

fotografia può generare la narrazione che deve colmare la distanza tra il momento in cui è avvenuto lo scatto fotografico e quello dell'enunciazione.

Ciò premesso, prenderemo ora in considerazione le declinazioni dell'ekfrasis fotografica sulla base della loro relazione paradigmatica. Da un esame particolareggiato delle occorrenze testuali nella *Vie mode d'emploi*, sono emerse sei funzioni cardine che sono: referenziale, ornamentale, connotativa, defunzionalizzante, indiziaria e sostitutiva.

Come si evincerà dall'esemplificazione, le declinazioni che riporteremo saranno sempre miste: poiché è raro incontrare declinazioni pure, è stata la prevalenza di una funzione su di un'altra ad avere guidato le nostre scelte.

a) *funzione referenziale*. Per sua stessa natura, l'immagine cui si riferisce l'ekfrasis è referenziale, viene chiamata a validare o confutare il suo evidente legame con la realtà. La sua valenza di documento appare una dote innata. In particolare, nella *Vie mode d'emploi*, il narratore si trova di fronte ad una complicazione di non poco conto: l'ordine forzatamente sequenziale dei capitoli induce una percezione temporale piuttosto ampia e comunque direzionata verso un futuro. Sappiamo invece che l'arco di tempo della diegesi principale è limitato a un intervallo brevissimo che si situa intorno alle ore venti di un determinato giorno dell'anno 1975. È dunque di fondamentale importanza introdurre delle marcature referenziali che circoscrivano il momento della diegesi e che siano riconoscibili da parte del lettore, cioè che appartengano ad un patrimonio culturale comune. È quanto succede con David Marcia:

Il feuillette un numéro de *Pariscope* portant sur sa couverture, à l'occasion de la nouvelle sortie aux Ambassadeurs de son film *The Birds*, une photographie d'Alfred Hitchcock regardant d'un œil à peine ouvert un corbeau perché sur son épaule et qui semble éclater de rire (*VME*, LXXV, p. 1112).

o nella sala d'attesa del dottor Dinteville:

... un peu partout, des fauteuils, des chaises à dossier lyre, des tables gigognes avec divers magazines et périodiques étalés: sur la couverture de l'un d'eux, on voit une photographie en couleurs de Franco sur son lit de mort, veillé par quatre moines agenouillés qui semblent tout droit sortir d'un tableau de de La Tour ... (*VME*, XLVII, p. 918).

I riferimenti alla copertina di *Pariscope*, alla riprogrammazione della pellicola hitchcockiana e al personaggio storico, il dittatore Francisco

Franco, sono puramente denotative ed assolvono appieno la funzione di ancorare cronologicamente il racconto. Si tratta di una declinazione assai semplice, nel suo grado zero, che consiste in un rinvio ad un referente la cui conoscenza è condivisibile.

La funzione testimoniale è un *effet de réel*. L'enunciatore ne fa uso anche in situazioni anodine, come nel caso dello sconosciuto che aspetta su di un pianerottolo che gli venga aperta la porta e del quale viene dettagliatamente descritto il giornale con le sue fotografie, i piccoli fatti di cronaca:

Il tient sous le bras un quotidien du matin sur lequel on peut voir une publicité pour des bas, l'annonce de la sortie prochaine du film de Gate Flanders *Amour, Maracas et Salami* avec [...] et une manchette: La Princesse de Faucigny-Lucinge est revenue! surmontant une photographie où l'on voit la princesse assise, l'air furieux, dans un fauteuil modern style cependant que cinq douaniers sortent avec mille précautions du vaste fond d'une grande caisse bariolée de timbres internationaux un samovar d'argent massif et un grand miroir (*VME*, LVI, p. 988).

Tuttavia, con la modalità ludica che ormai gli conosciamo, il narratore mette in gioco la certezza del legame tra la realtà e la sua immagine fotografica, riconvertita nel testo. L'ekfrasis serve proprio a mettere in luce le debolezze insite nel rapporto di analogia tra l'oggetto e la sua riproduzione iconica. Questo elemento era emerso anche dalle testualizzazioni analizzate in *W et le souvenir d'enfance* e possiamo sin d'ora affermare che tutta l'opera di Perec è, per ragioni diverse, caratterizzata da una disforica dispersione di pertinenza referenziale.

Vi sono vari gradi in questa perdita di certezza. Bartlebooth è affascinato da una riproduzione fotografica di una carta geografica - molto discussa in un celebre congresso di scienziati del 1887 - perché essa, dislocando i punti cardinali, crea di conseguenza una diversa percezione dello spazio, e provoca un rovesciamento dei riferimenti che il protagonista, appassionato di *puzzle*, apprezza (*VME*, LXXX, p. 1146).

È una prima incrinatura, che pur non toccando direttamente la relazione tra la riproduzione fotografica e l'originale, immette un'instabilità nel rapporto tra oggetto e icona.

Questo 'dislivello' tra la realtà e la sua rappresentazione viene vissuto dal protagonista con entusiasmo; talvolta esso è invece connotato come un inganno e l'ekfrasis fotografica si avvale di enunciati delusivi che accentuano la scarsa affidabilità della certezza riproduttiva.

