'est une voix menue, douce, prudente, obligée, un peu nonchalante, qui ne piétine pas, non, mais qui avance par petits bonds, par petits scintillements, par petit chipotages d'écriture. S'il y a une vérité ici, c'est celle de la sincérité du sujet. *Ici Barthes dit "je": pas de meilleur guide, pas de meilleur médiateur que son plaisir, que son désir...*⁷⁶⁹

Per Hervé la sostanza del libro, la sua novità, la sua bellezza è costituita da questo fatto, dalla presenza del soggetto che si mette in scena, che ama o non ama questa o quella foto ma non per ragioni tecniche o culturali, ma «pour des raisons intimes, détournées, perverses, romanesques»⁷⁷⁰ o per «ce qui se rattache a sa propre biographie ou à son corps»⁷⁷¹. é soprattutto la seconda parte del testo che colpisce il giovane Hervé, quella dedicata alla madre, secondo lui la parte più limpida, autentica e dunque più bella. Riportare per intero le frasi ci aiuta a comprendere come il fine cesellatore lavori sulle parole, le scelga, le metta in fila per pungere il suo lettore.

À la mort de sa mère, il fouille dans ses photos de famille, à sa recherche, dans l'espoir de retrouver son essence, son "air", son âme, plus que ses traits, l'émanation de sa bonté. *Et il la trouve dans une photo de sa mère petite fille, prise au jardin d'Hiver.* Il la scrute, il s'y perd, il y revient sans cesse dans cette deuxième partie qui étire le rapport inhérent de la photo à la mort, de cette évidence du "ça a été", du moment trouble qui fait coïncider le devant-mourir et le déjà mort, dans une sorte de vertige, d'irréalité⁷⁷².

Guibert mette l'accento sul "ritrovamento", in una citazione volontaria di quel Proust così caro a Barthes e a Guibert stesso. Trovare l'essenza perduta in mezzo a tutte quelle cose che affiorano incessantemente dopo la scomparsa di una persona, e infine trovata in modo fortuito, *par hasard*, in una fotografia: questa forse la potenza stessa del mezzo fotografico, la sua forza evocativa, fantasmatica, l'evidenza che qualcosa "è stato" su cui Barthes ritorna incessantemente. Non è un caso che Guibert metta l'accento proprio su questa seconda parte de *La Chambre claire*, credo. In parallelo infatti possiamo provare a leggere una scena simile; uno stesso tentativo di ritrovamento, forse senza epifania.

⁷⁶⁹ H. Guibert, *La photo*, cit. p. 192.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 193.

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Ivi, p. 194. il corsivo è mio.

L'image fantôme, testo che Guibert dedica alla fotografia nel 1981, si apre con il racconto di una seduta fotografica: racconto dettagliato, descrizione minuziosa; Guibert stesso è protagonista insieme alla madre. Decide, infatti di fotografarla, lui che non l'aveva mai amata per quell'aspetto composto, in ordine, lei che tanto amava il padre e forse proprio per questo non poteva amare lui. Per fotografarla, per "ritrovarla" deve vedere oltre quell'aspetto, spogiarla letteralmente di quegli attributi borghesi che gli danno fastidio e la rendono lontana: le fa lavare i capelli. La madre deve offrire un'immagine *verGINE* all'obiettivo e tramite questo, sorta di inconscio tecnologico secondo Vaccari, al figlio. Guibert, come dicevo, spiega minuziosamente questi passaggi o movimenti, «la première chose que je fis fut d'évacuer mon père du théâtre ou la photo allait se produire, de le chasser pour que son regard à elle ne passe plus par le sien, et par cette demande d'apparence, donc en fait de la libérer de toute cette pression accumulée pendant plus de vingt ans»⁷⁷³, «délivrer son visage de ce fatras de coiffure»⁷⁷⁴, la porta poi nel salone che illumina di una luce calda e dolce, appena invadente, liberando la "scena" da ogni cosa che potesse dare fastidio alla rappresentazione della rinascita, che potesse ricordare una vita familiare stanca, la presenza ossessiva del Padre e Marito.

Infine,

je la pris en photo: elle était à ce moment-là au summum de sa beauté, le visage totalement détendu et lisse, elle ne parlait pas, je tournais autour d'elle, elle avait sur les lèvres un sourire imperceptible, indéfinissable, de paix, de bonheur, comme si la lumière la baignait, comme si ce tourbillon lent autour d'elle, à distance, était la plus douce des caresses⁷⁷⁵.

Guibert descrive minuziosamente quel momento, il *kairós*, come se fosse già una fotografia; ferma con le parole che si fanno immagini, letteralmente, il momento esatto in cui scatta le fotografie, cercando di fermare, di bloccare e quindi comunicare ciò che l'obiettivo "vede". Hervé «pense qu'à ce moment elle jouissait de cette image d'elle même que moi son fils je lui permettais d'obtenir, et que je capturais à l'insu de mon père»⁷⁷⁶. Il padre, che Hervé ha forzato all'assenza, ritorna come fantasma nella scena.

⁷⁷³ H. Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 12.

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ *Ivi*, p. 14.

⁷⁷⁶ *Ivi*, p. 14.

Il godimento della madre e del figlio, la bellezza ritrovata, è come una scintilla causata dalla momentanea assenza del padre: la perversità di quell'assenza crea quella bellezza che Guibert ricercava in lei, riaccende il desiderio. Infatti quell'immagine «elle ne pouvait jamais l'avoir, censurée par son mari, une image interdite, et le plaisir d'elle à moi était d'autant plus fort que l'interdit volait en éclats. *Ce fut un instant suspendu, un instant sans inquiétude, rassérénant*»⁷⁷⁷. Come ogni magia, ogni momento d'estasi o di godimento non dura che qualche istante a cui segue la "realtà", al ritorno del padre, dell'ordine del Padre, «elle redevint la femme de son mari, [...] je ne la reconnus plus, je voulus l'oublier, ne plus la voir, me fixer à jamais sur cette image qu'on allait extraire du bain révélateur»⁷⁷⁸.

Ora quello che accade è abbastanza singolare. Guibert che aveva scacciato il padre dalla scena lo richiama per stampare le foto, letteralmente per rivelarle; come può permettere che quegli occhi rivali vedano insieme a lui quell'immagine nuova che aveva creato? Come può non essere geloso di quello sguardo che si posa sulla scelta del suo? Resta un mistero: con naturalezza pacificata, quasi come se non fosse mai accaduto nulla, quasi come se non avesse mai desiderato l'assenza del padre ma al contrario la sua presenza-guida, il suo totem, lo chiama accanto a se. Forse per farsi perdonare, riammettere l'economia familiare, la paterna proprietà? Guibert non si chiede tutto ciò perché si trova davanti a una triste verità: «elle n'existait pas»⁷⁷⁹, nessuna immagine, nessun momento era stato *impresso* nella foto; tutto è cancellato da quell'assenza, da quel bianco della carta su cui adesso si fissava il vuoto.

L'instant essentiel perdu, sacrifiée. Le mouvement inverse a celui du réveil par rapport au cauchemar: la révélation du fil était comme le réveil après la seance-rêve, qui à l'inverse ne s'effaçait pas tout a coup, mais devenait dans la réalité de l'absence d'impression seance-cauchemar au lieu de seance-rêve⁷⁸⁰.

L'istante sospeso, di godimento, è adesso per lui e la madre un momento di delusione, di tristezza incomunicabile. Il momento di godimento fra lui e la madre resta letteralmente senza parole. L'incesto non si può comunicare, laddove la comunicazione

⁷⁷⁷ Ivi, pp. 14-15.

⁷⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ Ivi, p. 16.

è un passaggio, un movimento che va e ritorna tra due persone. Quel momento «avait impose entre nous le silence. Nous n'en parlâmes jamais. Je ne la réphotographiai plus. Et elle vieillit, comme je l'avais pressenti. En un ans, de dix ans»⁷⁸¹. Le frasi si fanno brevissime, il dolore percettibile nella decisione di non fotografarla più, nel constatare il suo improvviso invecchiamento, nell'imporre il silenzio, nel non parlarne mai più. La magia aveva lasciato il posto all'incubo della delusione. Perché non riproverà a fotografarla, riprodurre la scena, ricreare le condizioni. Lapidario, senza ripensamenti: «elle était impossible (de la photographier)»⁷⁸²; «j'avais du mal à l'embrasser. *Il me semblait que j'attendais sa défiguration*. Vieille seulement, je pourrai la regarder de nouveau, l'aimer de nouveau»⁷⁸³.

Guibert conclude che naturalmente questo testo non può avere immagini, se non una pellicola vergine e poco importa se a un certo punto ha il dubbio che quella pellicola sia mai esistita, sia stata montata male, o all'inverso (la pellicola invertita non può rendersi complice dell'inversione di ruoli che il figlio chiede alla madre); d'altra parte si può immaginare che il testo non ci sarebbe stato se la foto fosse esistita.

Il testo allora si situa come appendice di un'assenza, attestazione di quel godimento disatteso, come prova della fotografia assente, dell'*Image fantôme*, da cui prende anche il titolo oltre che il luogo. Il testo come macchina per fermare il tempo.

Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image flou ou voile: une image fantôme...⁷⁸⁴.

Su questo punto Guibert tornerà ne *Le Seul visage*. Nella presentazione alle fotografie che ha esposto alla *Galerie Agathe Gaillard* nel 1984 torna a parlare della madre, del desiderio di fotografarla, pur tacendo quest'episodio. Hervé Guibert racconta della malattia della madre, un cancro e poi dell'operazione. La ritrova improvvisamente invecchiata, debole, il viso trasfigurato e inevitabilmente lontano da quello che desiderava fotografare qualche anno prima, capendo che ormai tutto era perduto per la fotografia, almeno. Decide perciò di disegnarla: un modo per passare il tempo, per tornare ad amarla, *per conversare con lei silenziosamente*. Poi accade qualcosa; la madre deve fare delle radiografie e Hervé l'accompagna: nella stanza vasta e luminosa

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ Ivi, p. 17. il corsivo è mio.

⁷⁸⁴ Ivi, p. 18.

un fascio di luce proveniente da una vetrata attraversa il volto della madre, quella luce lo riconcilia con lei, meglio con la sua immagine, con la speranza che lei possa restare in vita, «j'ai eu envie de la prendre en photo. Je lui ai dit qu'elle était belle et je le pensais. Pour la première fois j'ai pensé qu'elle allait vivre: la lumière sur son visage, le renouveau de l'attrait photographique s'en portaient garants»⁷⁸⁵.

La fotografia come garante adesso della sua guarigione, non più soltanto del desiderio ma della vita stessa della madre; desiderare di fotografarla ancora è desiderare che viva, che esistano ancora sue immagini possibili nel future. Guibert non la fotografa ma tutto questo lo scrive con le parole, tenta di scrivere le parole di quella luce che ha visto.

Il testo deve raccontare allora, fantasmare, il dolore di un'assenza, documentare *ce que n'a pas été*. È forse qui che si situa il rapporto tra Barthes e Guibert, in questo gioco di inversioni. L'uno descrive ciò che è stato, l'altro ciò che non è stato. Da più parti si riconosce il *ça a été* di Barthes come il noumeno, la cosa in se della fotografia e Barthes sicuramente la pensava così. Tra assenza e realtà, ciò che è stato e non è più o non è potuto essere aggiungerebbe Guibert. Parlare dunque della foto in se o di quella foto che non è nel testo e pure lo muove? Parlerò della madre, intanto. Cercherò di seguire quelle note che a volte completano quelle di Guibert e altre volte le abbandonano per formare grappoli indipendenti di pensieri. Vedremo come Barthes insegue la ricerca della madre, se e cosa la farà ritrovare, se anche lui deve accontentarsi dell'agghiacciante delusione di non poterla ritrovare in nessuna foto.

Il punto di connessione tra la prima parte de *La Chambre claire* dedicata all'analisi, studium, di alcune foto e la seconda, narrativa, in cui parla incessantemente della madre è, credo, in questa frase.

La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire⁷⁸⁶.

Come non ricordare Proust, la sua Madeleine, le sue epifanie?

Cerchiamo di seguire adesso il racconto di Barthes. Per quanto egli sappia che niente possa fargliela ritrovare cerca comunque, ostinatamente, la resurrezione di quel

⁷⁸⁵ H. Guibert, *Le Seul visage*, Paris, Minuit, 1984, p. 7

⁷⁸⁶ R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard,-Seuil, 1980, p. 88.

volto amato che pure non arrivava da nessuna di quelle foto: «ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre. Je l'aurais reconnue parmi des milliers d'autres femmes, et pourtant je ne la « retrouvais » pas. Je la reconnaissais différenciellement, non essentiellement»⁷⁸⁷. Quando all'improvviso, proprio come Proust, la verità di quel volto amato risorge in una vecchia foto cartonata.

J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin [...], sur cette image de petit fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours⁷⁸⁸.

La fotografia aveva dato dimostrazione di essere sicura quanto il ricordo, come il ricordo, infine un'estensione di esso. Perché proprio quella foto, che da ora in poi chiamerò del Giardino d'inverno? La risposta la possiamo trovare nelle pagine che seguono. Perché Barthes ritrova in quella bambina la madre degli ultimi mesi, «tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère»⁷⁸⁹. Chissà perché quella foto, chissà perché dover ricordare la madre proprio negli ultimi istanti. Barthes non spiega null'altro, si abbandona invece al fantasma evocato da quella foto. A quel punto forse il lettore si aspetta di vedere la foto, di ritrovare così la madre di Barthes, forse la propria. Ma non c'è nessuna foto, proprio come in Guibert, diversamente da Guibert. In Guibert la foto letteralmente non è mai esistita se non nella mente del suo autore qui esiste ma non può essere mostrata, non vuole apparire; in entrambi i casi restano immagini bianche, fantasmi, luoghi del pensiero, e Barthes ne rivela il perché, tra parentesi.

(je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente (...) en elle, pour vous, aucune blessure)⁷⁹⁰.

La ferita maggiore consiste nel fatto che la fotografia, che quella fotografia, faccia emergere il dolore per la morte, il dolore piatto, senza dialettica, il fatto di non

⁷⁸⁷ Ivi, p. 103.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 107.

⁷⁸⁹ Ivi, p. 110.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 115.

avere nulla da dire : «je m'épuise à constater que ça a été»⁷⁹¹. Nelle ultime pagine questa presa di coscienza si fa accorata e dolorosa, «j'ai beau prolonger cette observation, elle ne m'apprend rien»⁷⁹² o «rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer»⁷⁹³.

3. Ça a été

Parlare di ciò che è stato, *ça a été* appunto, vuol dire a un tempo riassumere ciò che abbiamo detto finora e dirlo in modo differente. La foto è per Barthes il segno, semiotico, di ciò che è stato; la foto della madre è quindi il segno che è stata, il segno che è vissuta; quel segno o passaggio che invece manca del tutto nel racconto di Guibert. Forse possono risorgere solo le persone morte come nella proustiana *Recherche* e nel caso di Guibert quella morte organizzata, la morte della moglie borghese, non può far risorgere l'immagine che lui ha della madre. L'immagine di ciò che non è non può risorgere, non può essere stata se non nel nostro immaginario fantasmatico.

Chissà se Guibert viveva nell'illusione di poter veramente fotografare i fantasmi, proprio come gli antenati fotografi della fine del XIX secolo sulla scia dei lavori di Swedenborg, *Arcana Coelestia* o di Houghton in *Chronicles of the photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the material eye* uniti dal tentativo mai sopito di trovare dati reali per dimostrare l'esistenza di un mondo sovranaturale, proprio come il nostro Guibert si sforza di mostrare una madre che non può essere.

Allontaniamoci ancora una volta dai fantasmi per ritornare a ciò che è stato, al noema della fotografia, « je ne puis jamais nier que *la chose était là* »⁷⁹⁴. La referenza è dunque l'ordine fondatore della fotografia. Per il semiologo non vi sono dubbi, è nella referenza che bisogna cercare e fondare l'essenza della fotografia. Verità dell'immagine e realtà della sua origine si fondono in un unico pensiero e in un'unica emozione, infatti, nessun ritratto dipinto «ne pouvait m'imposer que son référent eût réellement existé»⁷⁹⁵.

⁷⁹¹ Ivi, p. 165.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ Ivi, p. 145.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 120. Il corsivo è dell'autore.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 122.

La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, *une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.*⁷⁹⁶

E ancora più chiaramente,

La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance) *mais d'attester que cela que je vois, a bien été.*⁷⁹⁷

Dunque sarebbe errato parlare di memoria proustiana nel rapporto tra Barthes e la fotografia, tra Roland e la madre? Forse. Ma l'attestazione muove comunque una resurrezione di un passato. La fotografia oltre che attestare resta un apparato in grado di muovere letteralmente delle emozioni sopite, celate, le spinge fuori. Dalla immobile piatezza della foto si sprigionano sensazioni che al contrario sono mobilissime. Sull'attestazione, sulla realtà, Barthes ritorna in modo ossessivo, «l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente»⁷⁹⁸ ; «elle est l'autentification même (de la réalité)»⁷⁹⁹, «toute photographie est un certificat de présence»⁸⁰⁰. La fotografia è allora la constatazione che *ciò è stato* e lo stupore di fronte al fatto che *ciò è stato veramente*. È questa forse la sua follia. L'immagine in fondo non è un oggetto eppure «cet objet a bien existé et il a été là où je le vois. C'est ici qu'est la folie»⁸⁰¹. La fotografia è una folle verità, come ebbe a dire Julia Kristeva, a cui fa eco Barthes ;

⁷⁹⁶ Ivi, pp. 126-127. Il corsivo è mio.

⁷⁹⁷ Ivi, p. 129. il corsivo è mio.

⁷⁹⁸ Ivi, p. 133.

⁷⁹⁹ Ivi, p. 135.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ Ivi, p. 177.

Un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'allucination ; fausse au niveau de la perception, vrai au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte modeste, *partagée* (d'un côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») image folle, *frottée* de réel⁸⁰².

L'esperienza fondante, fenomenologica, fatta da Barthes trova un'affascinante lettura nelle pagine che Rosalinda Krauss gli dedica in *Teoria e Storia della fotografia*. «Barthes si rende conto che lo scandalo della fotografia è la certezza dell'“è stato” che si attacca all'immagine»⁸⁰³. L'“è stato” per Barthes, ricordiamolo ancora una volta, è l'“è stato per me”, quindi “la scienza della fotografia che Barthes fonda qui è dunque la « scienza impossibile dell'esser unico », il paradosso della verità – per me. L'impresa tanto vantata dell'oggettività della fotografia si lascia andare e la sua “autenticità” ne risulta ridefinita»⁸⁰⁴. La posizione di Barthes è dunque scandalosa e la sua verità scoperta “folle”, folle perché reale, perché le ferite che quell'immagine era stata capace di infliggere erano reali, quasi un doppio della morte, il suo ritorno sotto forma di simulacro; come se l'effetto di realtà, ipotizzato qualche anno prima dallo stesso Barthes, potesse impossessarsi della realtà e sembrare ancora più vero della realtà stessa. Di fatto, e la Krauss lo sottolinea bene, Barthes, «volta le spalle a tutte le leggi che autorizzerebbero un livello di generalizzazione sufficiente a organizzarla come oggetto di discorso (...) per lui la fotografia è costituita dal fatto bruto del suo statuto di prova, di testimonianza muta su cui *non c'è niente da aggiungere*»⁸⁰⁵. Eppure, verrebbe da aggiungere; a quel niente da dire dobbiamo, paradossalmente alcune delle sue pagine più belle. L'evidenza indiziale che ci si ostina a dichiarare finita, è in realtà origine di un linguaggio, di una parola che se proprio non parla della fotografia parla di ciò che sta dietro o avanti ad essa, esattamente come Guibert è riuscito a “impressionare” da una fotografia “non impressionata” alcune pagine di letteratura.

Barthes evidentemente non si è interessato nelle pagine de *La Chambre claire*, se non marginalmente, al rapporto della fotografia con la pittura, della fotografia come arte, come segno. Sbrigativamente viene fuori un'immagine della fotografia intesa da

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ R. Krauss, *Teoria e Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996, p. 200.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ivi*, p. 1.

Barthes come segno referenziale, attaccata e subordinata alla realtà, mentre occorre dire che non sempre è stato così.

4. Fotografie dipinte, infedeli realtà

Che posto ha il referente e l'arte nella fotografia ? La fotografia è assimilabile al sistema delle arti? Domande vecchissime e note almeno dai tempi di Baudelaire e delle sue critiche al *Salon* del 1859, ma domande su cui tornerò, seppur brevemente, per introdurre il tema richiamato nel titolo. Se è vero che vi è arte ove vi sia trasfigurazione del mondo questo è il caso della fotografia e in special modo della fotografia di Guibert: qualche esempio lo abbiamo visto e presto ne fornirò altri, ma allora come confrontarsi, quale posto ha il referente, come considerare chi pretende di presentare la realtà “tale e quale” e chi afferma che la fotografia è “l'è stato”, il doppio della realtà?

In un avvincente libretto, *L'Immagine infedele*, Marra cerca di dibattere su queste domande. Partendo dalla stessa parola fotografia, scrivere con la luce, ci dice che scrivere è già la massima espressione della culturalità, quella luce stessa può essere cercata, rifratta o riflessa e quindi in qualche misura disturbare il reale, il suo referente. L'uomo-fotografo dovrebbe controllare la macchina fotografica, simbolo del controllo sulla realtà, ma se questa come la realtà sfuggisse al suo controllo, se presentare la realtà fosse solo un'illusione?

Dal punto di vista semiologico tutto ciò apre a un importante questione : la fotografia è un indice o è un'icona? Ci accorgeremo che lo statuto semiologico della fotografia è in forse. L'indice è connesso col referente in modo tale da risultare privo di codificazione; l'icona invece ha bisogno di un codice, e c'è codice dove c'è trasformazione. L'indice è la traccia, un segno che si autoproduce a partire dal suo referente, in maniera automatica, senza intervento del soggetto e dunque senza cultura⁸⁰⁶. In linea di massima la fotografia è dunque un indice. Naturalmente ciò non poteva soddisfare chi faceva arte con la fotografia perché non prendeva atto della trasformazione, della scelta dell'autore sulla “presa della realtà”. Bettini negli anni '70 propone la formula funambolica di “indice di un'icona” che Marra spiega in questi termini «un segno che anziché rimandare a un referente rimandava a un altro segno, così che, dovendo in qualche modo accettare un principio di indicività, lo si indirizzava non

⁸⁰⁶ Cfr. C. Marra, *L'Immagine infedele*, Milano, Mondadori, 2006, p. 76.

verso l'oggetto reale ma verso l'oggetto riprodotto, insomma verso la sua icona»⁸⁰⁷. Peirce dal canto suo propone ancora lo status di indice genuino. La flagranza del reale, ribatte e conclude Marra, «scaturisce dalla particolare modalità produttiva del segno fotografico e non dalla coincidenza formale tra segno e referente»⁸⁰⁸. Richiamare a noi questo dibattito - aperto e nuovamente acceso dopo il successo della fotografia digitale che alcuni considerano come arte al contrario di quella analogica troppo legata in ogni caso al referente - ci permette di rivedere le posizioni semiologiche dello stesso Barthes che considerava la fotografia come un *messaggio senza codice*, analogon della realtà e quindi senza bisogno di codice e di decodifica.

Una "quadro d'insieme" del problematico rapporto tra pittura e fotografia ce lo fornisce Susan Sontag. Riconoscendo alla fotografia di aver trasformato il concetto stesso di opera d'arte è disposta ad ammettere che tutta l'arte vuole essere come la fotografia, ovvero riproducibile, vuole arrivare dappertutto, vuole comunicare. La fotografia per la Sontag non è arte ma «un mezzo con il quale si fanno opere d'arte»⁸⁰⁹ e ancora, «pur non essendo in se una forma d'arte, ha la singolare capacità di trasformare in opera d'arte tutti i suoi soggetti»⁸¹⁰.

Dunque, problema risolto? Affatto. Il problema potrebbe anche non sussistere e la pittura e la fotografia (la loro storia) scorrere insieme, specie se prendiamo in considerazione la fotografia, qui di nostro interesse, di Guibert.

La pittoricità, se di questo possiamo parlare nella sua fotografia, è cosa ben diversa dal trucco e dalla manipolazione della fotografia che conosciamo oggi nell'epoca del digitale: è la realtà che deve essere «truccata» per poter essere presentata, cosa ben diversa dall'essere "rappresentata", giacché la realtà stessa è sempre rappresentazione. In una delle sue foto più belle, scattate a Thierry, suo compagno, *Le fiancé*, quanto appena detto è visibile. Una prima domanda: perché fotografare una persona, perché fotografare la persona amata? Secondo la Sontag fotografare equivale a violare una persona «avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto»⁸¹¹.

⁸⁰⁷ Ivi, p. 86.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 94.

⁸⁰⁹ S. Sontag, *Sulla Fotografia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 128.

⁸¹⁰ Ivi, p. 129.

⁸¹¹ S. Sontag, *Sulla Fotografia*, cit, p. 14.

Avedon sarà meno brusco, «le fotografie hanno per me una realtà che le persone non hanno. È solo attraverso le fotografie che le conosco»⁸¹²



Evidentemente Thierry è reale, reale è il velo di tulle che lo circonda e lo copre scoprendolo, reale è la stanza spoglia e quello specchio, simbolo forse della fotografia, doppio della realtà a cui diverse volte abbiamo alluso e a cui il reale dà le spalle? Lo specchio effettivamente ci permette di vedere quello che né Guibert né la macchina fotografica potevano vedere, la sua nuca, le spalle. La macchina fotografica è effettivamente uno specchio che permette di vedersi senza mai toccarsi, presenza ed assenza, fantasma che costituisce una sorta di impossibilità folle: lo specchio che potrebbe rifletterlo è di spalle e la macchina fotografica “scrive” l’immagine di sé che l’altro ha scelto di avere e costruire. L’immagine riflessa nello specchio, secondo Krauss, «mette anche, evidentemente, la rappresentazione fotografica stessa *en abyme* in quanto rappresentazione interiorizzata del proprio processo di fabbricazione. La

⁸¹² Citato in, S. Sontag, *Sulla Fotografia*, cit, p. 105.

messa *en abyme* mostra che le fotografie stesse sono immagini virtuali che non fanno che rinviare l'immagine del mondo del reale»⁸¹³. Il suo sogno di presa della realtà è presto un'ossessione di conquista e di controllo. I colori sono tenui, il soggetto inquadrato e messo in posa, esattamente come un modello in un quadro, esattamente come i modelli di Von Gloeden. E con il barone tedesco Guibert condivide più di un'analogia: l'amore per le pose, gli oggetti, la cura della scena, anche la cura della povertà come in questa foto e non in ultimo l'idea che il sogno è fotografabile, che il sogno può essere fotografato e non dipinto. L'allestimento, in questo caso il velo, fornisce credibilità al sogno e strappa alla pittura l'illusione di rappresentarlo⁸¹⁴.

Per Guibert come per Steichen, decenni prima, l'importante è creare «immagini che trasmettono connotazioni e significati al di là degli oggetti rappresentati con cui spesso hanno relazioni solo indirette»⁸¹⁵.



Vi è anche la presenza di Stieglitz, il problema dell'inquadratura, della scelta, della luce che colpisce i soggetti. I modelli sono senz'altro quelli della pittura.

Ambedue le foto rimandano ai procedimenti formali della pittura di fine XIX secolo, ma ciò che è straordinario è che le parole che Krauss utilizza per la fotografia di Stieglitz – *luce e ombre*, 1889 - si possono usare per la fotografia di Guibert, il metalinguaggio è perfettamente funzionante:

c'è naturalmente la luce, qui quasi feticizzata come fonte di visibilità da cui dipende la fotografia [...] c'è poi la finestra stessa, mostrata qui sotto forma di due ante-cornici aperte

⁸¹³ R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996, p. 152.

⁸¹⁴ Cfr. F. Muzzarelli, *Le Origini contemporanee della fotografia*, Bologna, Quinlan editrice, 2007, p. 38.

⁸¹⁵ C. Marra, *Fotografia e pittura nel novecento*, Milano, Mondadori, 2000, p. 114.

sulla scena, apertura che permette appunto alla luce di entrare: sembra piuttosto evidente, essendo qui questione di simboli, che ci troviamo di fronte a quello di un otturatore⁸¹⁶.



La foto di Guibert a dire il vero non ottura ma libera la luce che investe e trasfigura il corpo, in un esplosione tutta barocca. Le due foto possono essere lette come complementari, negativo e positivo di una stessa idea, di uno stesso modo di intendere, di uno stesso modello. Esempio di un traguardo in cui, a detta di Federica Muzzarelli, «l'esibizione dell'abilità e la creatività individuale costituivano il vero discrimine con ciò che non poteva fregiarsi della dignità di oggetto artistico in senso baudelairiano»⁸¹⁷.

Cosa importa in questa immagine se non la perfezione dell'equilibrio creato, ricercato? Cosa importa del referente? Della realtà? Thierry esiste già ma solo quella macchina fotografica, solo quell'immagine è stato capace di rivelarlo. Importerà certo del soggetto che è tutto il referente e tutta la realtà possibile, centro dell'immagine, "dipinto", iscritto più che con la luce con il desiderio.

⁸¹⁶ R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, cit, pp. 130-132.

⁸¹⁷ F. Muzzarelli, *Le Origini contemporanee della fotografia*, cit, 2007, p. 35.

L'immagine prodotta del desiderio è l'unica arma per proteggersene⁸¹⁸. Il desiderio è però cristallizzato nelle forme, nella composizione restituendoci una sensazione di freddezza, di distacco, quella sensazione di «*esserci senza tradire emozioni*» tanto caro alla Pop Art e alla Arbus in particolare⁸¹⁹. Ma al contrario della Arbus, abilissima nel rivelare il mostruoso nel quotidiano, i soggetti di Guibert, il Soggetto di Guibert che è essenzialmente uno deve posare per essere perfetto, per rivelarsi in tutta la sua luce che non deve riscaldarlo ma semplicemente celebrarlo e fissarlo. Thierry è la fotografia stessa. La fotografia di Guibert si inserisce nell'arte, nei movimenti artistici degli anni Settanta del Novecento che riguardano il corpo, l'intuizione che la pellicola possa continuare ad aggredire e traslare il corpo nella pellicola. La fotografia come registrazione e trasformazione del corpo, questo credo sia uno dei principi della fotografia e di quella di Guibert in particolare.

Ne sono un esempio le foto scattate a due attrici notissime. Guibert scava nella loro immagine e nel loro corpo. Isabelle Adjani e Gina Lollobrigida, entrambe amiche di Guibert vengono fotografate in modo insolito eppure riconoscibile.



⁸¹⁸ Cfr. R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, cit, p. 199.

⁸¹⁹ Cfr. C. Marra, *Fotografia e pittura nel novecento*, cit, p. 157.



Le immagini sono state scattate nel 1980; Guibert sceglie per lei abiti semplici, la strucca e la presenta al mondo come non è abituato a vederla. Guardare queste foto è imparare a vederla per la prima volta. Un volto nuovo, un corpo nuovo, diverso, indifeso, il viso liberato dai capelli, essenziale. Potevano essere delle foto glamour e invece non hanno nulla di patinato, sono foto povere. Isabelle *bohémien*, l'abito lungo come una Madonna. Le foto possono sembrare tetre e forse lo sono. Lo sguardo costantemente in attesa preoccupato, geloso di quel furto di immagine di quel prelievo di pelle che finirà sulla pellicola del suo amico (che non esiterà a vendere quelle fotografie a un giornale).

La fotografia come doppio tradimento, come immagine e come mezzo per ottenere denaro. Raccontare la storia di questo tradimento è altrettanto doppio: raccontare la storia delle foto e del tradimento è rendere omaggio alla scrittura del nostro Guibert. Insieme alle pagine sulla madre, quelle su Isabelle restano i momenti migliori della sua scrittura, dove tutto si mescola: la fenomenologia di una star che esercita un potere tirannico sull'immagine, i mezzi per ottenere questo controllo, la scelta personale delle foto, la distruzione dei negativi, di ogni immagine che potesse disturbarla. Un errore d'immagine è un errore di carriera. Come se l'immagine potesse violentarla, portarle via la sua bellezza che per Hervé è in ciò che ha saputo ritrovare e far vedere nelle sue foto: «pour moi toute sa beauté se trouvait dans sa gracilité, dans sa paleur extrême, dans sa peau presque transparente ou effleuraient les veines, dans l'attache très fin de sa nuque et de ses poignets»⁸²⁰. Guibert ha paura di aver sbagliato, che le foto non “esistano” e invece sono buone, corrette tecnicamente, amate dalla stessa Isabelle Adjani, che da oltre un anno non veniva fotografata per sua scelta. Guibert è tuttavia inquieto, non vuole arrendersi alla naturalezza, alla bellezza di quelle

⁸²⁰ H. Guibert, *L'Image fantôme*, cit, p. 130.

foto. Il Jardin des Plantes, legge un giorno nel giornale, verrà chiuso. Il luogo dunque delle foto non esisterà più : quelle foto sono adesso non solo belle ma anche “uniche”. Chissà se questa certezza o un'altra lo convince a vendere le foto al giornale di maggiore tiratura per un milione di franchi, poi per mezzo milione. L'assegno non lo tocca, cerca di avvisare I., che non risponde, le scrive una lettera ; nel frattempo Hervé è a Venezia, corrispondente per il Festival del Cinema. Al ritorno a Parigi e dopo la telefonata a Isabelle, Hervé va a riprendere le foto e a consegnare l'assegno, reputando indegno il giornale dove era finita l'amica e forse capendo il tradimento Adjani accetta l'atto di cavalleria e gli risponde con gentilezza «en fait, tu n'as fait cela que pour pouvoir m'écrire»⁸²¹ : la scrittura torna alla sua centralità nell'opera e nella vita. Fotografare, tradire per poter scrivere e raccontare, il pretesto per la parola. Guibert darà invece una sua spiegazione: «pour me vanger de l'image de I. que je n'aimais pas, j'avais voulu lui substituer, de force, l'image d'elle qui m'était chère, mon image d'elle»⁸²².

L'immagine di Guibert non è Adjani, la star (che è immagine e lo è totalmente), ma è pur sempre lei nella “realtà”, nel referente e perciò come tale può ancora essere venduta, sostituita con la forza, imposta. Ecco il paradosso, se vogliamo di queste foto: dopo tutto continuerà a essere ancora lei, l'ha potuta vendere come lei anche se in quelle immagini è lei soltanto per lui, per il suo desiderio di lei.

Anche la storia delle foto di Gina Lollobrigida merita di essere raccontata, e Guibert stesso l'ha fatto in uno dei capitoli di *Les Aventures singulières* e di un'avventura singolare certo si tratta. Tutto comincia con un'esposizione al museo Carnavalet di Parigi, 1980. Guibert firma l'articolo come sempre per «Le Monde», un articolo come sempre misurato dove sulla tecnica vince l'emozione, lo sguardo, la particolarità, la letteratura, le parole.

Comme une mosaïque frissonnante, son exposition au musée Carnavalet révèle une photographe qui peut avoir l'œil de Cartier-Bresson, mais qui refuse de se laisser inflé dans les normes [...] Gina Lollobrigida est une véritable artiste⁸²³.

⁸²¹ Ivi, p. 133.

⁸²² Ivi, p. 134.

⁸²³ H. Guibert, *Gina Lollobrigida Photographe*, in « Le Monde », 23 octobre 1980, ora in Id. *La photo*, cit, p. 250.

Hervé riporta le difficoltà della nota attrice, specie in Italia, per fotografare; i paparazzi, i travestimenti per non essere riconosciuta, le scorribande notturne, la sfida all'estrema popolarità, perfino ai suoi stessi tratti distintivi come il naso o il trucco da Diva, tutto per riuscire a fotografare, per vedere il mondo con occhi diversi, «derrière l'appareil photo, on voit la vie et le monde deux fois. Avec la concentration, je vis l'expérience humaine beaucoup plus fortement [...] avant je la voyais à travers les flashes des photographes»⁸²⁴. Guibert è dunque folgorato dall'artista, altra cosa è invece l'incontro con la Lollobrigida, a Roma. Ne è incuriosito, vuol conoscerla, vuol fotografarla, vuole coglierla in flagrante e segretamente distruggerne il mito e ucciderla. Eros e Thanatos non sono mai perfettamente distinguibili «le but de ce voyage à R. est de tuer cette femme qui m'avait convoqué»⁸²⁵. Decide di passare con lei, a casa di Gina, la fine dell'anno, il momento di passaggio tra il 1980 e il 1981. Hervé come sempre costruisce le sue storie, i suoi incontri come romanzi, la vita cede il passo all'invenzione: vuole scegliere la camera dove dormirà, ci immerge in un racconto che sembra degno delle Mille e una notte. Man mano che attraversa le stanze nota il lusso sfrenato e disordinato, il gusto con la totale assenza di gusto, la meraviglia al terrore. Alla fine sceglie una camera nella cantina e come in un romanzo è la stessa la camera che lei aveva scelto per lui.

Guibert decide di fotografarla, «je la fis monter sur la tribune, absurdement, sur le court desert, pour la prendre en photo»⁸²⁶. All'immagine fotografata Gina replica con la sua immagine filmica, con la sua immagine del passato, cerca di sedurlo senza pertanto riuscirvi. La seduzione continua senza sosta nei giorni successivi, le armi vengono dissotterrate e si gioca una guerra a colpi di immagini, di allusioni, dove il passato non è mai passato e il presente sembra non essere. Gli fa dono dei suoi segreti, delle sue foto nuda, due foto polaroid, «elle les détenait dans une enveloppe fermée, le cachet de cire de ses initiales barrant l'ouverture, elle l'arracha, et me montra les photos que j'étais le premier à voir, qu'elle dévoilait comme un trésor. Je les regardais d'air plutôt indifférent, elle me pinça»⁸²⁷. Ancora un'altra mossa e un altro errore, un altro scacco dell'immagine. Guibert da parte sua le propone una nuova mossa, fotografarla ancora, questa volta nel suo salone, sotto il fascio di luce di un proiettore, come in una

⁸²⁴ Ivi, p. 252.

⁸²⁵ H. Guibert, *Les Aventures singulières*, Paris, Minuit, 1982, p. 92.

⁸²⁶ Ivi, p. 97.

⁸²⁷ Ivi, p. 102.

sequenza, che del resto lui immagina. La vita, il film, la fotografia, la seduzione si troverebbero infine insieme a convivere nello stesso istante.

D'abord elle portait une serviette blanche devant elle, pour cacher son corps nu, comme dans ce film qui avait fait scandale ; puis la serviette s'envolait, et découvrit son corps, ses seins et son ventre, revêtus de sparadrap ; sa perruque s'envolait à son tour en découvrant son crâne cerné de bandelettes blanches ; alors j'apparaissais, d'abord mon ombre sur l'écran qui se détachait de l'appareil, je portais sa perruque qui venait de s'envoler, et aussi une de ses robes. Quand j'avais pris sa place devant l'écran, son corps s'évanouissait lentement comme dans un acide⁸²⁸.

Al desiderio di Guibert, della sua sequenza si oppone il rifiuto e il desiderio della Lollobrigida: «je ferai ces photos quand tu seras mon amant»⁸²⁹. I due sembrano non destinati a incontrarsi. Hervé Guibert rincorre la sua immagine per distruggerla, lei il suo corpo per amarlo. Ancora una volta si riaffaccia il desiderio del crimine. Gina Lollobrigida fa un ritratto che a lui appare come un ritratto funebre, il quid della sua scelta «si je ne volai pas mourir c'était elle qu'il me fallait tuer»⁸³⁰. Cerca ancora una volta di baciarlo, Hervé Guibert reagisce con violenza. La sequenza immaginata, nella realtà, è violenta e allucinata.

Je montai sur elle, affuré, et je serrai sa gorge, le collier de perle se brisa, mes mains ses rejoignirent vite autour de son cou écrase, un jet de sang par sa bouche me fut craché au visage, je continuer de secouer sa tête, puis je la lâchai, et elle s'affaissa comme une grande poupée stupide. Je lui arrachai sa perruque pour voir enfin sa tête: je découvris les bandelettes blanches, la gaze qui enserrait le crâne, en laissant voir quelques cheveux persamés et collés⁸³¹.

La scena, come se non fosse reale, ma una semplice sequenza di un film che non avrà luogo, non la spaventa, anzi la diverte. Finalmente, è il primo gennaio, Guibert

⁸²⁸ Ivi, p. 105

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ Ivi, p. 109.

⁸³¹ *Ibid.*

decide di partire, lei sa che non tornerà più. L'avventura singolare però non è finita. Due mesi più tardi un nuovo incontro a New York : lei è lì per vendere la sua immagine. Si ritrovano per qualche giorno, il tempo di vedere una pièce a Broadway; all'uscita tutti riconoscono l'attrice, due poliziotti sono costretti a intervenire e metterli al sicuro. Hervé magicamente ritrova la sua attrice, la sua immagine, ciò che ama in lei, la Diva e non la donna che l'aveva disgustato : le prende la mano e la bacia, non aveva immaginato quest'ultima sequenza, questo colpo di scena da cavaliere.

Poi l'epilogo; una telefonata a Parigi, un ultimo scambio di parole, «dans cette impossibilité d'amour, il y aura quand même eu un peu d'amour...»⁸³². In realtà un ultimo incontro avviene a Parigi : Hervé Guibert decide d'accompagnarla all'Olympia a vedere un'altra artista, Dalida, altra diva da lui amata e odiata, intervistata e derisa. Per Hervé la gente presente in sala adora un'immagine, una forma, la loro stessa adorazione : lui dichiara di non amare nessun'immagine a tal punto da adorarla, si sente freddo, amorfo, resistente al turbinio di quella passione, «et je n'avais pas le droit de dire que cette passion était imbecile ou fanatique. Elle était la passion»⁸³³. Strano rapporto quello di Guibert con l'immagine, con le dive che mette a morte dopo averle conosciute, che spoglia della loro immagine per accorgersi che forse non c'è nulla né prima di essa né dopo. Le dive sembrano essere piatte come la fotografia. Tutte le volte che ha cercato di spogliarle le ha distrutte o è rimasto deluso, come con la madre. Vorrebbe attraverso la foto eludere la realtà, costruirne una nuova, fantasmarla ma sembra rimanerne impigliato. L'operazione sembra riuscire solo con Thierry, solo lui è insieme l' "è stato" e il potrebbe essere della fotografia, solo lui raggiunge la trasfigurazione.

Gina : la sua immagine resiste, destinata a restare come tutte le dive *très proche et inaccessible*⁸³⁴ non può nulla contro di essa. La diva è fotografata, stavo per dire ritratta, nella sua maestosità con tutti i segni di riconoscimento: capelli cotonati, vestito di gran classe, gioielli e quello sguardo un po' languido da gran seduttrice. Attorno a lei il vuoto : niente può coesistere se non l'aperta campagna, niente che possa competere con la trasformazione che lei stessa è stata capace di imprimere al suo corpo. Accanto a lei però uno specchio, anzi di fronte. Uno specchio inclinato per restituirci un'immagine a quarantacinque gradi. Due Lollobrigida nella stessa foto, troppe : nessuna è Gina, la

⁸³² Ivi, p. 120.

⁸³³ H.Guibert, *L'image fantôme*, cit, p. 162.

⁸³⁴ H. Guibert, *La photo*, cit, p.66.

diva non esiste se non come invenzione, se non come immagine, se non come mercato di cui lei è prodotto e alienazione.

Un discorso più complesso potrebbe essere fatto per i ritratti che Hervé ha fatto di se stesso. Body Art, Narrative Art, monumentalità? Forse semplicemente il segno del divenire; lasciare traccia della sua traccia tramite la scrittura del suo corpo, laddove i romanzi hanno lasciato traccia dei suoi fantasmi.





Sono soltanto alcune delle immagini che Hervé Guibert costruì di se stesso. Immagini che coprono circa venti anni e che mostrano Hervé giovanissimo e Hervé che fantasma la fine purtroppo imminente in una messa in scena realistica quanto macabra e teatrale. Come possiamo vedere l'attenzione è per il viso, non si fotografò mai per intero se non coperto da veli o pesanti lenzuola o in compagnia delle amate zie, Susanne e Louise, spesso sue complici e fantasmi. Perché tanta attenzione al viso, perché così poca al resto del corpo? Hervé Guibert non amava il suo corpo e preferiva quello atletico del suo compagno che fotografava in modo ossessivo, talvolta celandone il viso. Lo sguardo di Guibert come quello di Mapplethorpe «va dritto all'obiettivo, senza timore, quasi con spavalderia»⁸³⁵.

⁸³⁵ C. Marra, *Fotografia e pittura nel novecento*, cit., p. 203.

La lunga tradizione dei ritratti inizia con Nadar, tutti d'accordo, a lui si devono il piano americano, l'illuminazione laterale, la ricerca dell'espressione intima. E ravvisabile nei ritratti di Guibert, un difficile equilibrio tra la cattura dell'essenza e la messa in scena, la maschera, il teatro, la finzione, l'archivio. Guibert pesca come sempre nella tradizione, in Nadar specialmente, spostando poi e rileggendo quella tradizione col filtro delle sue intuizioni.

L'autoritratto come testimonianza del reale che assicura e trasmette la propria esistenza e interezza contro gli attacchi di depersonalizzazione convive accanto alla ricreazione di un'identità tutta fotografica fatta di citazioni, di modelli che vanno dalla fotografa alla pittura. Creare l'immagine resta la più grande preoccupazione di Guibert insieme alla fantasmaticizzazione della realtà. Nella scelta di questi ritratti c'è certamente il ricorso alla temporalità, la testimonianza di una vita fotografata, di un viso che cambia, di un'immagine che si affila fino alle soglie della morte qui completamente immaginata e ricreata artificialmente ma verosimilmente. Guibert, come Rembrandt, studia l'inesorabilità del tempo che passa, divisi ambedue tra il sentimento di costanza, di ritrovamento, della somiglianza e l'inesorabilità del cambiamento.

Il volto di Hervé è sempre ambiguo, sia nel sorriso che nell'espressione neutra dell'immobilità: c'è sempre un altro che cerca di venire fuori, di essere fotografato, di essere immaginato, eppure ogni immagine è coerente con l'immagine che abbiamo di lui, con la sua espressione dominante. Dietro la dissimulazione, il taglio dei capelli vi è un'ideale ma non idealizzata essenza Guibert che lo accompagna fino alla soglia della morte.

Hervé Guibert non può accontentarsi di essere fotografato morto, da morto, da un'altra mano. Egli stesso vuole farlo e avere questo ricordo, perché «una foto non scattata è un ricordo che non c'è»⁸³⁶. L'esperienza di Guibert ritrattista di se stesso ricorda da vicino Nadar. Anche il grande fotografo nasce giornalista, poi caricaturista al «Journal» e allo «Spectateur Républicain» e infine alla «Revue comique». Anche Guibert come Nadar è insoddisfatto del suo mestiere e perennemente indebitato fin quando non scopre la fotografia, prima come ausilio del disegno, delle sue caricature e poi come arte a se stante. L'idea geniale: fare il Panthéon ovvero ritrarre le glorie contemporanee, artisti, politici, poeti, gli uomini e le donne più in vista. La fotografia travolge la sua vita, esattamente come in Hervé. Nel 1857 dirà, «quest'arte prodigiosa

⁸³⁶ F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia*, cit, p. 65.

che di nulla fa qualcosa»⁸³⁷. La scoperta è mirabile, ne è incantato, subito si metterà all'opera per fotografare il lato psicologico della persona. Ed effettivamente vi riuscirà con grande successo, i suoi ritratti sono tutt'oggi notissimi ; il suo stile sempre imitato. E negli autoritratti di Guibert bisognerebbe sempre tenere presente l'influenza di Rembrandt, forse la principale, se non altro quella esplicitamente dichiarata. Se per sua stessa ammissione fotografarsi è in qualche modo chiedere di *recuperare la propria espressione, immagine anteriore* c'è sempre qualcosa di questo recupero che lo lascia dubbioso. La fotografia sarebbe meno forte della pittura, le sue immagini dipinte meno forti di quelle di Rembrandt a cui si ispira? Rembrandt è una vera ossessione: comincia a collezionare i suoi autoritratti prima ancora di sapere che ce ne sono una cinquantina; ne mette cinque sulla sua libreria, disposti cronologicamente. «Il me semblait tirer un enseignement de ma propre existence»⁸³⁸, ma soprattutto : «je m'y identifiais. Mes propres autoportraits je les aurais voulu ainsi»⁸³⁹.



⁸³⁷ Nadar, Torino, Einaudi, 1973, p. 64.

⁸³⁸ H. Guibert, *L'image fantôme*, cit, p. 64.

⁸³⁹ Ivi, p. 65.



La fotografia, e ci ritorneremo, è sempre una relazione di soggetti più che d'oggetto.

5. Fotografia, Desiderio, Inconscio

Mi è capitato di leggere con stupore e interesse il libretto di Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*. La nozione di inconscio tecnologico probabilmente mal si addice a chi come Hervé preparava i suoi soggetti, gli oggetti, se stesso alla fotografia non lasciando nulla di incerto, provando a non lasciarsi tradire dall'inconscio umano, figuriamoci da quello tecnologico. Eppure Vaccari ci dice che «l'inconscio tecnologico non deve essere interpretato come estensione e potenziamento di facoltà umane, ma bisogna vedere nello strumento una capacità di azione autonoma; tutto avviene come se la macchina fosse un frammento di inconscio in attività»⁸⁴⁰. Qualche pagina dopo comincia a spiegare questa “scoperta”. Per Vaccari la macchina fotografica, in quanto oggetto di produzione obbedisce già a un codice simbolico che non ha bisogno però di essere istituito in quanto è il frutto delle convenzioni della cultura in cui è sorto. Al momento dello scatto interverrebbe perciò: l'inconscio tecnologico del mezzo, l'inconscio sociale, l'inconscio del fotografo, la motivazione personale cosciente. Non a caso Vaccari mette la motivazione cosciente alla fine di questa lista. Il livello cosciente per lui è infatti l'ultimo, quello superficiale, quello che meno agisce quando scattiamo una fotografia. Certo siamo negli anni '70 e la psicoanalisi è dominante. Ricordiamoci che Vaccari pubblica la prima edizione di questo testo nel 1979 e comincia a pensarlo

⁸⁴⁰ F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011, p. 5.

nei primi anni di quel decennio. La sua teoria è però molto affascinante. L'inconscio fotografico seguendo questo discorso sarebbe là dove l'Io non è. Si fa mezzo per ottenere immagini già codificate ma che noi non osiamo chiedere. Come far emergere allora il significato del segno fotografico? Vi sono due strade.

- la prima è quella di intervenire sull'autonomia del mezzo fino a spegnerla, piegandola quanto più possibile alla volontà del soggetto; il risultato sarà un' enfasi del carattere convenzionale dell'immagine.

- l'altra è quella di interpretare le foto come segno appartenente a un linguaggio solo in parte ridicibile all'uomo, un segno che è sintomo, un segno che funziona da spia di un rimosso che invece di essere individuale è collettivo. Da qui il suo carattere insostituibile di documento⁸⁴¹.

E per finire: «la fotografia è realmente tale se ci aiuta a scoprire quello che non sappiamo invece che a confermarci in quello che già sappiamo»⁸⁴².

A questo punto possiamo aprire una piccola parentesi. Pur ammettendo la divisione dicotomica e chiaramente strutturalista di Vaccari è chiaro che la fotografia di Guibert appartiene alla prima categoria ; possiamo dire perciò che non è vera fotografia, che non è documento, che non è sintomo, che è forse convenzionale? Non lo credo e se le cose dette finora sono esatte non posso crederlo. Certo, Guibert ha una volontà di ferro, chiaramente la macchina deve rispondere all'uomo – tracce di umanesimo – e quando ciò non accade, vedasi le foto alla madre, la delusione è cocente. Ma non possiamo dire che le fotografie di Guibert non hanno inconscio, non siano il sintomo del suo desiderio, e l'inconscio è il luogo del desiderio, il luogo attraverso cui parla. Nelle foto fatte a Thierry, Isabelle, Gina vi è una volontà dissimulatrice divenuta cosciente. La fotografia come rappresentazione dell'inconscio, dei suoi desideri. Travestire, dissimulare, distruggere l'immagine e ricrearla: queste le parole chiave dell'inconscio di Guibert. Non si fida del caso e non vi si affida. Guibert vs Vaccari insomma. Sì ma vediamo in che misura.

Ne *L'Image fantôme*, vero e proprio tesoro da saccheggiare, Guibert affronta la questione in questi termini, «l'appareil m'a eu, trop haut ou trop bas par rapport à ce

⁸⁴¹ Ivi, p. 14.

⁸⁴² Ivi, p. 16.

que j'attendais de lui. Ou je suis un mauvais technicien, ou il est le mauvais médiateur»⁸⁴³. Con un altro linguaggio Guibert esprime le cose dette da Vaccari capovolgendole. L'inconscio è l'aspettativa, sempre al di là o al di qua. La macchina non può essere l'inconscio, non per lui, al massimo un mediatore, pessimo in alcuni casi, affidabile in altri. In ogni caso la nevrosi guibertiana non permetti di affidarvisi completamente né tantomeno di dichiararne la sua indipendenza rispetto alla volontà. Guibert ne è convinto.

L'appareil photo est bien un petit corps autonome, avec son diaphragme, ses temps d'ouverture et de rétraction, son boîtier comme une carcasse, mais il est un corps mutilé, on doit le porter sur soi comme un enfant, il est lourd, il se fait remarquer, on l'aime aussi comme un enfant infirme qui ne marchera jamais seul mais à qui son infirmité fait voir le monde avec une acuité un peu folle⁸⁴⁴.

Se l'inconscio è, dopo Freud, la parte del nostro Io che non si rivela se non nei sogni, lapsus o negli atti mancati, allora la fotografia avrebbe proprio la funzione di rivelare, di svelare ciò che in altro modo non vediamo. Laddove tutto il resto si ferma la foto cammina. Dove la scrittura non può nulla comincia l'immagine. L'immagine sarebbe dunque la rappresentazione dell'inconscio, il desiderio e il suo appagamento ma qui l'antinomia diventa nuovamente forte. Vaccari insiste che c'è fotografia solo quando il fotografo smette di vedere e lascia vedere la macchina per lui. Contro il pittorialismo, contro Guibert, contro le immagini create, i fantasmi reali. La pittura fotografica elimina il mezzo. Per Vaccari «c'è una barriera di tipo narcisistico che deve essere superata per liberare la pratica della fotografia»⁸⁴⁵, ovvero bisognerebbe che il soggetto si liberasse dalla sicurezza di appartenere a un determinato livello sociale che manifesta attraverso le sue fotografie. Solo in questo modo la fotografia «potrebbe diventare una pratica liberatoria, una tecnica di igiene mentale, una forma di autoanalisi»⁸⁴⁶. Certo Vaccari ha una visione quasi apocalittica che è quella di Artaud nel teatro. Dobbiamo chiedere alla fotografia di analizzarci, e se anche fosse, le immagini pittoriche forse non ci analizzano, non possono dirci nulla? La foto di T.

⁸⁴³ H. Guibert, *L'image fantôme*, cit., p. 78.

⁸⁴⁴ Ivi, p. 80.

⁸⁴⁵ F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, cit., p. 44.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 45.

seduto non ci dice nulla di Hervé Guibert, del suo desiderio, del suo inconscio? Vi ritorneremo.

Qualche pagina dopo lo stesso Vaccari sembra ammettere lo scacco che è costretto a vivere la fotografia e, se da un altro la fotografia ha frammentato il mondo, dall'altro lo ha classificato e ha esercitato una visione unitaria. Leggiamo le foto, prima che come manifestazione dell'inconscio, secondo la serie a cui appartengono. Le fotografie nuove appartengono alla storia della fotografia che le comprende e le trascende a un tempo. Perciò solo le fotografie che ubbidiscono all'inconscio tecnologico si sottrarrebbero a quella manipolazione, all'uso personalistico e produrrebbero qualcosa di nuovo e inaspettato. Estrema illusione di sovversione? Dobbiamo credere che non si sovverte e non si crea utilizzando i codici diffusi? Vaccari esprime la stessa preoccupazione sul reale di Guibert, come afferrarlo? Come considerare la referenzialità? Combatterla e modificarla come vorrebbe Guibert, o arrendersi a vedere in quella realtà una realtà altra, oggettiva, che non ci appartiene perché della macchina, come vorrebbe Vaccari? Come considerare il corpo, il nudo, come addomesticarlo, mascherarlo? Certo partiamo dalla presunzione di essere in grado di afferare la realtà, il corpo, il nudo, “ e invece a noi piace immaginarci misteriosi e insondabili, presenze assolute senza aggettivi”⁸⁴⁷.

E se provassimo a spostare l'asse della nostra discussione, dall'inconscio al desiderio, da Freud a Lacan, da Vaccari a Guibert? L'inconscio parla, ci parla, *ça parle* e se consideriamo il desiderio come una risposta alle nostre mancanze, come bisogno dell'Altro che non si ha, del suo linguaggio, come luogo, interstizio tra la domanda e la sua insoddisfazione perpetua, ci accorgiamo che tutto è più chiaro, che le fotografie di Guibert hanno un senso: esprimono questo desiderio, questa mancanza continua. Travestire, travestirsi, giocare, formalizzare, sovracodificare per desiderare, per appagare, per essere conforme al proprio sogno. Recupero, impossibile, di quella mancanza dell'Essere, difficoltà di quel recuper., il desiderio è difficoltà, è in difficoltà ha detto Lacan. Ed è in questa difficoltà che si presenta l'immagine guibertiana. La resistenza alla macchina è la resistenza all'inconscio, è l'ossessione di contenere, di fissare il desiderio prima che fuga, che sia già altrove. È l'attimo, il clic; prima il desiderio, dopo la delusione.

Abbandoniamo un attimo Lacan e lasciamo parlare Guibert, lasciamo parlare il suo desiderio che trascrivo. La fotografia partecipa al desiderio, lo fantasma e lo rende

⁸⁴⁷ Ivi, p. 108.

possibile. Guibert adolescente le porta nel suo letto, parla a quelle immagini, le scopre insieme al suo corpo, «et je reste ainsi immobile, à bander sans rien faire au-dessus de la photo, comme hypnotisé, jusqu'à la lassitude»⁸⁴⁸. Hervé non ha bisogno di foto erotiche: la foto è Eros. Sulla foto si proietta l'eros, centro e periferia del suo desiderio, il desiderio stesso di possedere. Entrare nell'immagine, bruciarla e bruciarsi è una delle ossessioni, una delle immagini che ritornano nelle sue parole, per dire poi che *l'image est l'essence du désir, et déssexualiser l'image, ce serait la réduire à la théorie*⁸⁴⁹. Sorta di feticismo continuo, ideale.

Come se l'immagine potesse permettere la non intermittenza del desiderio stesso. Vedere e desiderare, desiderare vedere. La fotografia è assimilazione del desiderio, dell'altro che è desiderio, «en prenant ta photo je te lie à moi si je veux, je te fais entrer dans ma vie, je t'assimile un peu, et tu n'y peux rien»⁸⁵⁰. L'immagine più sicura del corpo, più vicina, fedele? E se volesse liberarsi dell'immagine del desiderio ad essa legato? Non basterebbe velarla perché vive nei sogni, nell'ossessione di lasciarsi penetrare da essa, che la carta diventi una seconda pelle, la pelle stessa fino a che «chaque pigment chimique du papier avait trouvé sa place dans un des pores de ma peau. Et la même image se recomposait exactement, à l'envers. Le transfert l'avait délivré de sa maladie...»⁸⁵¹.

È la foto bell'è fatta che ci ossessione e ci sorpende, ci riflette e ci sottomette. La fotografia può essere desiderio di follia, tic, dispiacere se la realtà tutta intera non può essere posseduta, se il desiderio non può essere compreso, manipolato, posseduto, sovrastato. Ne *Le Mausolée des amants*, - il journal che scrive tra 1976 e il 1991 - Guibert ritorna, con pudore sul desiderio e la fotografia:

on pourrait dire que la photo, certaine photo, est une pratique très érotique: cette façon d'attoucher presque le sujet, de l'encercler, de modifier ses attitudes, mais surtout de rester à distance avec l'idée que l'appareil est magique et infernal [...] je vais savoir quelque chose de plus, je vais l'imprisonner et il sera comme une preuve. Le secret de l'autre sera mon secret. Et ce visage qui me fixe peut bien se décomposer : il est déjà mort⁸⁵².

⁸⁴⁸ H. Guibert, *L'image fantôme*, cit, p. 27.

⁸⁴⁹ Ivi, p. 89.

⁸⁵⁰ Ivi, p. 164.

⁸⁵¹ Ivi, p. 169.

⁸⁵² H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard, 2001, p. 116.

Ma infine che cos'è il segreto dell'altro, se non il proprio segreto, se non il desiderio? Chi è Thierry se non lui stesso, doppio e medesimo, fantasma e realtà, fantasma della scrittura, presenza della sua fotografia?

Ne *Le Seul visage* riprende quanto detto per fissarlo ancora meglio.

La photo n'est qu'un instant de ma relation avec le visage⁸⁵³.

La foto come spazio tra me e l'altro, tra il mio viso e il suo, il mio desiderio e l'Altro. L'unico modo forse per avvicinare questo desiderio.



Nudo, con gli occhi coperti per non vedere, per non sapere dove l'occhio si posa, il sesso eretto, semisommerso nell'acqua trasparente che lo rivela, i chiaro-scuro creati dalla peluria, l'ombra sul ventre, le mani levate per tenersi la benda o per toglierla, per pregare o imprecare? La descrizione è piatta, manca di desiderio, del suo desiderio che posso sopporre ma non avere, a parte quello di continuare a guardare le sue foto e tradirlo con T., a parte quello di desiderare di essere quella fotografia, di provare lo stesso desiderio, desiderare di aver fotografato io quel frammento di realtà. Seduto su una poltrona eccessivamente imponente, messo all'angolo, eppure centrale, tra oggetti futili e borghesi: mappamondo, Tv, giradischi. Fotografare T. è desiderarlo, desiderare di possederlo sempre, comunque. Poter dire che è stato, *ça a été*, necessità di dirlo, di ricordarlo, monumento al desiderio troppo fragile, effimero e reversibile; per farlo stare in piedi, da solo, senza immagini, senza parole. Poter fotografare il proprio godimento, fantasma più alto, desiderio più sublime e perciò irrealizzabile, destinato al fallimento. Fotografare l'attimo del desiderio, rincorrere il tempo e abolirlo: progetto inseguito per tutta la vita, in ogni fotografia, in ogni parola.

⁸⁵³ H. Guibert, *Le Seul visage*, cit, p. 7.

Altrove, in una lettera a T., Guibert cerca di spiegarsi sulle immagini, cerca ancora di liberarsi, di non duplicare T., attraverso essa, di non cercare e desiderare altro che lui: verità o dissimulazione? «l'immagine est morte et je ne te veux pas mort, ton corps pour moi, ta présence est un miracle qui chasse l'image»⁸⁵⁴. Davanti a T., la fotografia si arrende, il desiderio della fotografia deve arrendersi, non può competere, nulla può competere con il suo corpo; certo la fotografia è la sua immagine, il suo regalo, ma lui è già altrove. Fissare, immobilizzare quel corpo sinuoso, fatto di onde, di chiaroscuri, provare a smontarlo, a mascherarlo, a non desiderarlo sarà la prova di tutta una vita. La prova del desiderio, la resistenza dell'inconscio, la riuscita della macchina.

La fotografia è il luogo di mezzo, desiderio ed espressione del desiderio, soggetto e oggetto, materia e spirito, arte e realtà. La fotografia è la domanda di questo desiderio che si strappa dal soggetto per raggiungere l'Altro, il suo oggetto, è il momento, la scelta prima di essere integrata nelle altre immagini, nella storia della fotografia, nell'album familiare, nella legge del commercio e dello scambio. In quel momento sussiste solo la legge del desiderio. Il desiderio non può essere detto, è sempre altrove e paradossalmente deve essere assorbito, deve essere spiegato, deve essere trovato, deve partecipare all'economia dei segni. La fotografia guibertiana è desiderante, i suoi soggetti lo sono, le sue forme e colori, il desiderio di perfezione, di citazione, di avere la fotografia perfetta che possa contenere tutto il suo desiderio e la paura nevrotica che la fotografia possa strappare il desiderio di quell'altra realtà, di Thierry. La paura che una volta usciti dalla grotta delle immagini la luce troppo forte trapassi i corpi prima in equilibrio.

La fotografia procede in un doppio movimento: riprodurre la realtà e produrre un'altra realtà. Thierry inseguito fino alla perfezione fino alla paura di credere che Thierry sia solo una foto, solo quello, nulla di più. Non godere davanti alla sua foto è l'ultimo regalo che può fargli, che può fare al suo corpo, sfuggente ma desiderabile. È l'estremo gesto, la resa forse non pienamente convinta che quel corpo vale più della sua immagine. La fotografia come formazione di compromesso tra diverse istanze.

Il soggetto fotografico è Altro nel momento della fotografia, in questo modo egli assicura il proprio godimento al riparo della legge, è perverso, lo sa e ne gode quando non può più difendersi dal desiderio, ma secondo Lacan anche il «desiderio è una

⁸⁵⁴ Ivi, p. 129.

difesa, difesa dell'oltrepassare un limite nel godimento»⁸⁵⁵ che porterebbe alla castrazione. Ricordate le foto non rivelate della madre? La presenza del padre, fallo e legge, ha impedito il godimento pur facendo scorrere il desiderio. La paura della castrazione, delle foto non riuscite, favorisce il desiderio impedendo il godimento. Favorisce l'immagine perfetta di Thierry ma impedisce il godimento. La minaccia di perdere la realtà è compresa in quella rinuncia e la giustifica. La fotografia come soglia. «La castrazione vuol dire che bisogna che il godimento sia rifiutato perché possa essere raggiunto sulla scala rovesciata della Legge del desiderio»⁸⁵⁶.

6. Parola di fotografo

Guibert fotografo è una novità per molti, Guibert giornalista, che scrive sulla fotografia un pò meno. Nei suoi articoli, scritti per «Le Monde» tra il 1977 e il 1985 alcuni nomi tornano ossessivamente e non solo per scelte editoriali o di moda. Leggendoli si può costruire una sorta di puzzle ideale in cui riconoscere i maestri, secondo la sua parola, qualche filiazione e soprattutto il sapore dell'ammirazione per chi ha fatto la storia della fotografia. Potrei tentare un indice alfabetico e cominciare con Diane Arbus, la rivoluzionaria fotografa americana, la fotografa-limite, colei che posa lo sguardo su chi perlopiù viene cancellato dallo sguardo. La sua opera ha cercato di forzare il mondo a vedere, a non avere paura della diversità, *donner a voir l'immontrable*. Di lei dirà, «elle représente un cas limite, une extrémité exemplaire, une des seules qui vaillent»⁸⁵⁷. Brassäi, uno dei suoi preferiti, le cui foto sono «des appels de remémoration, des preuves et des accrocs, autour desquels pourra se dérouler le souvenir, une fois le moment venu»⁸⁵⁸. Cartier-Bresson a cui consacra diversi articoli, stupendosi del fatto che né Barthes né Sontag nei loro testi abbiano dedicato una riga al grande fotografo, intimiditi, crede, dalla forza elettrica e paralizzante delle sue fotografie.

Cartier-Bresson è un Dio per Guibert, un dio nascosto che parla attraverso il suo profeta, la fotografia. Di lui apprezza la formazione artistica, il ricorso alla pittura,

⁸⁵⁵ J. Lacan, *Subversion du sujet et dialectique et dialéctique du désir*, in, Id. *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 795.

⁸⁵⁶ Ivi, p. 798.

⁸⁵⁷ H. Guibert, *La photo*, cit, p. 185.

⁸⁵⁸ Ivi, p. 366.

l'organizzazione dello spazio, «taillé a coup de traits et de compas, tranché en zone d'informations visuelles»⁸⁵⁹. In un'intervista concessa nel 1980 Cartier-Bresson spiega la sua fotografia: «les photographes que j'aime ont un œil de peintre, ça se cultive», e ancora “il faut travailler pour son plaisir. Si on ne fait pas plaisir à soi-même, comment peut-on faire plaisir aux autres?»⁸⁶⁰. Di Cartier-Bresson ama la sua discrezione attorno ai suoi soggetti: del resto anche questi sono discreti e un pò distratti, ritratti quando non lo immaginano. Hervé non farà mai sua questa lezione. Di Cartier-Bresson ne *Le Seul visage* racconta un interessante aneddoto. Alla fine del 1983 si reca a Parga con il maestro e altri fotografi per vedere un'esposizione di Anna Farova. L'esposizione è a cento chilometri dalla capitale ed ha una grande importanza per tutti. Nella cappella dove sono stipati ad ascoltare un musicista dopo la presentazione della stessa fotografia Hervé Guibert respira a mala pena, contro il muro cerca di non disturbare il suo maestro mentre una folla di persone si accalca attorno a lui. Il caso, vuole che il suo occhio veda dall'altra parte della cappella un solo viso, *Le Seul visage*, appunto, girato verso di lui, speculare a lui dall'altra parte della cappella. Per Guibert è un istante fotografico, *un coup de foudre photographique*. Se solo si fosse spostato a destra o a sinistra avrebbe perso quella possibilità, quel viso, quel desiderio. Guibert cerca di non tradire alcuna emozione particolare ma è evidente che giubila per quella foto, per quel desiderio appagato. Accanto a lui è sempre il maestro, adesso anche lui con la macchina fotografica pronta a scattare e lo scatto avviene, rapidamente.

Hervé vive qualcosa di inedito e impressionante che riporta, quasi una delusione, una dissimmetria tra lui e il maestro, tra la sua fotografia e l'Altra.

Aucun des gens du groupe, évidemment, n'intéressait Cartier-Bresson, mais un rapport de lumière, une anomalie géométrique frayée dans la masse humaine⁸⁶¹.

Infine Kertész, forse il suo preferito, il più desiderato.

⁸⁵⁹ Ivi, p. 197.

⁸⁶⁰ Ivi, p. 261.

⁸⁶¹ H. Guibert, *Le Seul visage*, cit, p.6.



Chissà se e quanto avrebbe voluto aver fotografato questo nuotatore, aver bloccato l'istante, le onde, i riflessi. A Kertész dedicherà due dei suoi articoli più belli, il primo nel 1980 e l'altro alla morte del frande fotografo, nel 1985. Il primo sembra delineare la fenomenologia di Kertész.

Son sujet est évidemment la lumière, qui certifie la persistance de la vie, et l'acte de la vision, l'activité même de la photographie. Plus que jamais tout se cache dans des nuances de gris, dans des affinités ténues entre les objets : la photo de Kertész est hantée, il nous fait voir l'invisible. [...] Dans son état de voyance et de contemplation, il saisit des choses que dans nos codes de vision pressée et profitable nous ne parvenons même à pas voir. (...) Il faut être sensible au mystère. Il faut revendiquer une petite part de grâce. Il faut laisser à la lumière le temps de nous éblouir⁸⁶².

L'articolo scritto per la morte di Kertész è uno degli ultimi per «Le Monde», di lì a poco la rottura col giornale. se lo leggiamo anche attraverso questo dato la sua lettura è ancora più suggestiva e ricca.

Al maestro ungherese dedica uno dei primi articoli nel lontano 1978, appena insediato nella redazione di «Le Monde» e anche uno degli ultimi, l'ultimo veramente importante, la quadratura di un cerchio, estremo omaggio della scrittura all'immagine. E certo potremmo dire molte cose sul rapporto tra fotografia e scrittura, sull'attività giornalistica di Guibert, sulle parole scelte per descrivere la fotografia, temi che qui enuncio per il futuro. Ci basti per il momento sapere, ritrovare l'importanza che Kertész ha avuto per Guibert. Kertész ebbe un grande amore per Elisabeth, stesso grande amore di Hervé per T., amore che che il fotografo ungherese però celò tutta la vita a causa

⁸⁶² H. Guibert, *La photo*, cit, p.274.

della moglie. «Kertész est un photographe de la commémoration, de ceux qu'il a aimés (...) lançant des photos presque vides quand les autres les faisaient comble, et décidant de voir le monde depuis sa fenêtre quand les autres le parcouraient»⁸⁶³. Infine, «ses photos nous restent comme de proposition de fidélité et de renouvellement»⁸⁶⁴. Cosa poter dire, cosa desiderare di meglio, più che chiudere con le sue stesse parole, le parole che lui, Hervé, ha usato per il maestro, André ?

7. Perché fotografare. Qualche appunto (in teoria)

Fotografare per desiderare, desiderare per fotografare? In Guibert non vi sono risposte univoche; qualche proposta, certo. Fotografare per non scrivere laddove il testo è il dispiacere dell'immagine, la delusione, lo scacco. Fotografare per possedere gli oggetti e allo stesso tempo per tenerli a distanza e dominarli. Fotografare per ritrovarsi giovane, ritornare a un tempo che si credeva perduto, per sempre e scoprire di appartenere totalmente, fatalmente a quella storia tracciata dalle foto, dalla somiglianza. Fotografare per raddoppiare la vista e la coscienza. Fotografare per fare magie, «elle peut faire voler les avions au repos, mettre des cheveux sur les cranes chauves pour les publicités de lotions contre la calvitie. Elle peut fermer des yeux ouverts et rouvrir des yeux fermés, elle peut faire marcher les morts»⁸⁶⁵, fotografare per legare a se l'amato, farlo entrare nella propria vita, assimilarlo senza che l'altro se ne accorga. Bisogna allora fotografare, è d'obbligo se chi desideriamo fugge nella realtà, dalla realtà. Fotografare per costituire un patrimonio, il patrimonio dell'umanità, «car elle inglobe les architectures, les physionomies, les habillements, elle est l'outil privilégié de l'anthropologue»⁸⁶⁶. I fotografi sono dunque artigiani del nostro patrimonio, del nostro immaginario, delle nostre rappresentazioni, eppure, paradossalmente sono artigiani di un patrimonio "fantasma", «un patrimoine mirage, comme un château de papier bati sur du vent [...] elle est destructible, alterable comme la pierre, ou le visage qu'elle promet d'éterniser»⁸⁶⁷ e allora perché fotografare?

⁸⁶³ Ivi, p. 494.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ H. Guibert, *L'image fantôme*, cit, p. 139.

⁸⁶⁶ H. Guibert, *La photo*, cit, p. 233.

⁸⁶⁷ Ivi, p. 234.

Pour la photo elle-même, pour la technique et le travail des artistes d'une époque⁸⁶⁸.

Per stabilire un dialogo tra l'immagine e l'osservatore, tra un fotografo e un altro, tra una storia e un'altra, tra il desiderio e il suo fantasma. Per dar conto della propria immagine nel bisogno estremo di individualità, secondo Gisele Freund. Per evocare e rievocare le tracce di un'esistenza che rischia l'oblio. Fotografare per salvaguardare, riproducendoli, i soggetti amati, desiderati, incontrati nella speranza di conservarli per un ipotetico incontro nel futuro. Che la fotografia sia immortale? Che l'immagine lo sia? Certo è meno mortale degli oggetti del desiderio.

Fotografare per scrivere, per duplicare la fotografia, per tradurla e creare una nuova immagine fatta di segni-parole. Quando scriviamo duplichiamo quella fotografia inevitabilmente, sia che proviamo a descriverla sia che dimentichiamo di farlo e parliamo delle intenzioni dell'autore, della sua storia, del contesto, dei riferimenti etc.,. Proviamo a parlare di quell'immagine, proviamo a farla parlare, cerchiamo di porre la scrittura tra il visibile e il leggibile, tra ciò che è detto e ciò che è possibile dire.

Fotografare come testimonianza d'amore:

en dévoilant ainsi à d'autres, à des corps étrangers, passant set peut-être indifférents (je peux aussi les imaginer complices), des corps familiers, des corps aimés, je ne fais qu'une chose – et c'est une chose énorme je crois c'est en tout cas le but de toute mon activité, de toute ma prétention créatrice - : *temoigner de mon amour*⁸⁶⁹.

Riscoprire Guibert fotografo è a un tempo il risveglio di un desiderio di un certo tipo di fotografia e il rimando continuo alla storia della fotografia. Le sue immagini sono sospese tra la chiusura formale e il rimando, la citazione; continuano a produrre note, riferimenti, a chiamare in causa i suoi maestri. Il bel libro edito da Gallimard ci fa scoprire questo mondo, il suo mondo. Guibert non riscrive la storia della fotografia, né quella del desiderio: apre una piccola porta, lì al buio e tra mille immagini ci porta a se. Guibert postmoderno, Guibert della perfezione dei corpi, belli in se, autosufficienti, formalizzati, costruiti. Corpi compiaciuti, gaudenti, disponibili, iperestetici, (simulacri secondo l'ordine di idee di Baudrillard), eppure corpi, immagini di corpi che superano

⁸⁶⁸ *Ibid.*

⁸⁶⁹ H. Guibert, *Le Seul visage*, cit, p. 5. il corsivo è mio.

le tempeste, la dissoluzione, la morte, la sfidano per arrivare fino a noi, colmi di desiderio e realtà.

Capitolo VII

Imago sui. La costruzione di un'ossessione

Non sans un système subtil d'esquives. En prenant un peu de distance,
le peintre s'est placé à côté de l'ouvrage auquel il travaille.
C'est-à-dire que pour le spectateur qui actuellement le regarde,
il est à droite de son tableau qui, lui, occupe toute l'extrême gauche⁸⁷⁰

Se l'Io letterario di Guibert pone ancora dei quesiti, non meno ne devono porre quelle immagini fotografiche che conservano la traccia del suo volto e del suo corpo e non meno problematico deve essere stato per lui scegliere come apparire, come essere immagine e autore a un tempo di quelle scritture di luce⁸⁷¹. E ancora, se la nozione di autobiografia è difficilmente applicabile per esteso anche a una sola porzione della sua opera, ancora più difficile è ritrovare nei suoi autoritratti la filiazione a un genere ormai classico come quello della ritrattistica che affonda le sue radici nella seconda metà del XIX secolo. Appare però indispensabile fare riferimento a questa storia dell'autoritratto e fissare qualche idea in grado di fare “luce” sull'opera di Guibert e formulare, se possibile, nuove ipotesi di lettura. Innanzitutto, perché ci si fotografa? Contrastare l'azione erosiva del tempo e la labilità della memoria, preservare la propria traccia, lasciare ai posteri il segno, l'immagine dunque, del proprio passaggio terreno; in definitiva ci si fotografa per gli altri, per certificare la propria presenza. Credo però che ci si fotografi anche per se, per rallentare quel percorso verso il nulla e contrastare l'angoscia ancorandosi a un supporto “visibile”, tracciabile.

Del resto il ritratto, prima ancora di essere autoritratto, nasce, come ricorda Gisele Freund per mostrare, rendere visibile, l'evoluzione e l'ascesa di taluni strati sociali: «“farsi fare il ritratto” era uno di quegli atti simbolici per mezzo dei quali i

⁸⁷⁰ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19.

⁸⁷¹ Mi permetto di rimandare a R. Barthes e al suo discorso esplicitamente compiuto sulla “coincidenza difficile di immagine e Io”: « sono io che non coincido mai con la mia immagine; infatti è l'immagine che è pesante, immobile, tenace, e sono io che sono leggero, diviso, disperso [...]. Ah se la fotografia potesse almeno darmi un corpo neutro, anatomico, un corpo che non significasse niente!»p. 13; e ancora «immaginarmente, la fotografia rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto, né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte: io divento veramente spettro» in R. Barthes, *La Camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003 [1980] p. 15

membri della classe sociale ascendente rendevano visibile a se stessi e agli altri la loro ascesa, e si classificavano fra coloro che godevano di considerazione sociale»⁸⁷². Ad accrescere il valore della fotografia, la sua credenza presso la borghesia ci pensa l'appellativo diffuso in pochi decenni di specchio fedele della realtà: la fotografia non mente; nessun modello può sostituirsi alla persona reale, nessuna mistificazione è più possibile. I detrattori della fotografia, Baudelaire in testa, del resto facevano leva proprio su questa pretesa resituzione meccanica della realtà per escludere la fotografia dalle arti e ancora Barthes pochi decenni or sono, come abbiamo già visto, non smetterà di prendere in causa la questione del referente, quel *ça a été*, che sarebbe l'essenza della fotografia. Si richiama il mito di Narciso e la pellicola sembra davvero essere l'analogo di quell'acqua chiara in cui si specchia lo sfortunato adolescente. Se tutto ciò è vero e innegabile, è altrettanto vero che sin dalle sue origini la fotografia ha provato e non poteva essere altrimenti a cercare un rapporto con la pittura prima imitandone i modelli e poi provando ad affrancarsene. Appare chiaro ai primi fotografi, a Nadar, ad esempio, che chi si recava nel suo studio provava un'attrazione fatale per quello strano oggetto del desiderio, lungi dal risolversi nella prova tangibile della propria immagine. Crawford in *L'età del collodio*, sottolinea la necessaria non naturalità di quei ritratti; i tempi lunghi di posa, lo studio e soprattutto l'immaginario costruito dalla pittura fanno sì che quei ritratti più che mostrare soggetti mostrano pose, maschere preoccupate di stare ferme: «l'irrealtà psicologica che si veniva a produrre era allora largamente riconosciuta e diventava oggetto di scherzo»⁸⁷³. Non in ultimo bisogna ricordare la pratica usuale e di grande diffusione del ritocco.

La pretesa "realtà" fotografia appare dunque minata fin dalle origini e non può, come abbiamo visto, non riguardare il rapporto a se come immagine. È vero altrettanto che sin dai tempi del mitico Nadar la fotografia prova ad assumere la funzione di indagatrice della psiche. Le fotografie a tre quarti si concentrano e illuminano non tanto e non solo il volto quanto l'anima; si riaffaccia in questo modo l'Hegel dell'Estetica: riuscire a ocgliere la verità di un volto, strapparla per lo più diventa l'ossessione di dilettanti e professionisti. Desiderio, questo, che se pone già diversi interrogativi per il fotografo ritrattista, ne pone ancora di più per chi decide di fotografarsi, di essere a un tempo soggetto e oggetto della fotografia, mezzo e fine.

⁸⁷² G. Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1974, p. 7

⁸⁷³ W. Crawford, *L'età del collodio*, Roma, Cesco Ciapanna, 1981, p. 17.

Il volto si svela come enigma e una lunga tradizione filosofica si riaffaccia e si riallaccia a problemi artistici e in qualche misura psicologici di riconoscimento e identificazione. Sappiamo che il termine persona significa maschera: il fotografo che fotografa se stesso, dovremmo chiederci, qualche maschera si offre e ci offre? Piuttosto che chiederci se è veramente se stesso. È innegabile che lo sia, è la sua traccia. Il problema, ripeto, deve essere un altro e precisamente deve riguardare la scelta, il momento che si impone a lui e a noi che lo guarderemo a nostra volta. E ancora: se è vero che il ritratto dell'altro riguarda innanzitutto noi, il nostro ritratto chi riguarda? L'Altro? In che misura? Proveremo a individuare dei percorsi possibili.

Vorrei ancora continuare con altri quesiti che immediatamente e fatalmente si intrecciano con l'autoritratto. Se fotografare è scrivere con la luce, fotografarsi è la forma riflessiva di questa pratica, ritorno a se, restituzione di un'immagine speculare. La fotografia come specchio è un vecchio soggetto della critica estetica e pur non prendendo le parti per una fotografia come analogon dello specchio, dobbiamo pure riferirci alla simbolica speculare se vogliamo capire un po' meglio le dinamiche dell'autoritratto e la particolarità dell'autoritratto guibertiano; non fosse per il fatto che lo specchio è talvolta soggetto stesso nell'autoritratto.

L'uso dello specchio, occorre dire, è tutt'altro che sporadico nella storia dell'autoritratto fotografico; già Florence Henri, esponente dell'avanguardia storica, seppe sfruttare le possibilità compositive ottenute grazie all'uso dello specchio, riproponendo e ravvivando il tema del doppio, in questo caso del raddoppiamento della propria immagine, del controllo e della simulazione dell'effetto oltre a ricordare e a ricordarci l'analogia della fotografia come specchio che sa trattenere le immagini e che permette dunque se non un'identificazione più duratura quantomeno una riflessione più problematica. Fotografarsi dunque ha a che fare anche con l'identità, con l'identificazione, annunciamo; è quel famoso stadio dello specchio che replichiamo incessantemente ed è quel mito di Narciso che viviamo e interroghiamo ancora e ancora, quel Narciso che si incanta non tanto per la propria bellezza quanto per la propria immagine riflessa. Ritornare a Narciso, al mito, allo specchio è allo stesso tempo spingersi sulla fotografia, «su ciò che rimane del guardarsi, dell'atto di coscienza del guardarsi, nella stessa immagine fotografica»⁸⁷⁴. Bisogna dire però che il mito dello specchio è stato alle sue origini tutt'altro che positivo, segno dell'illusione e dell'inganno, del molteplice là dove vi è l'uno e viceversa. Anche il mito di Dioniso,

⁸⁷⁴ F. Alinovi – C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 232.

mito delle origini “rispecchia” questo problema e congiunge il tema della conoscenza e dell’inganno. Perché? Perché se quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà ma è soltanto riflesso, lo specchio «è anche simbolo della conoscenza, perché guardandomi nello specchio io mi conosco e in un senso più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo a un riflesso che io possiedo»⁸⁷⁵. Questo è un punto essenziale su cui torneremo a riflettere e che riguarda la pratica dell’autoritratto da vicino. Illusione e conoscenza e illusorietà della conoscenza come intermittenza indicano la via regia per approcciarsi allo specchio e alla propria immagine, al regno dell’alterità che lo specchio impone. Lo specchio di Dioniso come l’autoritratto è un attributo quanto esso stesso, Dio e mondo, Io e Altro: il punto di congiunzione. Chi si guarda nello specchio, come chi si fotografa è costretto all’esperienza del riconoscersi e del rifiutarsi: dire “sono Io” e “no, non sono Io”, dialettica che tanto assomiglia a quel fort/da di freudiana memoria, rispecchiamento che può portare fino a un rifiuto drammatico; l’Altro allora assomiglia a quella Medusa che non si deve assolutamente incrociare e il cui mito racconta «l’orrore terrificante di un’alterità radicale, nella quale l’uomo finisce per identificarsi, diventando pietra»⁸⁷⁶. Ora il mito di medusa è proprio questo: tracciare il limite della stessa esperienza della conoscenza, dell’identificazione nella finitudine e nella parziale rimozione delle figure dell’alterità. È altrettanto vero però che l’uomo guardò Medusa da uno specchio, attraverso i riflessi e i limiti di quest’ultimo.

L’autoritratto, potremmo dire ma in modo ancora imperfetto, rappresenta il freno all’emorragia della conoscenza, all’abisso del se, “bloccando” istanti, d’ora in poi visibili di quel processo. Allo stesso tempo ricordo però che l’autoritratto non è il segno-tomba in cui si racchiude il corpo in forma, è piuttosto e ancora la vittoria di Dioniso contro Socrate, la dispersione contro la trasparenza assoluta, la crisalide.

Il riflesso, potremo dire allora, è «l’Altro e lo Stesso, il Tutto e il Nulla, l’Identità e la Differenza: un gioco d’immagini potenti si raccoglie attorno allo specchio inteso come luogo originario, dove si dischiude l’orizzonte del simbolo, ma dove, parimenti, ci si misura in continuazione – come insegnava Lacan – col potere fascinatore dell’immaginario»⁸⁷⁷. Queste parole confermano la stretta parentela dello specchio con la riflessione sulla questione dell’identità e della differenza, sulla pratica fotografica e non in ultimo sul tema del visibile/invisibile, svelare/nascondere, con altri

⁸⁷⁵ G. Colli, *La Sapienza greca*, Milano, Adelphi, 1977, p. 42.

⁸⁷⁶ A. Tagliapietra, *La Metafora dello specchio*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 36.

⁸⁷⁷ Ivi, p. 59.

diremo Erso/Thanatos. Tuttavia è bene ricordare che oltre alle coppie appena ricordate, Dioniso, il suo mito, ci insegna l'eccedenza, la non perfetta corrispondenza tra Uno e uno, c'è sempre qualcosa che scorre a lato, che non si lascia includere nel segno della Totalità ma la sfida continuamente. È la "parte maledetta" che continuerà ad affannare l'essere per millenni e che continuerà più modestamente a iscrivere la storia dello specchio prima e della fotografia poi come una continua lotta per la supremazia della realtà sull'illusione, gli oggetti dai loro riflessi, gli spettri dalla ragione, il folle dal sano...