D'altronde, l'eterogeneità semiotica tra il codice verbale e quello ico-

nico permette all'ekfrasis fotografica di funzionare per antitesi. Anche quest'aspetto enunciativo della testualizzazione dell'immagine rimanda al procedimento del *trompe-l'œil*, studiato da Perec, in cui c'è bisogno di un piccolo, impercettibile slittamento di senso per comprendere. Anche il *trompe-l'œil* è legato agli effetti ottici, come ad esempio nella percezione della prospettiva lineare. La pittura, come la fotografia e anche la letteratura, ha la necessità di chiarire, o almeno di aspirare a chiarire, quale sia il suo rapporto con il reale. L'analogia tra la fotografia ed il *trompe-l'œil* è dettata dall'illusione di profondità e dalla sua effettiva mancanza. Anche nel *cliché* non vi è la dimensione della profondità che viene invece fornita dalla parola che ne può svelare l'inganno, giacché la fotografia, si sa, evoca una tridimensionalità fittizia. Tra i *trompe-l'œil*, Perec cita il ritratto dei coniugi Arnolfini, di Jan Van Eyck, l'*exemplum* pittorico della *mise en abyme*, dell'incorniciamento di una storia dentro un'altra, tecnica privilegiata nella *Vie mode d'emploi*⁸⁰.

L'immagine è dunque fonte di inganno, come nel caso di Madame Orłowska, tradita dalle fotografie. Colui che aveva incontrato a undici anni in una colonia estiva, il cui amore era stato coltivato a distanza con intensi scambi di lettere e fotografie, si rivela un uomo di statura molto bassa, un difetto abnorme, che le immagini erano riuscite a celare:

Elle débarqua à l'aéroport de Tunis-Carthage le premier juin mille neuf cent soixante-six. Il y avait un soleil radieux. Elle était resplendissante de bonheur, de liberté et d'amour. Parmi la foule de Tunisiens qui, depuis les terrasses, faisaient de grands signes aux arrivants, elle chercha des yeux sans le voir son fiancé. À plusieurs reprises ils s'étaient envoyé des photographies, lui en train de jouer au football, ou en maillot de bain sur la plage de Salamambo, ou en djellaba et babouches brodées à côté de son père, le dépassant d'une tête, elle faisant du ski à Zakopane, ou sautant sur un cheval d'arçon. Elle était sûre de le reconnaître, mais elle hésita pourtant un instant quand elle le vit : il était dans le hall [...] et la première chose qu'elle lui dit fut : - Mais tu n'as pas grandi ! (VME, p. 994).

La fotografia non rende conto dell'effettiva realtà, non ne è la copia fedele, anzi⁸¹. La mistificazione che Véronique Altamont compie, osservando l'immagine della madre, condiziona la sua esistenza:

⁸⁰ G. Perec, C. White, *L'Œil ébloui*, cit., ed in particolare il testo introduttivo di Perec, *Ceci n'est pas un mur*, pp. 7-23.

⁸¹ Cfr. C. Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud - Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996, pp. 137-141.

Elle examine attentivement une photographie de petit format, striée et cassée, qui représente deux danseuses, dont l'une n'est autre que Madame Altamont plus jeune de vingt-cinq ans : elles font des exercices à la barre sous la direction de leur professeur, un homme maigre, à tête d'oiseau, aux yeux ardents, au cou efflanqué, aux mains osseuses, pieds nus [...] tenant dans sa main gauche une canne à pommeau d'argent (VME, LXXXVIII, p. 1208).

Il *cliché* diventerà la prova di una paternità fantasmatica. Sarà la scrittura, una lettera del padre, a svelare alla ragazza la verità. La fotografia, presentata solitamente come documento che autentica la realtà, è qui metafora di un inganno. Tutto il capitolo è improntato ad affermare il potere della scrittura, non ultima la citazione, con una trascrizione leggermente diversa, di un esercizio di paleografia eseguito da Georges Perec attorno alla metà degli anni Cinquanta che incastona quest'inno alla scrittura in una cornice autobiografica⁸².

b) *funzione ornamentale*. Il grado zero della funzione ornamentale è esemplificato dalla descrizione delle immagini che ricoprono le pareti del ristorante di Henri e Alice Fresnel nel quartiere della Madeleine: "... bientôt l'on refusa du monde et [que] les boiseries claires de la petite salle commencèrent à se recouvrir de photographies dédicacées de vedettes du music-hall, d'acteurs en vogue et de pugilistes vainqueurs" (VME, LV, p. 979); esse simboleggiano il successo e valgono unicamente per quello che denotano.

La qualità ornamentale ha come variante il kitsch, che appare nella testualizzazione fotografica di Twinkie, la miliardaria americana che aveva inserito la propria immagine, scattata "lors de l'inauguration de la vedette lance-torpilles *Remember the Alamo* ..." (VME, LV, p. 985), nei portacarte sintetici inviati ai soldati americani di stanza nel Pacifico, insieme ad altri oggetti di uso quotidiano, per infondere loro coraggio dopo l'attacco di Pearl Harbour. La funzione dell'immagine, come presenza dell'assente, si trasforma nello stereotipo dell'esibizionismo patriottico: dal dettaglio del materiale sintetico e dell'immagine traspare il cattivo gusto. *La Vie mode d'emploi* è un grande mausoleo di oggetti grotteschi e kitsch, che testimoniano della finitezza irriducibile dell'uomo e delle sue produzioni, nel suo rapporto insormontabile col tempo⁸³.

⁸² P. Perec, *Chronique de la vie de Georges Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, cit., p. 41.

⁸³ A. Goulet, *La Vie mode d'emploi, archives en jeu*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, cit., p. 207.

Le pasticche contro la tosse inventate da Sherwood, prozio di Bartlebooth, vengono pubblicizzate e vendute con strategie di marketing che comprendono anche le immagini:

... vignettes qui furent abondamment distribuées dans l'Amérique tout entière et imprimées sur des buvards d'écoliers, derrière les paquets d'allumettes, sur les capsules d'eaux minérales, sur les dos des boîtes de fromage, et sur des milliers de petits jouets et accessoires scolaires donnés en prime à tout acheteur d'une boîte de *Sherwoods* à certaines époques déterminées: plumiers, petits cahiers, jeux de cubes, petits puzzles, petits tamis pour pépites (réservés à la clientèle californienne), photos faussement dédicacées des grandes vedettes du music-hall (*VME*, XXII, p. 760).

Alla diffusione capillare corrisponde la valenza ornamentale che si accomuna con quella dell'inganno, nella precisazione sulle false dediche. La riproduzione fotografica avrebbe qui, oltre alla funzione decorativa, quella di autenticare il reale, ma è proprio la scrittura a mettere in dubbio la veridicità della foto.

Solitamente la fotografia che ha una funzione ornamentale è descritta nei suoi aspetti denotativi; talvolta all'enunciazione del contesto è affidata la sua caratterizzazione, come avviene nel capitolo che descrive Madame Nochère, la portiera. È l'ambiente della portineria, con il classico portachiavi in legno, a connotare la dimensione piccolo-borghese completata dalla descrizione di un anello, un solitario, la cui immagine è stata ritagliata da una rivista (*VME*, XXXV, p. 864).

c) *funzione connotativa*. I *révils* proposti capitolo dopo capitolo procedono attraverso incessanti soluzioni di continuità all'interno della *Vie mode d'emploi* e hanno la necessità di poggiare su elementi affidabili, convincenti per il lettore, al di là della loro veridicità. Le fotografie sono un elemento importante, acquisiscono un valore di testimonianza, una pezza d'appoggio al discorso sovente decontestualizzato. I personaggi infatti si alternano spesso senza nessi causali, le loro vicende intrecciate sono evocate in lunghe analepsi, temporalmente distanti dal momento dell'enunciazione. Nella diegesi, infatti, essi sono vincolati da una relazione di contiguità spaziale che da sola non basta a sostenere tutte le storie che sfilano davanti al lettore.

Per conferire uno spessore a queste vicende strutturate come un rizoma, il narratore ha a sua disposizione vari strumenti, tra cui l'immagine, nella forma del ritratto – sia esso un autoritratto oppure la riproduzione del volto

di una persona affettivamente legata al personaggio in questione – la cui funzionalità non si esaurisce nell'*effet de réel*, ma soprattutto nella sua connotazione. Abbiamo già visto questo procedimento dispiegarsi nel ventesimo capitolo, dedicato a Madame Moreau, ed abbiamo intuito la portata di contenuti semantici cui un'ekfrasis di tale tipo può rimandare.

Il ritratto, inoltre, si fa garante dell'esistenza letteraria del personaggio, costituisce la prova dell'autenticità della *mise en fiction*. È un modo per coinvolgere il lettore a farsi testimone della prova, attraverso la testualizzazione dell'immagine, che porterà sugli indici più adatti a connotare, secondo le esigenze della narrazione.

La camera da letto è il luogo deputato a contenere le effigi familiari. In quella di Olivia Rorscasch, l'ekfrasis di un suo ritratto da ventenne, posto sul comodino, mette in rilievo alcuni indici – l'abbigliamento e la posizione – destinati ad assumere una valenza tematica:

... une photographie d'Olivia à vingt ans: chemise à carreaux, gilet de cuir à franges, pantalon de cheval, bottes à hauts talons, chapeau de cow-boy, juchée sur une barrière de bois, une bouteille de coca-cola à la main; derrière elle un marchand ambulant musclé brandit d'un seul geste vigoureux de l'avant-bras un lourd plateau surchargé de fruits multicolores: c'est une photographie de tournage de son avant-dernier long métrage – *Hardi les Gars!* – dont elle fut vedette en 1949 lorsque, après sa retentissante rupture avec Jeremy Bishop, elle quitta l'Australie et tenta de faire aux États-Unis une audacieuse reconversion (*VME*, LXXXI, p. 1152).

La sua appartenenza ad una cultura diversa da quella francese, il suo passato di diva del cinema sono elementi che danno corpo alla *fictio*, confermando il ruolo della testualizzazione fotografica come dispositivo narrativo.