Senza questa premessa, difficile sarebbe comprendere la figura di Narciso, il suo mito: l'Altro come componente dell'identico, Narciso come la divinità dell'adolescenza «ossia quel periodo della vita che si caratterizza come un cammino progressivo verso l'identificazione nella comunità e l'integrazione all'interno del gruppo sociale»⁸⁷⁸. Perché Narciso, perché il suo valore emblematico genealogico della *psiche* occidentale? Forse perché il rifiuto dell'amore della disperata ninfa Eco è così assoluto, forse perché si è insistito tanto sul rifiuto di comporre il maschile col femminile, riconoscendo l'Altro come metà di se stesso. Forse perché Narciso rappresenta il mito nel mito, quello del desiderio che desidera se stesso e non l'Altro come soggetto di quel desiderio a cui cor-rispondere, l'Altro che potrebbe condurlo lontano da quello specchio che invece lo imprigionerà, così come aveva predetto Tiresia. Narciso rifiuta lo sguardo dell'Altro⁸⁷⁹, si illude della sua autosufficienza scambiando la propria immagine per l'Altro. Narciso si inganna, quel desiderio stesso senza oggetto e senza corpo esige quell'inganno, esige per sussistere che scambi il proprio volto per quello dell'Altro. Cosa lo porterà a svelare quell'inganno? È il discorso, il linguaggio che nella variante ovidiana permette alla vittima di riconoscersi ingannata, e sovvertendo anche la spiegazione dello stadio dello specchio offerta da Lacan che stabilisce tale stadio prima del linguaggio e della sua funzione di soggetto⁸⁸⁰. Narciso, ripeto, è lo scacco del desiderio, il suo cortocircuito, perché l'oggetto del desiderio è anche l'oggetto desiderante, così come nella fotografia l'oggetto fotografato è anche il soggetto. Il proprio corpo nel mito di Narciso è evidentemente un corpo impossibile, perché impossibile è la realizzazione del desiderio che ispira. L'impossibilità che lo porterà ad abbandonare quel corpo per l'Altro dandosi

⁸⁷⁸ Ivi. p. 44.

⁸⁷⁹ Robert Castel assai giustamente del mito di Narciso come dell'espressione del possibile pericolo dell'essere «entro e a causa della propria immagine. Magia del duplice e dell'ombra, incanto dello sguardo che svela e seduce», in P. Bourdieu, *La fotografia*, Rimini, Guaraldi, 1972, p. 285.

⁸⁸⁰ Mi permetto di rinviare al fondamentale *Le stade du miroir* di Jacques Lacan, in Id, *Écrits*, pris, Seuil, pp. 93-124.

la morte e negando fino all'estremo quel corpo prima desiderato. Nel genio di Ovidio il corpo non si troverà perché al suo posto crescerà un fiore, piegato su se stesso che si desidera e si fa ombra; Narciso entrerà a far parte stabilmente dello stereotipo della vanità dei sensi, dell'eros terreno per poi essere rinfrescato da tutta una letteratura fiorente sull'omosessualità come blocco narcisistico. Cosa resta di questa storia triste e fatale, cosa passa per vie sotterranee nella fotografia, nella pratica dell'autoritratto e nell'estetica guibertiana? Anzitutto ribadisco che il rischio, quando ci si specchia o ci si fotografa, non è tanto quello di incontrare se stessi, quanto quello di incontrare l'Altro che noi stessi siamo⁸⁸¹, di riconoscersi e perdersi; questa l'oscillazione, la dialettica del guardarsi, del riflettersi.

Lo sguardo di chi si ritrae è però più simile a quello di Dioniso che a quello di Narciso; più che rimanere imprigionato in quello sguardo, ha accesso all'eccedenza, a quella circolarità non perfetta che svela ombre e riflessi. Ma Narciso ritorna ancora nella nostra idea stessa di rappresentazione, di arte; nella *Vita di Apollonio di Tiana* viene riassunta la spirale della rappresentazione: «e se la fonte dipinge Narciso, la pittura a sua volta dipinge la fonte e tutta la storia di Narciso»⁸⁸², non molto dopo l'idea della *mimesis* come imitazione, l'imitazione come copia e la copia come riflesso (Platone teme l'attività artistica proprio perché essa è anzitutto una forma di imitazione).

Vi è però nel mito, tanto in quello di Dioniso che in quello di Narciso, ambedue adolescenti, l'idea che la propria immagina, la contemplazione della stessa si ottiene a prezzo di un sacrificio, simbolico quanto reale nel caso di Narciso; torniamo insomma circolarmente a quel Narciso che sacrifica se stesso, fisicamente, alla propria immagine. Non ci deve apparire allora del tutto ingiustificato né folle il rifiuto di Balzac a farsi ritrarre: lo scrittore considerava la fotografia in grado di strappare letteralmente qualcosa della propria pelle e dunque del proprio Io. Chissà se nella stessa etimologia della parola *ritratto* in lignue come l'italiano e lo spagnolo e *portrait* in inglese e in francese, e derivanti dalla doppia parola latina re-traho, traccia di, memoria di e pro-traho al posto di, si nasconde il mito di quella paura e desiderio di essere risucchiati dalla propria immagine⁸⁸³.

Il ritratto perciò fin dagli albori della fotografia venne inteso in senso funzionale come impronta e in senso psicologico come sostituzione e doppio. Non in ultima questa ricostruzione sommaria svela la dialettica dell'esserci e del duplicarsi, prendere atto di

⁸⁸¹ A. Tagliapietra, *La Metafora*, cit, p. 60

⁸⁸² Ivi, p. 62.

⁸⁸³ Cfr. S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma, Laterza, 1998, p. 25

se e viverli come doppio. Trattenere l'immagine per tenere con se l'immagine cara di se medesimo e a un tempo trarre fuori qualcosa di nascosto; per Ferrari non vi è dubbio che questi due movimenti guidano ogni operazione attinente il ritratto e pur se non dimentica l'elemento perturbante che si può scorgere nella fotografia, ad esempio ritrae la morte come verità o come messa in scena, alla fine fa rientrare quell'elemento nella dialettica dell'Io che prova per il tramite della rappresentazione a integrare simbolicamente ogni elemento di offesa alla vita. Se l'ipotesi è in se assai stimolante, a portarla avanti fino in fondo rischia non solo di negare il mito di Narciso e Dioniso, quel mito dell'immagine tutt'altro che salvifica, ma nega altresì l'alterità, quella differenza nell'identità che invece è non solo necessaria ma incontestabile nell'opera guibertiana. Quel *ho paura del mondo e allora lo fotografo*⁸⁸⁴, che può essere qui reso in *ho paura di me quindi mi fotografo* non è sempre vero. Guibert, vedremo, imparerà a spezzare quel corpo, a tradurlo in ombra, a non proteggersi da lui, tutt'altro. Né forse siamo così sicuri che esso si fotografava per lasciare una traccia durevole di se; vedremo se e in che misura ci consegnerà le tracce di se.

Se Narciso e Dioniso, che abbiamo qui individuato come paradigmi di quel rapporto a se per il tramite dell'immagine, sono i miti dell'adolescenza, del corpo ragazzo, occorre subito dire che di Hervé Guibert nessuna immagine di se adolescente si conserva o ad ogni modo si conosce e la ragione ce la fornisce ne *L'Image fantôme*, testo del 1981, interamente dedicato all'immagine fantasma ma anche ai fantasmi di immagini, testo che ci guiderà su alcune possibili ipotesi di lettura. Guibert non si mostra evidentemente bambino, chiarendo che quelle foto non significano nient'altro che la conferma dell'appartenenza alla sua famiglia; quelle comprese tra quattordici e i diciotto anni li raccolse, come racconta, in un album, modo che gli doveva regalare l'evidenza di una persona straniera, di una maschera, *ce n'était pas moi*, afferma e aggiunge che non è certo narcisismo il suo, non riconoscendo visi ma dimostrazione del cambiamento, lo spiegamento di una trasformazione che sfugge all'identificazione e che pare assomigliare più a un personaggio da romanzo che a se stesso; altre foto verranno distrutte⁸⁸⁵, come ammetterà egli stesso.

⁸⁸⁴ Ivi, p. 45.

⁸⁸⁵ Cfr. H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, cit, p. 412 e p. 428.



Di Guibert prima del suo primo autoritratto pubblicato e dunque preso in considerazione restano due episodi legati all'immagine di se di notevole importanza: il primo riguarda il rinnovo della carte d'identità e la sostituzione della propria immagine che prenderà il posto di quella del 1967.

Je demandai à récupérer mon visage antérieur. C'était peut-être la seule photo que je possédais de moi à cet âge-là, avec cette tête-là, quelqu'un d'autre (...).

Je vis mon nouveau visage agrafé sur l'ancienne carte d'identité, juste à côté du visage antérieur. Je remarquai que l'employé avait mis l'agrafe en plein milieu de mon visage. Elle entra dans ma joue droite pour ressortir près du nez, et je vis là comme un signe⁸⁸⁶.

Ora basta riprendere le sue stesse parole per capire l'ambiguità di Guibert verso l'immagine. Guibert, quello stesso che in altre pagine afferma l'estraneità alla sua immagine anteriore, vuole qui recuperarla, per recuperare forse quel "qualcun altro" che ammette di vedere in quella foto; poi vede il nuovo viso, quello tracciato dalla foto, cui è costretto, letteralmente, a identificarsi e verso la quale prova un attacco paranoico segnalato dall'ultima frase che pare descrivere tutt'altro che una metafora all'attacco del proprio viso da quel solerte impiegato.

⁸⁸⁶ H. Guibert, *L'image fantôme*, cit, p. 56. Il corsivo è mio.

Il secondo episodio, di cui esiste traccia fotografica, è invece il punto estremo di questa ambiguità d'immagine. Si tratta di una radiografia del 20 aprile 1972 che tiene appesa alla finestra di fronte al tavolo dove scrive, scelta che è così spiegata:

je placarde l'image la plus intime de moi-même, bien plus qu'un nu, celle qui renferme l'enigme [...] je n'ai plus chez moi aucune photo de moi, cela m'horripile chez les autres, mais j'affiche là, avec un plaisir d'exhibitionniste, l'image d'une différence de base...⁸⁸⁷.

Queste frasi, ancor meglio di molte chiose, rivelano il rapporto ambiguo, paradossale, dissacratorio di Guibert verso la propria immagine, ammettendo di provare un piacere esibizionistico in quell'esposizione e l'orripilamento di fronte fatto di mostrare le proprie foto.

Potremmo dire, confermati da queste parole, che il rapporto con la fotografia prima e con l'immagine di se soprattutto è fin da sempre tutt'altro che pacificata.

Ancora nello stesso testo Guibert parla del suo amore per Rembrandt, per i suoi autoritratti che collezionerà instancabilmente, come abbiamo già visto e come avremo ancora modo di vedere. Guibert sceglie quei ritratti, sceglie quelli che idealmente sono per lui Rembrandt, escludendo soggettivamente altri autoritratti dello stesso pittore, argomentando così tale scelta, che è peraltro in rapporto a se.

Je m'y identifiais. Mes propres autoportraits, je les aurais voulu ainsi. En choisissant ceux-là, c'étaient là aussi les miens que je choisissais. *Je déchirai la plupart des photos qui me représentaient*, et ainsi par cette absence d'image (...) je fixai mon propre autoportrait, *je délimitai une image posthume*⁸⁸⁸.

Accanto a un rapporto paradossale con l'immagine di se emerge anche la dichiarata volontà di scegliere la propria immagine da fissare, di delimitarla e di consegnarla.

⁸⁸⁷ Ivi, p. 68.

⁸⁸⁸ Ivi, p. 65.



Questa è la prima immagine di se che consegna all'altro, pubblicamente ; è il 1981, il nostro ha 26 anni e ha già pubblicato tre libri. La fotografia porta il titolo inequivocabile : *Moi*. Pujade ci dice che,

Ce titre provenant d'un auteur qui dis « je », indique clairement qu'il s'agit d'une image objectivée de lui-même, image par laquelle il perçoit à la fois lui-même et un autre. La prise de vue dans un miroir renforce ce sentiment d'altérité, en dédoublant la distance entre le sujet et le foyer image jusqu'à reléguer le portrait dans le dernier quart droit du cadre.⁸⁸⁹

Se è vero quanto dice Pujade a proposito dell'oggettivazione⁸⁹⁰, qui rinfrozata dall'uso dello specchio, è altrettanto vero che a dover essere sottolineato è forse il risultato : quell'essere quasi uscito dalla cornice della foto, situato all'estremo dove se è il volto a essere presente è visibile soprattutto l'ombra, il resto, il nulla. C'è, nell'espressione di Guibert, la sorpresa per il suo stesso volto, tracciato ; gli occhi di chi dice : sono io, veramente io ? Con le labbra semi-aperte dopo il silenzio e prima della parola, al di là di Narciso.

⁸⁸⁹ R. Pujade, *Hervé Guibert une leçon de photographie*, Lyon, INSA, 2008, p. 77

⁸⁹⁰ Sul ritratto come realizzazione oggettivata dell'immagine di se si rinvia anche a P. Bourdieu, *La fotografia*, Rimini, Guaraldi, 1972, pp. 134-135. Nelle stesse pagine si fa riferimento alla frontalità dell'autoritratto inteso come il quid dell'avvenuta oggettivazione di se; l'offerta agli altri di una propria immagine regolata, un modo per imporre le regole della propria precezione.



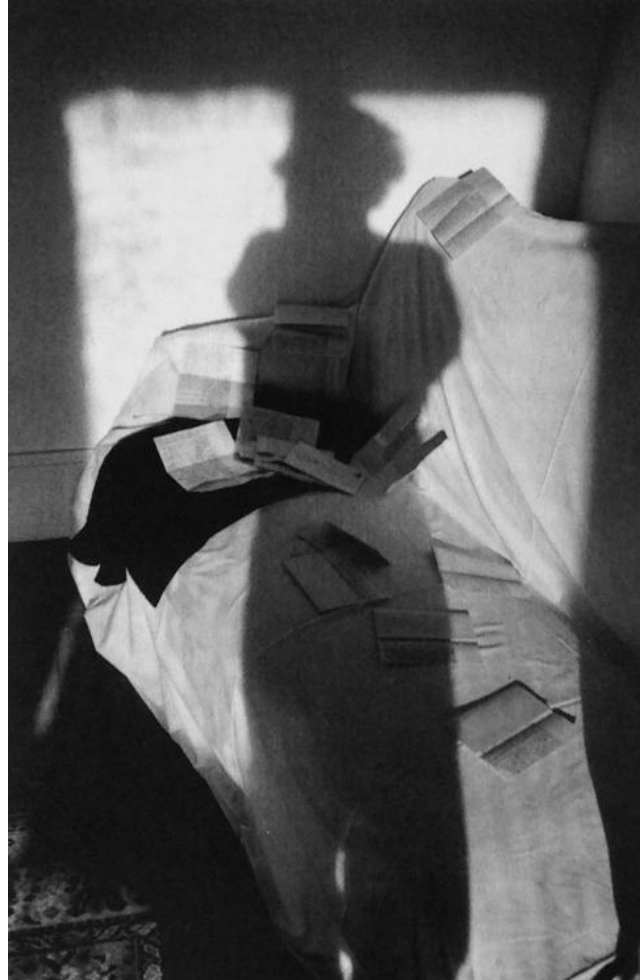
Ancora nel 1982 un'altra foto alla specchio. Questa volta è il suo corpo, il mezzo tramite il quale si riproduce, la cornice dello specchio a essere presente, visibile ma con lui anche quella bambola di pezza sospesa al tetto, impiccata che nasconde il volto ma mostra il resto del corpo. Se Guibert ammette di essere « visibile » lo fa a prezzo della messa in scena. Letteralmente si mette in scena, si prepara e si fotografa ; poco importa se viene svelato tutto, se vengono svelati i trucchi : quel che disturba sarà sempre quell'impiccagione, quella morte « finta » e la sua immobilità non meno sospesa tra il crudo realismo e il simulacro. Se è vero che «i simulacri sono riflessi materiali che trasformano ogni oggetto in specchio di se stesso»⁸⁹¹, è vero pure che il mondo delle immagini per Guibert tanto quanto per gli epicurei di un tempo, è un mondo di riflessi materiali prodotti dall'autospeculazione degli oggetti. Proverà da un lato a bloccare i suoi fantasmi e dall'altro a negarne la realtà, a trattare quelle copie come degli originali : Hervé oltre Hervé. Non avrebbe senso nemmeno chiedersi chi è vivo e chi no ; sono immagini riflesse nello specchio e fotografate poi ; nulla interessa della loro sostanza ontologica, se così possiamo dire, ma soltanto la registrazione della loro presenza rispecchiata. Forse ha a che fare con questo la sottile inquietudine provata per questo ritratto e per altri che seguiranno negli anni.

⁸⁹¹ A. Tagliapietra, *La Metafora*, cit, p. 85



Ancora superfici riflettenti, vetri smerigliati, ombre e un volto nascosto. La foto è pubblicata ne *Le Seul visage*, catalogo della mostra tenuta alla Galerie Agathe Gaillard nel 1984 ed è nota con il nome *Arles*. A voler speculare, ancora specchi, su questa immagine si potrebbe dire che Guibert abbia avuto l'intenzione di frenare l'emorragia di immagini di se che proprio in quegli anni sembra esplodere e di mettere in risalto il titolo del suo catalogo, *Le Seul visage* : sarà forse quello dell'uomo praghese ? O sarà quello dell'autoritratto chiamato *Moi* ? Difficile a dirsi ; quel che qui importa è riconoscere un percorso ben preciso del nostro écrivain-fotographe legato alla sottrazione della sua riconoscibilità a cui sostituisce pazientemente il riflesso, la sua ombra. Forse occorre anche tornare al nostro Narciso trasformato in fiore, costretto a farsi ombra ; anche qui vediamo un volto sbattere contro se stesso in una superficie però opaca. L'ombra di se sarà l'ombra fotografata ; la materialità bruta di quel corpo è riaffermata solo dal braccio, reso però traslucido dal gioco dei riflessi sulle vene. Guibert si studierà sistematicamente come ombra, lo vedremo, forse perchè anche lui come i greci credeva che alla nostra dipartita sopravviveremo solo come ombre tra le ombre, è il caso di Narciso, ma Guibert credeva altrettanto che la presenza dell'ombra «certifica la consistenza di un oggetto, poiché ciò che proietta un'ombra deve essere

reale»⁸⁹². In Guibert credo che ciò che colpisce maggiormente, almeno in queste foto, è il desiderio di mostrarsi nascondendosi, di costruirsi come immagine a patto di decostruire la riconoscibilità immediata, la somiglianza.



Ancora ombre, la proiezione di sé sul muro. La fotografia, nota come *Les lettres de Mathieu* porta all'estremo il discorso prima annunciato e porta con se il desiderio di integrare alla propria ombra scritta, la grafia di Mathieu, Lindon, un'altra scrittura, un'altra traccia, la traccia dell'Altro, la sua presenza, un modo per far coesistere non soltanto se e l'Altro ma anche due modi di rappresentarsi, di mostrarsi e mettersi all'ombra, di s-comporre le scritture.

Prima di procedere con questa lettura occorre affermare due cose : la centralità della luce nella fotografia di Guibert, forse il vero grande soggetto e sua vicenda personale.

⁸⁹² E. H. Gombrich, *Ombre*, Torino, Einaudi, 1996, p. 14

La scoperta dell'AIDS che velocemente e inesorabilmente cambia il suo corpo e il suo volto, lo muove verso una nuova consapevolezza di se e al gesto fotografico. Procedendo con ordine possiamo dire che nel suo journal c'è la prova « scritta » di questo lavoro con la luce : «la photographie peut n'être qu'un événement de lumière, sans sujet (et c'est le moment ou le plus photographie)»⁸⁹³. Si potrebbe « speculare » a lungo sulla luce ma quel che più ci preme è tentare di rendere di quel sans sujet che renderebbe la fotografia a se stessa.

Io credo che qui il problema estetico non è avulso da un travaglio personale legato all'immagine di se che inevitabilmente si iscrive su una superficie. Se non si aggira l'ontologia stessa dell'autoritratto, cosache abbiamo visto spesso fa, non vi è dubbio che la pratica è anche e soprattutto una « verifica » di se e Guibert questo lo sa bene, quel se che cerca di sedurre, di oggettivare, di simulare ma che comunque costituisce un problema. Non è Guibert il solo a verificare questo problema in quegli anni. Qualche tempo prima Ugo Mulas, noto fotografo, nelle sue *Verifiche* provò a rendere conto di questo soggetto. Provare a leggere le frasi di Mulas perciò può essere un punctum utile a capire due facce di una stessa domanda.



È *l'Autoritratto per Lee Friedlander*, di cui dice :

La macchina cancella il viso del fotografo, perchè è all'altezza dell'occhio e nasconde i tratti del volto. La verifica è dedicata a quello che io credo sia il fotografo che più ha sentito questo problema, e ha tentato di superare la barriera che è costituita dalla macchina, cioè il mezzo stesso del uso lavoro e del suo modo di conoscere e di fare. Forse qui c'è l'ossessione di essere presente, di vedermi mentre vedo, di partecipare, coinvolgendomi. O, meglio, è una consapevolezza che la macchina non mi appartiene, è un mezzo

aggiunto di cui non si può né sopravvalutare né sottovalutare la portata, ma proprio per questo *un mezzo che mi esclude mentre sono più presente*⁸⁹⁴.

⁸⁹³ H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, cit, p. 187.

⁸⁹⁴ U. Mulas, *La Fotografia*, Torino, Einaudi, 2007 [1973], p. 150. Il corsivo è mio.

Guibert parte, credo, dalle medesime premesse ma verso una direzione diversa : egli consapevolmente e senza « verifica » si cancella il volto restituendone l'ombra, non tenta di superare la barriera costituita dalla macchina che sbarra il soggetto ma anzi la sfrutta per non vedersi mentre vede, soprattutto per non farsi vedere mentre vede, per escludersi in quanto presente, per affermarsi negandosi. D'altronde in diversi articoli per «Le Monde» tra il 1977 e il 1985 ritorna sulla questione dell'autoritratto e specialmente in un corsivo del 1981 in occasione di una mostra al Centre Pompidou dall'inequivocabile titolo « Autoportraits » :

L'autoportrait peut aussi devenir l'astuce qui consiste à se montrer le moins possible, tout en étant là, à la manière d'une filigrane. Daniel Boudinet, dans un tryptique couleur, va même jusqu'à prétendre que son autoportrait réside dans les yeux de deux amis qu'il a photographié et non dans le reflet central du miroir au fond du café. Ralph Gibson prend pour autoportrait la photo d'une fourchette en argent dans laquelle est gravée l'initiale de son prénom⁸⁹⁵.

Ecco che allora, pian piano, da quel 1981 Hervé Guibert verifica queste parole fino in fondo ; è il caso di questa foto in cui la sua ombra è chiarissima, appena leggibile mentre il vero soggetto è la luce, forse sono soggetti perfino quel quadro e e quella farfalla. Guibert è cosa tra le cose, luce tra luci, ombre tra ombre. Un discorso ancora



⁸⁹⁵ H. Guibert, *La photo*, cit, 1999, p. 329.

diverso fa forse fatto per la seguente foto : *La main de l'Aveugle*, ultima foto de *Le Seul visage*. Bisogna dire anzitutto che è una foto che interroga in modo sottile lo spettatore, qualisiasi esso sia, non fosse altro per quel titolo stesso che accosta la mano, effettivamente presente, al cieco, che non vediamo.



Guibert è affascinato dal tema dello sguardo, ossessionato dagli occhi, dalla perdita della vista e lo rivelerà in *Cytomégalo virus*, journal degli ultimi mesi, quando prossimo proprio alla cecità. Qui siamo ancora lontani da quella malattia mortale, non lontani però dal suo fantasma che ha a lungo frequentato e a cui decide di dedicare *Des Aveugles*, forse il solo romanzo guibertiano, edito da Gallimard nel 1985. Ma non è soltanto in quanto romanziere che si interesserà al tema ; Guibert fu anche lettore all'Istituto per ciechi di Parigi e certo l'interesse deve essere in qualche modo collegato alla fotografia. Cosa ne è della fotografia per un cieco ? Nient'altro che una superficie da toccare, uno spessore da prendere in esame. E se è vero che il rapporto con l'immagine di se e la fotografia è tutt'altro che pacificato, non poteva nel romanzo non esprimere questa specie di fobia né tanto meno non farsene carico per il tramite dell'immagine stessa. Ma, perché le mani ?

Guibert decide di prendere in immagine il muro bianco, di inquadrare al suo interno uno specchio a sua volta incorniciato e di mettere ancora dentro la sua mano e una parte del suo corpo : perchè non il volto ? Una risposta possibile, semplice ma non semplicistica, è perchè non si riflette chi non si vede. Qui, d'accordo con Pujade, quel che vuole essere messo in risalto è il primato del tatto sulla vista ; *toucher c'est une façon de voir*, come dirà in un racconto⁸⁹⁶. Guibert sosterrà sempre questo primato, il

⁸⁹⁶ H. Guibert, *L'auscultation*, in *Mauve le Vierge*, Paris, Gallimard, 1988, p. 38.

primato dell'immagine mentale soprattutto contro l'immagine vista. Non possiamo sottolineare quanto ciò possa essere paradossale per un fotografo, ma non dobbiamo dimenticare né tenere poco in conto il fatto che Guibert è anche e scrittore, ha a che fare con le parole che sono segni mentali prima e oltre che grafici. La sua fobia prima e il paradosso evidente poi devono e possono essere spiegati alla luce di quest'attività siamese che spesso agita Guibert. Paradosso che è ancora più forte se si prende in considerazione la questione del desiderio o delle fotografie di T. e delle parole che ritroviamo su di lui disseminate nei diversi testi.

Pujade dirà giustamente che «la vue constitue un obstacle au désir par la distance qu'elle rend perceptible dans le rapport au monde et aux autres»⁸⁹⁷. Si potrebbe spiegare così il perché di tutta quella luce, quel più di luce sulla mano, vero centro del desiderio, vera vista. In un altro piano credo sia un modo questo per svelare all'altro ancor più che a se stesso qualcosa di se, un frammento, insomma, di autobiografia per immagine. *Des Aveugles* è poi il tentativo più riuscito per dar un posto alla sua fabbrica di fantasmi, una proiezione che ritorna a se e alcune frasi possono esserci utili alla comprensione dell'ossessione guibertiana.

La prise de la photo ne les effrayait : ils n'en comprenaient pas le processus, ils croyaient à un jeu, une force. [...] Comment une machine pouvait-elle procéder, alors que leurs yeux en étaient incapables ? Ne devait-on pas plutôt graffer ces machines à la place de leurs yeux ? [...] L'appareil doit être une sorte de miroir, se dit Robert. Il était toujours captivé par les miroirs. [...] Il essaya de distinguer la machine, pour vérifier qu'elle ne contenait pas une piège qui les menaçait, il roula sa tête dans tous les sens pour en former les puzzle, touche par touche. Mais il fut vite stoppé dans son activité : le photographe lui cria de ne pas bouger la tête, à cause du flou, de ne pas grimacer, et de se tenir droit⁸⁹⁸.

Quelli che sono i dubbi circa il mezzo e il risultato sono per Guibert espressioni di una fobia : il gioco può trasformarsi in un processo crudele, la capacità di vedere a quella « naturale » degli occhi, lo specchio che affascina Robert nello scudo mortifero di Medusa in cui restare intrappolato, la ricerca di una verifica della macchina fantastica nel suo contrario, nella macchina che controlla e spia il suo corpo. Non possiamo non

⁸⁹⁷ R. Pujade, *Hervé Guibert*, cit, p. 29.

⁸⁹⁸ H. Guibert, *Des Aveugles*, cit, pp. 68-69.

dire che non sia paranoia quel controllo spasmodico della propria immagine, né che non sia una forma malinconica sottrarre alla fotografia il suo volto, poi il suo corpo per intero.

Detto ciò non vorremmo che si credesse a un Guibert che si fotografa solo e sempre come ombra; esistono diversi autoritratti fino al 1989 circa. Qui voglio sottolineare, invece, una intenzione ben precisa, la formalizzazione di un percorso che mette in causa la propria immagine fotografica senza rinunciare a dire Io, a cercare, sperimentare altre vie per rappresentarsi in fotografia, per tenere a bada la fobia che pian piano stiamo provando a individuare e che certamente si inflaziona con la scoperta dell'AIDS. Ne *Le Mausolée des amants* vi sono diverse tracce di questa resa finale: «je me regard dans la glace, quel triste visage»⁸⁹⁹, tristezza e presa di coscienza che non può non riflettersi nella fotografia:

j'ai rêvé d'un type de photographie qui déborde dans sa restitution de l'instant qu'elle a capturé [...], une sorte d'holographie temporelle, transparente, dont on ne sait jamais, c'est un peu cela l'inquiétude du rêve, ou sa curiosité [...]: c'est une trahison du sujet au-delà de sa pose, et c'est aussi l'épuisement de son aura médiumnique imprimée sur le négatif⁹⁰⁰.

Guibert sogna che la foto sia meno di quello che è sempre stata, sogna che possa non restituire la realtà, quello sguardo ormai segnato inequivocabilmente dalla malattia, spera insomma nella possibilità di un artificio, nell'illusione che possa far sparire quella tristezza mentre si guarda allo specchio.

Il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir me fait voir comme ne m'appartenant plus mais déjà à mon cadavre, et il aurait fallu, comble ou interruption du narcissisme, que je réussisse à l'aimer⁹⁰¹.

⁸⁹⁹ H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, cit, p. 452.

⁹⁰⁰ Ivi, p. 479.

⁹⁰¹ Ivi, p. 500

Queste frasi rivelano lo scacco a cui Guibert è costretto negli ultimi due anni almeno della sua vita. Convivere con un volto che non si riconosce come suo ma come quello di un cadavere vivo e provare in ogni modo, ecco il riferimento al narcisismo, a riconoscersi, a identificarvisi. Questo è proprio quello che non accadrà, prova ne è la repentina disaffezione verso ogni tipo di rappresentazione del suo corpo che culminerà con la messa in scena della sua morte.



La fotografia è in realtà anteriore al periodo della sua malattia ma contemporanea allo sviluppo del suo fantasma; occorre tenere presente che Guibert fantasma e propaganda la sua morte già nella sua prima opera, *La Mort propagande*, 1977. Quel che qui ci interessa è la messa in scena, quel sudario che copre il corpo e che proprio perciò può mostrarlo, quel volto quasi reclinato e non così dissimile dalla testa di cera sul camino, vera e propria passione questa delle cere che condivideva con il fotografo Bernard Faucon; non in ultimo si può notare l'omaggio, non si sa bene quanto volontario, a quella fotografia dei morti che tanto aveva affascinato il pubblico alla fine del XIX secolo.

La sparizione di se non è una questione estetica o etica, legata alla giustizia o meno di mettere in commercio tale immagine di se o per lo meno non solo; richiama invece e ancora una volta le questioni che abbiamo posto all'inizio: richiama il riconoscimento di se. Guibert che si vede e vede il viso del cadavere è l'esplosione della questione dell'Altro che appare quando guardi te stesso, è Medusa che guardi senza più nessuna mediazione ma è anche Orfeo⁹⁰².

⁹⁰² È Dubois a stabilire l'analogia tra la fotografia e il mito di Orfeo: «al ritorno dagli inferi, Orfeo, che non riesce più a trattenersi, spinto al colmo del suo desiderio, trasgredisce infine alla proibizione:

Il volto malato non riflette più se stesso ma la sua trasparenza, la sua fine prossima. Lo specchio, prima ancora della fotografia rivela la fragilità di quella riflessione ; la fotografia potrebbe solo ampliare e fissare il riflesso. Non deve dunque apparire strano il rifiuto di fotografarsi, né tanto meno il fatto di colgiere il rischio di sprofondare subito come Narciso, di rimanere intrappolato in un'immagine mortifera o scegliere una sopravvivenza schizoide, fatta di un'identificazione solo parziale. Tra uno specchio come conoscenza di se e uno specchio come carnefice di se, Guibert preferisce sottrarsi e vivere a lato della propria immagine. E l'ultima allucinazione.

E come se davanti a quell'evidenza dell'impossibile identificazione crolli l'immaginario, la somma di immagini che si è fatto di lui. L'al di là dello stadio dello specchio ? Non ho io i mezzi per portare avanti una tale discussione ma certo la perdita della padronanza di se attraverso l'immagine provoca una destrutturazione e una necessaria regressione verso uno stato d'angoscia. In Guibert questo stato d'angoscia non porta al suo annientamento ; risulta salva infatti la sua identità di scrittura, la sua maschera di scrittore che prova a sopperire pur mostrando i buchi alle altre maschere, pur ammettendo di pensare al suicidio come estrema soluzione al venir meno del desiderio.

questo perchè il venir meno dell'immagine impedisce il movimento riflessivo e riduce la dialettica di se a se [...] questo spazio del movimento, del ritmo, sparisce lentamente fino a quel punto critico che introduce una crisi allorché, per pagare il proprio diritto a vivere, non rimane nient'altro che pagare con la propria vita⁹⁰³.

Queste frasi se da un lato ci confermano la natura della regressione, dall'altro non ci dicono però se si può contrarre qualche debito da non pagare con la vita. Bisogna tornare alla scrittura per capire in che modo Guibert decide di rinunciare alla fotografia : «il n'y avait plus que de la pitié, une très grande compassion pour ce corps ruiné, qu'il

prendendosi tutti i rischi, si gira verso la sua Euridice, la vede, e nella frazione di secondo il cui il suo sguardo la riconosce e l'afferra, in un sol colpo, ella svanisce. Così ogni foto, dal momento in cui è scattata, essa rinvia il suo oggetto al regno delle Tenebre. *Morto per essere stato visto*. E più tardi, quando l'immagine sviluppata vi apparirà infine, il referente, da lungo tempo, non ci sarà più. Nient'altro che un ricordo. L'apparizione non potrà quindi colmare veramente la vostra attesa.», P. Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 93-94.

⁹⁰³ J. Oury, *Violenza e malinconia*, in *Violenza e psicanalisi*, a cura di F. Verdiglione, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 18.

fallait préserver des regards»⁹⁰⁴. Si spiega così lo shock provato alla vista della foto di Robert Mapplethorpe in prima pagina su *Libération*, «cette photo m'avait fait froid dans le dos, j'étais scandalisé»⁹⁰⁵. Shock, scandalo, Guibert misura l'orrore di quella visione con delle parole assai inusuali per lui, per la sua scrittura ; avrebbe preferito vedere l'immagine di Mapplethorpe giovane e bello, lontano dalla contingenza di quella morte, di quel crudo realismo restituito al pubblico. Guibert ne prova orrore, lo stesso orrore che prova quando T. gli chiede di fotografarlo nudo. L'essere guardato volge alla paranoia, paranoia che se porta al vuoto d'immagine in fotografia, riempie le pagine dei suoi ultimi testi : «le regard des autres me fait me sentir moi-même une autre personne que celle que je croyais être»⁹⁰⁶. Appare chiaro che Guibert non può sottoporsi a una esperienza così straniante.

Allo stesso tempo, però, e forse in conseguenza della scelta di rinunciare alla fotografia matura un altro progetto, l'ultimo : filmarsi, sperimentare il video, come dirà. Perché, perché filmarsi ? Non è forse restituire il proprio corpo, in movimento ? Ne *Le Mausolée des amants* dirà che «ma nudité dans le vidéo est d'un ordre pictural et documentaire, pas exhibitionniste»⁹⁰⁷, ancora ne *Le Protocole compassionnel* dirà «la nudité est devenue autre chose, elle est asexuelle»⁹⁰⁸.

La scelta di filmarsi al posto di fotografarsi appare così giustificata : il suo corpo non viene esibito ma documentato, è un corpo asessualizzato, senza desiderio e l'immagine fotografica est *l'essence du désir*⁹⁰⁹ ; ora che il desiderio si è praticamente ritirato appare impossibile fotografarsi, bisogna dunque passare a un'altra pratica, a un altro ordine di immagini. Solo in questo modo si può capire la scelta operata attraverso il film *La Pudeur ou l'impudeur*, scelta nella quale non si può scendere il piano psicologico da quello estetico, l'immaginario dalla forma. Frédérique Poinat ne *L'Œuvre siamoise* assai puntualmente ci dice che

L'image-vidéo est donc ce témoin intime parce qu'impersonnel : « ça filme » est un regard neutre qui permet des nouvelles libertés comme celle du dévoilement de la nudité puisq'il

⁹⁰⁴ H. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, p. 26.

⁹⁰⁵ Ivi, pp. 115-116.

⁹⁰⁶ Ivi, p. 121.

⁹⁰⁷ H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, cit, p. 530.

⁹⁰⁸ H. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, cit, p. 98.

⁹⁰⁹ H. Guibert, *L'image fantôme*, cit, p. 89.

désertise le corps complètement [...]. L'image-vidéo est aussi cette liberté qui permet d'effectuer des changements sur l'image⁹¹⁰.

Se tutto ciò è vero, ed è stato anche da noi sottolineato, ciò che viene eluso è il fatto che alla fine del film Guibert dopo un progressivo decentramento « scomparire », nello stesso modo in cui era già scomparso dall'immagine fotografica ; ancora una volta mostrarsi è nascondersi, ancora una volta *l'ossessione della sua immagine è la costruzione della sua scomparsa*, una macchina da scrivere appare allora come metafora di se, corpo testuale. E non mette neanche l'accento là dove andrebbe messo, ovvero sul fatto che nelle ultime immagini si vedono i luoghi preferiti della sua fotografia, L'isola d'Elba, le ombre, le nature morte, estremo omaggio forse ai luoghi fotografici e alla fotografia stessa, a ciò che è stato. E un corpo che ritorna su di se, l'immagine che raggiunge l'immagine, quella Altra, ora impossibile. Ancora una volta il corpo blocca quell'immagine che viene rivolta verso il passato, verso l'inizio, chiudendo il cerchio da un lato ma dall'altro confermando l'impossibilità di ogni immagine. Estrema illusione e infine estrema conferma della fine, ogni messa in scena è finita. Per questo credo che il valore de *La pudeur ou l'impudeur* deve essere considerato sì come un documento estremamente importante ma anche come una scelta estetica che alla fine si chiude su se stessa.

Filmarsi per quel breve periodo, è vero, sostituisce la fotografia e rallenta la morte, l'annullamento ma allo stesso tempo è una forma non autosufficiente che finirà per chiudersi sul ricordo del corpo fotografato e sul corpo scritto, mentre la fotografia, abbiamo tentato di dirlo, ha avuto una linea di sviluppo indipendente o comunque largamente autonoma dalla scrittura. Egli stesso proverà sempre a dividere le due pratiche,

Si le texte est explicitement caractérisé comme le désespoir de l'image, c'est qu'il réalise un désir contrarié par l'acte photographique ; il est à proprement parler l'expression de ce désir lui-même qui aurait dû aboutir à la réalisation d'une photographie mais que la photographie n'aurait pas pu contenir⁹¹¹.

⁹¹⁰ F. Poinat, *L'Œuvre siamoise: Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 252.

⁹¹¹ Ivi, p. 9.

Prima di finire questa breve e parziale ricognizione vorrei soffermarmi su una questione ; in che misura Guibert partecipa, se vi partecipa, alle « questioni fotografiche » del suo tempo che riguardano l'autoritratto ? Non vogliamo fare di Guibert un apolitico o un integrato, non è la questione manichea che qui ci interessa ma provare con qualche campionatura a verificare delle tracce in una possibile storia dell'autoritratto. Se è vero, come è vero, che vedere, vedersi e farlo in un certo modo è sicuramente condizionato dalle abitudini e dalle aspettative e che nessuna forma si dà o può essere disgiunta dalla società in cui quel linguaggio opera ed è valido⁹¹², così come ci ricorda Gombrich, è vero d'altronde che il nostro occhio è educato da quel linguaggio e da quella società nella quale si produce e riproduce. L'arte nasce dall'arte, indubbio ; ancora Gombrich ci illumina in questa fosca materia : «il giovane artista subentra nel gioco ai suoi predecessori e, così facendo, vi introduce delle variazioni [...] ogni mossa deve almeno altrettanto alle mosse compiute in passato quanto alle ingegnose variazioni introdotte dall'attuale giocatore»⁹¹³.

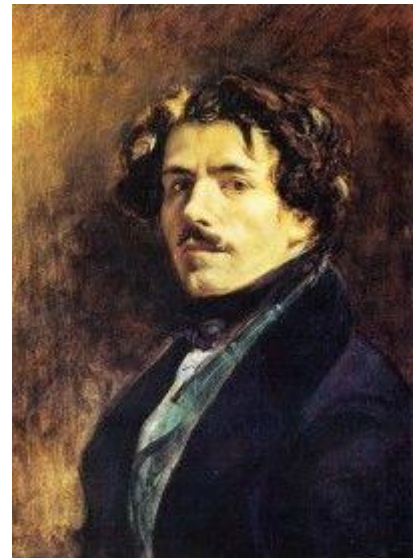
L'artista sperimenta e gioca, sceglie dal grande catalogo dell'arte e lo rilegge con i propri occhi. Diciamo subito che non vogliamo qui ammettere o sottolineare una espressione autentica contro la convenzionalità, non è questo il punto e non è questo che qui ci interessa ; sposiamo invece il punto di vista di Gombrich per cercare non solo nel passato ma anche nell'arte a lui contemporanea, quel dialogo tra artisti, fra chi il conflitto privato ha trovato una soluzione e una importanza artistica grazie allo stile e anche a una certa tendenza del pubblico che ha incoraggiato la loro opera. Alberto Boatto nel *Narciso infranto* sperimenta una ricognizione sull'autoritratto nell'arte moderna introducendoci al fatto che l'identità fino al XVII garantita all'uomo dall'esterno ; stato, società, chiesa, si è pian piano trasformata in un compito interno all'uomo stesso ; si spiega così l'esponenziale aumento dell'autoritratto e la sua moda crescente per tutto il XVII secolo e ancora nel XIX secolo. Per Boatto non vi è dubbio che questo tipo di società e questo tipo di uomo non fa altro che prolungare per tutta la vita la fase dello specchio di Lacan, non faccia altro che moltiplicare esponenzialmente fino alla sua possibile esplosione la creazione di un immaginario sempre meno ideale e sempre più reale, a inseguire fino allo scacco il tentativo di produrre un'immagine definitiva. Se ciò riguarda la pittura non meno riguarda la fotografia e quella di Guibert. E un Narciso infranto, insomma moderno, un Narciso che non affonda nella propria

⁹¹² Cfr. E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965, p. 111.

⁹¹³ E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967, p. 31

immagine ma vede, è costretto a vedere ogni volta l'Altro, a rappresentare il riaffiorare di una parte rimossa, fosse anche e solo l'ombra.

Il Narciso moderno è dunque sempre meno la promessa dello stesso, del medesimo, quanto piuttosto l'affermazione capitale di Rimbaud, *Je est un autre*. L'artista moderno nasce proprio dall'incessante, ossessivo interrogare questo Altro, nel provare a costruire tutte le facce del prisma ; in Goya, ad esempio, appare la morte, minaccia ultima, misteriosa e fino ad allora riservata ai grandi e al mistero di Cristo, soprattutto. L'autoritratto assume con Goya la stessa importanza di una confessione autobiografica, è un frammento di vita.



Diverso è il caso di Delacroix, per certi versi vicino al Guibert di più di un secolo dopo ;il pittore ostenta se stesso proprio in quanto se, è l'autolegittimazione, il centro del suo universo, il se ideale ma l'esecuzione veloce, il contrasto tra luci e ombre rivela la costante tensione per arrivare a rappresentarsi tale, « nel dipinto, non sappiamo se sia il pittore ad avanzare verso la luce oppure se sia la luce a sorprenderlo mentre

accenna a ritirarsi indietro verso l'oscurità. Delacroix fissa questo momento instabile, una corrente d'impulsi e di sentimenti contrastanti»⁹¹⁴.

Torniamo indietro di qualche secolo adesso, a quel Rembrandt cui Guibert confessa di ispirarsi per i suoi autoritratti, anzi auspica che siano come quelli del maestro olandese, perché ? Qual'è la particolarità dell'autoritratto Rembrandt ?



Anzitutto bisogna ricordare che Guibert così come Rembrandt, che però ebbe vita molto più lunga, non smise mai di indagare il proprio volto, di tracciarlo e ritracciarlo, anche quando questo volto era ormai totalmente altro rispetto a questo che si mostra, ora mettendolo in luce ora ricacciandolo tra le ombre come accade a questo suo primo autoritratto. Forse perchè Rembrandt come Guibert nutrì un interesse duraturo verso la cecità nel suo rapporto col tatto. Già in questo autoritratto la luce è quasi assente dagli occhi ridotti a due punti neri, senza luce, senza vita ; Alpers, una delle massime esperte di Rembrandt, ricorda che l'olandese prova in questo modo a spostare l'attenzione sul tatto,⁹¹⁵ ma non in ultimo è innegabile che questo autoritratto crea al pari degli autoritratti guibertiani una certa inquietudine verso l'autore che si vede in ombra, quasi cieco, in fuga dalla propria vista, letteralmente. Per converso è l'interesse per la luce, per gli effetti di luce che ancora interessano entrambi ;

⁹¹⁴ A. Boatto, *Narciso infranto*, Bari, Laterza, 1997, 2005, p. 44.

⁹¹⁵ S. Alpers, *L'officina di Rembrandt*, Torino, Einaudi, 2006 [1990], p. 27.

L'artista ha usato se stesso come modello per studiare sia l'espressione sia la luce. Notiamo nell'opera un'abilità stupefacente ; [...] i riccioli disordinati, che sembrano veri perchè graffiati nel colore in modo da far intravedere il fondo [...] gli occhi con i quali l'artista si è studiato, sono nascosti nell'ombra. In questo caso la rappresentazione di se stesso in quanto modello rafforza quella di se in quanto pittore e viceversa. E già in questo autoritratto precoce Rembrandt intuisce che l'attenzione al colore è legata all'attenzione che lui rivolge e richiama su se stesso⁹¹⁶.

Quel che invece li divide è il percorso che porterà Rembrandt a ritrarsi fino alla fine, anzi sempre di più - alla fine sono una cinquantina gli autoritratti del maestro - e Guibert a farlo sempre meno, l'uno ossessionato di costruire la propria presenza, l'altro di dare luce a un'assenza. Se i protagonisti di Guibert, più che il volto o il corpo, diviene lo specchio, l'ombra, l'oggetto, Rembrandt si sbarazza di ogni cosa che non sia se stesso e con cura si presta a rivelarsi in profondità o meglio dovremmo dire in superficie, nella superficie di quel colore, nello spessore che lascia indovinare la carne. Per Rembrandt vale il motto dipingo dunque sono, mentre per Guibert abbiamo visto quest'equazione è problematica quanto impossibile alla fine. Che forse Guibert non invidierà al maestro olandese quest'autoconsapevolezza, quest'autocontrollo, la sensazione di essere proprietario di se stesso. Guibert non avrà mai la sensazione di essere proprietario di se, di essere il centro, non sarà mai sicuro di essere « quello lì », forse proprio perchè paradossalmente la fotografia certifica la « presenza », trascrive la traccia. Bisogna tenere presente questa differenza fondamentale tra la pittura e la fotografia, essenziale per quanto riguarda la pratica dell'autoritratto. Se, infatti, la fotografia ai suoi albori può essere l'angelo venuto a consolare Narciso, a restituirgli la propria immagine, questo si accorgerà presto che quell'immagine è una trappola ben maggiore del suo riflesso nel lago. Lo shock di chi si guardava in fotografia non deve essere stato da poco, bisognava contestare, contrastare quella realtà, quello specchio fornito di memoria che affascina e fa orrore, esattamente come il reale.

La fotografia « congela » - aspetto inquietante – blocca e oggettiva l'immagine, sottraendola alla naturale evanescenza, all'intermittenza con cui siamo soliti guardarci allo specchio o con cui ci guardano gli altri⁹¹⁷. Lo stesso atto fotografico ci costringe a

⁹¹⁶ Ivi, p. 45.

⁹¹⁷ *Autofocus*, a cura di S. Ferrari – C. Tarantini, Bologna, CLUEB, 2010, p. 14.

quella che Ferrari chiama *un'acrobazia psichica*, che consiste nel soggetto che torna a vedersi come oggetto, a operare dunque un processo di disidentificazione, «nel processo tecnico dell'autoritratto la nostra immagine allo specchio torna a diventare quella di un altro (...) come nella scrittura autobiografica, abbiamo un Io attivo che guarda e osserva e un Io passivo che viene osservato e studiato»⁹¹⁸. E l'istanza osservativa che spesso Freud ha associato alla scissione dell'Io. Ferrari preferisce parlare di un Io in grado di sdoppiarsi e di mantenere intatta la sua coesione interna. Ora se volessimo riferire ciò a Guibert, dovremmo forse dire che egli vive questo processo in modo quanto meno ambiguo ; da un lato accetta di oggettivarsi, di compiere l'operazione e dall'altro prova ossessivamente a sottorsi, a strappare il proprio volto da quell'immagine, vuoi attraverso l'uso dello specchio che indica una linea di fuga o l'inquietante distanza, vuoi in una spersonalizzazione assoluta come ombra. Se «il fatto stesso di riuscire a autoritrarsi, a sopportare cioè le tensioni di questa effettiva acrobazia psichica, costituisce la prova di un Io che al di là dei suoi dubbi identitari o delle sue propensioni onnipotenti può ancora contare su una sostanziale integrità»⁹¹⁹, allora dobbiamo dire che quest'integrità è assente in Guibert. Non è qui il giudizio di valore o psicologico che ci interessa ma provare a capire tramite il supporto di alcuni studiosi i meccanismi che potrebbero stare alla base di alcune scelte formali, nonché di quella scelta radicale di non fotografarsi più. Quella rinuncia deve essere letta forse come la fine, il normale compimento di un'ossessione volta a costruire l'immagine di se come assenza.

Guibert contesta quanti vogliono leggere nella pratica dell'autoritratto una terapia riparatoria del sé, il continuo addomesticarsi. è semmai vero il contrario : ogni volta si rimette in moto il processo di identificazione-disidentificazione, ogni volta Guibert cede qualcosa di se a quell'altro, ma ciò che questo gli restituisce è il margine, poi l'ombra, infine nulla ; l'alterità tra il se e l'Altro, Io e l'immagine è incolmabile, la dialettica di se a se finisce nel cedimento per preservarsi contro quella cosa che come oggetto « oggettivamente » appare e si registra.

Guibert si allontana così dalle poetiche del postmoderno, da quel tutto è immagine, dalla vittoria del simulacro, dal frammentario e dall'indecidibile, dalla fotografia come ibridazione ; di fronte alla potenza della malattia non sente praticabile alcuna scelta, nessuna manipolazione è possibile per quel corpo che richiama la sua presenza, paradossalmente mentre corre verso la morte. Il culto dell'immagine finisce

⁹¹⁸ Ivi, p. 21.

⁹¹⁹ *Ibid.*

per essere ribaltato nell'orrore per l'immagine, prendendo le distanze da quel Mapplethorpe che continuerà a fotografarsi fino alle porte della morte, così come non crederà mai al corpo post-umano da costruire e ricostruire, né tanto meno crederà a quelle post-documentaristiche alla Jane Atwood o alla Alon Reininger e Nicholas Nixon che seguono l'evolversi e il degradarsi del corpo sotto l'effetto della malattia. Non è il decadimento a interessare Guibert, ma la pienezza del controllo della propria immagine, un'immagine che forse sperava eternamente uguale a se stessa per poterla fotografare in modi diversi senza tener conto dell'originale. Adesso che è quel volto a cambiare è mortale giocarci. Non può più giocare con l'essenza del fotografico, con quell'elemento perturbatorio, sul suo statuto indecidibile : indice o icona ?

Nessun volto Altro, nessuna machera, neppure come ombra può essere data di quel volto.

E singolare e fa riflettere che Guibert pur ammirando il lavoro artistico di Duane Michals, Urs Luthi o Luigi Ontani, meno quello di Mapplethorpe, alla fine nella sua pratica e infine a causa dell'AIDS rimane sempre al di là delle sperimentazioni, quasi a voler sottolineare un certo classicismo, una devozione alla pittura. Non riuscirà a fare suo quel *trattarsi come un estraneo* caro a Luthi⁹²⁰. Più vicino, seppur inconfessato, sembra essere la sua idea di autoritratto a quella di Luigi Ontani, pur con delle differenze di ordine formale. Prendiamo ad esempio l'*Ombrofago* dal catalogo pubblicato nel 1981 ; Ontani inginocchiato come Narciso sul suo specchio d'acqua che contempla il ritratto muto della sua sagoma nera allungata sul pavimento⁹²¹. Ora, se ombrofago, neologismo dello stesso Ontani, è il divoratore della propria ombra, Guibert è all'opposto l'ombrofilo, l'instancabile regista del se-ombra. Se proviamo a seguire il discorso dell'Alinovi scopriamo che l'ombrofago è «chi è disposto a cedere l'ombra, al prezzo della perdita irreversibile della propria identità, pur di potersi liberare, radioso e cristallino, al di sopra della ottusa opacità della materia» ; Guibert invece, non soltanto cede l'ombra, che è poi l'unica cosa che ci regala ma sembra ammettere che l'ombra è forse e paradossalmente il se che più riconosce, il se libero dalla somiglianza, infine dalla materia. L'ombra-se come estrema superficie, l'ombra-se come luce, pura energia luminosa⁹²². Seguendo ancora l'Alinovi scopriamo ancora che l'ombra mette in relazione la fotografia con il disegno e in un altro ordine di idee l'ombra verrebbe a configurarsi come l'anima dell'immagine fotografica, il suo mistero, il suo negativo-

⁹²⁰ Cfr.F. Alinovi – C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, cit, p. 144.

⁹²¹ Cfr. p. 147.

⁹²² *Ibid.*

positivo. Se nell'opera fotografica di Guibert c'è quest'interesse forte per la fotografia della sua ombra è evidente che deve essere anche per questi motivi adesso elencati, non meno che per quelli visti prima.

A voler ri-flettere ancora Guibert su Guibert potremmo dire che in una qualche misura la sua pratica sovverte e sospende anzitutto ciò che ci si aspetta dalla fotografia e in particolare dall'autoritratto. Viene meno la pratica della riconoscibilità, dell'hic et nunc non è più e non solo dell'opera d'arte ma di se : il se riprodotto è in qualche modo « ombra » di un se Altro irriproducibile. La somiglianza, l'identificazione è un processo talmente mobile, precario da non poter essere bloccato e l'essere bloccato a dato istante non può essere riconosciuto come se. Occorre perciò che l'immagine di se diventi Altro da se, che perda l'aura, quello che per gli altri è lo specifico e che per se è una gabbia. Questa, ripeto ancora una volta, l'ossessione guibertiana. Se per Benjamin il volto umano è la resistenza culturale al valore espositivo della fotografia, l'emanazione dell'aura, dell'autenticità, per Guibert è proprio questo che va sovvertito. Guibert distrugge, o almeno vi prova, in quelle ombre quell'aura, ciò che viene considerato il suo unicum, i tratti distintivi a favore delle forme complessive, pure. Ancora una volta due linee che provano a confondersi : L'Io narciso che sprofonda nella propria immagine che crede appartenere a un altro e L'Io-Dio impossibile da fissarsi nell'immagine e quindi di riprodursi come altro. Un'impasse che mostra la circolarità paradossale del rapporto col se-immagine.

L'autoritratto è allora l'alloritratto, il ritratto di nessuno, la distruzione di quella possibilità nel momento in cui la si compie - ritorneremo ancora e per l'ultima volta su l'immagine di se come annuncio di morte.

Philippe Lacou-Labarthe ne *Il ritratto dell'artista, in generale* dedicato a Urs Luthi prova a spiegare, e in modo magistrale il paradosso dell'autoritratto

E se l'autoritratto può passare, in generale, per una variante dell'esperienza speculare (il che non è assolutamente vero, non perché manchi uno specchio, ma perché l'immagine capta e trattiene lo sguardo, cos'anche lo specchio non autorizza mai) in questo strano « stadio dello specchio » che è alloritratto si perde ogni possibilità di identificare o di non identificare il soggetto e il suo Altro (*egli stesso e la sua mancanza*). Come si perde ogni speranza teorica, cioè speculativa, di distinguere o di non distinguere vita e morte – tema che abbiamo provato ad affrontare nelle scorse pagine – Eros e Thanatos. Di fare, detto

altrimenti la differenza, di istallare la verità. « Qui » non si rivela niente che non sia infinitamente spazzato.

Anamnesi anticipatrici, esatta duplicazione della falsa apparenza, lutto per nessuna morte che è la deplorazione più lacerante che ci sia, celebrazione di nessuno⁹²³.

La giustizia o meglio la necessità di Luthi di travestirsi, di disidentificarsi, rappresentarsi come irrapresentabile, e di Guibert di sottrarsi, di mostrarsi al rovescio, di indebolire i suoi tratti fino all'in-differenza devono apparirci ora del tutto comprensibili e fondati. Lacou-Labarthe nelle sue acrobazie ci induce a prendere in considerazione ancora due aspetti : il primo riguarda lo statuo del soggetto, ancora una volta, nella pittura e da lì all'autoritratto e alla fotografia. « qualsiasi cosa rappresenti, la pittura non ha che un soggetto : il soggetto »⁹²⁴, ma allo stesso tempo, « il vero *soggetto della pittura*, il suo contenuto *idealmente* determinato e la sua essenza, nella propria verità, è il *sentimento* come tale »⁹²⁵, da qui alcune conseguenze. Anzitutto questo sentimento è l'amore :

vale a dire, spiega Hegel, la *conciliazione*, la pura soddisfazione attraverso la quale l'anima si unisce all'interiorità in generale (all'interiorità in Dio) e, rinunciando a se stessa, *si* ritrova in Dio. Detto altrimenti, se il soggetto della pittura è il sentimento come amore, è almeno doppio : perchè l'animo si ritrovi, suppone che esso si ritovi in un « Altro da se ». l'amore non promette dunque l'identificazione a se del soggetto che alla condizione di metterlo in rapporto ad un Altro, se non all'Altro. Come si esprime Hegel, l'amore esige « il raddoppiamento della personalità spirituale ». in nessun caso il soggetto della pittura è *uno*.

Orbene questa è la ragione per la quale il soggetto della pittura è in verità *l'amore materno*⁹²⁶.

Ora se questo è, come è, il caso di Luthi, non è certo il caso di Guibert ; le premesse generali di lacou-Labarthe mutate da Hegel sprofondano nelle immagini del

⁹²³ P. Lacou-Labarthe, *Il ritratto dell'artista, in generale*, Genova, Il Melangolo, 2006, pp. 64-65.

⁹²⁴ Ivi, p. 94.

⁹²⁵ Ivi, p. 95.

⁹²⁶ *Ibid.*

nostro : nessuna rinuncia, nessun sentimento ideale e nessun ritrovamento. La perdita, per così dire, è pura, senza possibilità di recupero, di rientrare in qualche ordine altro, men che meno materno.

L'accesso a se come rapporto con l'Altro non è preso in considerazione : a questo dobbiamo l'ontologia di quelle ombre, all'impossibilità di accedere all'altro, di identificarvisi, di fare ritorno al materno ? Se è così dobbiamo dire allora che quelle ombre sono drammatiche e pienamente, inscenano infatti il dramma di un non ritorno verso una condizione di partenza e allo stesso tempo dobbiamo considerarle più vere perché non fuggono dal reale, da quell'impossibilità a ricominciare : nessuna trascendenza, nessun ritorno, dunque nessuna immagine somigliante. Se la fotografia di Luthi riconduce infallibilmente alla madre dopo la prova dell'impossibile amore di se⁹²⁷, quella di Guibert ammette una terza scelta : la sottrazione, l'indebolimento e del soggetto e dell'arte se è vero, come è vero che «l'identificazione è in realtà ciò per cui, dice Freud, l'arte comincia»⁹²⁸. Nessun distacco solitario dal padre, nessuna uccisione, nessun racconto epico, nessuna preferenza materna. Nessun racconto di un tragitto di riconoscimento speculare, semmai il contrario : sequenze spazio temporali di una sottrazione allo specchio, allo spazio e al tempo fino alla soglia della morte, fin tanto che risulta possibile essere affascinato da quelle ombre e non ri-flesso, se è vero che :

La fascinazione è fondamentalmente connessa alla presenza neutra, impersonale, ai Si indeterminato, all'immenso qualcuno senza volto. E la relazione che lo sguardo mantiene, relazione essa stessa neutra ed impersonale, con la profondità senza sguardo e senza contorno, l'assenza che si vede perché accecante⁹²⁹.

A patto però, lo ripeto, che la morte sia soltanto supposta, che il soggetto sia in una qualche misura ancora integro. Nel momento in cui Guibert scopre l'effetto AIDS e il suo potere di ridisegnare forme e confini del suo corpo sente che quelle ombre potrebbero non più affascinarlo ma imprigionarlo, rifletterlo realisticamente, dirgli quello che è : un negativo. Ecco perché abbandona la fotografia, la sua fissità per il cinema, il movimento, per salvaguardarsi dalla disintegrazione, dalla fissità che tanto assomiglia a quella di un cadavere.

⁹²⁷ Cfr. Ivi, p. 101.

⁹²⁸ Ivi, p. 103.

⁹²⁹ Ivi, p. 105.

Blanchot in uno studio insuperato come *Les deux versions de l'imaginaire* prova a indagare questo aspetto ; l'immagine «relève de l'obscurité du destin rendu à son essence qui est d'être une ombre»⁹³⁰. Abbandonarsi alla propria immagine è sprofondare, toccare il fondo, veder affiorare l'ombra e più in là la morte. Blanchot, evidentemente, è lontano dal dire che l'immagine è l'ombra ma non così lontano dalla paura di Guibert nel veder affiorare nella propria immagine il volto della morte, quel volto paradossalmente capace di essere ombra e luce, positivo in quanto negativo ; soglia che Guibert dal vero, da vivo non può attraversare, che non intende attraversare, infrangere.

Cet être splendide d'où la beauté rayonne : il est, je le vois, parfaitement semblable à lui-même ; il se ressemble. Le cadavre est sa propre image. Il n'a plus avec ce monde où il apparaît encore que les relations d'une image, possibilité obscure, ombre en tout temps présente derrière la forme vivante et que maintenant, loin de se separer de cette forme, la transforme tout entière en ombre. *Le cadavre est le reflet se rendant maître de l'avie reflétée, l'absorbant, s'identifiant substantiellement à elle en la faisant passer de sa valeur d'usage et de vérité à quelque chose d'incroyable – inusuel et neutre [...].* Il est semblable, semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à quoi ressemble-t-il ? *A rien.*

C'est pourquoi, tout homme vivant est, en vérité sans ressemblance encore. *Tout homme, aux rares instants où il montre une similitude avec lui-même, nous semble seulement plus lointain, proche d'une dangereuse région neutre, égaré en soi, et comme son propre revenant, n'ayant plus d'autre vie que celle du retour*⁹³¹.

Credo che queste frasi confermino e sottineino le ipotesi iniziali, quell'immagine di se costruita paradossalmente per sottrazione, quella costruzione ossessiva del riflesso, dell'ombra tesa ad allontanare la coincidenza del riflesso, lo sguardo di Medusa, il destino di Narciso, il mito di Dioniso. L'ombra è l'immagine di una coesistenza precaria ; ombra di se come vivo e ombra di se come morto, l'allontanamento dell'ombra tragica, quella della morte, dell'uguale a se stesso, in-fine, ombra di colui

⁹³⁰ M. Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire*, in, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 346.

⁹³¹ Ivi, p. 351. Il corsivo è mio.

che è ancora lì e che presto sarà assente⁹³². Ecco perchè si sottrae infine anche come ombra al rimando di quell'immagine della fine, quando ormai la fine è prossima e non più solo fantasmata. Blanchot insiste nel sottrarre senso all'immagine, all'immagine che rassomiglia, a quell'immagine che viene «dopo», a quell'immagine di cui possiamo disporre quando della cosa non resta nulla. Ecco perchè parla giustamente di due versioni dell'immaginario non meno che della morte : «ce fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin»⁹³³ e ancora e meglio;

Ce fait que l'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, qu'elle est alors sa *négation vivifiante*, mais que, au niveau où nous entraîne la pesanteur qui lui est propre, elle risque aussi constamment de nous renvoyer, non plus à la chose absente, mais à *l'absence comme présence*, ou double neutre de l'objet en qui l'appartenance au monde s'est dissipée⁹³⁴.

La duplicità che rivela il carattere e della morte e dell'immagine non può essere risolta, chiarisce Blanchot , dalla semplice scelta, men che meno da una scelta che possa in qualche modo tenere fuori l'ambiguità che la rende possibile. Se fosse possibile mantenere quest'ambiguità, aggiunge, questa si giocherebbe su tre livelli. A un primo livello, quello del mondo, l'ambiguità è una possibilità di intesa; il senso che si afferra in un altro senso, il male-inteso che serve alla comprensione. Il secondo livello che è quello dell'immaginario non è più quello del doppio senso perchè qui «ce qui parle au nom de l'image, «tantôt» parle encore du monde, « tantôt » nous introduit dans le milieu indéterminé de la fascination, « tantôt » nous donne pouvoir de disposer des choses en leur absence et par la fiction»⁹³⁵. Tutto si gioca in quel «tantôt, tantôt» dove, « le *sens* ne s'échappe pas dans un autre sens, mais dans l'*autre* de tout sens et, à cause de l'ambiguité, rien n'a de sens, mais tout semble avoir infiniment de sens»⁹³⁶

⁹³² Cfr. P. Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 116. Sull'ombra come istanza "impossibile" dell'autorappresentazione e origine della pittura e dunque della rappresentazione si rinvia alle pp. 122-124.

⁹³³ M. Blanchot, *L'espace*, cit, p. 355.

⁹³⁴ Ivi, pp. 357-358.

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ Ivi, p. 359.

Per finire potremmo dire che è questo livello individuato da Blanchot che si gioca l'ambiguità di Guibert soggetto ontologico e soggetto della sua fotografia, quell'ombra come immagine di se e quel se all'ombra di quell'immagine, l'ombra che simula l'essere, e l'essere che si dissimula nell'ombra, vera l'una come l'altra. Costruzione dell'immagine come decostruzione di ogni immagine di se ? Ossessione del dissolvimento per il dissolvimento ?

Diamo ancora la parola, fine, a Blanchot :

Pour que l'être accomplisse son œuvre, il faut qu'il soit dissimulé : *il travaille en se dissimulant, il est toujours réservé et préservé par la dissimulation, mais aussi soustrait à elle* ; la dissimulation tend alors à devenir la pureté de la négation. Mais, en même temps, l'ambiguïté, quand tout est dissimulé, dit (et ce dire est l'ambiguïté même) : tout l'être est de par la dissimulation, *l'être est essentiellement être au sein de la dissimulation.*

L'ambiguïté, alors, ne consiste plus seulement dans le mouvement incessant par lequel l'être retournerait au néant et le néant à l'être [...]. L'ambiguïté essentielle serait plutôt en ceci que – avant le commencement – le néant n'est pas à égalité avec l'être, est seulement l'apparence de la dissimulation de l'être, ou encore que la dissimulation est plus « originelle » de la négation. De sorte que l'on pourrait dire : *d'autant plus essentielle est l'ambiguïté que la dissimulation peut moins se ressaisir en négation*⁹³⁷.

⁹³⁷ *Ibid.* I primi due corsivi sono miei.

Capitolo VIII

Figure di cera e di carne

*L'essentiellement caché se jette vers la lumière,
sans devenir signification.*

E. Levinas

L'image nous parle, et il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel *elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition*⁹³⁸.

Così ci parla Blanchot e questo sembrano dirci le immagini. Con queste parole si apre il saggio che prova a mettere un punto alle nostre parole su Guibert e l'immagine di se e con queste vorrei provare a indagare la fotografia dell'Altro, dell'oggetto che sta davanti a me e che la mia coscienza percepisce come Altro da me.

Affermare le cose nella loro scomparsa, ci dice Blanchot; affermare le cose *prima* della loro scomparsa, proverei a ribattere. Se è vero che Guibert tende all'indeblimento di se, è altresì vero che tende, non senza paradossi, alla pienezza dell'altro. In che misura? Proviamo a fissare alcuni momenti di questo cammino verso l'Altro, anzitutto.

1978, Musée Grévin, Firenze. Guibert ha appena pubblicato *La mort propagande*, è critico fotografico per «Le Monde» e ha partecipato ai *Rencontres d'Arles*; l'interesse per la fotografia comincia a essere dunque qualcosa di più che una passione privata e amatoriale. In quello stesso periodo compone *Vice*, collezione di frammenti fantasmatici e destinato a rimanere in un cassetto fino al 1991, anno in cui vide finalmente la pubblicazione. Qualche mese dopo, nel dicembre, l'autore sarebbe morto. Nel 1980 scrive e pubblica il *roman-photo Suzanne et Louise* e nel 1981 il già citato *L'Image fantôme*. Tutto ciò per dire che l'interesse per la fotografia da un punto

⁹³⁸ M. Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire*, cit, p. 345. Il corsivo è mio.

di vista pratico non meno che teorico e letterario è assai forte. Le ventuno fotografie saranno poi conosciute nella collezione *Photographies* del 1993 e ancora in occasione della pubblicazione del prestigioso *Hervé Guibert photographe* nel 2011, anno della retrospettiva al Musée Européen de la Photographie a Parigi.

Le ventuno fotografie sono talmente particolari che vale la pena soffermarvisi; Guibert fotografa con piglio certosino teste di cera, corpi di gesso, riproduzioni anatomiche come se si trattasse di corpi animati: si prova fastidio, ribrezzo alla visione di quei corpi riprodotti, perfetti e inanimati. Ed è proprio questo che cerca Guibert: ciò che resta di quegli attori inanimati e conservati, la traccia, il simulacro dell'umano, l'alterità. Ed è vero anche, come afferma Dubois, che l'operazione guibertiana è interamente fotografica, cioè nelle intenzioni, nella possibilità della fotografia stessa.

Le photographe, en réalité, toujours, qu'il le veuille ou non, thanatographie tout ce qu'il capte.

L'acte photographique, dans sa puissance de sidération, jette sur le monde, à chacun de ses coups, à chacune de ses prises, un voile transparente et paralysant [...] *donnant à toute figure vivante l'immobilité des pierres, fussent-elles ces pierres*, de papier : papier glacé, il va sans dire, glacé d'effroi, transi, littéralement pelliculé pour l'éternité. Couchant sur toute chose une pellicule saisissante⁹³⁹.

Possiamo adesso dare una ragione a quel ribrezzo che proviamo di fronte a quelle foto: è nella restituzione tramite la pellicola di una pelle non meno artificiale, morta, fredda; la certezza che tutto ciò ha a che fare con la morte, che la fotografia aggiunge morte alla morte. Tutto si giocherebbe insomma attorno al paradigma pelle/pellicola, cera come simulacro di carne.

Già l'anno prima, nel 1977, in *Au Musée Grévin* poi confluito nell'edizione del 1991 di *La Mort propagande* Guibert racconta affascinato la visione di *The mystery of the Wax Museum*, film del 1933 di Curtiz in cui si racconta l'incredibile storia di un pazzo proprietario di un museo delle cere. Al seguito di un incendio che lo ha lasciato sfigurato egli porta una maschera che nasconde l'orrore del suo volto e per ricostruire il suo museo, Ivan Gregor, uccide le vittime prescelte e le riempie di cera trasformandoli in statu; una delle sue vittime, l'attrice Fay Wray, riesce a sfuggire all'aguzzino e a

⁹³⁹ P. Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, F. Nathan, 1983, pp. 162-163. Il corsivo è mio.

strappargli la maschera che le rivelerà l'orrore di quel volto meduseo. Guibert è affascinato da questa storia, dal fatto che possa apparire un altro volto, pur se mostruoso, mentre per Dubois il film è la rappresentazione dell'effetto-Medusa «institué par la réciprocité du face à face et dans la tranche même du regard coupant/coupé [...]». L'arrêt sur image, pelliculé, donné à voir, à se voir comme un œil révulse. L'arrêt de (petite) mort»⁹⁴⁰.

A ragione di quel che stiamo dicendo ma soprattutto di ciò che abbiamo detto in precedenza e d'accordo con le parole di Blanchot, possiamo riconoscere nell'interesse che Guibert nutre per quelle cere una conferma, una prova del paradosso della foto somigliante: tanto più vere quanto morte, tanto più simili quanto fisse. Attorno a ciò, alla questione dell'identità in fotografia, attraverso la fotografia, ruota l'interesse per le cere e per loro tramite agli esseri di carne che fotograferà in seguito. E importante, credo, fissare questo punto, non soltanto per delineare un certà certo percorso ma anche per capire in che modo si sviluppa il paradosso individuato, in che misura è possibile restituire l'Altro.

Concludiamo questo primo momento mostrando la testa di Giovanna D'Arco



A

lungo questa testa, come altre cere, vaga nelle stanze e nella vita di Guibert ; ne *Le Mausolée des amants* un frammento testimonia l'inquietudine di fronte a questi corpi,

⁹⁴⁰ P. Dubois, *L'Acte*, cit, p. 164.

«je ne sais où le placer [...] tant que je n'aurai pas trouvé le bon endroit je ne pourrais rien faire d'autre. Pour le moment je le touche délicatement et je l'embrasse, je voudrais le photographier. Il m'envait. Je pense le donner (à Bernard par exemple qui l'aimerait tant)»⁹⁴¹. Questo frammento è sintomatico, credo, della relazione d'oggetto: *mi invade, provo a sedurlo; lo regalo*. Le «cose» desiderate spaventano e non trovano posto, perlomeno nella realtà perchè su un altro piano la testa di Giovanna d'Arco risulta essere l'oggetto più fotografato e scritto in un arco di tempo che copre praticamente tutta la sua vita pubblica. Ne *L'incognito*, scritto a Roma e pubblicato nel 1988 ne parla ormai come di un oggetto feticcio, familiare, di valore, segno distintivo ; attorno al furto di questo oggetto scrive il racconto *La tête de Jeanne d'Arc*, rimaneggiamento di un articolo destinato a «Le Monde» nel 1978 : vero e proprio esempio di motivo narrativo e fotografico pressoché inesauribile. Pujade, e noi con lui, riconosce in questa insistenza l'ossessione del possesso⁹⁴² di questo oggetto, oggetto impossibile da possedere perchè morto. Pur senza spingerci in questa direzione, non possiamo fare a meno di notare che il desiderio di fotografare l'Altro è all'inizio ma non meno che in tutta la sua vita il desiderio di fotografare un oggetto, immobile e che paradossalmente non riesce ad avere.

Le fotografie da un lato e la scrittura dall'altro proveranno a rendere conto, a illustrare, decomporre questo fascino misterioso. La fotografia, in particolare, proverà a condividere con l'altro, chi guarda, questo fascino e a fissare al secondo grado quello sguardo che rivolto verso l'alto sembra trascendere la realtà circostante, sfidando lo sguardo del fotografo, la pellicola e non a caso, credo, Guibert si sccontenta di prenderla di lato. E non meno vero è il sospetto che queste cere, la testa di Giovanna d'Arco su tutte, confermino la passione di Guibert per il corpo a pezzi, parcellizzato dalla sua passione anatomico-descrittiva già ampiamente messa in luce in *La Mort propagande*; qui è l'arma del supplizio che è particolare, come ci ricorda Poinat, «l'arme qui supplie est alors la prise de vue photographique et les angles de son cadre»⁹⁴³. Quel che ancora cattura l'attenzione nella fotografia di Giovanna D'arco, e ciò che è innegabile, è la perfezione della forma, la delicatezza, l'equilibrio teso a nascondere o a ambiguità potentemente l'effetto di realtà, a incrociare umano e inumano, pelle e cera, messa in scena e presentazione. Se vizio c'è, e se di vizio, passione infima, e perversa si tratta, forse questo risiede nel lavoro che il desiderio malgrado loro compie su di loro

⁹⁴¹ H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, cit, p. 55.

⁹⁴² Cfr. R. Pujade, *Hervé Guibert une leçon de photographie*, cit, p. 90.

⁹⁴³ F. Poinat, *L'Œuvre siamoise*, cit, p. 42.

attraverso Guibert intermediario. Le cere sono dei personaggi, Giovanna d'Arco è un personaggio pronto a essere manipolato, fictionalizzato ma non posseduto; ecco, questo è il nocciolo della questione: *ne fa quel che vuole ma non la possiede*.

Bernard Faucon, amico di Guibert, conferma da un lato il gusto morbido⁹⁴⁴ per quelle cere, dall'altro la necessità, per il loro tramite, di andare sotto la pelle, di scoprire, indagare, trovare, forse, la ragione di quella passione inspiegabile altrimenti che con la follia.

Poinat, invece, pur accogliendo le ragioni che via via abbiamo prodotto, rifiuta la mostruosità di quelle foto, anche solo l'ambiguità con cui pure ci guardano quegli oggetti e riconduce quella mostruosità al secondo grado, «elles nous renvoient à la monstruosité de la dissimulation de la mort dans nos sociétés»⁹⁴⁵. Ora io credo che questo sia vero solo in parte, come è vero altrettanto che l'interesse, diciamo sociologico di Guibert è assai stemperato da un' interesse vis-à-vis, diretto, profondamente soggettivo, il che non vuol dire che questo discorso non possa passare le frontiere del suo io, tutt'altro visto e considerato che stiamo parlando di opere destinate al pubblico, al vedere.

Guibert ha, senza dubbio, interesse a mostrare l'invisibile, considerato ciò che non si può e non si deve vedere, che non ha interesse a essere fotografato; ha un interesse verso il limite, l'aporia, il paradosso, il mistero del corpo, del confine fra l'animato e l'inanimato, interesse che esplora secondo le forme che decide di fotografare.

1979. Remise du Parc. Vanno in mostra sotto il nome *Suzanne et Louise, bribes* le fotografie che l'autore ha dedicato alle prozie. Nel 1980 presso le edizioni Libres Hallier viene pubblicato *Suzanne et Louise*, roman-photo, come viene chiaramente indicato. Un margine di tempo assai breve distanzia i due lavori fin qui presi in considerazione. È un testo davvero singolare, questo: il testo è calligrafato ed è in assoluto quello che ha più foto, 44, un equilibrio quasi perfetto tra due codici, due tipi di segni. Bisognerebbe partire dalla fine di *Suzanne et Louise*, o forse porsi anche fuori da esso per capire ciò che attira, ciò che spinge Guibert a fotografarle. Ne *Le Mausolée des amants* confessa a Zouc il perchè di quelle fotografie: « d'abord l'amour, puis je dis : « qu'est-ce que tu veux, j'ai quand même une espèce d'attirance pour cette chair

⁹⁴⁴ Ivi, p. 293.

⁹⁴⁵ Ivi, p. 56.

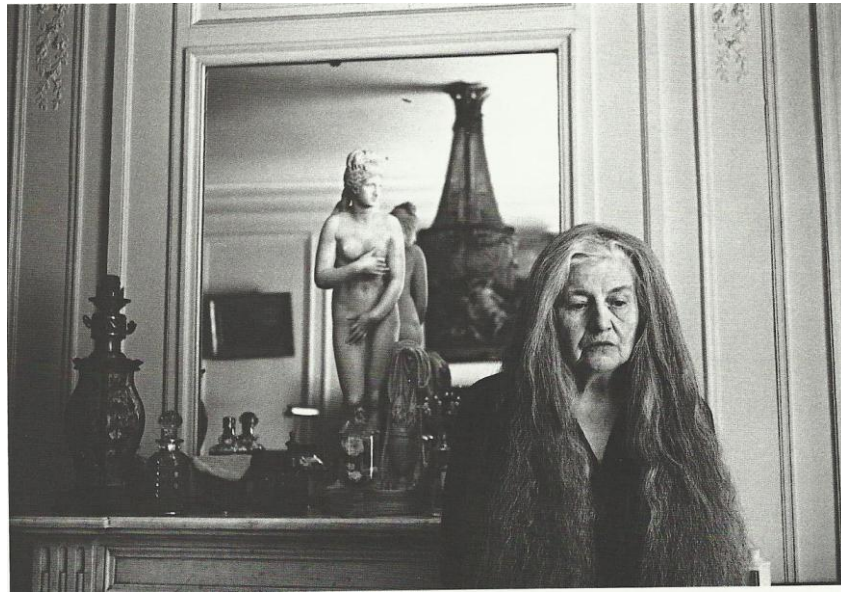
presque moribonde»⁹⁴⁶. Bisognerebbe, ancora, concentrarsi su queste parole: specie d'attrazione per questa carne quasi moribonda, concentrarsi su « quasi » che indica bene lo stato di passaggio in atto, l'indecifrabile. Quel che interessa Guibert è fotografare, fare « come se », regalare una pienezza che è possibile ottenere solo dopo la morte.

Se anche non si volesse prendere in considerazione eccessiva questo problema è innegabile che Guibert mostra a se, a loro stesse e allo spettatore altro le prozie come altro da loro, come non sono mai state né fotografate.

La fotografia si fa un mezzo potentissimo, una pratica voyeuristica non meno che conoscitiva di un universo a tutti celato da un pesante velo. E il caso di Louise e dei suoi capelli che non ha mai tagliato dopo il 1945, anno della sua dipartita dal convento del Carmelo e che per la prima volta mostra all'obiettivo, a un Altro ; svelare quei capelli, sciolti, raddoppiati dall'effetto dello specchio è forse la metafora dell'atto fotografico, della penetrazione nell'intimo che non si è mai mostrato (del resto lei si sentiva morta per il mondo) ed è forse anche metafora di quel sesso femminile all'ombra, celato, anche lui, al mondo. Ma la fotografia non è solo un mezzo perverso è anche un atto conoscitivo: chi mai avrebbe conosciuto la lunghezza di quei capelli se non avesse deciso di fotografarli? La loro storia, se non avesse deciso di raccontarlo in una sequenza di venti fotografie ?

Quel che è ancora interessante è Louise davanti alle sue foto, alla sua propria immagine restituita, piena nelle intenzioni di Guibert

⁹⁴⁶ H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, cit, p. 21.



In realtà, come emerge dalle stesse parole di Guibert ciò che egli restituisce è una Louise oggetto, completamente diversa dall'immagine che lei ha di se; «quand je lui montre les dernières photos où elle apparut les cheveux défaits, le visage détendu, extraordinairement belle, et ayant perdu son âge, tout à coup, Louise ne se reconnut pas, elle croit d'abord voir sa sœur: «ce n'est pas moi»⁹⁴⁷. Quel *ce n'est pas moi-non sono io* è il segno tangibile del rifiuto di quell'immagine, di quell'immagine come se, traccia scritta della sua esistenza. Louise che non ha mai sciolto i suoi capelli davanti a qualcuno rifiuta di vederli *immortalati*, oggettivati in un'immagine fissa; non può credere di essere lei, di essersi ancora mostrata al mondo, di aver ceduto alla sua vanità, lei che dal mondo si era in una qualche misura ritirata. Ciò che è ancora più interessante è però quel che racconta nel frammento successivo, potere della fotografia: «elle a d'ailleurs coupé ses cheveux peu de temps après que je les ai photographiés, et elle me dit: «heureusement que tu as fait les photos» (comme si la photographie était une pratique sacrificielle) »⁹⁴⁸. La frase di Louise è al tempo stessa ovvia e ottusa: meno male che li hai fotografati; adesso che non li ho più li hai resi immortali nell'immagine o meno male che li hai fotografati, non avevano più un senso o ancora dopo essere stati fotografati non potevano essere più? Nessuna risposta è possibile se non ammettere in un senso o nell'altro il paradosso della pienezza in fotografia, la sua pratica effettivamente sacrificale: il prezzo per quella restituzione è in ogni caso una perdita

⁹⁴⁷ H. Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, 2005 [1980], p.66.

⁹⁴⁸ Ivi, p. 69.

foss'anche del capello-feticcio, simulacro di sessualità: la fotografia come negazione dell'Eros? Vedremo in seguito.



Proviamo ora a seguire la sequenza di Suzanne, «un simulacre»; Guibert lascia stendere Suanne su un canapé e prova a simulare la morte di lei.

La sequenza in realtà nasce da un fantasma di Suzanne e ovvero desiderare che il nipote segua i medici nell'obitorio per vedere ciò che faranno del suo corpo e fotografare i diversi passaggi, e dalla necessità di Guibert di liberarsi di questa angoscia. Il simulacro nasce dunque come una messa in scena iperreale, dove gli attori recitano l'irrecitabile, dove la fotografia fissa l'al di là del corpo, il corto circuito di una morte in vita, al di là di ogni realismo.

C'est un jour de grande chaleur. Pour moi, où moment où je la fais, cette sequence est comme l'achèvement, le point final de tout ce travail⁹⁴⁹.

In che senso dobbiamo intendere queste parole? Senza ombra di dubbio per Guibert esporre Suzanne et Louise all'obiettivo, all'Altro, è stato in un certo senso esporle alla possibilità della morte, verso un al di là di loro stesse, della loro stessa possibilità di esistere ancora dopo le loro immagini; il simulacro della morte è perciò il compimento e anche il paradosso, dove la restituzione del corpo cede allo stesso tempo

⁹⁴⁹ Ivi, p. 90.

il passo alla fine di quel corpo, dalla carne alla cera e dove la simulazione è l'estremo tentativo di cogliere *in absentia* l'imprendibile: la morte. Tutto ciò non poteva non considerarsi come il punto finale di una lotta inconfessata in cui il corpo cede il posto all'immagine. Ciò che è ancora interessante è il momento in cui il negativo restituisce quella simulazione. Guibert è deluso da quella sequenza, non riesce a capire neanche ciò che lo ha deluso, così è Suzanne che prova a spiegarglielo :

D'abord elle comprenait trop d'éléments. Ensuite nous – Louise che è presente in altre foto della sequenza – n'y étions pas préparées, et si tu nous l'avais décrite à l'avance, nous aurions pu être plus disponibles, plus concentrées, moins réticentes⁹⁵⁰.

Suzanne sta istruendo il pronipote sul carattere non improvvisato della fotografia; la morte per essere credibile ha bisogno di essere preparata, la scena descritta nei particolari come fosse una sceneggiatura: solo allora potevano essere più disponibili, concentrate, meno reticenti, solo allora si sarebbe potuto fare finta dal vero che quella loro carne fosse cera. E ancora la presenza del corpo, credo, che fa in modo che Guibert senta quella simulazione come fallita, posticcia, non «vera», la pienezza della simulazione disturbata, la verità del soggetto che interferisce con l'oggetto-simulacro.

Diverse volte Guibert dovrà scontrarsi con l'insoddisfazione del risultato ottenuto, dello scacco che procura il soggetto di carne di fronte all'obiettivo, lo abbiamo già visto altrove. Guibert avverte di non poter controllare tutto, di non poter essere il deus ex-machina dell'oggetto e dell'Altro, sente di non poter fino in fondo resituire l'Altro come oggetto. E questo, credo, il motivo principale delle foto fatte a Thierry, il leit-motiv che accompagna e vive nelle note a lui dedicate.

1976. Hervé Guibert incontra Thierry Jouno, l'amore di una vita, il fantasma più evocato, il personaggio più raccontato della sua scrittura. Lo fotograferà anche e incessantemente sino alla soglia della morte, quella soglia non oltrepassabile i cui motivi abbiamo abbondantemente raccontato nel saggio precedente. Nelle ultime pagine de *L'image fantôme*, la cui dedica in quarta di copertina è per Thierry, Guibert prova a dirci in che modo T. si congiunge alla fotografia e viceversa, non prima però di averci

⁹⁵⁰ *Ibid.*

raccontato un aneddoto d'infanzia, «T. me raconte que lorsqu'il était enfant il devait retourner les photos des visages et des corps qu'il aimait, les cacher, comme par insupportabilité, dans le sentiment d'un rayonnement froid qui ne pouvait lui être d'aucun secours»⁹⁵¹. Nel riportare l'aneddoto Guibert evidentemente intende avallare il potere delle immagini, esattamente come ha già fatto nel caso di Louise quando appariva chiaramente che la scelta del taglio dei capelli doveva essere in relazione alla sequenza fotografica. Thierry si trova costretto, per paura, a nascondere il viso delle persone care, impossibile da guardare; ancora una medusa? Nel frammento successivo, l'autore intende confermare, ma ribaltandolo il potere dell'immagine da radiazione fredda e inutile a cauzioni di desiderio, provvigione dell'altro.

-pourquoi m'as-tu tant photographié ?

- je n'ai pas l'impression de t'avoir beaucoup photographié. J'ai t'ai certainement moins photographié que j'ai eu envie. Je ne sais d'ailleurs pas pourquoi je te photographie...peut-être parce que je ne peux pas te caresser, mais je ne t'ai même pas demandé si je pouvais te caresser...

-cette idée même me fait horreur..

-tu vois : il est plus facile de te demander si l'on peut te photographier que de te demander si l'on peut te caresser...*Je te photographie comme si je faisais une provision de toi, en prévision de ton absence.* Ces photographie sont à mon désir comme des gages, ou des cautions : je ne sais même pas si je les tirerai un jour, mais si un jour, par le fait de l'amour, ton absence me devenait intolérable, eh bien, je sais que je pourrais avoir recours à ce petit rouleau, et développer ton image pour te caresser alors, mais sans te faire horreur, ou pour t'envoûter...On raconte que, pour rendre quelqu'un de rétif amoureux de soi, il suffit de laisser pourrir à son insu, sous son lit, une pomme vert dans laquelle on a planté des clous de girofle. La photo est une semblable manipulation, comme un sort que je te jetterais : *en prenant ta photo je te lie à moi si je veux, je te fais entrer dans ma vie, je t'assimile un peu, et tu n'y peux rien...*⁹⁵²

⁹⁵¹ H. Guibert, *L'image fantôme*, cit, p. 163.

⁹⁵² Ivi, p. 164. Il corsivo è mio.