Nello spazio discorsivo dell'effigie, testimonianza di un passato, si enuclea l'esigenza della narrazione di coprire la distanza temporale tra il momento dell'enunciazione e quello indicato dall'ekfrasis. Il marito, Rémi Rorschach, non appare nella diegesi, e la storia della sua vita si dipana nell'arco temporale che separa due suoi ritratti. Il primo – "un grand dessin à la plume représente Rémi Rorschach lui-même. C'est un vieillard de grande taille, sec, à tête d'oiseau" (*VME*, XIII, p. 710) – lo raffigura, già anziano, poco prima della malattia; il secondo, che risale all'epoca dei suoi esordi artistici, viene presentato con un'ekfrasis antitetica alla prima:

Une photo de l'époque nous le montre avec son orchestre, « Albert Préfleury et ses Joyeux Pioupious », assez crâne, le képi fantaisie penché sur l'oreille, la vareuse décorée de larges brandebourgs, les bandes molle-

tières impeccablement tirées. Le succès fut incontestable, mais ne dura que quelques semaines (VME, p. 711).

A queste brevi unità descrittive si giustappone il racconto vero e proprio, anch'esso al secondo livello e dotato di forza documentale, perché basato su di un libro di ricordi. Anche il riferimento a Kafka, richiesto dalla *contrainte*, appare nella diegesi come una citazione implicita della tragica vicenda di un trapezista di cui Rémi è stato il manager⁸⁴. Nelle due testualizzazioni, quella del disegno al tratto e della fotografia, la connotazione ha una valenza contrappuntistica⁸⁵. Nella seconda ekfrasis, l'uso del deittico personale "nous" (VME, p. 711) è inteso ad accomunare narratore e lettore nell'osservazione dell'immagine, mettendo in rilievo il rapporto tra l'immagine e la morte.

Nella *Vie mode d'emploi*, la ricorrenza della declinazione contenutistico-rappresentativa è funzionale al racconto. La posizione delle immagini e la loro testualizzazione contengono gli indici che servono al narratore ad attivare il racconto. Così la lunga sequenza focalizzata sul comodino di Rémi Rorschash,

... dans un cadre de bois tarabiscoté, quatre photographies représentant Olivia Norvell. Sur la première, contemporaine de son premier mariage, Olivia apparaît vêtue d'un pantalon corsaire et d'un tricot marin à rayures horizontales sans doute bleues et blanches, coiffé d'une casquette d'enseigne de vaisseau et tenant à la main un faubert dont il aurait sans doute été inutile de lui demander de se servir.

Sur la seconde, elle est vautreée dans l'herbe, à plat ventre, à côté d'une autre jeune femme ; Olivia porte une robe à fleurs et un grand chapeau de paille de riz, sa compagne des bermudas et de grosses lunettes de soleil [...] au bas de la photographie sont tracés les mots *Greetings from the Appalachians* surmontant la signature : *Bea* (VME, XCV, p. 1244).

La troisième photographie montre Olivia costumée en princesse de la Renaissance : robe de brocart, grand manteau fleurdelisé, diadème ; Olivia pose devant les praticables sur lesquels des machinistes fixent au moyen de grosses agrafeuses des plaques brillantes ornées d'emblèmes héraldiques ; la photographie date de l'époque où Olivia Norvell, ayant renoncé définitivement au cinéma, même crypto-publicitaire, espérait redevenir

⁸⁴ Cfr. Franz Kafka, *Erstes Leid* (1924) in Id., *Sämtliche Erzählungen*, a cura di Paul Raabe, Frankfurt a. M., Fischer, 1970, pp. 175-177.

⁸⁵ La pagina delle *contraintes* relativa al capitolo riporta alla voce "peintures": "dessin photo", che testimonia del legame tra le due immagini; cfr. G. Perec, *Cahier des charges*, cit., ch. 13.

actrice de théâtre: elle décida de consacrer la pension alimentaire que lui versait son second mari à monter un spectacle dont elle serait la vedette, et son choix se porta sur *Love's Labour Lost* ; [...] La quatrième photographie a été prise à Rome, en plein midi, un jour d'été, devant la Stazione Termini : Rémi Rorschash et Olivia passent en Vespa ; il conduit, vêtu d'une légère chemisette et d'un pantalon blanc, chaussé d'espadrilles blanches, les yeux protégés par des lunettes noires cerclées d'or comme en portaient les officiers de l'armée américaine ; elle en short avec une chemise brodée et des nu-pieds, se tient à lui en enserrant sa taille de son bras droit, tout en saluant d'un grand geste de la main gauche des admirateurs invisibles (VME, XCV, p. 1245).

L'aspetto connotativo che emerge dalla testualizzazione rimanda al campo semantico dell'artificiosità del personaggio di Olivia, tutto proiettato sulla sua immagine. In particolare la quarta ekfrasis, che insiste sul movimento della vespa e la fissità dello scatto, mette in rilievo, congiuntamente all'assenza di Rémi, alla sua raffigurazione unicamente per immagine, "le retour du mort"⁸⁶.

Il meccanismo contrappuntistico, basato sugli elementi connotativi, è di grande efficacia nell'ultimo capitolo del romanzo, dove la descrizione di una fotografia di Bartlebooth giovane alpinista acquista il significato di traccia di un tempo irrimediabilmente finito, giustapposta come appare alla descrizione del vecchio appena morto, ancora seduto alla scrivania:

... dans la bibliothèque tournante près de laquelle James Sherwood se fit jadis photographe s'entassent, indifféremment rangés, des ouvrages et des objets divers: le grand Atlas de Berghaus, le Dictionnaire de Géographie de Meissas et Michelot, une photographie représentant Bartlebooth âgé d'une trentaine d'années, faisant de l'alpinisme en Suisse, avec lunettes de glacier ventilées, avec alpenstock, moufles et bonnet de laine enfoncé jusqu'aux oreilles... (VME, XCIX, p. 1276).

Il movimento evocato dalla testualizzazione dell'immagine (l'alpinismo, la Svizzera⁸⁷), contrasta con immobilità lugubre, con il *rigor mortis* che caratterizzano il personaggio nel presente dell'enunciazione:

Bartlebooth est assis devant son puzzle. C'est un vieillard maigre, presque décharné, au crâne chauve, au teint cireux, aux yeux éteints, vêtu d'une

⁸⁶ R. Barthes, *La Chambre claire*, cit., p. 23.

⁸⁷ La menzione della Svizzera viene ripresa, poche righe dopo ed implicitamente, nella citazione del *Zauberberg* di Thomas Mann.

robe de laine bleu passé serré à la taille par une cordelière grise [...] la tête légèrement renversée en arrière, la bouche entrouverte, il agrippe de la main droite l'accoudoir du fauteuil cependant que, de sa main gauche, posée sur la table dans une posture peu naturelle, presque à la limite de la contorsion, tient entre le pouce et l'index l'ultime pièce du puzzle (*VME*, XCIX, pp. 1276-7).

L'eterno e l'effimero, l'immoto e il movimento inconsulto sono uniti nella fotografia, così come nella morte.

d) *la defunzionalizzazione*. Quando non serve più, quando nessuno è disponibile a riattivarla con lo sguardo, la fotografia perde la sua finalità di riconoscimento, di connotazione, di ornamento, viene testualizzata nella narrazione come un oggetto inutile e relegata al ruolo di ciarpame del quotidiano. Nel romanzo, gli spazi precipuamente deputati alla presenza delle immagini defunzionalizzate sono cantine e scale. La descrizione delle 'cose' contenute nelle prime si concretizza in lunghi elenchi, il cui riferimento intertestuale è l'enumerazione poetica sul modello di Jules Verne. La cantina dei Gratiolet ha il fascino della stratificazione degli oggetti, accantonati da molte generazioni:

Un carton à chapeaux débordant de photographies racornies, de ces clichés jaunis ou bistrés dont on se demande toujours qui ils représentent et qui les a pris : trois hommes sur une petite route de campagne ; ce monsieur gracieux et brun avec une moustache noire également frisée et un pantalon à carreaux clairs, c'est sans doute Juste Gratiolet l'arrière-grand-père d'Olivier, le premier propriétaire de l'immeuble, avec des amis... (*VME*, XXXIII, p. 853).

L'ekfrasis diviene qui il dispositivo narrativo utile ad accennare alla storia del condominio, risalendo ai primi proprietari; l'indizio sulle condizioni delle fotografie e sulla scarsa leggibilità è un *topos* della scrittura perechiana, già reperito, con accenti drammatici, in *W ou le souvenir d'enfance* (p. 22) e che rimanda metonimicamente all'impossibile interpretazione dell'immagine. Il bric-à-brac della vita quotidiana, le accumulazioni senza ordine sono il tripudio della memoria, che dettaglia, apre nuove piste narrative, anche di fronte al silenzio evocativo dell'immagine, come dimostra l'uso dell'avverbio di modalizzazione "sans doute", che attenua la funzione emotiva e permette di procedere alla microstoria dello stabile.

Anche nella cantina di Madame de Beaumont si trovano gli scarti della vita della famiglia, i ricordi di viaggi che non interessano più nessuno.

Quanto alle fotografie, la loro ekfrasis è preceduta da una minuziosa descrizione del loro cattivo stato di conservazione. Le geometrie lasciate dalle immagini staccatesi dall'album vengono evocate con enunciati che rimandano al registro della perdita, della dispersione di memoria, che connotano l'intero capitolo. La reminiscenza è costretta a procedere per indizi successivi:

... cahiers d'écoliers, agendas, albums de photographies, en cuir repoussé, en feutrine noire, en soie verte, où, presque à chaque page, l'empreinte d'onglets triangulaires, depuis longtemps décollés, esquisse désormais des quadrilatères vides ; photographies, photographies comées, jaunies, craquelées ; photographie d'Elizabeth à seize ans, à Lédignan, se promenant avec sa grand-mère alors âgée déjà de près de quatre-vingt-dix ans, dans une petite charrette tirée par un poney aux poils très longs ; photographie d'Elizabeth, petite et floue, se serrant contre François Breidel, au milieu d'une tablée d'hommes en bleus de chauffe ; photographies d'Anne et de Béatrice : sur l'une, Anne a huit ans, Béatrice sept ; elles sont assises dans une prairie, au pied d'un petit sapin ; Béatrice tient, serré contre elle, un petit chien noir tout frisé ; Anne, à côté d'elle, l'air sérieux, presque grave, porte un chapeau d'homme : celui de leur oncle Armand Breidel chez qui elles allèrent en vacances cette année-là ; sur une autre, de la même époque, Anne dispose des fleurs de champ dans un vase ; Béatrice est allongée dans un hamac, elle lit *Les Aventures du roi Babar*, on ne voit pas le petit chien ; sur une troisième, plus tardive, elles sont déguisées, avec deux autres petites filles, dans le boudoir aux belles boiseries de chêne de Madame Altamont, lors d'une fête que cette dernière donnait à l'occasion de l'anniversaire de sa fille ... (*VME*, LXXVI, pp. 1118-9).

Il passo prosegue con una descrizione minuziosa dei travestimenti di tutte le ragazze della festa: Anne-Eugène de Montijo; Béatrice-bergère; Isabelle Gratiolet-squaw⁸⁸; Véronique-petit marquis. Ogni ekfrasis è un piccolo emblema rappresentativo di un passato finito sia nel momento stesso della sua consacrazione in immagine, sia perché è stato scartato. La narrazione procede a ritroso nel tempo come l'indagine archeologica, richiamata nel testo dalla figura di Fernand de Beaumont:

photographies de mariage de Fernand de Beaumont et de Vera Orłowska, le vingt-six novembre 1926, dans les salons de l'Hôtel Crillon : foules élégantes, famille, amis – le Comte Orfanik, Ivan Bounine, Florent Schmitt, Arthur Schnabel, etc. – la pièce montée, le jeune couple, lui

⁸⁸ *La Squaw* sarà il titolo del quadro n° 76 di *Un Cabinet d'amateur* (cit.).

prenant dans sa main la main ouverte qu'elle lui tend, debout devant des jonchées de roses éparpillées sur le luxueux tapis cloué à décor bleu ; photographies des fouilles d'Oviedo : l'une d'elles, vraisemblablement prise par Fernand de Beaumont lui-même, puisqu'il en est absent, montre l'équipe à l'heure de la sieste, une dizaine d'étudiants maigres, bronzés, le visage mangé de barbe, vêtus de shorts leur tombant sur les genoux et de tricots de corps plutôt gris : ils sont installés sous un grand auvent de toile qui leur donne de l'ombre mais ne les protège pas de la chaleur ; quatre jouent au bridge, trois dorment ou somnolent, un autre écrit une lettre, un autre encore résout, avec un tout petit morceau de crayon, un problème de mots croisés, un autre encore recoud avec application un bouton à une vareuse toute rapiécée ; une autre photographie montre Fernand de Beaumont et Bartlebooth lorsque ce dernier rendit visite à l'archéologue en janvier 1935. Les deux hommes posent debout, l'un à côté de l'autre, souriants, plissant les yeux à cause du soleil. Bartlebooth porte un pantalon de golf, un chandail à carreaux, un foulard. Beaumont, tout petit à côté de lui, est vêtu d'un costume de flanelle grise, passablement fripé, avec une cravate noire et un gilet croisé orné d'une chaîne de montre en argent. Ce n'est pas Smautf qui a pris la photographie puisqu'il y figure, en arrière-plan, en train de laver avec Fawcett la grosse Chenard et Walker bicolore⁸⁹ (VME, LXXVI, pp. 1119-1120).

La focalizzazione è tutta centrata sui rifiuti, sugli oggetti dimenticati, messi da parte. Fotografie, pezzi di vita che nessuno più guarderà, la cui sola traccia rimane nell'iscrizione letteraria. Significativamente non vi è nessuna descrizione di immagine di Anne e Béatrice con i loro genitori. La madre, allontanatasi di casa da giovane, aveva poi fatto perdere le sue tracce a seguito di un infanticidio colposo e molti anni dopo verrà assassinata, assieme col marito, dal padre del bambino. L'adozione delle ragazze da parte della nonna, il richiamo discreto alla precarietà di cui hanno sofferto sono un evidente segno autobiografico dell'autore. La diegesi, con le sue ramificate propaggini, non fornisce tutti gli elementi di spiegazione e molte testualizzazioni, puramente denotate, rimangono opache, facendo agire nella narrazione il meccanismo del mancato riconoscimento, che solitamente avviene quando l'immagine è troppo lontana nel tempo. È evidente che l'ekfrasis, seppure defunzionalizzata a livello di contenente e di contenuto, rimane pur sempre funzionale alla scrittura.

Nella cantina di Bartlebooth, quattro valigie contengono il materiale che è servito per l'impresa. Tra gli strumenti, "... appareil de photo, jumelles,

⁸⁹ Walker è il nome proprio di Greentale, il pittore del quadro n° 76 di *Un Cabinet d'amateur* (cit).

machine à écrire portative" (VME, LXXI, p. 1091): vedere, memorizzare e scrivere, tre verbi racchiudono l'impresa del personaggio e del suo autore.