La parola carezza in questo brano ricorre quasi quanto fotografia, sottolineando, se mai ve ne fosse bisogno il legame *in absentia* che le lega. La fotografia come carezza, la pellicola come pelle. L'immagine si fa da un lato surrogato dell'assente, oggetto dell'Altro, ricavato dall'Altro; a un altro livello però la fotografia è *sacer*, sacra, insieme maledetta e benedetta, l'amuleto attraverso il quale legare a se l'altro senza che questo, come in una stregoneria, possa fare niente. L'immagine è il primo oggetto, la prima pellicola di quella pelle che si vuole avere. Potere della fotografia...ha ragione Thierry a provare orrore e ha ragione ancora la Sontag quando ci dice che «fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; *equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto*»⁹⁵³. Thierry deve essere evidentemente consapevole di ciò se prova, come testimonia il journal di Guibert, a sottrarsi all'immagine per sottrarsi al potere che l'altro potrebbe avere su di lui proprio in quanto immagine: «et cette façon qu'avait T. de me censurer quand je prenais des photos à Barcelone, son intolérance, sa nécessité de barrer ce plaisir un peu innocent, un peu stupide»⁹⁵⁴. Ora sappiamo bene, perchè lo abbiamo appreso, che quelle foto non hanno nulla di innocente né di stupido ma sono tracce di desiderio, anzi il desiderio nella sua essenza: *l'immagine è l'essence du désir*, dirà ne *L'immagine fantôme*. Le prime foto effettivamente rivelano una possente sensualità, come nota Del Amo⁹⁵⁵



⁹⁵³ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit, p. 14. Il corsivo è mio.

⁹⁵⁴ H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, cit, p. 74.

⁹⁵⁵ Cfr. *Hervé Guibert photographe*, cit, p. 18.

Al centro vi è un corpo, perfetto, visto dall'altro, vicino e lontanissimo, reso traslucido dall'acqua nel quale è semi immerso e dalla quale emerge in parte; un corpo sospeso tra due elementi, tra due mondi, fermato in un istante. E il corpo-oggetto, disponibile all'immagine ma chiuso, senza sguardo, senza apertura all'Altro.



Ed è ancora un corpo, un volto velato; è la nascita del corpo: mani che non lasciano vedere il resto delle braccia, le gambe senza i piedi, al di là della fotografia ; le anche al di sotto dell'acqua che occulta anche parte del tronco, un corpo intermittente, da ricostituire, mostrato nell'essenziale e nell'abbondanza di simboli fallici pronti a stereofonizzare il fallo-thierry in ombra.



Ed è questa l'immagine del trionfo solitario del fallo, della sua centralità tutta a sfavore dell'unità del corpo. Il fallo è una figura, retorica di Thierry, è la sineddoche e la sua essenza, il suo volto che fino a qui non ci è dato da vedere ; è altresì l'oggetto bene in vista, l'oggetto per eccellenza e il simbolo del desiderio. E lo sguardo del fotografo-Guibert che deve colpirci ma non meno quello dell'omosessuale che cattura in immagine il suo desiderio che viene qui incorniciato, spogliato dal corpo cui pure appartiene. Ciò che mostra è ciò che desidera mostrare, il trionfo dell'immobilità in quell'essere che sfugge, la raggiunta perfezione, la resa perfetta in pellicola. Che Thierry sia oggetto nelle foto, in molte foto di Guibert, che questa sia la sola condizione per apparire, in cui si lascia catturare è cosa verificabile dalle foto che ci ha lasciato. Guibert non smette di adorare-celebrare quel corpo-oggetto magnifico e allo stesso tempo non smette di cadere nella rete di quella perfezione, di rimanere catturato in quella bellezza giustamente senza volto, senza trascendenza, senza apertura.



Non possiamo nel guardare questo corpo non rimandare alle parole di Italo Mussa, bellissime,

Quale ne sia la bellezza, il nudo è un compimento d'amore della luce e dell'ombra. Infatti è la luce luminosa sorretta dalle ombre a plasmare l'immagine, impedendogli di fuggire nel gioco intricato delle analogie [...]

Il nudo maschile è l'esaltazione del «dionisiaco» e «apollineo». con abilità consacrata alla bellezza, svia l'incantamento che il corpo stesso suscita.

Il fatto misterioso è che il fotografo, come il pittore, è dentro la sua opera: trappola infuocata, senza profondità e senza storia. Il nudo, non potendo cambiare la vita bruciante e immensa della fantasia, spande senza fine una giovinezza antica. Lo sguardo ardente del fotografo la raccoglie perché ama la folle sensazione del tempo, l'approccio impossibile tra l'oblio e il ricordo, la bellezza palpitante di orizzonti in fuga, verso il luogo eterno dello sguardo. L'uomo guarda l'uomo ma il bel nudo è stato in Arcadia⁹⁵⁶.

Guibert lo incatena all'immagine, fissa quell'incantamento nella pellicola, lo eternizza, lo salva dal lavoro del tempo; allo stesso tempo prova a mettersi al riparo da quell'oggetto-trappola da ammirare ma facendo ciò non fa altro che costruire il suo idolo senza volto e senza tempo; Guibert è uscito da se e ha incontrato l'Altro e vi ha riconosciuto Dio; l'uomo perciò non guarda l'uomo ma Dio e ascolta il suo silenzio e non conosce il suo suo volto, letteralmente senza traccia. Thierry è anche il Cristo, come in questa fotografia che ricorda il Mantegna e il suo Cristo deposto



⁹⁵⁶ I. Mussa in P. Weiermair, *Il nudo maschile nella fotografia del XIX e del XX sec.*, Ravenna, Essegi, 1987, p. 106

E il Cristo, vero Dio e vero uomo e l'immagine non fa che sostenere questa teologia-Thierry, questo Uomo-Dio inavvicinabile se non come pellicola, il cui volto è velato perchè meduseo. Il paradosso sembra risiedere nel fatto che Guibert incontra l'Altro a patto di non vederlo, di non specchiarsi, di rimanere al di quà, forse per paura di non reggere accanto alla perfezione celebrata di quel corpo, di per se stesso divino, essenzialmente altro. L'Altro rimane sempre l'altro, l'oggetto del desiderio, catturato ma lontano, carne e assenza

L'immagine-Thierry è allo stesso tempo idolo, un'immagine staccata dal corpo e causata dalla riflessione della vista, che Guibert trasforma in simulacro⁹⁵⁷, nell'oggetto perfetto, senza tempo e senza origine, in-differente. Ora è proprio questo il paradosso, se

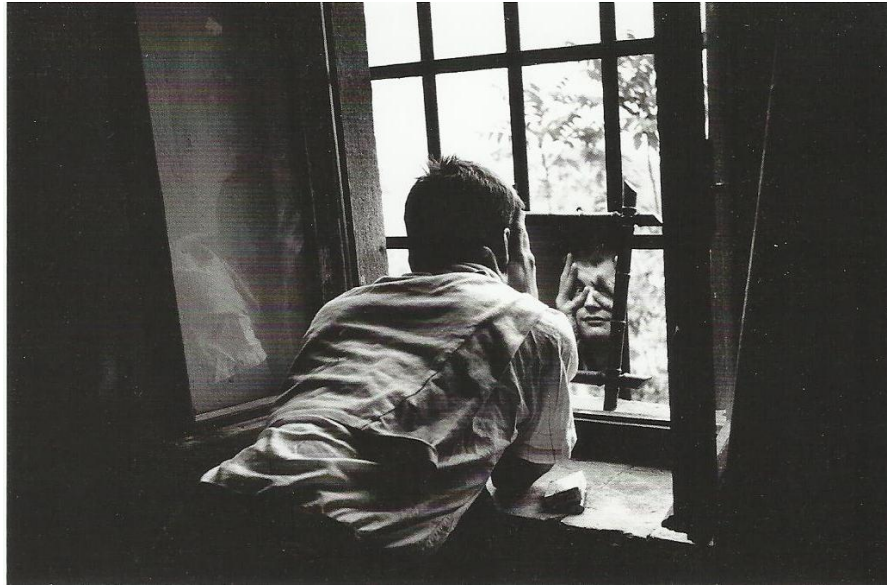


vogliamo, di queste immagini; nella loro perfezione, nella resa oggettuale del soggetto riducono l'Altro alla morte, alla negazione di ogni relazione: l'immagine dell'oggetto puro, senza volto si traduce in una quiete eterna ma tanto simile alla morte. Il corpo che mostra solo la luce, solo il piacere nega ogni alterità, ogni spazio di differenza, ogni apertura dello sguardo. Guibert nega la reciprocità. La sua divinizzazione è in realtà solo un mezzo per rendere il suo piacere più solitario, la sua fruizione più forte; l'Altro è lo strumento – ricordiamo ancora che T. cerca di negarsi in quanto tale e di rifiutarsi alla fotografia – senza volto come è possibile vedere anche in questa fotografia.

Il corpo senza volto, gli occhi nel quadro e gli stessi occhi del quadro in ombra ; quest'immagine ci fornisce il paradigma della scomposizione dello sguardo: quello del

⁹⁵⁷ «I simulacri sono dunque riflessi materiali che trasformano ogni oggetto in specchio di se stesso», in A. Tagliapietra, *La Metafora dello specchio*, cit, p. 85.

fotografo, quello dell'oggetto-T fotografato, quello del quadro nella fotografia; tutti e tre stanno in posizione diversa. Il quadro può assurgere qui alla funzione specchio che riflette lo sguardo di Thierry che noi non possiamo vedere; allo stesso tempo il volto di Dio viene mostrato solo attraverso il riflesso sul quadro-specchio, unica condizione per non subirne il fascino mortale.



Lo specchio è effettivamente il luogo privilegiato del vedere, confine tra il visibile e l'invisibile, momento nel quale il volto si dà paradossalmente negandosi. Il darsi di T. nello specchio a un tempo dice la compresenza tra i due e la distanza, il suo essere umano e divino, questa volta soggetto e oggetto, non più solo corpo-simulacro.

Se c'è una storia da raccontare in queste foto scelte è proprio la narrazione di un avvicinamento non sappiamo ancora quanto possibile tra Io e Altro, tra sguardo e sguardo ; al momento lo specchio è il mezzo, «il fuoco simbolico dove si incontrano la volontà di vedere, ossia la volontà di ricondurre – secondo la terminologia levinassiana – l'Assolutamente Altro entro i confini del Medesimo, e il pudore dello sguardo, che preserva l'alterità dell'Altro barrandone in qualche modo, la rappresentazione»⁹⁵⁸. Ma lo specchio è anche, ed è evidente in questo caso, «il processo per cui ciò che è presso di se va in un altro per poi tornare presso di se»⁹⁵⁹, è una modalità di conoscenza indubbiamente e il tentativo di sopprimere la distanza fra l'uomo-Guibert e il Dio-Thierry.

⁹⁵⁸ A. Tagliapietra, *La Metafora*, cit, 1991, p. 132.

⁹⁵⁹ Ivi, p. 182.

Thierry nascosto dietro una porta di ferro si lascia indovinare, lascia vedere il suo essere uomo-vivo – il fallo sembra essere il vero occhio, la sua immagine potenza -; gli occhi restano celati tra il ferro, due punti lontani che scrutano chi li fotografa e provano a paralizzarlo: la stessa paralisi che prova Guibert quando prova a fotografarsi, a guardare l'obiettivo e vedersi? Rifiutare di regarare all'altro un volto chiaro è evitare di imporlo a se stesso? Dio è l'Altro nome di Io? è quello stesso Io invisibile a cui attribuisce l'Altro nome? C'è tutto ciò indubbiamente come c'è, al rovescio, la volontà di conoscere l'Altro per l'Altro, senza volontà di ridurlo a se, a patto che questo Altro sia velato e svelato nell'intermittenza delle pieghe.



Non è perciò soltanto una messa in scena, l'abbandono a un pittorialismo fuori tempo, ma la metafora dell'incontro tra Io e l'Altro, un Altro che si svela velandosi e che in ragione di ciò non acceca chi lo guarda negli occhi, quegli occhi-specchio che rivelano l'abisso, l'emoreggia dell'alterità, quella stessa emoreggia che l'immagine prova a bloccare nell'istante fotografico.

Chi si è occupato di Guibert fotografo, Pujade e Poinat su tutti, hanno sorvolato su questo aspetto dell'incontro Io-Altro che invece credo essenziale, essenziale per provare a capire il perchè di talune scelte formali, per provare a formulare delle ipotesi, accennare a delle risposte così come qui è stato fatto e se è vero che Pujade ci dice che,



L'image photographique porte avec elle l'intention de celui qui l'a prise, son désir, et même sa sexualité et que cette part d'effect constitue l'essentiel de sa lisibilité⁹⁶⁰

Non ci racconta, però, il possibile travaglio della scelta che le sottende. La leggibilità va forse vista nell'incontro tra negativo e positivo, nel divenire di un rapporto che è poi un rapporto tra due soggetti presi nella trappola dell'immagine ciascuno dal suo punto di vista privilegiato, letteralmente.

Allo stesso tempo la lettura queer di Poinat della foto precedente, *Le fiancé*, rischia di portarci su un terreno affascinante ma instabile. Poinat ci dice che:

Le voile et la référence au mariage sur un corps masculin nous permettent de penser que Guibert commente ici une différence. C'est le couple hétérosexuel qui – en général – se mariait, dans les années 90. En voilant un corps masculin, Guibert emprunt aux codes, aux rituels hétérosexuels et détourne la signification de ce rituel. Il est question ici de la solitude du corps homosexuel, maillon social silencieux de l'opposition binaire instaurée⁹⁶¹.

Tralasciando il fatto che la fotografia in questione è del 1982 e che quindi il riferimento agli anni novanta è quanto meno ingiustificato e tralasciamo anche di confermare o confutare il fatto che Guibert prenda in prestito codici e rituali eterosessuali, è l'ideologia che Poinat vuole applicare che non ci convince. Velando il corpo maschile non fa che velare quel corpo, niente di più ma neanche nulla di meno; la solitudine del corpo omosessuale non ha nulla a che vedere – ogni corpo è solo, lo

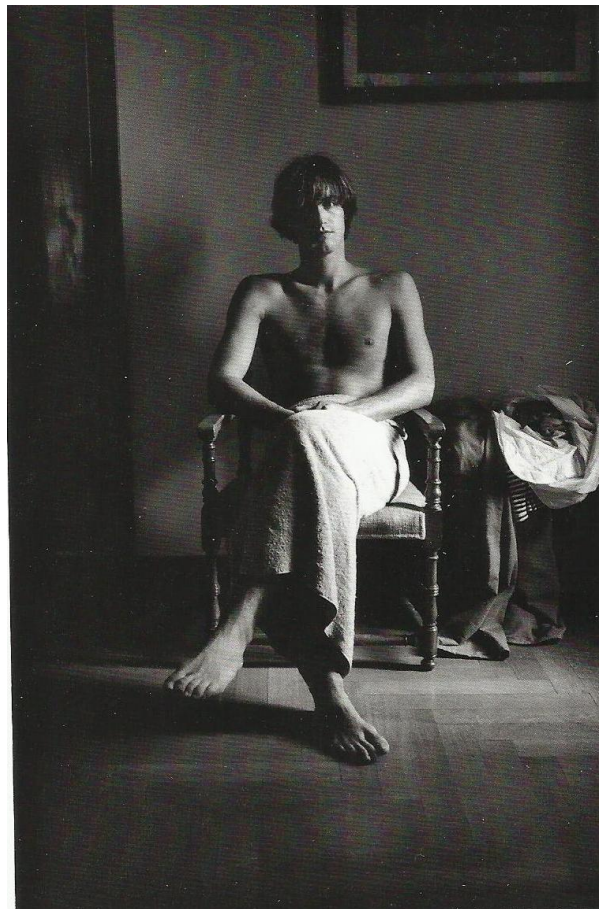
⁹⁶⁰ R. Pujade, *Hervé Guibert*, cit, p. 12.

⁹⁶¹ F. Poinat, *L'Œuvre siamoise*, cit, p. 95.

abbiamo visto e ogni corpo è figura per l'altro, figura a un tempo accessibile e vietata - meno ancora l'opposizione binaria di cui Poinat parla. Se trasgressione vi è, non è nel senso da lui individuato: la trasgressione è nella delicatezza, nello svelare agli altri retoricamente ciò che per Guibert stesso è velato; a un altro livello bisognerebbe risalire alla notte dei tempi, al rituale di incontro tra due persone che accingono a « conoscersi » ma non possono ancora mostrarsi nella nudità-vergogna. E l'immagine del desiderio che non si lascia consumare e continua a desiderare tra le pieghe di quel volto e di quel corpo.

Thierry senza veli né specchi ma distante; perfetto, classico nel suo corpo muscoloso e lucido in un'immagine che rivela un momento intimo segnalato dai vestiti in disordine sulla sedia. Eppure nell'intimità rimane il segno della distanza, sottolineato da quel volto per metà in ombra, da un volto che cela parte della sua verità celando parte della sua espressione e del suo discorso

Le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours⁹⁶².



E questo discorso che Thierry nega all'Altro ed è quest'accesso al discorso dell'Altro che lo stesso Guibert si nega. Perché? Forse perché l'Altro nell'epifania del volto mette in dubbio la mia esistenza, il mio potere su di lui. Secondo Levinas, ancora, accogliere il viso dell'altro è ricevere il suo linguaggio, ospitarlo, dare origine a una reciprocità. Seguendo il ragionamento di Levinas possiamo affermare che nella fotografia di Guibert l'Altro non è visto ma preso in visione e dove «la lumière

⁹⁶² E. Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche, 1971 [1961], p. 61.

conditionne les rapports entre données – elle rend possible la signification des objets qui se cotoient. Elle ne permet pas de les aborder de face»⁹⁶³ e dove la visione deve essere considerata come «oubli de l'il y a qui est due à la satisfaction essentielle, à l'agrément de la sensibilité, jouissance, contentement du fini sans souci de l'infini»⁹⁶⁴. Nessun accesso all'Altro, dunque? Solo la sua visione, la soddisfazione fine a se stessa? Possiamo essere relativamente d'accordo perchè d'altra parte sempre seguendo lo stesso Levinas e guardando le foto di Guibert possiamo dire che il volto parzialmente in ombra è il volto che si offre celandosi, paradossalmente, che si rifiuta al possesso, che resiste alla totalizzazione dello specchio dell'Altro mostrando la debolezza del suo potere di ridurlo a figura, a oggetto.

La resistenza alla totalizzazione è in realtà la condizione per l'offerta, per la trascendenza, per l'incontro, per attivare uno spazio di reciprocità non narcisistico né meduseo e quindi impossibile: questa forse la verità di queste ultime fotografie, l'essenza del discorso. Giustamente «le visage où autrui se tourne vers moi, ne se résorbe pas dans la représentation du visage»⁹⁶⁵. Soltanto il volto che non è più di questo mondo si può rivelare e coincidere con la sua interezza ma allora quel volto è maschera che si mostra senza lasciarsi vedere; in quel momento non è più volto e Guibert è proprio a quest'eventualità che rinuncia svelando velato il volto dell'Altro.

L'alterità non si lascia integrare ma indovinare non tanto per l'insufficienza dell'Io quanto per l'Infinito dell'Altro.



L'ami, 1979.

Hai posto su di me la tua mano (Sal. 139,5)

⁹⁶³ Ivi, p. 208.

⁹⁶⁴ Ivi, p. 209.

⁹⁶⁵ Ivi, p. 237.

Forse assistiamo qui a un ribaltamento dialettico: il deus ex-machina Guibert che si accorge di aver inventato il suo Dio, di averlo costruito posandovi il suo sguardo o forse siamo di fronte a due esseri che abbandonando ogni pretesa di mostrare all'Altro il proprio volto, in questo caso l'Altro è anche lo spettatore, e di incontrarsi nel corpo ristabilendo così quel primato del tatto cui tanta attenzione abbiamo dedicato in precedenza? Poinat questa volta prescinde dal collocare l'immagine nel perimetro *gender* e ci dice che si tratta di un «moment unique de tendresse et de désir. Il s'agit ici d'exprimer le sens du toucher, dans son flou va au-delà d'une caractéristique de genre. Avant d'être une image *gay*, la photographie isole un moment de tendresse entre deux corps masculins»⁹⁶⁶.

Più giusta e profonda l'analisi di Pujade che mette in risalto il contatto tra il corpo e la mano, al di là della tenerezza o meno.

La main du photographe qui se plaque sur ce corps mesure la distance de corps en même temps qu'elle l'annihile par le contact charnel qui s'établit de ce fait. Les deux amis ne montrent pas leurs yeux, c'est la photographie qui voit l'essence même de la relation qui s'expose dans le cadre de l'image comme une version tactile de la fascination.

Ces quelques images, où la main tendue du photographe est l'acteur de premier plan (...) montrent aussi, par l'intermédiaire d'un geste en direction du monde, un univers dont il est le centre, façonné par lui⁹⁶⁷.

Ora io non credo che sia qui questione di misurare la distanza annullandola, forse ancora meno della volontà di Guibert di dirigere l'universo che ha inventato, richiamando ancora più fortemente la creazione divina già da noi citata. La fotografia è quel che è: l'incontro tra due corpi, il trionfo del tatto a sfavore della vista – siamo assolutamente d'accordo con Pujade nel ritenere superfluo la presenza del volto, non in ultimo per i motivi addotti in precedenza –. Non parlerei nemmeno di una mano piantata nel torso dell'Altro, quanto di un palmo che nella sua estensione prova a contenerlo, a segnare i battiti di quella vita. Quella mano è una ricerca, «elle exprime l'amour mais souffre de l'incapacité de le dire»⁹⁶⁸, che si perde nell'Altro, nella sua

⁹⁶⁶ F. Poinat, *L'Œuvre*, cit, p. 100.

⁹⁶⁷ R. Pujade, *L'Œuvre*, cit, pp. 73-75.

⁹⁶⁸ E. Levinas, *Totalité*, cit, p. 288.

passività, senza conoscere risposta; è una prova, prova l'Altro nella sua vicinanza o nella sua distanza, prova a sentire sotto quell'oggetto-carne l'Altro.

L'Io e l'Altro si giocano qui nella forma e nella luce : la grandezza del torso, la minuta mano; la luce della mano, l'ombra del torso. L'incontro rende la luce e la forma all'Altro.

C'è anche un altro motivo, forse del perchè non compare il volto dei due soggetti; sarebbe stato impossibile.

Ecco Mulas,



Ninì è a fuoco, io sono sfuocato [...]. Il mio viso è sfocato, perchè c'è una sola parte del mondo sensibile che l'uomo, che «può vedersi mentre guarda» secondo Merleau-Ponty, non riesce a vedere di sé: il viso. Tutt'al più si può rendere un'idea approssimata, attraverso la memoria di altre fotografie, il narcisismo di una superficie riflettente, qualche riferimento casuale, ma l'immagine resterà imprecisa, sfocata [...]. Mettere uno specchio davanti alla macchina è ingenuo, perchè il discorso resta fra me e la macchina, e non fra la macchina e lo specchio⁹⁶⁹.

Forse gli occhi non li vediamo perchè non li conosciamo, perchè per noi spettatori sono solo due occhi per noi egualmente visibili e inutili. I due corpi, invece, dopotutto non possono lasciarci indifferenti, non se guardiamo quella foto dopo tutte le altre, non se ricominciamo a vedere quel corpo che prende forma, si estatizza, si rivela e

⁹⁶⁹ U. Mulas, *La fotografia*, cit, p. 170.

si vela, non dopo aver visto il monumento fragile-forte che Guibert costruisce all'amato. Forse quella foto è allora il segno precario, la traccia di una coesistenza tra due soggetti, l'oggettivazione di quel momento; il segno che quella figura rappresentata è davvero l'Altro, vicino e lontano e che quell'intermittenza parla in realtà d'amore. La fotografia sarebbe allora e ancora il solo mezzo per fissare quella luce nella notte, monumento precario alle vite divise, al corpo perfetto ma lontano, testimone dell'effimero eternizzato, delle reticenze e delle sottrazioni, estensione della durata, la durata di quella mano sul petto che desidera desiderare sempre e non può, di quel volo che lascia indovinare ciò che sa. Ciò che è stato è l'Altro.

PARTE QUARTA

L'IO ALLA PROVA

Capitolo IX

L'io a rischio. I rischi dell'io.

Guibert è stato uno degli amici più intimi del filosofo Michel Foucault tra il 1977 e il 1984, a lui, che è il suo vicino, spedisce il suo primo libro, *La Mort propagande*, nel 1977. Foucault, come abbiamo già visto nel primo capitolo, ne parlerà in una storica intervista concessa a Bernard Henry-Lévy⁹⁷⁰. Guibert ha allora 21 anni e lavora alla pagina culturale de «Le Monde»; è bello: dei boccoli biondi gli conotrmano il viso; somiglia ad alcune figure preraffaellite, metà angelo e metà demone. *La Mort propagande*, ricorda le vita infami di cui amava circondarsi il filosofo nelle sue ricerche: quei Pierre Rivière e gli altri anormali che sfilano in un lugubre carvenale nel corso su *Les Anormaux*, il corso del 1975 che racconta le miserie, le sottomissioni, le passioni e le collere di quelle vite singolari. Abbiamo visto lungo gli otto capitoli precedenti come la vita e l'opera di Guibert siano legate sagittalmente. Il maestro e l'amico; il filosofo e l'allievo. Legati perfino nel destino e nella terribile malattia: l'AIDS. Lo scrittore e il fotografo sono condannati alla morte dalla stessa sindrome; una fine non dissimile li aspetta: una fine che decideranno di vivere diversamente. Se per Foucault l'AIDS resta il segreto da nascondere istericamente, il segreto che gli permette di vivere come se nulla fosse; per Guibert esso rappresenta invece il richiamo per una nuova vita in questo mondo.

In *Mauve le vierge*, tra i dieci racconti, troviamo *Les secrets d'un homme*. Siamo alla presenza di un racconto allucinato nel più tipico stile guibertiano: un uomo morto attende di essere ispezionato, il cervello deve essere aperto da un chirurgo. Un testimone è lì per raccontare la scena: «comment laisserait-on pourrir une telle intelligence? Il faut ouvrir»⁹⁷¹. Il medico è stupefatto dalla bellezza che emanano le sostanze presenti nel suo cranio; mentre nello scanner le tre lesioni sembravano averlo compromesso per sempre; il cervello è «une contrée lumineuse et fourmillante [...]

⁹⁷⁰ Cfr. M. Foucault, «Non au sexe roi» (entretien avec B. – H. Lévy), «Le Nouvel Observateur», n. 664, 12-21 mars 1977, pp. 92-130, ora in, Id. *Dits et écrits II 1976-1988*, cit. pp. 256-269

⁹⁷¹ H. Guibert, *Les secrets d'un homme*, dans Id. *Mauve le vierge*, Paris, Gallimard, 1988, p. 103.

et dont chaque fief poursuivait ses activités»⁹⁷². Il testimone, moderno Virgilio, ci accompagna all'interno di questo viaggio all'interno del cervello dell'uomo; si intravedono ancora degli scettri, delle fruste, delle gallerie attraverso le quale spiare le teorie ancora inedite, i ricordi d'infanzia, i segreti che aveva portato con se. Tra i segreti, il narratore decide di fermarsi e raccontare uno terribile. L'uomo sempre primo nella sua classe, viene scacciato dal suo primato dai rifugiati ebrei, giocoforza più dotati di lui. Comincia a odiarli e a maledirli: «les enfants juifs [...] en effet disparurent, emportés dans le camps»⁹⁷³. Ora, ci spiega il narratore-testimone, questi segreti sarebbero morti con lui se «un aveu d'amitié n'avait en même temps suggéré son espoir vague et incertain de succession...»⁹⁷⁴. Il narratore rimane vago e lascia cadere l'analessi nel vuoto. Nel 1993, James Miller, nel libro che dedica al filosofo si mette sulle tracce di quei segreti e lungi dal negarli decide di problematizzarli fino a credere che Foucault abbia lasciato entrare infine qualcuno nei suoi segreti, confidandogli, forse, il compito di trascriverli un giorno⁹⁷⁵.

Se ancora qualche pagina prima l'organo si presenta come perfetto, esso è adesso minacciato da ogni dove: la riserva di nomi si dissipa, la memoria vacilla, la lingua sta facendo il suo lavoro, fino a farlo dubitare dei suoi libri e della sua stessa esistenza. L'uomo che aveva trascorso la sua esistenza a scrivere di vite singolare, di lotte terribili e magnifiche con il potere, di confessioni strappate con la forza e di corpi docili è adesso chiuso in una stanza, fermo a ricopiare il suo nome su un pezzo di carta.

Poi ancora un'altra analessi e altri indizi sull'uomo misterioso in questione:

il lui fallait finir ses livres, ce livre qu'il avait écrit et réécrit [...]. Il était tenté de le détruire à jamais, d'offrir à ses ennemis leur triomphe imbécile [...] que son silence n'était que l'aveu de l'échec. Il brûla ou déchira tous les brouillons, toutes les épreuves de travail [...] à l'ami il intima l'ordre de continuer de tout abolir autour. Il avait trois accès au cerveau mais il allait tous les jours à la bibliothèque vérifier ses notes⁹⁷⁶.

⁹⁷² Ivi, p. 104.

⁹⁷³ Ivi, p. 106.

⁹⁷⁴ Ivi, p. 106.

⁹⁷⁵ J. Miller, *La passion Foucault*, Paris, Plon, 1995 [1993], pp. 419-425.

⁹⁷⁶ H. Guibert, *Les Secrets*, cit, p. 108.

Per i soli che non lo sanno si tratta del secondo e del terzo tomo della Storia della sessualità, *L'usage des plaisirs* e *Le souci de soi*, usciti qualche settimana prima della morte del filosofo. Il racconto termina poi con tre frammenti, il primo dei quali ha attirato la mia attenzione.

On lui vola sa mort, lui qui avait voulu en être le maître, et on lui vola jusqu'à la vérité de sa mort, lui qui avait été le maître de la vérité.

Il ne fallait surtout pas prononcer le nom de la lèpre, on en déguiserait le nom sur les registres de décès, on fournirait à la presse de faux communiqués⁹⁷⁷.

Per il momento non possiamo dire altro. Lasciamo l'enigma irrisolto e sposteremo l'attenzione sulla malattia, la lebbra. Perché la lebbra, e non un'altra malattia? Alla morte del filosofo, i comunicati stampa parlano di una malattia che aveva colpito i nervi e la lebbra colpisce i nervi, è contagiosa e insieme all'altra malattia, innominabile, si divide la vergogna e il Kaposi. La lebbra, poi, risponde perfettamente all'economia di questo testo: la lebbra è perfettamente localizzabile, l'altra è dappertutto e da nessuna parte. E di lebbra parla anche Foucault nelle prime pagine de *l'Histoire de la folie*;

A la fin du Moyen Age, la lèpre disparaît du monde occidental [...]. La lèpre se retire. Ce qui va rester sans doute plus longtemps que la lèpre [...] ce sont les valeurs et les images qui s'étaient attachées au personnage du lépreux⁹⁷⁸.

Qual è l'altro nome della lebbra, la parola che ha preso su di sé i valori e le immagini antiche? Qual'è il nome del filosofo e quelli del furto di verità? Chi sapeva e chi ha detto la verità, quale? Le domande attorno a questo testo si moltiplicano così come gli enigmi attorno al narratore che a questo punto però decide di svelare il suo nome: Hervé.

⁹⁷⁷ Ivi, p. 108.

⁹⁷⁸ M. Foucault, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972 [1961], p. 16.

Questo testo che possiede tutte le caratteristiche per piacere e fare rumore, che traccia un ritratto a un tempo amicale e disturbante del filosofo passa inosservato. Eppure Foucault è riconoscibile, perfino la sua città natale viene nominata, così come si parla del padre chirurgo, delle sue ricerche sui giochi di verità; e poi il suo libro infinito e perfino i nemici ai quali il filosofo indirizza la parola nella prefazione al secondo tomo della Storia della sessualità. Mette la pulce nell'orecchio dei lettori, regala degli indici ma non succede nulla; il testo passa inosservato: nessuno riconosce in quelle pagine il filosofo raccontando nelle pagine di Didier Eribon nella biografia che pubblica proprio nello stesso anno, 1988.

1988. È l'anno in cui Guibert fa il test e scopre di avere l'AIDS; nei libri pubblicati tra il 1988 e il 1989 da Minuit e Gallimard, l'AIDS costituisce la riserva, il non detto, la medusa terrificante. Attorno all'innominabile malattia consuma tutta la retorica, tra ellissi, sineddoche e metafora. Al suo posto ne *Les Gangsters*, *L'Incognito* ou *Fou de Vincent* compaiono altre malattie, altre aggressioni. All'ombra di quei testi pubblicati quasi in fretta però, l'autore sta tessendo un libro possente e maledetto, un libro che pazienta nell'ombra e aspetta il momento di essere terminato. Il giardino segreto è *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

Non oso soffermarmi troppo sul famoso incipit, *J'ai eu le sida pendant trois mois*, che costituì per i suoi nemici e detrattori la prova del suo massimo imbroglio, della malafede più insostenibile e agghiacciata, la prova che tutto ciò che scriveva a conto dell'io era falso. La trasmissione *Apostrophes* nel marzo 1990 bastò a togliere la parola e il dubbio su quanto vi era scritto nel libro: ciò che raccontava era vero. Il libro iniziato il 26 dicembre 1988, ci racconta l'inferno dell'anno che sta per finire, nell'attesa di un altro ancora più infernale. Mesi di dubbi e di lucidità, di condanna e di remissione; mesi in cui si disegna l'architettura del nuovo libro, mesi in cui si dà la farsa libertà di poter regalare al libro dei finali differenti e opposti. E il libro dell'incertezza, della premonizione, del voto: «l'ensemble de sa vérité m'est encore caché»⁹⁷⁹, ci dice e tutto sembra combattersi tra origine destinale e fuga da questa verità. All'interno del libro un personaggio sembra prevalere, Muzil: «comme Muzil,

⁹⁷⁹ H. Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 11.

j'aurais aimé avoir la force, l'orgueil insense, la générosité aussi, de ne l'avouer à personne, pour laisser vivre les amitiés libres comme l'air et insouciantes et éternelles»⁹⁸⁰. Notiamo anzitutto la struttura della frase e le parole impiegate: Muzil, è la pietra di paragone della sua situazione attuale, è l'amico che aveva avuto la forza fra le altre sue qualità di non confessare, termine questo che appartiene a un vocabolario preciso. Guibert non utilizza il termine «dire», ma «confessare»: ciò che deve certamente avere la sua importanza. Chi è l'amico che non ha «confessato» che ha lasciato vivere gli amici incuranti del suo stato? Possiamo essere certi che nessuno sapeva? Nel testo di Guibert leggiamo che il narratore di ritorno degli Stati-Uniti, dove l'AIDS sta spaventando la comunità gay, ne parla a Muzil accennando a un cancro gay, notizia questa che getta in un riso a crepapelle l'amico. Muzil, forse a quel punto può aver già contratto l'AIDS; del resto lo stesso Muzil allo strampalato dottor Nacier, altro personaggio guibertiano consiglia di creare un mouroir: un luogo dove si va per morire; una stanza piena di musica dove si può andare anche per fare finta di morire, dove «on serait mort aux yeux de tous, et en réapparaîtrait sans témoin de l'autre côté du mur, dans l'arrière cour [...] sans nom, devant inventer sa nouvelle identité»⁹⁸¹. Muzil aveva una vera e propria fobia del suo nome; negli ultimi mesi strappa e brucia parecchi dei suoi manoscritti; si forza di impedire con delle frasi laconiche e allo stesso tempo precise qualsiasi pubblicazione postuma, «il veillait [...] à effacer ce nom que la célébrité avait enfilé démesurément par le monde entier, il visait à faire disparaître son visage [...] ce crâne qu'il prenait soin de raser chaque matin»⁹⁸². A questo punto come possiamo dubitare della vera identità di Muzil? Molti anni dopo molti amici del filosofo confermeranno la sua volontà di cancellarsi; Veyne parlerà di una ricerca di depersonalizzazione, di «de morte vivante, une tentative de devenir pur esprit»⁹⁸³; Miller e Lindon lo confermeranno⁹⁸⁴.

Il ritratto che sembrava fluido e sfocato al tempo del racconto è ora preciso, e quasi «vero». Nel corso del lungo capitolo dedicato a Muzil, una lunga e meravigliosa descrizione ci introduce nelle notti folli e passionanti del filosofo. Tramite una patina trasparente di finzione, Guibert rivela i fatti che la realtà aveva coperto con una coperta spessa.

⁹⁸⁰ Ivi, p. 15.

⁹⁸¹ Ivi, p. 25.

⁹⁸² Ivi, p. 28.

⁹⁸³ Cfr. P. Veyne, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 216.

⁹⁸⁴ Cfr. M. Lindon, *Ce que aimer veut dire*, Paris, P.O.L, 2011, p.151.

Certains nuits [...] je le voyais ressortir de chez lui, en blouson de cuir noir, avec de chaines et des anneaux de métal sur les épaulettes [...] pour atteindre le parking souterrain d'où, avec sa voiture, qu'il conduisait maladroitement, comme un myope affolé, qui embrasse le pare-brise, il traversait Paris pour se rendre dans un bar du XII^e arrondissement, Le Keller, où il levait des victimes. Stéphane a retrouvé dans un placard de l'appartement [...] un grand sac rempli de fouets, de cagoules en cuir, de laisses, de mors et de menottes. Ces ustensiles, dont il prétendit ignorer l'existence, lui aurait procuré un dégoût inattendu [...]. Sur le conseil du frère de Muzil, il fit désinfecter l'appartement avant d'en prendre possession, grâce au testament, ignorant encore que la plupart des manuscrits avaient été détruits. Muzil adorait les orgies violentes dans les saunas. La crainte d'y être reconnu l'empêchait de fréquenter les saunas parisiens. Mais, quand il partait pour son séminaire annuel près de San Francisco, il s'en donnait à cœur joie dans les nombreux saunas de cette ville, aujourd'hui désaffectés à cause de l'épidémie, et transformés en supermarché ou en parkings.

Les homosexuels de San Francisco réalisaient dans ces espaces les fantasmes les plus insensés, mettant à la place d'urinoirs des vieilles baignoires où les victimes restaient couchés des nuits entières dans l'attente des souillures, remontant dans des étages exigus de camions de routard démantibulés qu'ils utilisaient comme chambre de tortures⁹⁸⁵.

La critica guibertiana, ha sempre saputo tacere su questo lungo passaggio, come se bisognasse necessariamente tacere. Preferisce forse non guardare troppo da vicino le parole scritte dal loro autore per paura di restarne medusati, per non cedere al gusto o al disgusto che ispirano queste frasi, per non mischiarsi ai fratelli giornalisti che si sono fregate le mani quando hanno letto queste frasi, contenti di poter finalmente ingiuriare il filosofo e avere un appiglio morale per ripudiare le sue tesi e le sue battaglie. Anche tra i biografi di Foucault è di moda il silenzio sulle pratiche del filosofo, pratiche che pure hanno a che fare con l'opera se il filosofo decide di concedere lunghe interviste sull'argomento. Nel mio caso non è per voyeurismo o fantasma che ho citato questo lungo passaggio, né per mettere sotto gli occhi del lettore alcunchè ma mi sembrava

⁹⁸⁵ H. Guibert, *A l'ami*, cit. p. 29.

ingiusto tacere sulle numerose esplicative che corrompono il senso primo delle frasi grazie all'effetto dell'ironia; l'armanetario M/S trattato come se fosse lo strumento d'uso di una casalinga, e poi ancora quelle frasi che moralizzano prendendo in prestito il vocabolario della psicoanalisi e dell'omofobia più latente: una nuova Sodoma appare; Proust in controluce mostra la sua presenza. Certamente è la verità di Guibert, il suo ritratto dato dalla lunga frequentazione e della spia discret a che faceva del suo vicino; ma è forse più vero Stéphane che pretende non sapere cosa sono tutti quegli oggetti, e a cosa servono. E infine di questa verità, *à quoi bon?*

Il narratore decide di continuare la sua strategia narrativa ponendo la seguente domanda: sapeva di essere malato o no? Era incosciente perchè sapeva o perchè non sapeva? L'aveva detto a qualcuno?

Son assistant m'assura qu'il avait été conscient du caractère irréversible de cette «maladie». Pourtant Muzil se rend aux réunions d'une association humanitaire qui accueille les premiers cas de sida; Muzil toussait: qui n'était pas inquiet au sujet d'un toux violente et persistente? Au médecin qu'il consulte et qui, semble-t-il, révèle la nature de la maladie à son assistant, demande seulement: «combien de temps»?⁹⁸⁶

Ora la domanda non è per nulla stupida o legata semplicemente alla vita che restava da vivere; una volta certo che il tempo è contato il filosofo mise fine al suo libro infinito, quel libro che

qui ouvrirait toutes les questions possibles, et que rien ne saurait clore, rien se saurait arrêter sauf la mort ou l'épuisement, le livre le plus puissant et le plus fragile du monde, un trésor en progrès tenu par la main qui l'approche et le recule de l'abîme [...] une bible vouée à l'enfer⁹⁸⁷.

Siamo nel 1983 è il libro infinito è certamente la Storia della sessualità, lo stesso libro di cui Guibert parla nel racconto che apre queste pagine, il libro le cui pagine si accumulano mano a mano che il progetto iniziale affonda e che altre analisi vengono iniziate; un nuovo periodo storico viene preso allora in considerazione, un'altra storia

⁹⁸⁶ Cfr. p. 32.

⁹⁸⁷ Ivi, p. 36.

verrà scritta al posto di quella che adesso non ha per il filosofo alcun interesse. Guibert è testimone del cantiere foucauldiano così come della volontà del filosofo di disteggere i suoi manoscritti, che niente venisse pubblicato dopo la morte. Come poteva, allora, non sapere che stava morendo? Doveva certamente saperlo. Secondo Guibert, Muzil era favorevole a una dicibilità discreta della verità :

le médecin ne dit pas abruptement la vérité au patient, mais il lui offre les moyens et la liberté, dans un discours diffus, de l'appréhender par lui-même, lui permettant aussi de n'en rien savoir si au fond il préfère cette seconde solution⁹⁸⁸.

Potrebbe essere questa la maniera scelta dal medico per comunicare al filosofo la possibile fine imminente? E possibile non parlare mai della propria fine imminente agli amici? A me pare che uno degli scopi di questo libro che stiamo leggendo è problematizzare la presa di parola degli ammalati di AIDS. Se Guibert non parla mai di una comunità sia pure nella malattia, è chiaro che il suo discorso è anche a questa comunità che si rivolge; la sua etica è passibile di divenire una politica della parola; che cosa fare della malattia, della verità della malattia quando si è un uomo pubblico, un filosofo, come Muzil, alias Michel Foucault? E che cosa fare di quella verità quando il personaggio in questione è anche e soprattutto un amico? E una domanda alla quale Guibert non vuole sfuggire.

Durante l'ospedalizzazione, nel giugno 1984, Guibert si reca quasi ogni giorno al capezzale dell'amico; al ritorno, a casa, annota nel diario tutto, nei dettagli: le frasi, la postura, il silenzio, la fine ; la fierezza di un uomo che sa che i giorni sono contati. Di questa pratica giornaliera non riesce a fare a meno.

Cette activité journalière me soulageait et me dégoutait, je savais que Muzil aurait eu tant de peine s'il avait su que je rapportais tout cela comme un espion, comme un adversaire, tous ces petits rien dégradants, dans mon journal, qui était peut être destiné, c'était ça le plus abominable, à lui survivre, et à témoigner d'une vérité qu'il aurait souhaité effacer sur le pourtour de sa vie pour n'en laisser que les arêtes bien polies, autour d'un diamant noir,

⁹⁸⁸ Ivi, p. 33.

luisant et impénétrable, bien clos sur ses secrets, qui risquait de devenir sa biographie, un vrai casse tête d'ores et déjà truffé d'inexactitudes⁹⁸⁹.

Guibert dubita della attitudine, se ne vergogna; si da della spia, dell'avversario e allo stesso tempo non può fare a meno di scrivere, di segnare la fine dell'amico.

Prova a pensare a Muzil, a quello che avrebbe pensato, se avesse saputo di essere scritto, di apparire nella scrittura dell'altro come ammalato, poi moribondo ; qualcosa los pinga a continuare, una vertigine, una visione:

Je ressentis alors, c'était inouï, une sorte de vision, ou de vertige, qui m'en donnait les pleins pouvoirs, qui me déléguait à ces transcriptions ignobles et qui les légitimait en m'annoncent, c'était donc ce qu'on appelle une prémonition, un pressentiment puissant, que j'étais pleinement habilité car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun⁹⁹⁰.

E a causa di questa visione terribile che gli annuncia la fine comune, la stessa sorte e la stessa malattia che Guibert si autorizza a scrivere quei momenti ignobili ; come un modo di annunciare la sua fine, di vederla e scriverla, lui che adesso sa che scrivere la propria morte è impossibile. Ciò basta a giustificare ogni atto di parola ? A ridisegnare i confini del pubblico? A levare i segreti dell'antimita ? A tradire l'amicizia?