Il ciarpame in forma fotografica abita, ai piani alti del palazzo, solo sulla scrivania di Madame Winckler, la miniaturista che già conosciamo, ed è citato in maniera anodina insieme a una miriade di oggetti senza valore, unicamente per descrivere il disordine sulla scrivania, per procedere ad un lungo elenco di oggetti improbabili e come elemento di contrappunto alla precisione dell'esecuzione che questa tecnica pittorica richiede (VME, LIII, p. 965).

Le scale, non-luogo dell'abitare, sono ricettacolo di oggetti defunzionalizzati, di cui il narratore redige una lista al capitolo LXVIII e che rimanda al progetto autobiografico dei *Lieux*:

Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans. Plusieurs photos, dont celle d'une jeune fille de quinze ans vêtue d'un slip de bain noir et d'un chandail blanc, agenouillée sur une plage ... (VME, p. 1068).

e) *funzione sostitutiva*. L'ekfrasis ricopre una funzione semantico-sostitutiva quando serve ad illustrare qualcosa che non si può vedere, né conoscere, se non attraverso l'immagine. Come abbiamo già notato, Rémi Rorschach, ad esempio, è narrativizzato unicamente attraverso lo spazio discorsivo delle sue riproduzioni.

Ma il caso più interessante di questa tipologia è quello dei Louvet: il loro appartamento di tre stanze è vuoto ed in tutti e tre i capitoli appare una fotografia, unica matrice narrativa in grado di delineare i personaggi. Il primo *incipit*, scarsamente verbalizzato, costituisce una cornice all'interno della quale si inserisce la fotografia, con l'effetto di incastonamento già esemplificato. Come la frase ospita la visione, l'ekfrasis offre i nessi, gli elementi indicali. Sappiamo bene che sono le immagini più fotogeniche ad essere incorniciate ed esposte, in quanto servono a legittimare l'esistenza della coppia nella sua identità, a sostenere la mitologia familiare. Tutto nell'appartamento, che il narratore classifica socialmente come "Une salle de séjour de cadres supérieurs" (VME, p. 868), rimanda, con ironia, alla categoria dell'esotismo contemporaneo, composta di viaggi, caccia e safari:

Une photo les représente lors d'une chasse à l'ours dans les Andes, dans la région de Macondo⁹⁰; ils posent en compagnie d'un couple qu'on ne

⁹⁰ Il riferimento implicito a *Cent'anni di solitudine* fa parte della lista delle *contraintes* del capitolo.

saurait qualifier autrement qu'ejusdem farinae : tous les quatre portent des vareuses kaki avec beaucoup de poches et des cartouchières. Au premier plan, Louvet accroupi, un genou à terre, son fusil à la main ; derrière lui sa femme, assise dans un fauteuil pliant ; debout derrière le fauteuil, l'autre couple. Un cinquième personnage, qui est sans doute le guide chargé de les accompagner se tient un peu à l'écart : un homme de haute taille aux cheveux coupés très ras, ressemblant à un G.I. américain ; vêtu d'un battle-dress camouflé, il semble entièrement absorbé par la lecture d'un roman policier à bon marché, à couverture illustrée, intitulée *El Crimén piramidal* (VME, XXXVII, p. 869).

L'ekfrasis fornisce due informazioni diverse, entrambe legate agli indici. La prima ragguaglia il lettore sull'immagine di sé che i Louvet si sono costruiti attraverso le rappresentazioni fotografiche. La seconda rende conto della falsificazione che si cela dietro esse. Gli elementi che avvalorano l'illusione della coppia sono esplicitati: il braccialetto, il safari e l'abbigliamento connotano il *photo-biographème*⁹¹ dei Louvet. La testualizzazione abbandona il registro delusivo e dispersivo a favore di una pienezza che tuttavia è assiologicamente connotata⁹². Il tema della caccia, qui stigmatizzato dal titolo del libro che legge il loro accompagnatore - *El Crimén piramidal* - viene ripreso nella seconda ekfrasis in cui Monsieur Louvet è descritto alle prese con un grosso tonno che si sta dibattendo. Queste testualizzazioni sono dunque ad elevata indicività; attraverso la loro descrizione il lettore accede ad un sapere narrativo che nessun altro oggetto presente nella stanza è in grado di fornire.

f) *funzione indiziaria*. L'intera *Vie mode d'emploi* è posta sotto il segno indiziario, a cominciare dal progetto di Bartlebooth, una ricerca così immensa da coincidere con l'esistenza stessa del personaggio. La rilevanza di tale tema conferisce alla traccia ed alla prova uno statuto particolare, che in realtà appartiene ad entrambe le opere di Georges Perec.

Che la fotografia fosse collegata al tema della ricerca appariva già in

⁹¹ Cfr. Michel Bouvard, *Photo-biographèmes*, in *La Recherche photographique*, n° 12, giugno 1992, "Roland Barthes, une aventure avec la photographie", pp. 7-11.