In effetti; di quali segreti siamo ancora in possesso, quando l'AIDS ci mette a nudo davanti a tutti? Di quale io possiamo essere gelosi, quando questo non è una bolla pronta a sgonfiarsi. Guibert ci pone questi quesiti e allo stesso tempo li pone a se stesso e all'amico che aveva saputo tacere e comincia a intravedere nell'AIDS una malattia che ha a che fare con la verità e con il rischio.

Foucault aveva lavorato tantissimo sulla verità, sulle leggi che la governano e permettono la sua formalizzazione ; e poi ancora sulla confessione come esposizione della verità di se all'altro e infine sul coraggio della verità. Esiste un coraggio della verità?

⁹⁸⁹ Ivi, p. 98.

⁹⁹⁰ Ivi, p. 102.

Michel Foucault pronuncia al Collège de France l'ultimo suo corso pochi mesi prima di morire ; per uno strano gioco fatale, conclude il suo percorso intellettuale nella celebre istituzione con un corso dedicato a *Le courage de la vérité*. Inutile ricordare che il corso in buona parte dedicato alla fine di Socrate si presta a essere letto come un testamento filosofico⁹⁹¹. Foucault riprende l'analisi della nozione di parrêsia⁹⁹², già apparsa nei suoi corsi due anni prima, come una maniera di rapportarsi con se stessi e con gli altri, un principio di differenziazione etica, una maniera di vivere meglio la *politeia* ; è come se Foucault in questo corso si fosse deciso oltretutto a fare il bilancio delle proprie posizioni e delle proprie ricerche, che sono secondo Gros, le seguenti:

ne jamais étudier les discours de vérité sans décrire en même temps leur incidence sur le gouvernement de soi ou des autres ; ne jamais analyser les structures de pouvoir sans montrer sur quels savoir et quelles formes de subjectivation elles s'appuient ; ne jamais repérer les mode de subjectivation sans comprendre leurs prolongements politique et de quels rapport à la vérité ils se soutiennent»⁹⁹³.

Ciò detto; un altro fattore salta agli occhi fin dalle prime pagine: l'attualità di Foucault, della sua salute, si iscrive nel corso: «je n'ai pas pu commencer comme d'habitude mon cours au début de janvier car j'étais malade, réellement malade»⁹⁹⁴. E il 1 febbraio e ancora il 21 marzo non è sicuro «d'arriver jusqu'au bout, parce que j'ai un peu, et même tout à fait la grippe – notiamo l'esitazione – Alors je vais faire mon possible»⁹⁹⁵. Ancora alla fine dell'ora torna sulla pessima forma⁹⁹⁶. Il corso termina con le parole laconiche e un pò profetiche, parole sulle quali ritorneremo : «Mais, enfin, il est trop tard. Alors, merci.»⁹⁹⁷.

Nel corso si tratta di analizzare, «sous quelle forme, dans son acte de dire vrai, l'individu se constitue lui-même et est constitué par les autres comme sujet tenant

⁹⁹¹ Cfr. F. Gros, *Situation du cours*, in, M. Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Cours au Collège de France 1984, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. "Hautes études", 2009, p. 314.

⁹⁹² Voir, D. Lorenzini–A. Revel–A. Sforzini, *Introduction, Actualité du "dernier Foucault"*, dans *Michel Foucault. Ethique et vérité*, sous la direction de D. Lorenzini–A. Revel–A. Sforzini, Paris, Vrin, 2013, pp. 7-28, e pp.15-17.

⁹⁹³ F. Gros, *Situation*, cit, p. 317.

⁹⁹⁴ M. Foucault, *Le Courage de la vérité*, cit, p. 3.

⁹⁹⁵ Ivi, p. 247.

⁹⁹⁶ Cfr. p. 264

⁹⁹⁷ Ivi, p. 309.

discours de vérité [...] sous quelle forme se présente celui qui dit vrai»⁹⁹⁸. Ciò è anche quello che ci interessa da vicini. Bisogna ricordare che ogni pratica di aleturgia o di produzione della verità è una pratica a due, un attività che si compie con un altro, un consigliere, un amico, un maestro, una guida provvisoria o qualcuno che è qualificato per il suo parlare franco. Siamo, ci ricorda lo stesso Foucault, alla preistoria di qualche coppia celebre: il paziente e lo psicoanalista, il penitente e il confessore

Chi è il parresiasta? E colui che dice tutto. Apparentemente si potrebbe dire che Guibert lo è e chiudere qui questo discorso; io credo invece che un affermazione del genere di discorsi invece ne apre tantissimi e il rischio è che siano anche interessanti. Il parresiasta è colui che dice tutto, che non ha vergogna di nulla, la cui parola non arretra di fronte a niente:

Il dit ce qu'il pense, il signe en quelque sorte lui-même la vérité qu'il énonce, il se lie à cette vérité, et il s'oblige, par conséquent à elle par elle [...] prene un certain risque, risque qui concerne la relation même qu'il a avec celui auquel il s'adresse [...] risque de blesser l'autre, de l'irriter, de le mettre en colère et de susciter de sa part un certain nombre de conduites qui peuvent aller jusqu'à la plus extrême violence. C'est donc la vérité, dans le risque de la violence⁹⁹⁹.

Mi sembra abbastanza chiaro come questo passaggio illustri la politica della parola guibertiana, di colui che ha preso il rischio di ferire il suo amico, lui che ha preso il rischio di non poter fare più marcia indietro sulle verità esposte, esponendosi a loro¹⁰⁰⁰. La parrêsia è insomma il coraggio della verità; coraggio di colui che parla e coraggio in colui che ascolta la verità per terribile che sia; la parrêsia, si oppone alla retorica, se per retorica si intende un arte: l'arte del dire e del non dire, l'arte che permette di divincolarsi dalle parole proferite.

La parrêsia non è un arte ma un modo di essere, di parlare mettendo in conto se stesso; nella lezione dell'8 febbraio il filosofo ci guida nell'archeologia parrêsia. All'inizio il parresiasta e i testi di Euripide lo attestano è soprattutto chi parla alla città, chi grida la verità ai cittadini; è perciò una pratica pericolosa, ciò è attestato nei testi del

⁹⁹⁸ Ivi, p. 4.

⁹⁹⁹ Ivi, p. 12.

¹⁰⁰⁰ Cfr. M. Fimiani, *Erotica e retorica, Foucault e la lotta per il riconoscimento*, Verona, Ombre corte, 2007, pp. 63-65

V e IV secolo a.c, una pratica che non può essere praticata senza rischio per la propria incolumità. La parrêsia est «la liberté donnée à tous et à n'importe qui de prendre la parole»¹⁰⁰¹ et colui che dice certe verità che il popolo non desidera si espone alla morte; ed è il caso di Socrate. Il fatto che « la démocratie ne puisse pas être le lieu du discours vrai, c'est un thème que l'on rencontre tout au long du IV siècle»¹⁰⁰²,. I migliori non sono mai i più numerosi. Secondo Foucault un'altra relazione favorisce la parrêsia : il rapporto del principe col suo consigliere. Fimiani afferma che la politica è incompatibile con la pratica etica della verità¹⁰⁰³; la corte sarà il luogo eletto per esercitare la parrêsia?

Foucault ci accompagna nel famoso viaggio di Paltone a Sicuracusa, viaggio che lo scopo da parte del filosofo di convincere il tiranno a un altro modo di governare; viaggio del quale si conosce il fallimento. Fallimento dovuto più all'entourage che all'essenza della proposta perchè intatta rimane la necessità di formare eticamente un soggetto che deve assumere su di se la carica del governo.

A partire dalla lezione dell'8 febbraio, Foucault sceglie Socrate per illustrare l'esempio dell'uomo che preferisce l'a morte per non rinunciare al suo dire-vero, lo stesso Socrate che però aveva rinunciato a esercitare laparrêsia nella città ; si tratta di una lunga analisi condotta sulle pagine del Fedone e di quelle dove si parla di un debito a Esculapio, di un gallo da sacrificare. Nella lunga analisi entra in scena Geroges Dumezil, suo maestro, e il suo ultimo libro che parla proprio di questo famigerato sacrificio. La struttura dell'analisi è complessa e somiglia a un vero e proprio intreccio romanzesco dove passato e presente si toccano, l'assente e il presente comunicano e dove la pratica filosofica sembra sia fatta di un terreno presente. Sembra, infine, che Foucault, parli di Socrate per parlare di se stesso; non possiamo fare a meno di notare come nel corso « certain nombre de lectures proposees [...] se trouvent placés dans cet horizon justement de la maladie et de la mort»¹⁰⁰⁴, ed è davvero sorprendente l'analisi che dedica agli ultimi istanti di Socrate.

La questione è la seguente: bisogna fare politica? Socrate risponde: «si je m'étais adonné il y a longtemps à la politique, je serais morts depuis longtemps»¹⁰⁰⁵; Foucault parla di se stesso? Socrate aggiunge ancora che se fosse morto non sarebbe

¹⁰⁰¹ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 35.

¹⁰⁰² Ivi, p. 40.

¹⁰⁰³ Fimiani, *Erotica*, cit, pp. 118-119.

¹⁰⁰⁴ F. Gros, *Situation du cours*, cit, p. 318.

¹⁰⁰⁵ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 71.

potuto essere utile per gli ateniesi¹⁰⁰⁶. Essere utili, fare del bene: Foucault ci introduce a delle nozioni assolutamente centrali. Se Socrate non si occupa direttamente di politica è per meglio occuparsi degli altri cioè incitare gli altri a occuparsi di se stessi ; il dire vero è dunque ricentrato sull'asse dell'etica, dell'epilemeia¹⁰⁰⁷, della cura di se che è a sua volta «articulé sur le rapport aux dieux, le rapport à la vérité et le rapport aux autres»¹⁰⁰⁸. Poi inizia a congetturare sull'ultima frase di Socrate : «pensez à faire, à Asklépios, le sacrifice d'un coq. Faites-le, n'oubliez pas, ne négligez pas cela»¹⁰⁰⁹.

Una raccomandazione, un dovere, una prescrizione, un rituale religioso. Perché? Foucault apparentemente non offre nessuna risposta, fin quando non legge il testo di Dumezil appena pubblicato, il bizzarro *Le Moyne noir en gris dedans Varenne*¹⁰¹⁰, una lingua lettura consacrata a Noastradamus e a Socrate, a quest'ultima frase di Socrate. Per l'allievo il libro è un giardino segreto. Sappiamo che il dio a cui Socrate raccomanda il sacrificio, di tanto in tanto aiuta gli uomini a guarire; se egli comanda un sacrificio è dunque perchè è guarito da qualche male, ma da quale? Critone propone a Socrate di scappare, che non doveva accettare la pena ma pensare ai suoi amici e ai suoi figli, consiglia che Socrate rifiuta. Sarebbe stato facile seguire il consiglio dell'amio, la sua verità ma così facendo non avrebbe seguito la propria; «il y a donc bien dans le Phédon une guérison, la guérison opérée par Socrate de cette maladie en quoi consiste une opinion fausse»¹⁰¹¹. Secondo Gros, non si può dissociare questa lotta da quella che Foucault stava conducendo in quelle settimane, lotta che potremmo così riassumere; «ce n'est pas la mort qui me fait peur, mais l'interruption de ma tache; de toutes les maladies, celle qui est authentiquement mortelle, c'est la maladie du discours [...]et la philosophie jusqu'au bout m'a guérit»¹⁰¹².

Perchè Socrate utilizza il «noi»? perchè, quando uno degli amici soffre, anche gli altri soffrono della stessa malattia – altro facile parallelo tra le vite di Guibert e Foucault. Possiamo dire che Guibert rende il suo sacrificio alla verità con le sue parole, la verità che Muzil aveva sacrificato? non è assolutamente affermarlo se, come sottolinea Gros, «le souci de soi [...] est aussi un souci du dire-vrai, lequel demande

¹⁰⁰⁶ Cfr. p. 74.

¹⁰⁰⁷ Voir, Fimiani, *Erotica*, cit, p. 122.

¹⁰⁰⁸ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 84.

¹⁰⁰⁹ Ivi. p. 84.

¹⁰¹⁰ Cfr. G. Dumézil, *Le Moyne noir en gris dedans Varenne*, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁰¹¹ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 98.

¹⁰¹² F. Gros, *Situation*, cit, p. 320.

courage et surtout un souci du monde et des autres, exigent l'adoption d'une vraie vie comme critique permanente du monde»¹⁰¹³.

Muzil aveva saputo chiedersi questo coraggio, o bene aveva reso il sacrificio al coraggio per risparmiare gli amici della verità fino agli ultimi istanti; verità che, a credere a Guibert, nemmeno egli stesso conosceva o aveva voluto conoscere fino in fondo. Poteva, qualcuno ammalato, tenere un corso, su questo argomento, senza preoccuparsi della sua verità?

Aveva forse ragione a non occuparsene preferendo la sua verità vera: scrivere.

La morte di Socrate ci spinge a riflettere sulla catarsi della verità e cioè che per avere accesso alla verità il soggetto deve operare una certa rottura col mondo sensibile, col mondo dell'errore, dell'interesse e del piacere; tutto ciò che costituisce in rapporto all'eternità, l'impuro. La mia ipotesi è che l'AIDS sia la catarsi di questa verità; il principio riorganizzativo della vita; attraverso di lui il soggetto cerca di rifondarsi occupandosi di se stesso, di andare verso la sua verità. Cercherò di essere puntuale fornendo alcuni esempi; quando Guibert sa di essere ammalato, esattamente come Foucault, chiede quanto tempo. Il tempo è la sola e vera preoccupazione: non c'è più tempo da perdere; il solo tempo utile è quello consacrato alla scrittura e agli amici «mon temps était désormais compté, et que je ne devais pas le gaspiller à écrire sous une autre plume que la mienne»¹⁰¹⁴; e ancora, «nous ne devons pas gaspiller ces quelques années désormais comptées qu'il nous restait à vivre. J'écrivais de mon côté mon livre condamné, et j'y relatais justement le temps de notre jeunesse, celui ou nous étions rencontrés, Jules, Berthe et moi, et aimés»¹⁰¹⁵. Il libro da scrivere è allo stesso tempo la sua verità e il controveleno, la sua medicina possibile, il racconto di se e del maestro. Guibert, nonostante tutto, trova nella morte di Muzil un valore esemplare. Perché maestro? Maestro perché negli anni che hanno condiviso gli ha insegnato a condursi, a chiedersi in che modo si vive; a sottomettersi continuamente a un esame, una pietra di paragone;

il faut soumettre la vie à une pierre de touche pour partager exactement ce qui est bien et ce qui n'est pas bien dans ce qu'on fait, ce qu'on est, dans la manière de vivre [...]. Il s'agit

¹⁰¹³ Ivi, p. 320.

¹⁰¹⁴ H. Guibert, *À l'ami*, cit, p. 52, e, p. 70.

¹⁰¹⁵ Ivi, p. 138

dans cette vérité d'instaurer un certain rapport à Socrate, rapport qui soutient la mise en épreuve, la mise en examen de la vie, et ceci tout au long de l'existence¹⁰¹⁶.

Ci deve essere un rapporto armonioso tra la maniera di vivere e la maniera di parlare¹⁰¹⁷. Il parlare franco deve articolarsi sullo stile di vita. Foucault ci dice che la parola socratica lega la questione dell'epilemeia e la parrêsia e cioè : non c'è nessun dire vero senza un modo di vita correlativo che fonda questo dire vero. E l'emergenza della parrêsia etica il suo oggetto privilegiato è il modo di vita. Se ritorniamo a Guibert, ci accorgiamo che quando scopre che è malato e quando ci racconta la verità di Muzil, e grazie all'AIDS e grazie a Muzil, egli sottomette la sua vita a una pietra di paragone che farà venire fuori le verità ultime. Egli separa gli amici, mette una sbarra tra chi sa e chi non sa; tra i buoni libri e quelli inutili, tra il tempo prezioso e quello perso, tra il vaticinio promesso da Bill per salvargli la vita e quel libro che la vita potrebbe salvargliela davvero regalandogli l'eternità. Lentamente scopre che l'AIDS è

Une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie, c'était une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d'Afrique. [...]

Si la vie n'était que le pressentiment de la mort, en nous torturant sans relâche quant à l'incertitude de son échéance, le sida, en fixant un terme certifié à notre vie [...] faisait de nous des hommes pleinement conscients de leur vie, nous délivrait de notre ignorance¹⁰¹⁸.

Che cos'è l'AIDS se non un modo per occuparsi di se stesso nell'emergenza, nella finitudine del tempo? Che cos'è se non un lungo apprendimento? un'attitudine critica verso il presente, il nostro presente?

¹⁰¹⁶ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 135.

¹⁰¹⁷ Ivi, p. 138.

¹⁰¹⁸ H. Guibert, *À l'ami*, cit, p. 181-182.

Foucault termina la lezione del 22 febbraio rientrando sulla scena, «il faut bien, comme professeur de philosophie, avoir fait au moins une fois dans sa vie un cours sur Socrate et la mort de Socrate. *Salvate animam meam*. La prochaine fois, promis, on parle des cyniques»¹⁰¹⁹.

Nella lezione successiva, in effetti, dopo aver ripreso brevemente alcune nozioni legate al dire vero e in che modo esso si lega all'estetica dell'esistenza, cercherà di individuare «comment se sont combinés l'objectif d'une beauté de l'existence et la tache de rendre comte de soi même dans le jeu de la vérité. L'art de l'existence et le discours vrai, la relation entre l'existence belle et la vrai vie, la vie dans la vérité, la vie pour la vérité»¹⁰²⁰. Al centro di questo tema vi è la questione della cura di se; quel che è centrale è la ricerca di un'esistenza bella nella forma della verità. A Foucault pare che nel cinismo la stilizzazione della vita si è accompagnata al dire vero, senza vergogna e senza ripensamenti. Nelle ultime lezioni si concentrerà sullo studio della pratica cinica come espressione della vita del parresiasta.

Le cynique, c'est l'homme au bâton, c'est l'homme à la besace, c'est l'homme au manteau, c'est l'homme aux sandales ou aux pieds nus, c'est l'homme à la barbe hirsute, c'est l'homme sale. C'est l'homme aussi qui erre, c'est l'homme à qui manque toute insertion, il n'a ni maison ni famille ni foyer ni patrie [...] c'est l'homme de la mendicité aussi [...].

Le mode de vie a des fonctions très précises par rapport à cette parrésia, par rapport à e dire vrai. [...] il joue le rôle de condition de possibilité par rapport au dire vrai [...]. Il faut pour pouvoir jouer le rôle du diseur de vérité être libre de toute attache [...]

Ce mode de vie propre aux cyniques a, par rapport a la vérité, ce qu'on pourrait appeler un rôle d'épreuve. Il permet de faire apparaître, dans leur nudité irréductible, les seules choses indispensables à la vie humaine, ou ce qui constitue son essence la plus élémentaire, la plus rudimentaire. En ce sens le mode de vie fait apparaître [...] ce qu'est tout simplement, et par consequent ce que doit être la vie¹⁰²¹.

Foucault è affascinato dai cinici, da quelle vite da cani che testimoniano la verità nella vita e attraverso la vita, letteralmente messa a nudo. Chevallier et Goulet-Cazé ci

¹⁰¹⁹ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 143.

¹⁰²⁰ Ivi, p. 150.

¹⁰²¹ Ivi, p. 158.

fanno notare da dove viene il suo fascino e cioè nel fatto che la vita esposta è la forza stessa del vero¹⁰²²; il potere scandalizzante di questa vita bestiale che rivela in pieno giorno una forma altra, assoluta e radicale di vita: la *zoé* di cui forse parla Agamben¹⁰²³; il potere di un maestro che non si accontenta di insegnare la verità : la mostra¹⁰²⁴. Nel corso del 29 febbraio, Foucault cerca di diagonalizzare la vita cinica attualizzandola ; la ritrova prima nella nudità di Cristo, poi ancora nella vita militante del XIX secolo, poi ancora in certi progetti rivoluzionari del XX secolo. In Italia e in Germania negli anni '70 riappare una forma di vita nuda dalla verità manifesta. Toni Negri mi sembra la perfetta incarnazione del parresiasta e del suo scandalo, dello scandalo delle sue parole in una società cosiddetta democratica. Foucault è affascinato dalla vita militante, per queste vite che manifestano la verità fino al sangue di se e degli altri. Poi rintraccia una certa vita cinica nella vita dell'artista; l'arte che da all'esistenza una forma che è quella della vera vita : «si elle a bien la forme de la vrai vie, la vie, en retour, est la caution que toute œuvre, qui prend racine en elle et à partir d'elle, appartient bien à la dynastie et au domaine de l'art»¹⁰²⁵. L'arte, la scrittura apre a una vita differente, ancor di più quando questa vita è colpita da una malattia mortale. La possibilità di scrivere questo libro è cauzionato dalla vita. L'uomo del racconto, detto altrimenti, è la stessa persona che la l'AIDS.

L'art, lui-même, qu'il s'agisse de la littérature, de la peinture, de la musique doit établir au réel un rapport qui n'est plus de l'ordre de l'ornementation, de l'ordre de l'imitation, mais qui est de l'ordre de la mise à nu, du démasquage, de décapage, de l'excavation, de la réduction violente à l'élémentaire de l'existence. Cette pratique de l'art comme mise à nu et réduction à l'élémentaire de l'existence est quelque chose qui se marque d'une façon de plus en plus sensible à partir sans doute du milieu du XIX siècle. L'art se (Baudelaire, Flaubert, Manet) constitue comme lieu d'irruption de l'en dessous, de l'en-bas, de ce qui, dans une culture n'a pas de droit ou du moins n'a pas de possibilité d'expression. Et dans cette mesure-là il y a un anti-platonisme de l'art moderne. Si vous avez-vous l'exposition Manet et hiver – il s'agit non de la grande rétrospective au grand palais mais plutôt l'expo

¹⁰²² Cfr. P. Chevallier, *Vers l'éthique. La notion de "régime de vérité"* p. 64

¹⁰²³ Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995

¹⁰²⁴ Cfr. M. – O. Goulet-Cazé, *Michel Foucault et sa vision du cynisme dans le courage de la vérité*, p. 112.

¹⁰²⁵ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 173.

au Centre Pompidou qui s'est tenue de juin à octobre 1983 -: il y a un antiplatonisme de l'art moderne qui a été le grand scandale de Manet et qui [...] a été une tendance profonde que vous retrouvez de Manet jusqu'à Francis Bacon, de Baudelaire jusqu'à Samuel Beckett ou Burroughs¹⁰²⁶.

Foucault termina questo viaggio nell'estetica cinica dell'arte moderna scusandosi su questi sorvolamenti, appunti per un lavoro possibile ; lavoro che forse Guibert ha deciso di continuare. L'AIDS moltiplica la vertigine a questo progetto già iniziato. Dalle prime pagine del libro, Guibert si sente messo a nudo, esposto, smarcherato per sempre. La verità dell'AIDS lo proietta in un altro mondo in un'altra vita che il libro testimonia, testimoniata dal libro. L'AIDS è un paradigma che l'iscrive per sempre in quest'estetica cinica della messa a nudo, il vero tornante «dans mon projet du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible»¹⁰²⁷. Il dire vero si iscrive nella maniera di vivere, si attesta infine come progetto «car il était de l'ordre des choses, moi qui avait toujours procédé ainsi dans tous mes livres»¹⁰²⁸; sapere che con questo dire-vero si esclude «sans retour de la communauté des hommes»¹⁰²⁹; sapere anche che attraverso questa confessione, da questa messa a nudo definitiva non fa «qu'accréditer la maladie»¹⁰³⁰. Parlando di Muzil, egli non soltanto ha accreditato la verità della morte del filosofo, ma ha tracciato in anticipo la sua stessa morte. La messa a nudo doveva passare necessariamente, costitutivamente, per la morte di Muzil: non ci possono essere dubbi. Nel sorvolo sulla vita d'artista, Foucault fa riferimento a Manet, suo pittore adorato ; Guibert evoca il manoscritto:

Muzil [...] prit la peine de rechercher ce manuscrit dans son fouillis, mit la main dessus, le relut, et l'anéantit le jour même»¹⁰³¹. Encore à l'hôpital il est question de Manet, lorsque une connaissance relate de sa visite au Grand Palais où il était montré le tableau que Muzil avait longuement commenté dans un essai, «mais Muzil ne parvenait pas à voir de quoi il

¹⁰²⁶ Ivi, pp. 173-174.

¹⁰²⁷ H. Guibert, *À l'ami*, cit., p. 247.

¹⁰²⁸ Ivi, p. 203.

¹⁰²⁹ Ivi, p. 203.

¹⁰³⁰ Ivi, p. 164.

¹⁰³¹ Ivi, p. 27.

s'agissait, il posait des questions sur le sujet du tableau, conscient par la gêne générale d'une glissade de son esprit, le pire pour lui¹⁰³².

Foucault alla fine della sua vita non fa prova di *alêthês bios*, «c'est-à-dire une vie qui ne recèle aucune part d'ombre. C'est une vie qui est telle qu'elle peut affronter la pleine lumière et se manifester sans réticence au regard de tous»¹⁰³³; allo stesso tempo però fa prova di una vit ache rifugge dalle perturbazioni della vita: non ha lasciato che il suo progetto di felicità fosse corrotto dalla malattia, che la paura lo rodesse, mentre Guibert ha «senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir, bien avant qu'elle y ait vraiment pris position»¹⁰³⁴. Foucault rifiuta di prendere in considerazione la malattia; Guibert ne ha addirittura la premonizione. Il filosofo nota: «je sais que j'ai le sida mais mon hystérie me permet de l'oublier» nota nel diario nel novembre 1983¹⁰³⁵. A Marcel Pinguet, scrive: «j'ai cru avoir le sida, mais un traitement énergique m'a remis sur pied»¹⁰³⁶ nel 1984, quindi qualche mese prima di morire, confida al suo maestro maitre Dumezil: «je crois bien que j'ai attrapé le sida»¹⁰³⁷. Dunque Foucault sa, se crediamo a queste testimonianze, conosce la natura della sua malattia e confida a qualcuno i dubbi che nutre; non l'aveva forse comunicata ai suoi amici più giovani, ma al suo maestro sì. Ha evitato in ogni caso di esporre la propria vita al rischio, a vivere cioè la vita come scandalo, la vita umana come la vita di un cane. La vita cinica è una vita di cane perchè è una vita impudica, indifferente a tutto ciò che le può succedere, una vit ache abbaia, che combatte, capace di distinguere. E una vita in agguato. La vita cinica ci aiuta a familiarizzare con l'idea che la vita vera è la vita altra, una vita radicalmente diversa, una vita altra e non una vita dell'altro mondo. E lì il nodo dei nodi: la lotta nel pensiero occidentale, nella filosofia, tra una vera vita in questo mondo e una vera vita nell'altro mondo, e ancora iper quel che riguarda la vita filosofica: «est-ce-que la vie philosophique, est-ce-que la vrai vie ne peut, ne doit pas être obligatoirement une vie radicalement autre?»¹⁰³⁸. Questa domanda mi pare cerchi di riposizionare il discorso delle filosofo tenuto nelle lezioni precedenti. La vita cinica è la vita filosofica per eccellenza perchè conduce a una vita

¹⁰³² Ivi, pp. 99-100.

¹⁰³³ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 204.

¹⁰³⁴ H. Guibert, *À l'ami*, cit, p. 15.

¹⁰³⁵ «Le Point». Hors-serie. Les Maîtres-penseurs. Miche Foucault, numéro 16, juin-juillet 2014, p. 28.

¹⁰³⁶ D. Defert, «Chronologie», in M. Foucault, *Dits et Ecrits I 1954-1975*, cit, pp. 13-90.

¹⁰³⁷ «Le Point», cit, p. 38.

¹⁰³⁸ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 228.

radicalmente diversa. Mi pare che egli si attardi molto sulla vita cinica, se non altro per il fatto che essi per primi testimoniano di una verità del corpo, nel corpo. Essi vivono una vita non dissimulata, secondo gli stoici, «c'est-à-dire comme vie sous le regard à la fois réel et virtuel de l'autre»¹⁰³⁹. Diogene Laerzio è nudo o quasi; vive sotto lo sguardo costante degli altri e sotto lo sguardo di tutti muore «il n'ya pas d'intimité, il n'y a pas de secret, il n'y a pas de non publicité»¹⁰⁴⁰. Quando si pensa che *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* fu criticato per la pubblicità del corpo, allora dovremmo pensare a Diogene...

Diogene è infine povero, indefinitamente povero, di una povertà che conduce a degli effetti paradossali ; «par fidélité aux principes de cette pauvreté active, comme forme visible de la vie sans mélange, de la vie pure et autosuffisante, le cynique finit en effet par mener une vie de laideur, de dépendance, et d'humiliation»¹⁰⁴¹. In effetti, la bruttezza, la sporcizia o la mancanza di grazia sono valorizzati dai cinici con l'effetto di scandalizzare ancora di più una società fondata sull'ideale di bellezza. In Socrate già però troviamo alcune frasi che rinviano al fatto che bisogna riconoscere importanza solo alla bellezza dell'anima. Siamo in una trasvalutazione dei valori. La vita cinica è una vita altra, totalmente altra, una vita che ritrova infine nell'alterità, l'animalità. Foucault cita l'esempio di Diogene che alla vista di una lumaca decide di vivere come lei che porta la casa sulle spalle.

«L'animalité, c'est un exercice. C'est une tache pour soi-même, et en même temps un scandale pour les autres[...]. Le bios philosophikos comme vie droite, c'est l'animalité de l'être humain relevée comme un défi, pratiquée comme un exercice, et jetée à la face des autres comme un scandale»¹⁰⁴².

Guibert lungo il suo testo esplora questa zona, si prende cura di scrivere che cosa significa vivere con l'AIDs, essere messi a nudo ; ci dimostra che cosa vuol dire vivere esposti, vivere come animali, vivere nel divenire animali :

¹⁰³⁹ Ivi, p. 232.

¹⁰⁴⁰ Ivi, p. 233.

¹⁰⁴¹ Ivi, p. 238.

¹⁰⁴² Ivi, p. 245.

Le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elles me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer¹⁰⁴³.

Alla fine del libro, in un treno, durante un viaggio in Spagna con Jules, per una sorta di vertigine, la bestia liberata non è più una metafora ma la realtà per la gente che li osserva :

Je m'étais assis de l'autre cote du couloir, les banquettes comprenaient à peu près six places, nous étions chacun tasse contre le vitre opposee, au départ le train était vide mais il se remplit rapidement tout au long de cette ligne de banlieue où les gens marchaient sur les voies, mais toujours ma banquette restait vide, personne ne voulait s'asseoir à coté ou en face de moi, même à proximité de moi, moi qui évitait pourtant de regarder qui que ce soit aux arrêts du train car j'avais compris dans une terreur ironique que les gens auraient préféré s'empiler les têtes les unes dans les autres plutôt que de prendre place à cote de ce type spécial dont leur distance me renvoyait l'image, ils étaient tous devenus de ces chats qui me fuient, des chats allergiques au diable. Jules l'avait évidemment remarqué, et les personnes qui quittaient ma banquette, comme si j'étais puant allaient s'asseoir de son coté, mais je n'osais me retourner dans sa direction pour lui montrer que j'avais compris leur manège et l'accuser d'en être le complice, il était trop perclus de souffrance¹⁰⁴⁴.

Si direbbe che anche nella sofferenza estrema egli resta padrone di se ; capace di rivoltare la sfortuna in ironia, di vivere in solitudine una sofferenza non condivisibile : è una sorta di esercizio, di prova, di resistenza contro tutto e tutti. L'AIDS che indebolisce il corpo, rafforza lo spirito.

L'AIDS gli regala il sogno di una vita altra, una vita trasparente ; l'AIDS porta sulla vita «un regard trop humain»¹⁰⁴⁵. Lungo il libro Guibert ringrazia paradossalmente l'AIDS per ciò che gli ha portato, come se da sempre lo avesse aspettato. Essere malati e terminare la propria opera ; poter terminare l'opera per il tramite della malattia : è

¹⁰⁴³ Ivi, p. 17.

¹⁰⁴⁴ Ivi, p. 208.

¹⁰⁴⁵ Ivi, p. 14.

questo lo straordinario della sua esperienza, ciò che è davvero terribile : « il fallait que le malheur nous tombe dessus ». Il le fallait, quelle horreur, pour que mon livre voit le jour»¹⁰⁴⁶ ; e ancora meglio :

je n'avais pas le courage d'affronter sa vraie première phrase, qui me venait aux lèvres, et que je repoussais chaque fois le plus loin possible de moi comme une vraie malédiction, tachant de l'oublier car elle était la prémonition la plus injuste du monde, car je craignais de la valider par l'écriture»¹⁰⁴⁷.

Se non avesse pronunciato quelle parole, non avremmo il libro : il libro che scrive è figlio di quella verità. A partire da quella frase per Guibert è tempo di cambiare «completamente la manière actuelle d'agir»¹⁰⁴⁸, citando Epitteto.

A ce moment j'ai compris que le malheur était tombé sur nous, que nous inaugurons une ère active de malheur, de laquelle nous n'étions pas prêts de nous sortir. J'étais comme ce pauvre diable échaudé par son résultat, apparemment debout, mais terrassé sur ce morceau de trottoir qui n'en finissent plus de se fissurer autour de lui. Je ressentis une immense pitié pour nous-mêmes. Ce qui me faisait le plus peur, c'est que je savais que, malgré tout ce qu'il disait pour me préparer à la condamnation, Jules avait encore un espoir que nos tests, ou peut-être le sien, se révèlent négatifs¹⁰⁴⁹.

Guibert che sembra essere in questo momento un povero diavolo è in realtà il signore di se stesso ; dalla morte di Muzil sa che non deve più sperare. Ha pietà di Jules che spera in un'altra verità, che non accetta la loro come vera, che non vuole addosso il destino funesto e meraviglioso. Egli sarà allora ciò che Muzil è stato per lui : l'amico, il consigliere di lettura ;

L'un de ses livres préférés, et m'en recommander la lecture, afin de m'apaiser, à une époque où j'étais particulièrement insomniaque (...).

¹⁰⁴⁶ Ivi, p. 221.

¹⁰⁴⁷ Ivi, p. 221.

¹⁰⁴⁸ M. Foucault, *Le Courage*, cit, p. 272.

¹⁰⁴⁹ H. Guibert, *À l'ami*, cit, p. 147.

Marc Aurèle, come me l'a apprit Muzil, in me donnanu l'esemplare de ses *Pensées*, avait entrepris leur rédaction par la suite d'hommages dédiés à ses aînés, aux différents membres de sa famille, a ses maîtres, remerciant spécifiquement chacun, les morts en premier, pour ce qu'ils lui avaient appris et apporté de favorable pour la suite de son existence. Muzil, qui allait mourir quelques mois plus tard, me dit alors qu'il comptait prochainement rédiger, dans ce sens, un éloge qui me serait consacré, à moi qui sans doute n'avais rien pu lui apprendre¹⁰⁵⁰.

Guibert ringrazia il proprio maestro per quello che ha fatto per lui, per ciò che gli ha insegnato, ivi compreso le letture, ivi compreso prendersi cura dell'amato. Anni dopo è negli stessi termini che Mathieu Lindon parlerà di Foucault¹⁰⁵¹. Guibert si preoccupa dell'altro perché l'altro è in quanto malato un suo simile, un suo doppio.

L'AIDS ridisegna non soltanto una politica della verità ma anche una politica dell'amicizia attraverso l'attualizzazione di qualche aspetto della vita classica di cui forse discuteva con il suo maestro e amico, nel solco delle cose che fino alla fine il maestro sperava di dire e invece non ha potuto : «voilà, écoutez, j'avais des choses à vous dire sur le cadre général de ces analyses. Mais, enfin, il est trop tard. Alors, merci»¹⁰⁵². Nell'ultima lezione Foucault ritorna ancora sulla figura della parresiasta che aiuta a dirigere e a formare l'altro nel coraggio della verità, nel manifestarsi come si è

Ce sur quoi je voudrais insister pour finir c'est ceci : il n'y a pas d'instauration de la vérité sans une position essentielle de l'altérité : la vérité ce n'est jamais le même ; il ne peut y avoir de la vérité que dans la forme de l'autre monde et de l'autre vie¹⁰⁵³.

Possiamo leggere l'alterità almeno in due modi : si anel senso que lo stesso filosofo ci suggerisce, cioè come l'altro mondo e l'altra vita, sia come la verità tramite l'altro ; cio che Guibert ci suggerisce nel suo libro. Frédéric Gros parla della verità paradossale, «c'est qui est insupportable, dès qu'elle quitte le domaine des discours pour s'installer dans l'existence».ciò che è insopportabile nel libro di Guibert è che la

¹⁰⁵⁰ Ivi, pp. 75-76.

¹⁰⁵¹ Cfr. M. Lindon, *Ce que aimer veut dire*, cit, p. 232 e p. 306.

¹⁰⁵² Ivi, p. 309.

¹⁰⁵³ Ivi, p. 311.

sua verità venga attestata dal corpo e doppiata dal racconto di Muzil. La vita altra in Guibert somiglia alla vita tramite l'altro ; la verità di se è anche e sempre la verità dell'altro. Questo è il valore dell'AIDS.

L'AIDS è anche lo specchio dove si infrange e ritrae la nostra società, che è forse ancora la nostra, di oggi. Una società che Guibert costruisce per coppie, Muzil-Bill, Muzil-Stéphane, Guibert-Jules. Guibert ritrae la coppia Michel Foucault-Daniel Defert, *malade de l'autre*¹⁰⁵⁴; le stesse parole che utilizzava per definire l'amore tra lui e Jules. Guibert si attarda nella relazione tra il filosofo e il suo compagno, entra nei dettagli di un famoso testamento che è solo un foglio laconico senza nessuna chiara intenzione. «Stéphane réussit pourtant à faire de la mort de Muzil son travail, c'est peut-être ainsi que Muzil avait pensé lui faire cadeau de sa mort, en inventant le poste de défenseur de cette morte nouvelle, originale et terrible»¹⁰⁵⁵. La questione del testamento, della fine ultima ritorna incessantemente nel testo dall'inizio alla fine.

Le testament existait, et en sa faveur bien sur, mais ce n'était qu'un brouillon établi par le notaire à la suite de sa conversation avec Muzil, que n'était jamais revenu signer sa mise en propre [...] il n'avait aucune valeur juridique. Stéphane dut négocier avec la famille l'obtention de l'appartement avec les manuscrits – nous les savons, tous détruits, grosso modo – qui s'y trouvaient en échange de l'abandon des droits d'auteur et du droit moral qui ne lui étaient pas dévolus.

Come sempre Guibert vampirizza le scelte degli altri, vi riflette per poterle meglio evitare; una volta scoperta la malattia egli è sicuro di non voler ripetere gli stessi errori dell'amico; deciderà di sposare Berthes, la compagna di Jules, affinché la sua famiglia resti fuori da suo futuro come lo è stata nel presente e nel passato. Nella settimana che segue la conferma delle analisi regala un manoscritto, pensa ai diritti di successione e a quelli morali che affida a David-Mathieu Lindon, pensa a un conto comune con Jules e Berthes e soprattutto conferma la sua volontà di morire al riparo dai genitori ; infine : «la mort, pas l'invalidité. Pas de coma prolongé, pas de démence, pas de cécité, la suppression pure et simple au moment adéquat»¹⁰⁵⁶. Una nuova politica

¹⁰⁵⁴ H. Guibert, *A l'ami*, cit, p. 22.

¹⁰⁵⁵ Ivi, p. 27.

¹⁰⁵⁶ Ivi, p. 152.

societaria si ridisegna attorno e grazie alla malattia; il malato deve sforzarsi con ogni modo di rimanere padrone della sua vita, di esserlo ancora della morte, quando arriverà. Guibert non vuole finire come Foucault recuperato dalla famiglia e escluso a cuasa della legge di sangue dalle amicizie che lo avevano accompagnato negli ultimi anni di vita. Guibert non mette in scena una nuova famiglia, né sostituisce le vecchie regole con le nuove, inventa, diagonalizza, vive uno spazio comunitario assai poco strutturato, il Club dei 5¹⁰⁵⁷ formato da lui, Jules, Berthes e i due bambini. Uno spazio che riesce a cullare l'angoscia della fine e a rendere sopportabile la rovina dei corpi.

Il était devenu ardu, pour Jules et moi, de rebaiser ensemble [...] le virus se dressait entre nous comme un spectre qui les repoussait. Alors que j'avais toujours trouvé splendide et puissant le corps de Jules au moment où il déshabillait, je notai à part moi qu'il s'était décharné et qu'il n'était plus loin de me faire pitié[...]. Le virus avait pris une consistance presque corporelle¹⁰⁵⁸.

E ancora;

J'avais l'impression que Jules et moi nous étions égarés entre nos vies et notre mort [...] que nous faisons le point, par cet enchaînement physique, sur le tableau macabre de deux squelettes sodomites. Planté au fond de mon cul dans la chair qui enrobait l'os du bassin, Jules me fit jouir en me regardant dans les yeux. C'était un regard trop insoutenable, trop sublime, trop déchirant à la fois éternel et menacé par l'éternité. Je bloquai mon sanglot dans ma gorge en le faisant passer par un soupire de détente¹⁰⁵⁹.

Due AIDS per lo stesso corpo; Guibert con Jules non formano che un corpo solo, due spazi di infezione all'interno dello stesso organismo. L'infezione moltiplica le inquietudini e gli esercizi: «Jules était ma maladie, il la personnifiait, et j'étais sans doute la sienne»¹⁰⁶⁰ Chi può dirsi Maestro ?

¹⁰⁵⁷ Cfr. p. 154.

¹⁰⁵⁸ Ivi, p. 155.

¹⁰⁵⁹ Ivi, p. 156.

¹⁰⁶⁰ Ivi, p. 170.

Je le pouvais à découvrir pour son propre compte l'effet dévastateur de la souffrance morale, que je semblais exercer comme un bourreau alors que son action visible sur lui me torturait tout autant, et ajoutait à la mienne en me prostrant à longueur des journées comme un grabataire¹⁰⁶¹.

La sola via di uscita è il libro che sta scrivendo, la sola possibilità di esistenza, di sopportare le angosce della malattia ; il libro che strappa l'autore alla certezza del suicidio¹⁰⁶², il libro che sarà la sua verità e la sua vita ; «je tiens à mon livre plus qu'à ma vie ; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie, voilà ce qui sera le plus difficile à faire croire et comprendre»¹⁰⁶³ ; il libro che sarà la verità di chi non ha spauto pronunciarla.

La vera vita, ci dice Gros è «la vie qui se soumet à l'épreuve de la vérité, ne peut manquer d'apparaître, aux yeux commun, comme une vie autre : en rupture et transgressive»¹⁰⁶⁴. Questa vita Guibert ha deciso di farla esplodere nella città come una bomba ; lo scandalo che ha suscitato dimostra che la parrêsia non è possibile in democrazia. Si è voluti credere a una pubblicità quando invece la posta in gioco era molto più alta.

Quando Didier Eribon scrive la prima biografia di Michel Foucault nel 1988, non è assolutamente il caso che la malattia del filosofo, la vera malattia, l'AIDS venga nominato. Il libro di Guibert ha spinto i suoi studiosi ad ammetterla, a discutere dei suoi scritti sulle pratiche M/S, a far ritornare lo stesso Eribon in una edizione del 2011 sulla sessualità del filosofo e non in quanto pettegolezzo ma come problematizzazione, come un aspetto della sua vita e della sua opera su cui era giusto parlare, arrivando a scrivere a proposito della vita nei club sadomaso che «ce qu'il aime [...] c'est qu'on y laisse sa carte d'identité au vestiaire»¹⁰⁶⁵. Eribon utilizza il testo guibertiano e infine accetta il fatto che Foucault non avrebbe mentito a se stesso : «il n'était pas homme à se mentir lui-même»¹⁰⁶⁶. Ci sarà invece chi mentirà per lui. I comunicati dell'ospedale parleranno di uno stato setticemico la cui «une brutale aggravation a enlevé toute espoir de thérapeutique efficace»¹⁰⁶⁷. Questa la verità della famiglia, subito approvata dalla stampa, con qualche eccezione, subito rimproverata dall'illuminato *Libération* :

¹⁰⁶¹ Ivi, p. 207.

¹⁰⁶² Ivi, p. 202.

¹⁰⁶³ Ivi, p. 257.

¹⁰⁶⁴ F. Gros, *Situation*, cit, p. 328.

¹⁰⁶⁵ Ivi, p. 511.

¹⁰⁶⁶ Ivi, p. 531.

¹⁰⁶⁷ In, ivi, p. 533.

«comme s'il fallait que Foucault fut mort dans la honte»¹⁰⁶⁸. Daniel Defert che all'indomani della morte del filosofo si lancia nella costruzione di AIDES non ha mai interrotto quel silenzio, né è ritornato su quella decisione di tacere sulla verità della malattia del filosof, verità che forse avrebbe potuto costituire un pezzo importante nella costruzione di una contropolitica. Siamo sicuri che senza Guibert la terza edizione della biografia di Eribon non avrebbe visto la luce.

La voce di Guibert è presente nel monumentale *La passion Foucault* di Miller e in *Les vie de Michel Foucault* di David Macey, usciti nel 1993. *La passion Foucault* si sforza di rispondere a una domanda difficilissima: la vita del filosofo fu conforme al suo pensiero¹⁰⁶⁹? Si chiede soprattutto perchè nascondere la sua malattia e quale valore il segreto poteva assumere.

Ritorna sulla posizione anfibia di Daniel Defert: privatamente contrariato dal silenzio dell'amante e pubblicamente complice della reticenza¹⁰⁷⁰. Miller sembra ringraziare Guibert per aver aperto gli argini di una ricerca sui piaceri del filosofo che altrimenti non avrebbe mai visto la luce. Certamente Miller va ancora più in là fino a parlare di Foucault come di uomo che cercava, stava aspettando il piacere limite: «le suicide-orgie exerçait sur Foucault une étrange fascination [...] il avait placé la mort au centre de ses préoccupations, tout homme devrait envisager les préparatifs de son suicide»¹⁰⁷¹. Quali diritti ha il biografo di parlare in questi termini? Che diritti ha di riportare una frase di Defert confidata dal filosofo che «voyait dans le SIDA une expérience-limite»¹⁰⁷². Miller si spinge a dire che l'intera vita di Foucault è sotto il segno del suicidio¹⁰⁷³. Mentre la sua scrittura diventava infine limpida, egli si chiudeva nelle sue gallerie, nei labirinti dove sapeva che non sarebbe più tornato indietro. A un professore di Barkley avrebbe dichiarato: «d'ailleurs [...] mourir pour l'amour de garçons, que peut-il y avoir de plus beau?»¹⁰⁷⁴. Morire d'AIDS come scelta di una morte appropriata, di una bella morte.

Ciò che mi colpisce leggendo le parole di Miller e rileggendo accanto quelle di Guibert è la seguente cosa: mentre lo scrittore dice una verità che è allo stesso tempo la sua; il biografo traccia una verità che si vuole assoluta e senza appello. Leggendo la

¹⁰⁶⁸ In, *ivi*, p. 534.

¹⁰⁶⁹ Cfr. J. Miller, *La Passion*, cit, p. 9.

¹⁰⁷⁰ Cfr. *Ivi*, p. 37-39.

¹⁰⁷¹ *Ivi*, p. 43.

¹⁰⁷² *Ivi*, p. 44.

¹⁰⁷³ Cfr. *Ivi*, p. 46.

¹⁰⁷⁴ *Ivi*, p. 406.

biografia mi viene da pensare che bisogna fare attenzione all'uso della verità, quando questa si ipostatizza, quando è scritta senza virgolette, senza il secondo me ; quando la prima persona è garanzia di una verità che non è iscritta nel corpo. Guibert scrive di Muzil, ciò che non è indifferente ; Muzil è Michel Foucault secondo Guibert, secondo la passione di Guibert e l'economia del testo e della sua vita. Foucault nell'occhio del suo amico più giovane. Occorre non perdere mai di vista questo aspetto. E Foucault descritto a un uomo a rischio, a rischio della vita.

Muzil è una creazione che gli ha permesso di omaggiare l'amico, di trarre ancora da lui la forza necessaria per chiudere il suo cantiere.

Se di tradimento ancora si deve parlare, mi chiedo dunque quali sono veramente le verità che ci appartengono, quelle davvero difendibili ? Quelle che non toccano l'altro, l'amico ? Cosa resta della scrittura se non mette in gioco la verità, nel doppio senso della parola, le passioni, vita ? L'hanno tradito forse meno quelli che continuano ad aggirare il suo testamento per poter continuare a pubblicare le sue opere ? Lo tradiscono meno tutti quelli che si appropriano del suo pensiero brandendolo come un santino ? E i gruppi politici che si dividono la sua eredità e il suo corpo, « politico » ?

Foucault fuggiva dalla verità, dalla verità di se stesso ; desiderava sparire : Lindon, Veyne, Eribon¹⁰⁷⁵ lo confermano. Voleva dimettersi dal Collège de France, ricominciare in America ; poi la vita ha deciso altrimenti, la sua passione ha deciso così. A me sembra che Guiber non abbia fatto altro che applicare a se stesso e all'amico la frase che Foucault applica ai discorsi : «quels sont, pour nous-mêmes et la société, les couts et les consequences du fait que ces vérités-là et elles seules ont droit de cité ?»¹⁰⁷⁶. questa preoccupazione è diventata il motore di una scrittura, la maniera di costituirsi attraverso una pratica pubblica, la scrittura, di fronte alla verità. A ben vedere l'AIDS è stata l'esperienza contingente con più valore d'assoluto ; l'esperienza per la quale ha rischiato l'io e ha vinto, paradossalmente. Doveva morire per vivere per sempre. Ecco il rischio dell'io. Di ogni io.

¹⁰⁷⁵ D. Eribon, *Michel Foucault*, cit, pp. 523-524.

¹⁰⁷⁶ J. Rajchmann, *Érotique*, cit, p. 160.

Capitolo X

Le Mausolée des amants o l'ermenutica del sé

«Écrire, c'est donc se montrer,
se faire voir, faire apparaître son propre visage
auprès de l'autre.»

Michel Foucault, *L'écriture de soi*¹⁰⁷⁷

(J'écrivais des lettres à T., sous la douleur les mots sortaient, je ne les lui envoyais pas, plaçais l'enveloppe cachetée à son nom dans une boîte de bois blanc, et il venait le lire [...]. Les lettres ont cessé, le cahier a pris le relais, est devenu l'endroit où il pouvait venir lire, à tout moment, dans mon absence [...]. Maintenant j'ouvre la boîte en public, j'ouvre le cahier et je le laisse ouvert expose : je peux facilement m'imaginer mort.)¹⁰⁷⁸

Gli esergo scelti chiariscono subito e una volta per tutte che *Le Mausolée des amants*, il diario scritto da Guibert tra il 1976 e il 1991 e pubblicato postumo è anzitutto un'esposizione di sé¹⁰⁷⁹ ; un esercizio continuo e sorprendentemente lungo e allo stesso tempo una lettera di 500 pagine per T., Thierry, il suo amante, il suo amore, il suo amico. La penna guibertiana ci regala altresì gli incredibili ritratti di Suzanne et Louise, le sue zie, e poi e soprattutto alcuni frammenti ma di rara bellezza e straordinaria importanza su M., il suo vicino, il suo maestro : Michel Foucault. Con Mathie Lindon e pochi altri, Guibert fa parte della cerchia ristretta di amici che frequenta assiduamente il filosofo, l'appartamento di Rue de Vaugirard ; sono i giovani discepoli del maestro : nel moderno liceo si sperimentano nuovi legami, si discute e provano nuove sensazioni grazie all'aiuto di droghe allucinogene come l'LSD. Negli stessi anni, lo abbiamo visto, Michel Foucault, rivoluzionava lentamente ma inesorabilmente la sua Storia della sessualità. Dopo il rumore e la polemica suscitata da *Lo Volonté de savoir*, il filosofo attraversa una crisi da cui si rimette anche grazie alle nuove amicizie ; Foucault viaggia in Oriente : Giappone, si occupa dell'Iran e della sua rivoluzione islamica, accetta numerosi inviti da diverse Università e soprattutto dagli Stati-Uniti dove è da qualche anno al centro di una vera e propria venerazione. E in cerca di un nuovo spazio ; il

¹⁰⁷⁷ Il testo di M. Foucault è citato in, H. Guibert, *Le Mausolée des amants*, cit, p. 216.

¹⁰⁷⁸ Ivi, p. 9.

¹⁰⁷⁹ *Le Mausolée des amants*, come chiarisce Genon, è in realtà la ricostruzione del diario guibertiano operata da Christine Guibert, in, A. Genon, *Du journal comme art romanescque*, in, «Roman 20-50», n.59, juin 2015, pp. 83-91.

paesaggio intellettuale francese è ostile : Jean Baudrillard suona in *Oublier Foucault* la sua campana a morto¹⁰⁸⁰. Mentre lo attaccano o lo denigrano, il filosofo ha già voltato pagina ; non sarà più il XVIII-XIX secolo al centro delle sue ricerche ma l'epoca greco-romana ; non più i soggetti assoggettati ma le esistenze aperte in uno spazio di soggettivizzazione. Dalla confessione, di cui parlerà in molti dei corsi tenuti al Collège de France, alla « techne tou biou » ; dalla verità estratta alla verità come pratica.

Non ho dimenticato di parlare de *Le Mausolée des amants* ma questa premessa succinta mi preme perchè ci permette di iscrivere la scrittura guibertiana in questo progetto ; si può stabilire, insomma, un rapporto sagittale tra i corsi dedicati all'antichità dal filosofo e la scrittura del diario da parte dello scrittore.

Nel corso del 1982, Michel Foucault dedica una serie di lezioni all'ascesi filosofica, la cui funzione è quella di costituire una *paraskeuê*, cioè un'equipaggiamento di difesa dagli avvenimenti possibili della vita, l'acquisizione dei discorsi veri e tramite loro la possibilità di diventare se-stesso – io divento me stesso per il fatto che riesco a enunciare un discorso vero¹⁰⁸¹. Ciò che costituisce l'ascesi è l'ascolto, la lettura, la scrittura e infine il discorso del Maestro. Nella lezione del 3 marzo 1982 Foucault parlerà abbondantemente dell'esercizio della scrittura ; rileggendo Seneca ci invita a riflettere sull'importanza della pratica nella Roma imperiale. La scrittura di se è un esercizio assai diffuso e incoraggiato. Nel I e nel II secolo la scrittura è un elemento importante di quest'ascesi, il cui secondo tempo è costituito dalla lettura. Nella lettera 84, Seneca ricorda a Lucilio che bisogna alternare lettura e scrittura ; né sempre scrivere, né sempre leggere : bisogna temperare le due pratiche¹⁰⁸².

Guibert dirà : «il faut parfois choisir : lire ou écrire»¹⁰⁸³ ; nella stessa pagina, più in basso, troviamo una formula molto interessante : «aimer la littérature est aussi une façon d'aimer les morts, de vivre avec eux»¹⁰⁸⁴, interessante nella misura in cui, e Foucault lo sottolinea, per gli antichi leggere era un'occasione per vivere con le parole, per meditare sull'assenza. Lungo *Le Mausolée des amants* appaiono degli autori, si disegna una biblioteca d'emergenza : Genet, Proust, Bernhard, Rilke, Whitman ; di quest'ultimo copia il verso seguente: « camarade, ceci n'est pas un livre : celui qui

¹⁰⁸⁰ J. Baudrillard, *Oublier Foucault*, Paris, Galilée, 1977.

¹⁰⁸¹ Cfr. M. Foucault, *L'Herméneutique de soi*. Cours au Collège de France 1981-1982, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll "Hautes études", 2001, p. 316.

¹⁰⁸² Cfr. Ivi, p. 341.

¹⁰⁸³ H. Guibert, *Le Mausolée*, cit, p. 184.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

touche ce livre touche un homme»¹⁰⁸⁵. Il diario di Guibert si disegna a volte come una meditazione, un modo per «s'appropriier d'une pensee, de s'en persuader si profondément que d'une part on la croit vraie, que d'autre part on peut sans cesse la redire, la redire aussitôt que la nécessité s'impose ou que l'occasion s'en présente»¹⁰⁸⁶.

Nella meditazione ci si identifica alla cosa pensata, se ne fa una vera e propria esperienza d'identificazione di cui la più celebre resta quella sulla morte; leggere è dunque e soprattutto «la constitution pour soi d'un équipement des propositions vrais, qui soit effectivement à soi»¹⁰⁸⁷. Si tratta di costituire una trama stretta di proposizioni vere che valgano allo stesso tempo come principi di comportamento. Ecco perchè la scrittura è inscindibilmente legata alla lettura; diventa addirittura un'abitudine raccomandata: scrivere dopo aver letto e riscrivere ciò che si ha appena letto¹⁰⁸⁸. D'altronde per Guibert è impossibile vivere senza la prossimità dei libri, dei suoi quaderni a cui rinvia continuamente¹⁰⁸⁹; si sforza di capire dov'è, scava delle gallerie di collegamento tra loro.

La scrittura non è solo un banco di prova per se ma diventa un modo per testare l'altro; T., non appena ne ha la possibilità legge il diario, cerca le frasi che lo concernano, forse solo quelle, spia la scrittura dell'altro e la costituzione di se come personaggio, come esistenza nella pratica dell'amato¹⁰⁹⁰; cerca la verità che smaschera o rivela, la passione di cui è causa, l'esercizio di conoscenza di cui è la prova. T., è costantemente annotato; man mano che il diario avanza e nelle pagine e negli anni trascorsi, Guibert ci svela la costituzione di T., la postura, la sua identità, «sa bisexualité est un fait presque animal; le fait que dans la baise la bestialité est un des fantasmes qu'il imprime (le fantasme de la rapidité du plaisir); son attachement sentimentale, mais son infidélité constante»¹⁰⁹¹. T., è un cortigiano, un uomo che sacrifica la vita al piacere¹⁰⁹², un uomo senza misura, un amante che gli ricorda certi esercizi: evitare di mostrare la gelosia¹⁰⁹³, trovare un altro oggetto d'amore, abituarsi alla solitudine¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁵ Ivi, p. 140.

¹⁰⁸⁶ M. Foucault, *L'Herméneutique*, cit, pp. 339-340.

¹⁰⁸⁷ Ivi, p. 341.

¹⁰⁸⁸ Cfr. p. 342.

¹⁰⁸⁹ H. Guibert, *Le Mausolée*, cit, p. 175.

¹⁰⁹⁰ Ivi, p. 61

¹⁰⁹¹ Ivi, p. 34.

¹⁰⁹² Cfr. Ivi, p. 56.

¹⁰⁹³ Cfr. Ivi, p. 34.

¹⁰⁹⁴ Cfr. Ivi, p. 61.

Non subire nessun dolore, nessuna gelosia¹⁰⁹⁵ ; Guibert spera di distaccarsi da un oggetto d'amore così inquietante e insaziabile e in alcuni frammenti si disegna la volontà di fare della sessualità, perlomeno di quella tra lui e T., un dettaglio, qualcosa di non vitale¹⁰⁹⁶. Sappiamo bene che così non fu mai : anche dopo la scoperta dell'AIDS avverte «la fausse quiétude de l'amour devenu amitié»¹⁰⁹⁷, così come non smetterà di scrivere del carattere creativo di questa relazione ; senza di lui non scrive e ciò lo sappiamo almeno da *Voyage avec deux enfants* del 1982. T., è

Allo stesso tempo questo amore è sublime e miserabile ed è costretto ad ammettere che

Les notes du journal sont souvent le fait d'une exagération, d'une tentation ; ainsi cette phrase, que j'écris dans une lettre à T., et que je recopie ; elle a un fond de vérité, vraiment un fond, un fond profond, ultime mais elle est aussi un peu mensongère ; je ne suis pas à ce point abandonné par l'écriture mais tenté de l'être, cet état (ou sa supposition) me plaît, il est un jalon romanesque, je me plais à me rêver créature de T¹⁰⁹⁸.

Queste frasi ci rivelano i due poli guibertiani, se così possiamo chiamarli : la verità senza scrupoli e la menzogna deliberata ; la padronanza di se e la sottomissione per causa d'amore ; è forse a causà di ciò che fissa i suoi appuntamenti in anticipo, che regolarizza la sua giornata, che cerca di attirare la meccanica della scrittura nel cerchio della laboriosità, del fino imposto al lavoro di scrittore, che cerca di scacciare indietro le immagini dell'artista pazzo votato alla solitudine¹⁰⁹⁹.

Esercitarsi, governarsi, abituarsi al dolore, essere sempre più solo, non allontanarsi da se stesso¹¹⁰⁰ sono dei precetti che Guibert riattiva nella scrittura ; annota una frase di Lichtenberg, scritta intorno al 1777 : «être souvent seul, méditer sur soi-même et faire de soi tout son univers»¹¹⁰¹.

¹⁰⁹⁵ Cfr. Ivi, p. 68.

¹⁰⁹⁶ Cfr. Ivi, p. 287.

¹⁰⁹⁷ Ivi, p. 335.

¹⁰⁹⁸ Ivi, p. 148.

¹⁰⁹⁹ Ivi, p. 45.

¹¹⁰⁰ Cfr. Ivi, p. 243.

¹¹⁰¹ Ivi, p. 263.

Michel Foucault consacra la lezione del 24 febbraio 1982 all'ascesi ; Musonio Rufo, uno stoico si chiede : come acquisire la virtù ? Tramite l'ascesi, cioè fare in modo di «parvenir à la formation d'un certain rapport de soi à soi qui soit plein, achevé, complet, autosuffisant et susceptible de produire cette transfiguration à soi qui est le bonheur que l'on prend de soi à soi. Tel était l'objectif de l'ascèse»¹¹⁰². Si tratta di acquisire, di dotarsi di qualcosa e non di privarsene come sarà poi nel cristianesimo, per potersi proteggere. E forse per ciò che la nozione di *paraskeuê* prende all'interno del Corso di Foucault un'importanza singolare. La *paraskeuê* è la preparazione agli avvenimenti della vita, avvenimenti che sono per la maggior parte costituiti da imprevisti. Come il buon guerriero si esercita alla guerra anche quando il sovrano ha dichiarato la pace, così l'asceta si prepara, si esercita agli imprevisti anche quando apparentemente la vita trascorre calma e nulla annuncia la catastrofe. Egli non sa quando ma sa che potranno accadere degli imprevisti e essi saranno certamente terribili ; egli sta in agguato, come direbbe Deleuze. Le frasi lette o riscritte perciò costituiscono l'armatura necessaria per affrontare l'imprevisto. Foucault riprende la nozione di *logos pharmakôn* e la metafora del *logos* come buon pilota sull'imbarcazione : la parola come aiuto, bussola, medicina.

Il giorno in cui finalmente la disgrazia arriverà l'equipaggiamento proteggerà l'anima da ogni attentato. Con l'ascesi si forma un individuo il cui scopo è resistere agli imprevisti e restare padrone di se. La padronanza è in effetti qualcosa che ritroviamo senza sosta nell'antichità e almeno da *Subjectivité et vérité* è una nozione che ritroviamo sempre di più nei Corsi al Collège de France ; siamo dunque negli anni compresi tra il 1980 e il 1984. Essere padrone di se per essere meglio governatore degli altri perchè la padronanza impedisce gli eccessi nel governo degli altri. L'esempio classico fornito da Foucault è il Socrate narrato ne *L'Alcibiade*, l'uomo che si astiene da ogni contatto fisico con il ragazzo anche se lo desidera più d'ogni altra cosa : bisogna resistere, bisogna dominarsi¹¹⁰³ e in questo modo occuparsi di se stesso. Ritirarsi, rileggersi¹¹⁰⁴, imparare a essere il padrone di se stessi. Questo vuol dire avere cura di se.

Abbiamo fin qui trattato dell'importanza della lettura e della scrittura come atecniche «à travers lesquelles l'individu accomplit un certain travail sur soi afin de se changer, de se transformer, de se transfigurer, jusque dans les détails les plus infimes de

¹¹⁰² M. Foucault, *L'Herméneutique*, cit, p. 305.

¹¹⁰³ Cfr. M. Foucault, *Subjectivité et vérité*, cit, pp. 267-269.

¹¹⁰⁴ H. Guibert, *Le Mausolée*, cit, p. 283.

son existence ordinaire»¹¹⁰⁵. Daniele Lorenzini, ultimo in ordine di tempo degli studiosi foucauldiani e certamente uno dei più validi oggi, chiama così questa serie di tecniche; tecniche dell'ordinario che si applicano alla dimensione quotidiana della vita al fine di trasformare il rapporto con se stessi e con gli altri¹¹⁰⁶. Porgeremo adesso l'attenzione sul discorso del maestro, sul buon uso di questo discorso da parte del discepolo, dell'importanza etico-politica della parrêsia.

Michel Foucault appare nel diario guibertiano a volte come M.F, a volte più semplicemente come M. fin dall'inizio Guibert ha cura di riscrivere le confidenze ricevute, gli infortunii, gli incidenti; uno curioso viene raccontato nel dettaglio: due ragazzi hanno devastato l'appartamento, schiaffeggiano l'amico e questi si accascia a terra perdendo conoscenza, le sue narici perdono sangue: qualche giorno prima aveva sentito la storia di un uomo morto per una emorragia celebrale. Il filosofo crede che anche lui morirà nella notte ma a dispetto di questa certezza non chiama nessuno. Si va a coricare non appena riprende conoscenza e dopo aver provato a rimettere in ordine e l'indomani si sveglia stupito di essere ancora in vita¹¹⁰⁷.

Quel che è stupefacente è che questa storia, vera o presunta si può far risalire al 1977 e quindi a molti anni prima l'accasciamento del filosofo nella cucina della sua casa nei primi giorni di giugno del 1984 al seguito del quale venne definitivamente ospedalizzato; stupisce anche l'attitudine del filosofo di fronte alla morte che non chiama nessun soccorso, ne lascia alcuna parola, un'ultima parola scritta, come se in quel momento la ossibilità della morte rientrasse perfettamente tra le possibilità della vita.

Michel Foucault è per Hervé Guibert il Maestro, l'amico: un filo li unisce ed è costituito dalla somma di tutte le volte che «je me suis senti bien léger avec lui, où j'aime l'écouter, ou j'aime à lui parler»¹¹⁰⁸, delle serate passate nel noto appartamento di Rue de Vaugirard, già raccontato da Mathieu Lindon, lo spazio eterotopico inventato dal filosofo per lui e i suoi giovani amici belli giovani e sensuali. A Foucault presta la mano per copiare il manoscritto, lavoro che

¹¹⁰⁵ D. Lorenzini, *Ethique et politique de soi. Foucault, Hadot, Cavell et les techniques de l'ordinaire*, Paris, Vrin, 2015, p. 110.

¹¹⁰⁶ Cfr. Ivi, p. 110.

¹¹⁰⁷ Cfr. H. Guibert, *Le Mausolée*, cit, p. 14.

¹¹⁰⁸ Ivi, p. 25.

«devient exactement le contraire d'un laborieux travail de secrétariat, tant cette frappe produit du plaisir, tant elle donne l'impression de s'immiscer un peu dans la magie de son écriture, et de l'assimiler un peu (le bonheur d'être un disciple)»¹¹⁰⁹.

Michel Foucault è soprattutto l'amico del quale annotare minuziosamente l'agonia. L'inesorabile fine dell'amico invade il diario ; le annotazioni si fanno alla terza persona : «il dit que dans cette situation on pense qu'il y aurait à dire, mais il n'y a rien à dire»¹¹¹⁰.

Il filosofo-amico si preoccupa dell'altro anche nell'agonia ; interessa al giovane discepolo, lo incalza, «je n'arrive pas à comprendre ce que tu fais de toute ta journée»¹¹¹¹. Il filosofo che ha sempre organizzato la sua giornata sovraccaricandola si preoccupa del vuoto che governa quella del suo discepolo chiedendogli di quantificare gli impegni, d'amministrare il suo tempo, di vivere in un altro modo.

Nella lezione del 3 febbraio 1982 parlerà dell'importanza dell'esame del mattino, il ricordo delle cose da fare nella giornata, la programmazione delle cose future¹¹¹². Già nella lezione del 27 gennaio aveva ecocato Marc'Aurelio per esplicitare l'importanza dell'esame della giornata fatto a un amici ; nel caso dell'imperatore a Frontone.

A un ami, un ami qui est cher, à un ami avec lequel on a ces rapports affectifs si intenses, eh bien, on fait son examen de conscience. On le prend comme directeur de conscience, simplement parce qu'il est un ami. Et soi-même, on a à l'égard de soi cette attitude, cette position de quelqu'un qui aura à en rendre compte à quelqu'un et qui vit sa journée comme pouvant être, et comme devant être de toute façon, présentée, offerte, déchiffrée à quelqu'un d'autre¹¹¹³.

¹¹⁰⁹ Ivi, p. 201.

¹¹¹⁰ Ivi, p. 256.

¹¹¹¹ Ivi, p. 257.

¹¹¹² Cfr. M. Foucault, *L'Herméneutique de soi*, cit, p. 192.

¹¹¹³ Ivi, pp. 157-158.

Da lì forse deriva il sentimento di vergogna provato da Guibert di fronte al vuoto della sua giornata, «je veux me demander des comptes. Je me hais»¹¹¹⁴ e all'ennesima domanda dell'amico sulla sua giornata non può che annotare con desolazione: «j'ai l'impression d'être un paresseux»¹¹¹⁵. Guibert annota il corpo sofferente dell'amico, le sofferenze inutili procurate da esami sempre più invadenti quanto inutili; gli prende la mano allora e la bacia inghiottendo la saliva. L'amico assume la postura della santità, dell'uomo a cui rendere l'omaggio più grande, la devozione più sicura.

Non appena arriva a casa, però, il gesto viene nullificato: «quand je rentre chez moi je me savonne les lèvres»¹¹¹⁶. I frammenti del diario a questo punto rivelano una lotta interna, sorprendente e angosciante: «rayer les précédents passages?»¹¹¹⁷. Guibert si chiede cosa deve fare: cancellare i passaggi che riguardano il filosofo? Non scriverli affatto, non averli mai scritti e soprattutto sa che l'amico «me haïrait s'il savait que je note cela, il le sait peut-être»¹¹¹⁸. Guibert sa di contrariare l'amico, di tradirlo ma sa anche di essergli fedele nella morte: «l'impression que je décris là mon sort autant que la sien: que c'est aussi pour cela que je me permets d'écrire»¹¹¹⁹. Sono le stesse parole, credo con cui giustificherà gli stessi passaggi che appariranno ne *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*; avrete notato come *Le Mausolée des amants* costituisca l'archeologia del testo del 1990, il palinsesto del «romanzo» scandaloso. Da *La Mort propagande* a *L'Incognito*, e il diario ne porta una spessa traccia, Guibert raccoglie e dissemina le tracce di una predestinazione, se così possiamo chiamarla, di una senilità precoce. Macchie scure al bordo dell'occhio¹¹²⁰, la mancanza di forze¹¹²¹; sogna di morire con T., senza ribellarsi, senza tentare di salvarsi¹¹²²; annota la blemorregia di T., vi specula, vi legge il segno di un tradimento, di menzogna; un modo per rivalutare la relazione¹¹²³.

I segni disseminati si fanno dopo la morte dell'amico, dopo il 1984 quindi, discorso, possibilità reale: «l'idée que je meure de la maladie transmise par l'autre, par

¹¹¹⁴ H. Guibert, *Le Mausolée*, cit, p. 257.

¹¹¹⁵ Ivi, p. 258.

¹¹¹⁶ Ivi, p. 258.

¹¹¹⁷ Ivi, p. 258.

¹¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹¹⁹ Ivi, p. 259.

¹¹²⁰ Ivi, p. 45.

¹¹²¹ Ivi, p. 49.

¹¹²² Ivi, p. 67.

¹¹²³ Ivi, p. 127.

son baiser, par son étreinte»¹¹²⁴, e ancora : «je crois que la mort, au moment où elle vient, le corps la désire ardemment, qu'elle n'est que le répit d'un écoeurement fatal»¹¹²⁵. Dopo la morte del filosofo siamo ormai in piena epidemia di AIDS in Francia e in America e sulla fine che lo aspetta non ci possono essere molti dubbi : Guibert conosce la sua vita, quella del partner, quella degli amici e dei conoscenti : sono tutti condannati alla stessa fine ; sono tutti liberi di viverla diversamente allo stesso tempo.

Guibert lo sa, sa che la morte allontanata e evocata allo stesso tempo e lì, annunciata da segni terribili, minuscoli ma veri : la morte dell'amico poi gli conferma, una conferma assai più vera del test, la malattia, la bestia che lo divorerà. Nella morte dell'amico Michel c'è il vero punto di svolta dell'opera guibertiana, il compimento di un cammino. So bene che queste parole suggeriscono una visione teleologica dell'opera guibertiana ma è lui stesso che ce la suggerisce :

L'écriture : une concentration proche de la voyance. Mais quand tout ainsi semble marcher trop bien, j'ai peur car je sens que ça devient trop proche de l'achèvement¹¹²⁶.

La morte che scrive, tramite la scrittura può diventare vera ; il compimento della vita e dell'opera che sembrano coincidere è sperato e allontanato allo stesso tempo. Avremo perciò da un lato i segni della malattia : la tosse di T., gli umori grigi che somigliano a quelli di Michel¹¹²⁷ e dall'altro la cura del futuro, la messa in cantiere di nuovi libri per non scrivere il solo libro in questo momento possibile et per moltiplicare les chances di sopravvivenza. Egli annota la vertigine di questi momenti : «c'est ver la littérature que je veux aller, ou c'est vers la mort, ou c'est la même chose ?»¹¹²⁸.

Prima di parlare del tema della conversione, tem ache orami a causa di queste parole si impone con forza alla nostra attenzione, bisogna ancora aggiungere qualcosa sull'attitudine guibertiana di fronte all'amico malato. Si tratta di parrhêsia. La nozione che abbiamo studiato nel capitolo precedente appare già nel Corso del 1982, nella lezione del 3 febbraio. Parrhêsia da intendere come franchezza, apertura del cuore, dei pensieri ; pratica che si iscrive nella cultura del I-II secolo nel rapporto tra il maestro e il

¹¹²⁴ Ivi, p. 141.

¹¹²⁵ Ivi, p. 141

¹¹²⁶ Ivi, p. 262.

¹¹²⁷ Cfr. Ivi, p. 290.

¹¹²⁸ Ivi, p. 297.

discipolo¹¹²⁹. Alla fine della lezione del 3 marzo 1982 si spiega meglio su cosa si deve intendere con la formula che il dire-vero è dalla parte del maestro. Foucault spiega che «celui qui est conduit à la vérité par le discours du maître, celui-là n'a pas à dire la vérité sur lui-même. Il n'a même pas à dire la vérité et puisqu'il n'a pas à dire la vérité, il n'a pas à parler. Il faut et il suffit qu'il se taise»¹¹³⁰. Siamo dunque molto lontani dalla figura del penitente introdotta dal cristianesimo ; il discepolo non deve confessare : troveremo la pratica dell'esame di coscienza, l'obbligo della franchezza con gli amici, l'esame della giornata ma non troveremo mai la confessione come pratica per indurre l'altro all'indulgenza dei peccati. Si tratta piuttosto di un cammino da compiere per governare se stessi, per governarsi meglio, cammino che inizia dal discorso vero che gli propone il maestro e termina col fatto che egli, il discepolo, può infine dire la verità¹¹³¹. Il Maestro di tanto in tanto può interrogare il suo diretto, metterlo alla prova per vedere dove è arrivato. E quello che abbiamo visto fare a Foucault con Guibert.

Si possono dire almeno due cose : da un lato abbiamo la franchezza, il dire che è anche una maniera di esistere, uno stile d'esistenza, un'etica e quando Guibert parla dell'amico mette in pratica questa lezione ricevuta ; dall'altro abbiamo un discepolo indisciplinato che non sa tacere, che deve dire, che deve assumere la prerogativa del maestro che è quella del dire-vero. Ci chiediamo se egli consideri la sua formazione conclusa e ci possiamo anche chiedere se il rapporto Foucault-Guibert è davvero quello del maestro e del novizio o se invece utilizzano questo schema per modificarlo liberamente, sagittalmente. Tuttavia, restiamo convinti che la morte del filosofo, e lo ripeto, costituisca la conversione di Guibert, quella padronanza di se sperata. Nella lezione del 10 marzo 1982 Foucault precisa :

c'est dans la mesure où l'autre a donné, transmis à celui auquel il s'adressait un discours vrai que celui-ci peut alors, intériorisant ce discours vrai, le subjectivant, se passer de ce rapport à l'autre. La vérité, qui passe de l'un à l'autre dans la parrhêsia, scelle, assure, garantit l'autonomie de l'autre, de celui qui a reçu la parole par rapport à celui qui l'a prononcée¹¹³².

¹¹²⁹ Cfr. M. Foucault, *L'Herméneutique*, cit, p. 163.

¹¹³⁰ Ivi, p. 347.

¹¹³¹ Cfr. Ivi, p. 347.

¹¹³² Ivi, p. 363.

La parrhêsia di Guibert si esercita lungo tutto il diario : *rien ne cacher, tout noter* anche se questa massima può ferire l'altro, T., Michel o Suzanne.

Faut-il raconter, puisque je l'aime que son dentier s'est décroché quand elle a voulu prendre de l'air pour siffler les bougies, ou que j'ai entendu un pet qu'elle n'a même pas entendu alors que nous nous promenions ensemble dans le jardin ? *Je vais me haïr puisque je l'écris, mais aucun de ces incidents ne la déparait de sa dignité.* Ses poils ont poussé puisque je n'ai pas pu les arracher pendant deux mois [...]. Je lui dis que j'aime l'infamie. Elle me dit : «alors c'est toi que écriras ce livre sur l'infamie que je n'ai pas pu écrire»¹¹³³.

Credo che bisogna intendere « parce que » al posto di « puisque » ; solo in questo caso capiremo meglio il senso delle frasi : da un lato siamo di fronte a una dichiarazione d'amore nei confronti della zia, dall'altro siamo di fronte a una dichiarazione di poetica : se si ama, si deve raccontare. Di passaggio si noterà come ci troviamo dentro uno spazio invaso dall'anticipazione vertiginosa : a causa dell'AIDS conoscerà la vecchiaia che lo farà rassomigliare curiosamente alle vecchie prozie novantenni ; accumula sul suo corpo la stessa tebolezza, la titubanza, la costipazione, la pelle tirata e fragile¹¹³⁴ ; nella vertigine della prozia lo stesso destino che lo aspetta¹¹³⁵ ; come Suzanne si trova a dire: «*j'ai laissé en plan certains chapitres de ma vie*»¹¹³⁶, anche lui alla fine dubita di avere davvero terminato il suo libro. Di Suzanne racconta gli ultimi istanti, pratica che aveva già messa in atto con la morte dell'amico. Egli si offre a fare il testimone indiscreto della morte, spi nel tentativo mai sopito di rubarne i segreti, consapevole che la morte degli essere amanti è «la préfiguration de ce qui m'attend»¹¹³⁷.

La malattia, infine la morte di Michel, così come il processo di decadimento di Suzanne è la prova che bisogna occuparsi di se stessi ; un'urgenza si impone ; l'occasione di una meditazione senza eguale sulla morte.

Bisogna convertirsi ; spera di scrivere un libro per occuparsi di se¹¹³⁸ ; teme di non avere la «*la vie que devrait mériter un tel homme*»¹¹³⁹ ; ha paura che il libro appena

¹¹³³ Ivi, p. 241. Il corsivo è mio.

¹¹³⁴ Cfr. Ivi. p. 166.

¹¹³⁵ Ivi, p. 365.

¹¹³⁶ Ivi, p. 374. Il corsivo è mio.

¹¹³⁷ Ivi, p. 394.

¹¹³⁸ Ivi, p. 202.

cominciato resto inconcluso¹¹⁴⁰. L'AIDS evocato a più riprese diventa realtà, la prova da sostenere ; grazie all'AIDS sente l'altro, Suzanne, più vicina : «elle a quatre-vingt-onze ans, mais avec le sida, nous voilà presque ex aequo...»¹¹⁴¹. La malattia è il tempo della prova, il tempo dell'attualizzazione e della meditazione, del ricordo, di ciò che abbiamo imparato o rifiutato all'altro/dall'altro : «solennellement je demandai à T., s'il m'arrivait quelque chose, de détruire le récit que j'ai commencé à écrire, moi qui l'avait refusé à Michel qui m'en priait dans une situation autrement angoissante»¹¹⁴².

Da quando sa di essere malato, il lavoro di scrittura ha tutta un'altra dimensione ; la malattia meravigliosa¹¹⁴³, secondo T., gli dà la certezza che farà di tutto per salvare il suo lavoro¹¹⁴⁴. Il tempo della prova è anche il tempo delle domande, dei rimpianti : si sarebbero potuti salvare se sapevano ? Si sono forse suicidati ?

T. me dit que nous sommes infectés depuis cinq ans, et que ses enfants doivent être infectés, qu'il n'y a rien à regretter, que ce n'est pas exprès qu'il les aura assassinés, et que c'est aussi bien que nous disparaissions tous ensemble, que les bonheurs que nous avons vécus n'ont pas de pris à côté de la mort¹¹⁴⁵.

Il tempo della prova è anche la prova della vita. Come finirla ? Quale senso darle ? Quando si reca all'ospedale per sottoporsi a degli esami egli si rende conto alla vista degli altri malati di « assister en même temps à toutes les étapes à venir de la maladie ; c'est la preuve des dégradations terribles ; c'est être assis à côté d'un malade qui n'en a plus que pour vingt-quatre heures [...]. Mon regard passait sur eux [...], je leur en voulais de me montrer ce que je suis sur le point de devenir»¹¹⁴⁶. La visione degli altri malati diventa il mezzo per riflettere sulla propria fine : fino a dove degradarsi ?

Guibert prende in conto il suicidio ; la digitalina. La dose mortale sembra essere la risorsa finale contro una fine che sa essere troppo degradante, che sa «trop dure pour

¹¹³⁹ Ivi, p. 327.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*

¹¹⁴¹ Ivi, p. 333.

¹¹⁴² Ivi, p. 343.

¹¹⁴³ Ivi, p. 344.

¹¹⁴⁴ Ivi, p. 345.

¹¹⁴⁵ Ivi, p. 356.

¹¹⁴⁶ Ivi, p. 397.

des êtres humains»¹¹⁴⁷; teme di diventare un cadavere ambulante: troppi ne vedo attorno a lui. Egli sa che può ancora scegliere «entre le suicide et le livre»¹¹⁴⁸ e sa anche che «Handke disait que l'agonie est la seule épopée possible»¹¹⁴⁹. La meditazione, la prova e non negheremo che l'AIDS lo è, la conversione e la conclusione della vita sono dei temi che non soltanto troviamo all'interno de *Le Mausolée des amants* ma che ne costituiscono la struttura stessa, il suo ritmo, la spirale continua.

Michel Foucault conclude il suo corso del 1982 riprendendo il concetto di asceti come l'insieme coordinato degli esercizi alfine di pervenire a un obiettivo spirituale definito, a una certa mutazione, trasformazione di se in quanto soggetti di azione e di conoscenze vere¹¹⁵⁰. Si tratta di esercizi prescrittivi o raccomandati come l'astinenza, la meditazione, la meditazione della morte, dei mali futuri, l'esame di coscienza. Il filosofo mette l'accento sul fatto che questi esercizi non sono organizzati attorno al principio di conoscenza di se¹¹⁵¹; non si tratta quindi di decifrare le tracce della caduta, della presenza del diavolo, del male, dell'essere centrato sul sospetto dell'io, sulla regola, quanto di dare una forma alla vita, di fare della vita un'opera, un'opera bella.

La prova permette di esercitarsi nel reale; quando Guibert incontra gli altri ammalati, egli ha di fronte la realtà; allo stesso tempo ha di fronte il pensiero di questa realtà: cosa fare quando si è a quel punto?

Foucault ci fornisce diversi esempi della prova così come veniva praticata dagli stoici: nel momento in cui abbracciate i vostri figli o un amico ripetetevi a mezza voce che domani forse partirai o non li vedrai più o domani tu morrai o a loro accadrà qualcosa. Attraverso questa pratica si tratta allo stesso tempo di manifestare l'attaccamento e il distacco, la fragilità di qualsiasi legame. Nella seconda ora della lezione del 17 marzo, Foucault insiste sul fatto che la prova è qualcosa di più di un momento: si tratta di un'esercizio per la vita intera; siamo di fronte a una vita-prova¹¹⁵².

Ne *Le Mausolée des amants* troviamo dei frammenti su T., che alternano l'attaccamento sensuale, quasi morboso, il consumo avido della carne a frammenti in cui cerca di allontanarsene, di razionalizzare il desiderio¹¹⁵³, sempre in vista dello scopo

¹¹⁴⁷ Ivi, p. 368.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*

¹¹⁴⁹ *Ibid.*

¹¹⁵⁰ M. Foucault, *L'Herméneutique*, cit, p. 398.

¹¹⁵¹ Cfr. Ivi, pp.401-402.

¹¹⁵² Cfr. Ivi, p. 421.

¹¹⁵³ H. Guibert, *Le Mausolée*, cit, p. 153.

di avere con se stesso il miglior rapporto possibile¹¹⁵⁴. Il paradosso, se si vuole, è che Guibert deve sapersi ammalato, con la morte vicina, per accelerare questo processo di salvezza che è allo stesso tempo una conclusione della vita ; come se la verità, la conoscenza della verità, che ha luogo nella memoria¹¹⁵⁵ doveva servire nel momento della necessità e attraverso di lui riattivarla nel presente. La morte di Michel, la vecchiaia di Suzanne, la vista degli altri malati è un pò come una *praemeditatio malorum*, l'avvenire che lo pre-occupa, in anticipo. La *praemeditatio malorum* è una pratica che ritroviamo costantemente nel pensiero ellenico : l'avvenire è disqualificato, non esiste per l'uomo, oppure pre-esiste, cioè è predeterminato e quindi l'uomo non può farvi nulla, porvi rimedio. L'avvenire condanna l'uomo all'immaginazione o all'impotenza¹¹⁵⁶. La condanna dell'avvenire da il privilegio assoluto agli esercizi della memoria, esercizi che hanno la funzione di dotare l'uomo di un equipaggiamento di discorsi veri che egli poi potrà ri-chiamare nel momento in cui l'avvenimento doloroso si produrrà¹¹⁵⁷. E un modo di alleggerire il peso dell'incertezza, dell'imprevedibile : le cose più terribili possono accadere e riaccadere senza sosta. Attraverso la *praemeditatio malorum* «on se donne toutes les possibilités, ou en tout cas les pires»¹¹⁵⁸. Non è per costituirsi un immaginario che si convocano le immagini terribili ma per ridurre il peso dell'evento incerto quando si produrrà. Guibert conosce tramite Michel e Suzanne la malattia, la morte ; tramite T., il desiderio incontrollabile ; tramite l'amico l'importanza di non lasciare inconcluso il suo libro, la sua vita.

Una volta che l'AIDS si presenta nella sua vita, il suo peso deve essere ridotto al massimo ; sarà, al contrario, la chance per occuparsi di se stesso ; sarà il tempo, come dirà in *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, di apprendere il tempo ; il tempo di non perdere più tempo. Tramite l'AIDS e i primi trattamenti come l'AZT e il DDI scopre che si muore, ma non subito ; il resto di vita deve essere vita piena e non una vacua attesa della morte. Bisogna certamente meditare sulla morte, sempre : vivere ogni giorno come fosse l'ultimo : Marc'Aurelio dice di vivere come se la vita potesse terminare subito¹¹⁵⁹ : «ce que vaut ce que je suis en train de faire, ce que vaut ma pensee, ce que vaut mon activité, eh bien, ce sera révélé si je suis en train de penser

¹¹⁵⁴ M. Foucault, *L'Herméneutique*, cit, p. 430.

¹¹⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 437.

¹¹⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 446.

¹¹⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 450.

¹¹⁵⁸ Ivi, p. 452.

¹¹⁵⁹ Cfr. Ivi, p. 458.

comme étant la dernière»¹¹⁶⁰. Bisogna imparare a spossessarsi di tutto¹¹⁶¹ ; forse anche della scrittura ? Non è una domanda retorica perchè troviamo nelle ultime pagine del diario una riflessione frammentaria sulla scrittura ? «Durer et s'abîmer dans son propre travail»¹¹⁶² ? O continuare a imparare, sapendo bene che : «un des rôles de la littérature est l'apprentissage de la mort»¹¹⁶³. A volte legge la vita con gli occhi T., che vede la vita dell'amante «d'une tristesse épouvantable, sans générosité, sans courant d'air»¹¹⁶⁴ ; T., che lo incalza : «pourquoi voudrais-tu que ta vie ait un sens ?»¹¹⁶⁵. Quel senso di cui parla T., è nascosto e mostrato allo stesso tempo nella scrittura, nel fatto che è uno scrittore e lo sa e l'afferma senza sosta all'interno di *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, e poi ancora ne *Le Protocole compassionnel*. Egli sa che «le livre en chantier a une responsabilité face à la mort»¹¹⁶⁶, come sa che la vita «s'épuise en même temps que le récit»¹¹⁶⁷ e riconosce altresì che «sur l'écriture la mort fait acte d'authentification»¹¹⁶⁸. Quest'ultima frase è il riassunto della sua esistenza. Fino alla fine la scrittura-vita-morte sono legati: «trois livre en chantier, c'est un peu trop. Mais tant qu'ils resteront en chantier, ils seront un prétexte pour ne pas me tuer»¹¹⁶⁹. Scrivere per ritornare indietro, per guardare da vicino e meglio la sua vita, il suo rapporto con T., il suo eletto¹¹⁷⁰. T., aveva fatto del loro rapporto un capolavoro, il suo capolavoro.

Aujourd'hui que j'y repense et que j'écris cette note, je pense : c'est vrai, c'est son chef-d'œuvre, cette architecture invisible, mais somptueuse, secrète, patiemment ciselée. Et peut être aussi je n'écris que pour laisser une trace de cet édifice, de cette Atlantide¹¹⁷¹.

In fondo non dobbiamo dimenticare che *Le Mausolée des amants*, è anche una raccolta di tracce d'amore, di gelosia, di meschineria ; una fedeltà lungo quindici anni senza essersi fedeli. T., è per Guibert un motivo di scrittura, un motore, un corpo da

¹¹⁶⁰ Ivi, p. 459.

¹¹⁶¹ Ivi, p. 430.

¹¹⁶² *Ibid.*

¹¹⁶³ Ivi, p. 436.

¹¹⁶⁴ Ivi, p. 169.

¹¹⁶⁵ Ivi, p. 435.

¹¹⁶⁶ Ivi, p. 350.

¹¹⁶⁷ Ivi, p. 302.

¹¹⁶⁸ Ivi, p. 138.

¹¹⁶⁹ Ivi, p. 436.

¹¹⁷⁰ Ivi, p. 144.

¹¹⁷¹ Ivi, p. 180.

scrivere, il doppio di se «ce n'est pas un être distinct que je retrouve, que ce n'est pas non plus moi à travers lui, mais l'être unique que nous formons ensemble»¹¹⁷². L'AIDS costruisce un muro contro il quale i due amanti sbattomo riportante numerose ferite ; minaccia l'eternità e il compito della scrittura è salvare quel capolavoro :

il me fait jouir en me regardant dans les yeux, c'est un regard trop sublime, trop déchirant, à la fois éternel et menacé par l'éternité, je bloque mon sanglot dans ma gorge en le faisant passer pour un soupir de détente»¹¹⁷³.

Fino alla fine dirà che T., e C., Christine, la compagna del suo amato sono «la plus grande réussite de ma vie ce sont eux, tout comme je pourrais dire qu'ils sont le plus grand échec de ma vie, car l'harmonie malgré le temps n'est pas totale»¹¹⁷⁴.

Il suo compito è ispezionare, fare su se stesso «un travail administratif»¹¹⁷⁵. Questo lavoro Guibert l'ha fatto per tutta la vita, l'ha fatto per il tramite della scrittura.

Guibert si è posto per tutta la vita la questione del romanzo, e hanno quindi forse ragione Genon e Boulé fra gli altri, a insistere con caparbieta sull'argomento ; ma sa bene è sa sempre che il romanzo non può funzionare :

je sais déjà tout ce qui va se passer, mais surtout l'écriture au fur et à mesure qu'elle se produit, assez passivement, ne semble qu'une pale illustration des idées, quel remède à cela ? La fabrication du roman me rend paresseux¹¹⁷⁶.

Guibert non crede di essere un romanziere ma sa che il romanzesco è una nozione che attraversa la sua opera: «la vérité est la base de « mon » romanesque, mais « mon » romanesque prime la vérité ?»¹¹⁷⁷. Guibert si pone la questione della verità, dei giochi del vero e del falso nella sua opera e attraverso la sua opera. In un frammento, uno degli ultimi del diario dichiara laconico, «toute fiction est une mystification»¹¹⁷⁸. Gli amici stessi a cui da la parola in *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* gli

¹¹⁷² Ivi, p. 305.

¹¹⁷³ Ivi, p. 348.

¹¹⁷⁴ Ivi, p. 419.

¹¹⁷⁵ M. Foucault, *L'Herméneutique*, cit, p. 463.

¹¹⁷⁶ H. Guibert, *Le Mausolée*, cit, p. 145.

¹¹⁷⁷ Ivi, p. 350.

¹¹⁷⁸ Ivi, p. 433.

rimproverano l'uso della « verità », le peripezie che gli fa subire: «Mathieu dit que je crois fermement à la vérité de ce que j'écris»¹¹⁷⁹ mentre Michel a proposito delle sue storie avrebbe detto: «il ne lui arrive que des choses fausses»¹¹⁸⁰. Ancora alla fine sogna forse un romanzo; un libro sull'altro, la biografia di Suzanne ma,

je m'ennui souvent dans la biographie de Suzanne: je ne suis pas dans mon histoire»¹¹⁸¹.

Etre dans son histoire: ce serait une manière de contourner l'épineuse question du rapport avec la vérité peut-être mais il me paraît aussi une phrase qui colle pour de bon à l'expérience guibertien. Dans deux fragments au moins Guibert oppose au roman, à la fausseté, à la mystification, la lettre «qui est la vraie forme du récit, la forme sincère»¹¹⁸²

Il vero racconto è la lettera¹¹⁸³. La lettera come cauzione di verità, di franchezza, di apertura del cuore all'amico a cui si può dire tutto, raccontare le prove della vita, questa vita vissuta come una prova¹¹⁸⁴. Alla fine del Corso del 1982, Michel Foucault riflette su che cosa vuol dire filosofare: «philosophie c'est se préparer»¹¹⁸⁵; mettersi in una disposizione tale che si consideri la vita come un'opera. L'ascesi, con i suoi esercizi, ci prepara alla vita che non è e non sarà che una vita di prova¹¹⁸⁶.

Ciò detto non vogliamo considerare Guibert filosofo; Guibert è e resta, anche e soprattutto alla fine di questa tesi un capitolo, uno scrittore, uno scrittore che vuole vivere una vita filosofica, cioè differente¹¹⁸⁷; uno scrittore che assume la propria vita, come dice Lorenzini, «comme un objet de travail, une matière qui est façonnée en permanence par une série de forces et d'instances diverses, et que nous avons cependant à notre tour la possibilité de façonner»¹¹⁸⁸.

Siamo dunque lontani dall'introspezione tipica del diario intimo così come lo abbiamo conosciuto dal XVII secolo; la confessione ne *Le Mausolée des amants* interviene assai poco; Guibert non è interessato a dire la verità su se stesso ma piuttosto

¹¹⁷⁹ Ivi, p. 360.

¹¹⁸⁰ Ivi, p. 409.

¹¹⁸¹ Ivi, p. 383.

¹¹⁸² Ivi, p. 103.

¹¹⁸³ Ivi, p. 247.

¹¹⁸⁴ Cfr. M. Foucault, «L'Écriture de soi», in, "Corps écrit, n. 5: L'Autoportrait", février 1983, pp. 3-23, ora, in Id., *Dits et écrits II 1976-1988*, cit, pp. 1242-1249.

¹¹⁸⁵ M. Foucault, *L'Herméneutique*, cit, p. 464.

¹¹⁸⁶ Cfr. p. 464.

¹¹⁸⁷ Cfr. D. Lorenzini, *Éthique*, cit, p. 78.

¹¹⁸⁸ Ivi, p. 79.

«comment devenir un sujet de vérité»¹¹⁸⁹ ? Siamo alla presenza di un soggetto extra-verso ; un uomo che per imparare guarda altrove, al di fuori, agli amici e non all'interno, come suggerisce Vernant¹¹⁹⁰.

Si tratta non di scoprire ma di imparare ; non esplorarsi ma¹¹⁹¹ ; testimoniare e non confessare.

Il 9 marzo 1983 Foucault da della vita filosofica la seguente definizione : «elle est une manifestation de vérité. Elle est un témoignage»¹¹⁹² e ancora : «vivre philosophiquement, c'est faire en sorte [...] de montrer, ce qu'est la vérité»¹¹⁹³. Si mostra la verità, come abbiamo già visto in *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, fino nel corpo. Se filosofare vuol dire non nascondere niente, il filosofo è la verità allo stato manifesto¹¹⁹⁴. Quando leggiamo *Le Mausolée des amants*, dobbiamo leggerelo anche in questo modo, come un cantiere di soggettivazione, un processo lungo e articolato che si riversa sulla vita e ancora una volta ricade nell'opera.

Guibert è il discepolo di un filosofo che con tanta insistenza – e forse con premonizione – ha dedicato gli ultimi corsi alla vita filosofica, alla cura di se, al rapporto di verità tra il maestro e l'allievo ; al governo di se come modo per meglio governare gli altri, al rapporto tra etica e politica, al rapporto sagittale tra le tecniche di se nell'antichità e la possibilità creativa di queste tecniche nell'oggi. Guibert ha appreso la lezione del Maestro e ha saputo riattivarla a suo favore quando scopre di essere affetto dall'AIDS ; ha capito che la scrittura sarebbe stato il modo migliore per proseguire la sua lezione, per mostrarsi all'altro come ricorda il bel testo di Foucault *L'écriture de soi*, apparso nel 1983. Scrivere è un modo per addomesticare la morte¹¹⁹⁵, per costruire il mausoleo, questo piccolo manuale del saper vivere e saper morire ; una piccola etica del moribondo, un manuale per tutti noi, una lista delle passioni dell'io.

¹¹⁸⁹ Cfr. M. Foucault, *L'herméneutique*, cit, p. 345.

¹¹⁹⁰ Cfr. D. Lorenzini, *Éthique*, cit, p. 210.

¹¹⁹¹ Cfr. M. Foucault, *L'Écriture de soi*, cit, p. 1244.

¹¹⁹² M. Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres*. Cours au Collège de France 1982-1983, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. "Hautes études", 2008, p. 315.

¹¹⁹³ Ivi, p. 316.

¹¹⁹⁴ Ivi, p. 319.

¹¹⁹⁵ Cfr. P. Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. "Univers Historique", 1977, pp. 13-18 e pp. 553-608 dove si parla della morte nascosta o dissimulata.

Conclusioni

L'œuvre et la vie sont mises en continuité puisque l'œuvre,
soutenue par l'être qui l'a produite,
est elle-même un acte de désir, une intention manifestée¹¹⁹⁶

E sempre molto difficile prendere la parola alla fine di un percorso, specie se questo è coinciso con quattro anni di vita; anni di ricerche, letture, ipotesi e anche passi falsi; di dubbi, scritture e riscritture. Mi accingo perciò a scrivere queste conclusioni sapendo allo stesso tempo di dovermi congedare dalla mia passione spiegandola e di aver concluso con essa una un periodo importante della mia vita. Questa doppia congiunzione rende ancora più difficile la scrittura, desiderando forse di lasciare questa pagina vuota e aperta allo stesso tempo alla riflessione. L'esigenza accademica e forse anche personale mi spinge a riprendere le fila di quanto detto e ad aggiungere qualche limitata postilla. Ho già detto nell'introduzione quanto all'inizio fosse stato difficile trovare un modo per scrivere su Guibert e la ricerca di questa strada ha infiammato e affievolito la mia passione per la sua opera non poche volte; ho già detto della mia insoddisfazione di fronte a quello che era stato detto e ho già scritto di come sentivo il bisogno di dire altro, di seguire un percorso non indicato, e perciò più difficile e quindi più affascinante. Occorreva aprirsi un varco e scommettere sulla sua praticabilità: ciò che ho fatto. Ho letto e riletto alcune opere Foucault e ho cominciato, prima a sognare, poi a scrivere, di linee parallele, di punti di convergenza, di qualche sovrapposizione; la loro amicizia è stata per me la cauzione più importante a questo progetto. Riconosco quanto questa tesi sia ambiziosa; lo è stata del resto fin da sempre, e quanto spesso, anche durante la stesura finale, ho temuto di fallire, di trovarmi di fronte a una via senza uscita, a un labirinto così spesso richiamato: il rapporto tra vita e opera che è in Guibert un nodo troppo duro da sciogliere. A ben vedere questo nodo è esplicitato solo in *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* e ne *Le Mausolée des amants*; nel resto della sua produzione testuale, da *La Mort propagande* a *L'Incognito*, Guibert sembra muoversi in tutte le direzioni, esplorare ogni forma di scrittura, pervertire ogni patto e trasgredire

¹¹⁹⁶ J. Starobinski, *La Relation critique*, cit, p. 280.

ogni genere, allontanando il lettore e ancor più il critico dalla tentazione di leggere la sua opera come un'immensa autobiografia.

Se il dato biografico è imprescindibile, esso è altrettanto fermamente fantasmato, aperto a diverse prospettive e agenti narrativi. Più che dalla scrittura di sé in un primo momento, che coincide con gli anni 1977-1985, egli sembra interessato alla scrittura di quelle vite singolari, o infami, vite segnate dalla morte e dall'incontro con la passione omicida; è quello che ho inteso mostrare nella prima parte. L'influenza del filosofo Michel Foucault su queste opere è netta: *La Mort propagande*, *L'Homme blessé*, scritto con Patrice Chéreau e *Des Aveugles* portano dentro la traccia dei testi foucauldiani, soprattutto di *Surveiller et punir*. Spero di aver mostrato dove queste tracce sono più visibili, dove l'ispirazione letteraria si è nutrita della ricerca filosofica e dove la scrittura supera il reale e costruisce nuove e più crudeli fantasmagorie.

Nella seconda parte ho inteso parlare di *Fou de Vincent*, *Les Chiens*, e delle *Lettres à Eugène*, testi pubblicati in periodi differenti ma appartenenti ai medesimi anni, 1981-1987; ho voluto raggrupparli facendo di loro un inteso trittico perché essi mettono in scena tre amori di Guibert, T., Thierry, Vincent e Eugène, lo scrittore Savitzkaya; tre amori reali che nella trasposizione letteraria cedono il posto alla fantasticheria e al fantasma. Ho ceduto alla tentazione di una lettura psicoanalitica perché mi è sembrata, e me ne assumo la responsabilità, quella che più mi aiutava a districarmi tra le pagine. Guibert mette in scena un soggetto psicotico, eroso dalla gelosia e dall'immaginazione letteraria, dal desiderio di fare dei suoi amori dei personaggi a tutti i costi, creando le situazioni nel reale che poi sa di dover utilizzare nella scrittura. Se Foucault sembra ritirarsi sulla scena dei fantasmi, in realtà, e lo avete visto, esso è lì che aspetta nell'ombra di essere citato. *Les Chiens* è nelle intenzioni di Guibert un testo da dedicargli, un libro che doveva piacere al filosofo; sarà invece un testo che lo deluderà: le scene abbondanti di pratiche M/S sono al di là dell'immaginazione del filosofo. Affermazione questa che abbiamo provato a giustificare rileggendo alcune interviste che il filosofo concede negli Stati Uniti tra il 1981 e il 1984. Vincent è il ponte per parlare del successivo trittico dove ho voluto riunire *Voyage avec deux enfants*, *Les Lubies d'Arthur*, *Vous m'avez fait former des fantômes*, scritti tra il 1982 e il 1987. Si tratta di testi poco noti e scabrosi, di cui la critica si è disoccupata. Abbiamo creduto che questo silenzio fosse dovuto al tema, al trattamento dell'infanzia e della letteratura come età e come genere. Ho fatto precedere il capitolo da un lungo preambolo in cui attraverso la lettura *La Volonté de savoir* provo a studiare l'archeologia dell'infanzia e

la possibilità del trattamento dell'infanzia nella letteratura della seconda metà del Novecento, ivi compresa quella di Guibert. allo stesso tempo era necessario riferirsi al contro-discorso messo in opera da Duvert, Hocquenghem e Schérer contro la capitalizzazione dell'infanzia, la diserotizzazione del rapporto pedagogico e la condanna della pedofilia; temi questi che Guibert iscrive nel proprio repertorio. Assistiamo a un ultimo grande momento di libertà della scrittura; un ultimo momento in cui la letteratura ha potuto prendersi la libertà di scrivere dell'infanzia, sull'infanzia e di reinventarla, pervertendone l'immagine ufficiale fatta di candore e bontà; allo stesso tempo Guibert problematizza il rapporto con l'infanzia, l'amore con i ragazzi, integrando in modo sorprendente la riflessione sul rapporto pederastico che Foucault conduceva dal Collège de France e poi negli ultimi due tomo della storia della sessualità, *L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi*.

La parte centrale della tesi è dedicata alla fotografia; Guibert è un fotografo e anche un'eccellente fotografo ma è anche un critico fotografico presso «Le Monde», giornale per il quale scrive assiduamente tra il 1977 e il 1985. Non abbiamo potuto perciò fare a meno di questo doppio ruolo, della sua continua riflessione sull'immagine, per parlare della sua fotografia. Guibert all'interno de *L'Image fantôme* e *Le Seul visage*, il catalogo dell'esposizione alla Gallerie Agathe Gaillard del 1984, dichiara il suo debito nei confronti di Cartier-Bresson et Kertész e svela al narratore un fitto discorso meta-critico con Roland Barthes e la sua ultima opera, *La Chambre claire*. Credo di avere mostrato tutte le assonanze e le eco dell'opera barthesiana, così come l'ampiezza della portata riflessiva sul rapporto tra pratica scritturale e fotografia. In *Imago sui*, ho dedicato la mia attenzione alla fotografia come pratica del se, ossessione narcisistica e fuga dismorfofobica a un tempo; ho mostrato come la costruzione dell'identità passi attraverso la precarietà della visione speculare e della resa fotografica con cui il narratore entra in dialettica fino alla resa finale: una volta scoperto l'AIDS la fotografia di se diventa impossibile, una terribile annunciazione dei segni della morte. Guibert si scopre timoroso di quell'immagine ferma, anticipazione della fine. Guibert ha fotografato non soltanto se stesso ma anche e soprattutto gli altri, T., sopra ogni cosa. L'amato è convocato sulla scena, spogliato, messo a nudo; vero e proprio oggetto di una ricerca di verità e di una continua attualizzazione di una conoscenza pittorica. T., è il Cristo di Mantegna, la natura morta, un corpo di cera impossibile da definire nella sua essenza. Dell'impossibilità dell'incontro tra l'io e l'altro è testimone la fotografia,

L'Ami, dove la mano di Guibert tocca il torace dell'altro, dove il volto è coperto: la verità è del corpo.

Ed è del corpo e della malattia che ci siamo occupati nell'ultima parte e della terribile scoperta di Guibert; l'AIDS.

Ho letto e riletto in questi anni l'agile ma pregnante libretto di Susan Sontag, *L'AIDS e le sue metafore*, alla ricerca di un'appiglio prima, poi di una verifica, ultimamente con superstizione. Guibert sgombera il campo della scrittura dalle parole vittima, colpa e innocenza; allo stesso tempo sfugge all'ingiunzione della critica americana di considerare l'AIDS come una malattia priva di significato¹¹⁹⁷, senza messaggio¹¹⁹⁸. Se l'AIDS non è il Male, deve pure essere qualcosa. L'AIDS è una malattia del tempo, della progressione, degli stadi: è una malattia che all'avanzare del virus può far corrispondere una conversione come nel caso di Guibert e in misura minore nel caso di tanti altri ammalati prestatosi alla scrittura; è la malattia della presa di coscienza come nel caso di Aron o del silenzio ostinato, come nel caso di Foucault. Il malato, il paziente può decidere, ne ha il tempo, se soffrire, sopportare o agire a partire da quella passione. Guibert sceglie di scrivere, di iscriversi nella comunità culturale nel momento in cui a causa della malattia rischia di perdere l'umanità; l'AIDS è disumanizzante, indecente, rende simile alle bestie di grado più inferiore, innesca un processo di decomposizione che porterà l'uomo a essere più simile a una larva.

A partire dalla scrittura, dalla presa di parola Guibert costringe il lettore a guardare dritto negli occhi la malattia, nel presente della malattia e non nel suo passato, nella sua storia e quindi nella sua colpa. Allo stesso tempo la scrittura si offre come mezzo per problematizzare il piacere, il rapporto con l'altro, con le libertà godute e patite. In Guibert non c'è nessun pentimento ultimo, né esaltazione della passione; constatata la malattia, l'esperienza del corpo, il grado di conversione che per il suo tramite è riuscito a ottenere.

Guibert dice di sapere di essere ammalato, lo sa prima di fare il test, lo sa almeno dalla morte di Muzil, Michel Foucault e sa anche, adesso che il tempo è contato, che di quella morte come della sua malattia deve scrivere. Ho privilegiato la lettura parallela de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* pubblicato nel 1990 e de *Le Courage de la vérité*, ultimo corso del filosofo pronunciato al Collège de France nel febbraio-marzo 1984, perché ho creduto e credo che tale parallelismo fosse forte. Ho provato a

¹¹⁹⁷ S. Sontag, *L'AIDS e le sue metafore*, Torino, Einaudi, 1989, p. 11.

¹¹⁹⁸ Ivi, p. 81.

giustificare per il tramite di questa lettura sagittale la scelta di Guibert di raccontare la malattia e la morte di Foucault, malattia che ricordo fino a quel momento era stata taciuta dagli intimi ma le cui indiscrezioni circolavano nell'ambiente filosofico e mondano. Spero che la mia lettura sia stata convincente, così come spero di aver fatto capire come la scrittura guibertiana, il suo progetto, a questo punto della vita si iscriva nella pratica greca della *parrhêsia*, del dire tutto, del dire vero; della verità mostrata nel corpo. Voi giudicherete se quest'impresa ha un suo valore o meno.

Nell'ultimo capitolo ho riletto alcuni momenti del diario *Le Mausolée des amants* scritto tra il 1976 e il 1991 e pubblicato postumo nel 2001. In molti passaggi ho ritrovato i caratteri di un'ermeneutica del se, una lunga serie di esercizi per conoscersi e occuparsi di se, per non farsi travolgere dalla sventura e dalla paura della morte. Guibert finisce la sua vita convinto di essere riuscito a completare la sua opera, di avere così dato un senso alla sua vita, di non aver ceduto all'AIDS ma di averlo usato come mezzo per trasformare la sua vita, per accelerare quel processo di conversione a se sempre accennato durante i suoi scritti e lungo tutto il diario. Guibert mostra nel diario di intrattenere una dialettica aperta con le passioni che egli cerca di mantenere sotto controllo; passioni da osservare, scrivere e rileggere.

Lungo tutta la tesi ho provato a mettere in luce il contatto tra la scrittura letteraria e il sapere filosofico, la prova che a volte la letteratura «s'ancre dans une pensée, une philosophie, un système de pensée plus ou moins élaboré»¹¹⁹⁹; se Proust ha Bergson, Joyce Freud, Guibert ha Foucault. la prova altresì che il sapere letterario forma una serie ricca di ripetizioni, di casi simili e differenti.

Les textes de Nerval ne nous ont pas laissé les fragments d'une œuvre, mais le constat répété qu'il faut écrire; qu'on ne vit et qu'on ne meurt que d'écrire. De là cette possibilité et cette impossibilité jumelles d'écrire et d'être¹²⁰⁰.

D'altro canto Foucault stesso mi ha spinto nel tentare una lettura incrociata della sua opera e di quella di Guibert quando ho letto che

¹¹⁹⁹ «Débat sur le roman» (dirigé par Michel Foucault, ave G. Amy, J. – L. Baudry, M. L. Durry, J. – P. Faye, M. de Gandillac, C. Ollier, M. Pleyne, E. Sanguneti, P. Sollers, J. Thibaudeau, J. Torell), *Tel Quel*, n.17, printemps 1964, pp. 12-54 (Cerisy-la-Salle, septembre 1963); débat organise par le groupe Tel Quel sur le thème «Une littérature nouvelle».), ora in M. Foucault, *Dits et écrits I 1954-1975* cit,p. 370.

¹²⁰⁰ M. Foucault, «L'obligation d'écrire», in «Nerval est-il le plus grand poète du XIX siècle», *Arts, lettres, spectacles, musique*, n. 980. 11-17 novembre 1964, p. 7, in Id. *Dits et écrits I 1954-1975*, cit, p. 465.

on peut parfaitement comprendre d'un seul tenant la littérature classique et la philosophie de Leibniz, l'histoire naturelle de Linné, la grammaire de Port-Royal. Il me semble de la même façon que la littérature actuelle fait partie de cette même pensée non dialectique qui caractérise la philosophie¹²⁰¹.

La tesi mi ha dato la possibilità di tornare sulla nozione d'autore e il suo paradosso: «l'impossibilité de le traiter comme une description définie; mais impossibilité également de le traiter comme un nom propre ordinaire»; la possibilità di accennare alla letteratura come superamento dei limiti, trasgressiva; di infrangere i limiti del dicibile, di ciò che è esprimibile e raccontabile. Allo stesso tempo abbiamo potuto confermare che la letteratura è «comme une fugueuse: elle fait des bêtises, mais, chaque fois qu'elle revient chez elle, elle est pardonnée»¹²⁰². Mi è sembrato anche che a un certo punto si disegnasse davanti a me. Foucault vede in Blanchot, Bataille, Klossowski e Artaud degli autori che hanno fatto oscillare i limiti e le categorie del pensiero; ho creduto di poter affiliare Guibert a questi autori; giudicherete leggendo queste righe se la mia posta in gioco era troppo alta.

Ce n'est pas de la philosophie, ce n'est pas de la littérature, ce ne sont pas des essais, c'est la pensée en train de parler, et la pensée, en quelque sorte, toujours en deçà ou au-delà du langage, échappant toujours au langage, et puis le langage le rattrapant, allant au-delà d'elle, et puis la pensée en sortant à nouveau; c'est ce curieux rapport d'enchaînement, de dépassements réciproques, d'entrelacements et de déséquilibres entre la pensée et le discours qui m'a beaucoup intéressé chez ces écrivains¹²⁰³

In questo viaggio lungo e articolato ho tenuto presente queste suggestioni, che ammetto in più di un caso sono state vere e proprie indicazioni di ricerca se non il segno che la strada imboccata era giusta; che lo studio era buono.

¹²⁰¹ M. Foucault, «L'homme est-il mort?» (entretien avec C. Bonnefoy), *Arts et Loisirs*, n.38, 15-21 juin 1966, pp. 8-9, ora in, Id. *Dits et écrit I 1954-1975*, cit, p. 571.

¹²⁰² M. Foucault, «Folie, littérature, société», entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe; trad. R. Nakamura, *Bungei*, n. 12, décembre 1970, pp. 266-285, ora in Id. *Dits et écrit I 1954-1975*, cit, p. 985.

¹²⁰³ M. Foucault, «De l'archéologie à la dynastique», entretien avec S. Hasumi réalisé à Paris le 27 septembre 1972, *Umi*, mars 1973, pp. 182-206, in Id. *Dits et écrits I 1954-1975*, cit, p. 1280.

Non nego la tentazione di leggere nell'opera di Guibert e in quella di Foucault un tentativo di superare le categorie, le patrie: letteratura e filosofia, di non voler vedere altro che pensiero, scrittura, una pratica ancorata nell'esistenza, da questa condizionata e a sua volta in grado di governare la prima. Di questa tensione e di questo tentativo la tesi contiene la traccia visibile in più di un punto. Tuttavia non dimentico di essere qui a scrivere di Guibert come autore di un corpus letterario, recepito anche assai giustamente come tale e non vorrei prestare il fianco a chi ancora ha difficoltà ad ammetterlo nel grande quadro delle lettere francesi, riducendo da un lato un'opera complessa a un solo libro e operando poi un'ulteriore riduzione trattando questo libro come un insieme di pettegolezzi piccanti e poco più. Spero di aver scongiurato, allontanato da me questa trappola. Quando leggiamo Guibert, dopo un paio di righe al massimo, anche quando la copertina fosse velata e il suo nome nascosto, riconosceremmo subito la sua scrittura, il suo stile: l'agnizione è certa; leggendo alcune righe di *Fou de Vincent*, de *La Mort propagande* o di *Des Aveugles* potremmo riconoscere senza dubbio il nostro eroe¹²⁰⁴, il suo stile inteso come il manifestarsi di una mente linguistica determinata¹²⁰⁵, e lo stile, sappiamo almeno da Seneca, è la vita. Alcune volte poi si ha l'impressione di leggere nell'opera di Guibert delle citazioni, alcune volte dichiarate, altre omesse; la netta certezza che la sua opera si iscriva così nella storia di cui la sua scrittura è allo stesso tempo totalità e parzialità. Cita, richiama, evoca, immagini libri, saperi e soprattutto persone; ricerca un contatto, uno scambio e sogna il testo perfetto e se «la letteratura è ricerca della vita, organizzazione del frammentario e del disgregato»¹²⁰⁶, allora quella di Guibert è letteratura e senza alcun dubbio. Infine, e citando ancora Gardini, vorrei riflettere ancora sulla narrazione della malattia, la patografia; su quella narrazione che non consiste soltanto a mettere in discorso lo stato fisico ma anche organizzare tramite essa, la malattia, una diversa percezione del mondo: scrivere della malattia diventa cioè scrivere nella malattia¹²⁰⁷. Ripensare le coordinate del mondo e di sé, convertirsi.

Ho creduto di aver letto le passioni dell'io guibertiano, di avervi trovato le pagine che ho scritto, di aver dato luogo a un incontro fittizio ma prolifico: l'opera di Michel Foucault e quella di Hervé Guibert. Ho creduto di avere infine fatto una lunga postilla a questa frase.

¹²⁰⁴ Cfr. P. Boitani, *Riconoscere è un Dio*, Torino, Einaudi, 2014.

¹²⁰⁵ Cfr. N. Gardini, *Lacuna*, Torino, Einaudi, 2014.

¹²⁰⁶ Ivi, p. 187.

¹²⁰⁷ Ivi, p. 224.

Je me rends bien compte que je n'ai jamais rien écrit que des fictions. Je ne veux pas dire
apour autant que cela soit hors vérité¹²⁰⁸

E tempo di concludere, cioè è tempo di ricominciare a leggere Guibert, quel
primo libro che mi ha svelato le passioni, *Les Passions du moi*.

¹²⁰⁸ M. Foucault, «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps» (entretien avec L. Finas), *La Quinzaine littéraire*, n. 247, 1-15 janvier 1977, pp. 4-6, in Id. *Dits et écrits II 1976-1988*, cit, p. 236.

Bibliografia

Opere di **HERVÉ GUIBERT**

- La Mort propagande*, Paris, Gallimard, 2009 [Paris, Régine Deforges, 1977].
- Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, 2005 [Paris, Editions libres Hallier, 1980].
- L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.
- Les Aventures singulières*, Paris, Minuit, 1982.
- Voyage avec deux enfants*, Paris, Minuit, 1982.
- Les Chiens*, Paris, Minuit, 1982.
- L'Homme blessé* [con Patrice Chéreau], Paris, Minuit, 1983.
- Les Lubies d'Arthur*, Paris, Minuit, 1983.
- Le Seul visage*, Paris, Minuit, 1984.
- Des Aveugles*, Paris, Gallimard, 1985.
- Mes Parents*, Paris, Gallimard, 1986.
- Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard, 1987.
- Les Gangsters*, Paris, Minuit, 1988.
- Mauve le vierge*, Paris, Gallimard, 1988.
- Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989.
- L'Incognito*, Paris, Gallimard, 1989.
- À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.
- Mon valet et moi*, Paris, Seuil, 1991.
- Vice*, Paris, Gallimard, 2013 [Paris, Jacques Bertoin, 1991].
- Cytomégalovirus*, Paris, Seuil, 1992.
- L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992.
- Le Paradis*, Paris, Gallimard, 1992.
- Photographies*, Paris, Gallimard, 1993.
- Vole mon dragon*, Paris, Gallimard, 1994.
- La Piqûre d'amour et autres textes*, Paris, Gallimard, 1994.
- Lettres d'Égypte* [con H. – G. Berger], Arles, Actes sud, 1995.
- La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999.

Le Mausolée des amants, Paris, Gallimard, 2001.
Zouc pour Zouc, Paris, Gallimard, 2006.
Articles intrépides, Paris, Gallimard, 2008.
Hervé Guibert Photographe, Paris, Gallimard, 2011.
Lettres à Eugène [con Eugène Savitzkaya], Paris, Gallimard, 2013.
L'Autre journal, Paris, Gallimard, 2015.

Opere di MICHEL FOUCAULT

Histoire de la folie, Paris, Gallimard, 1972 [1961].
Naissance de la clinique, Paris, PUF, 1983 [1963].
Les Mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.
Moi Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère..., Paris, Gallimard-Juillard, 1973.
Surveiller et punir, Paris, Gallimard, 1975.
La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité I, Paris, Gallimard, 1976.
Microfisica del potere, Torino, Einaudi, 1977.
L'Usage des plaisirs. Histoire de la sexualité II, Paris, Gallimard, 1984.
Le Souci de soi. Histoire de la sexualité III, Paris, Gallimard, 1984.
Dits et écrits I 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001[1994].
Dits et écrits II 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001 [1994].
L'origine de l'herméneutique de soi, Paris, Vrin, 2013.

Cours au Collège de France

Leçons sur la volonté de savoir, 1970-1971, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2011.
Les Anormaux, 1974-1975, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 1999.
Naissance de la biopolitique, 1978-1979, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2004.
Subjectivité et vérité, 1980-1981, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2014.
L'Herméneutique du sujet, 1981-1982, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2001.
Le Gouvernement de soi et des autres, 1982-1983, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2008.
Le Courage de la vérité, 1984, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2009.

Bibliografia critica su HERVÉ GUIBERT

- ANDRAU F., *Hervé Guibert ou les morsures du destin*, Paris, Segquier, 2014.
- B. BLANCKEMAN, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quigard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- BOULÉ J.-P., *Hervé Guibert: L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BOULÉ J.-P. – A. Genon, *Hervé Guibert, L'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon, PUL, 2015.
- BUOT F., *Hervé Guibert. Le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999.
- GENON A., *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- GENON A., *Roman, Journal, Autofiction: Hervé Guibert en ses genres*, Paris, Mon petit éditeur, 2014.
- GRISI S., *Dans l'intimité des maladies. De Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.
- MARSAN H., «La Folie Guibert», in “Gai Pied Hebdo”, 1989.
- OLLIER B., *Hervé*, Paris, Filigranes édition, 2010.
- POINAT F., *L'Œuvre siamoise: Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- PUJADE R., *Art et photographie*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PUJADE R., *Hervé Guibert une leçon de photographie*, Lyon, INSA, 2008.
- SARKONAK R., (dir) *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris-Caen, La Revue de lettres Modernes, 1997.
- SARKONAK R., *Angelic Echoes: Hervé Guibert and the company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- “Hervé Guibert”, numero monografico di “Nottingham French studies” vol.34, n.1, 1995.
- “Hervé Guibert”; numero monografico de “La Revue littéraire”, n. 51, 2011.
- “Hervé Guibert”; numero monografico de “Roman 20-50”, n. 59, 2015.

Intervista

- «Le sida entre en force dans les librairies», intervista di Pierre Muray, “Le Soir”, 2 marzo 1990.

Bibliografia critica su MICHEL FOUCAULT

- ARTIÈRES P. – POTTE-BONNEVILLE M., *D'après Foucault*, Paris, Seuil, 2012.
- BAUDRILLARD J., *Oublier Foucault*, Paris, Edition Galilée, 1977.
- CATUCCI S. *Introduzione a Foucault*, Bari, Laterza, 2008 [2000]
- DELEUZE G., *Foucault*, Paris, Minuit, 2004 [1986].
- ERIBON D., *Michel Foucault*, Paris, Flammarion, 2011 [1988].
- HALPERIN D., *San Foucault. Verso un'agiografia gay*, Pisa, ETS, 2013.
- LORENZINI D. – REVEL A. – SFORNZINI A. (dir), *Michel Foucault. Éthique et vérité*, Paris, Vrin, 2013.
- LORENZINI D., *Éthique et politique de soi*, Paris, Vrin, 2015.
- FIMIANI M., *Erotica e retorica. Foucault e la lotta per il riconoscimento*, Verona, Ombre Corte, 2007.
- MACEY D., *Michel Foucault*, Paris, Gallimard, 1993.
- MERQUIOR J. – G., *Foucault ou le nihilisme de la chaire*, Paris, PUF, 1986.
- MILLER J., *La Passion Foucault*, Paris, Plon, 1993.
- PANDOLFI A., *L'Etica come pratica riflessa della libertà*, in *Archivio Foucault 3 1978-1985*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- SFORZINI A., *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014.
- VEYNE P., *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008.
- «Le Point», *Michel Foucault*, numéro 16, 2014.

Altri testi citati

- AA.VV., *Le Désir et la perversion*, Paris, Seuil, 1967.
- AA.VV., *Littérature et photographie*, Rennes, PUR, 2008.
- AA.VV., *Nadar*, Torino, Einaudi, 1973.
- AA.VV., *Malattia e separazione*, Verona, Cierre grafica, 2013.
- AGAMBEN G., *Home sacer*, Torino, Einaudi, 1995.
- ALINOVI F.–MARRA C., *La fotografia. Illusione o rivelazione*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- ALPERS S., *L'Officina di Rembrandt*, Torino, Einaudi, 2006 [1990].
- ARIÈS P., *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.
- ARON J.–P., *Mon Sida*, Paris, Christian Bourgois, 1988.
- BACHTIN M., *L'Opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi 1995 [1979].
- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- BARTHES R., *La Chambre Claire*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.
- BARTHES R., *Œuvres complètes IV, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES R., *Œuvres complètes V, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002.
- BLANCHOT M., *L'Éspace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT M., *L'Infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.
- BLANCKEMAN B. – BRUNEL A. M. – DAMBRE M., *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BOITANI P., *Riconoscere è un Dio*, Torino, Einaudi, 2014.
- BOATTO A., *Narciso infranto*, Bari, Laterza, 2005 [1997].
- BOULÉ J.–P., *HIV stories. The archeology of AIDS writing in France 1985-1988*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002.
- BOURDIEU P., *La Fotografia*, Rimini, Guaraldi, 1972.
- CARON D., *AIDS in French Culture*, Madison, Wisconsin Press, 2001.
- CHAMBERS R., *Facing it. AIDS diaries and the death of the author*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.
- CHAMBERS R., *Untimely interventions. AIDS writing. Testimonial and the rhetoric of haunting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.
- COLLI G., *La Sapienza greca*, Milano, Adelphi, 1977.
- CRAWFORD W., *L'età del collodio*, Roma, Cesco Ciapanna, 1981.
- DALL'ORTO G., *Tutta un'altra storia*, Milano, Il Saggiatore, 2015.
- DELEUZE G – GUATTARI F., *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1973 [1972].

- DELEUZE G., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DELEUZE G., *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981.
- DELEUZE G., *Cosa può un corpo. Lezioni su Spinoza*, Verona, Ombre corte, 2013 [2007].
- DOLTO F., *Le cas Dominique*, Paris, Seuil, 1971.
- DORLIN E., *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2012 [2008]
- DREUILHE A. M., *Corps à corps*, Paris, Gallimard, 1987.
- DUMEZIL G., *Le Moyne noir en gris dedans Varenne*, Paris, Gallimard, 1984.
- DUBUOIS P., *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1983.
- DUBOIS P., *L'Atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996.
- DUVERT T., *Le Bon sex illustré*, Paris, Minuit, 1974.
- DUVERT T., *Journal d'un innocent*, Paris, Minuit, 1976.
- DUVERT T., *L'Ile atlantique*, Paris, Minuit, 1979.
- DUVERT T., *L'enfant au masculin*, Paris, Minuit, 1980.
- ERIBON D., *Réflexions sur la question gay*, Paris, Flammarion, 2012 [Paris, Arthème Fayard, 1999].
- ERIBON D., *Une morale du minoritaire*, Paris, Flammarion, 2015 [Paris, Arthème Fayard, 2001].
- FACCHINELLI E., *Il bambino dalle uova d'oro*, Milano, Feltrinelli, 1979 [1974].
- FAVEREAU É., *Nos années sida*, Paris, La Découverte, 2006.
- FERRARI S., *La Psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma, Laterza, 1998.
- FERRARI S. –TARANTINI C., *Autofocus*, Bologna, CLUEB, 2010.
- FREUD S., *La Vita sessuale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005 [1970].
- FREUD S., *La Teoria psicanalitica*, Torino, Boringhieri, 1984 [1979].
- FREUND G., *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1974.
- GARDINI N., *Lacuna*, Torino, Einaudi, 2014.
- GASPARINI P., *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- GHIRRI L., *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- GILMAN S.–L., *Immagini della malattia*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- GIVONE S., *Metafisica della peste*, Torino, Einaudi, 2012.
- GOMBRICH E. H., *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965.
- GOMBRICH E. H., *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967.
- GOMBRICH E. H., *Ombre*, Torino, Einaudi, 1996.
- GRMEK M. D., *AIDS. Storia di un'epidemia attuale*, Bari, Laterza, 1989.
- HEUDAUX P.–S., *Nos Plaisirs*, Paris, Minuit, 1983.

- HOCQUENGHEM G., *Le Désir homosexuel*, Paris, Éditions Universitaires, 1972.
- HUGHES A., *Heterographies. Sexual difference in French autobiography*, Oxford-New York, Berg, 1999.
- JANKÉLÉVITCH V., *La mort*, Paris, Flammarion, 1966.
- KRAUSS R., *Teoria e Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996.
- KRISTEVA J., *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1983 [1980].
- LACOU-LABARTHE P., *Il ritratto dell'artista, in genrale*, Genova, Il Melangolo, 2006.
- LAING R. D., *La Politica della famiglia*, Torino, Einaudi, 1973.
- LACAN J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LACAN J., *Les Psychoses. Le Séminaire livre III, 1955-1956*, Paris, Seuil, 1981.
- LAPLANCHE J.-PONTALIS J., *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, in "Temps Modernes", 1964.
- LEIBOWITCH J., *Aids, uno strano virus di origine ignota*, Milano, Fabbri, 1985.
- LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEJEUNE P., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.
- LECLAIRE S., *Psychanalyser*, Paris, Seuil, 1968.
- LECLAIRE S., *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975.
- LÉVINAS É., *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche, 1971 [1961].
- LÉVY J.-A. NOUSS, *Sida-fiction*, Lyon, PUL, 1994.
- LINDON M., *La Perversité, si simple et si douce*, in "Minuit", n. 49, 1982.
- LINDON M., *Ce que aimer veut dire*, Paris. P.O.L, 2011.
- LYOTARD J.-P., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MARRA C., *Fotografia e pittura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 2000.
- MARRA C., *L'Immagine infedele*, Milano, Mondadori, 2006.
- MARTEL F., *Le rose et le noir*, Paris, Seuil, 2008 [1996].
- MAXENCE J.-L., *Les écrivains sacrifiés des années sida*, Paris, Bayard, 1995.
- MEZESCAZE P., *Deux garçons*, Paris, Mercure de France, 2014.
- MIELI M., *Elementi di critica omosessuale*, Torino, Einaudi, 1977.
- MODIANO P., *Rue de Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 2015 [1978].
- MULAS U., *La Fotografia*, Torino, Einaudi, 2007 [1973].
- MURPHY T. F-POIRIER S., *Writing AIDS. Gay literature, language and analysis*, New York, Comumbia University Press, 1993.
- MUZZARELLI F., *Le origini contemporanee della fotografia*, Bologna, Quinlan, 2007.

- OURY J., *Violenza e malinconia*, in, *Violenza e psicanalisi*, a cura di F. VERDIGLIONE, Milano, Feltrinelli, 1978.
- PANCRAZI J. – N., *Les quartiers d’hiver*, Paris, Gallimard, 1990.
- RAJCHMANN J., *Érotique de la vérité*, Paris, PUF, 1994.
- RAMBEAU F., *Les secondes vie du sujets. Deleuze, Foucault, Lacan*, Paris, Hermann, 2016.
- RELLA F., *Il mito dell’altro. Lacan, Deleuze, Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- SCHATZMAN M., *La Famiglia che uccide*, Milano, Feltrinelli, 1980 [1973].
- SCHEHR L. R., *Alcibiades at the door. Gay discourses in French littérature*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- SCHÉRER R., *Émile perversi*, Paris, Désordres-Laurent Viallet, 2006 [1974].
- SCHÉRER R. – HOCQUENGHEM G., *Co-ire. Album sistematico dell’infanzia*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- SCOTTI M., *Storia degli spettri*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- SONTAG S., *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.
- SONTAG S., *L’AIDS e le sue metafore*, Torino, Einaudi, 1989.
- SPOIDEN S., *La Littérature et le sida*, Toulouse, PUM, 2001.
- STAROBINSKI J., *La Relation critique. L’Œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1989 [1970].
- TAGLIAPIETRA A., *La Metafora dello specchio*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- VACCARI F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011.
- WEIERMAIR P., *Il Nudo nella fotografia del XIX e del XX secolo*, Ravenna, Essegi, 1987.
- WHITE E., *La symphonie des adieux*, Paris, Plon, 1998.
- ZWEIG P., *L’eresia dell’amore di sé*, Milano, Feltrinelli, 1984.