⁹² Cfr. le notazioni dell'autore nel *Cahier des charges* (cit., ch. 37): "Ils sont en compagnie de 2 zozos de leur espèce tous les 4 vêtus de vareuses kaki avec bep de poches et des cartouchières", poi diventate: "ils posent en compagnie d'un couple que l'on ne saurait qualifier autrement que d'ejusdem farinae: tous les quatre portent de vareuses kaki avec bep de poches et", p. 869. Vicino alla posa di Louvet inginocchiato col fucile, Perec ha cancellato: "et un verre plein de champagne ds la main gauche qu'il lève bien haut".

tutta la sua evidenza in *W ou le souvenir d'enfance*, ma anche nella *Vie mode d'emploi* esso assume un ruolo fondante. Mentre la narrazione è abitualmente orientata verso il futuro, la *Vie mode d'emploi* è un *récit* in cui gli oggetti e le persone vengono analizzati in funzione del loro passato, attraverso le tracce rimaste. I protagonisti di questo romanzo sono spesso coinvolti in una ricerca ossessiva che riguarda le loro vicende trascorse e che spesso si rivela fallimentare, come, ad esempio, nel caso di James Sherwood, prozio di Bartlebooth, coinvolto in una grande truffa. Ciò spiega perché l'archeologia occupi un posto importante nell'opera, non solo in quanto disciplina praticata da Fernand de Beaumont, amico di Bartlebooth, ma nella sua qualità di paradigma indiziario in senso lato⁹³. Il *puzzle* su cui muore il miliardario inglese alla fine del testo potrebbe essere una marina presso il sito di Troia. In realtà, come ha dimostrato Alain Goulet, il narratore, con la sua precisione maniacale, mette in moto una sorta di "brouillage romanesque" che confonde chiunque desideri ricostruire meticolosamente la scena, rendendo impossibile unire i numerosissimi punti di riferimento dati dal narratore⁹⁴. L'archeologia, l'elenco degli oggetti non conduce alla precisione, alla scienza, bensì all'immaginario. Lo stesso per le fotografie, spesso convocate come testimoni di un passato che viene contestato, attaccato alle sue radici:

... c'est peut-être le tragique sans histoire de l'écrivain, de l'homme d'aujourd'hui, qui ne se découvre que lié à de l'historicité et à un savoir déjà inscrits dans les objets, dont l'expérience limite et les îlots de connaissance environnés de zones d'ombre ne lui permettent que de s'articuler à du déjà-là de la vie dont le sens lui échappe. Telles sont les conditions d'inscription des éléments du roman, dont la présence aléatoire et gratuite ne renvoie qu'à leur combinaison interne, tout en pointant vers la mort comme unique destin⁹⁵.

Ed è all'ingresso del condominio che una donna, ferma davanti alla portineria, legge l'elenco degli inquilini con una fotografia tra le mani. Si tratta di una giornalista americana impegnata in una ricerca sulla celebre

⁹³ Cfr., sulla questione, Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id. *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. 1986), pp. 158-209. L'idea che indizi minimi possano essere assunti come elementi rivelatori di fenomeni più generali e che, attraverso "piccoli discernimenti", si possano dedurre gli effetti dalle cause sono procedimenti che descrivono bene l'aspetto 'archeologico' della *Vie mode d'emploi*.

⁹⁴ G. Perec, *Cahier des charges*, cit., p. 199.

⁹⁵ Ivi, p. 202.

truffa di cui era stato vittima il prozio di Bartlebooth, il quale aveva acquistato nel 1896 il vaso in cui si diceva fosse stato raccolto il sangue di Cristo (*VME*, XXII, pp. 759-760)⁹⁶. La malattia di nervi di cui soffriva veniva momentaneamente dissipata dalla ricerca di *unica*, libri rari o animali scomparsi, di cui possedeva solo una fotografia o una registrazione fonografica⁹⁷. La macchina fotografica e il fonografo sono gli strumenti della prova, forniscono le tracce che giustificano la ricerca.

Una fotografia e un biglietto sono gli unici indizi che aiuteranno la giustiziera Hélène Borodin ad assassinare i tre uomini colpevoli di averle ucciso il marito (*VME*, LXXXIV, p. 1175). Sono ancora le fotografie l'indizio fondamentale per riconoscere Élizabeth – la figlia di Madame de Beaumont – che si cela sotto falso nome: "Des demandes de renseignements accompagnées des photos des deux victimes furent abondamment diffusées en France et à l'étranger, mais ne donnèrent rien non plus" (*VME*, XXXI, p. 829). In questa storia, romanzo nel romanzo, l'immagine è la sola traccia sia di colui che vuole assassarla per vendicare la morte del figlio, sia dell'avvocato-detective, incaricato dalla madre di Élizabeth di scoprire dove si trova la figlia. Quello dei Beaumont è un giallo e sarà sempre una fotografia a stabilire l'identità tra il falso nome e la persona di Élizabeth. La ricerca del figlio è un chiaro rimando intertestuale ed autobiografico a *W ou le souvenir d'enfance*: Madame de Beaumont, come Caecilia Winckler, sono cantanti d'opera. Il tema dell'indagine unisce a doppio filo la *Vie mode d'emploi* ed il racconto autobiografico: in *W ou le souvenir d'enfance* ricerca dei genitori, ricerca di Gaspard Winckler, il naufrago bambino; nel romanzo, ricerca dell'infanticida che ha commesso un crimine e fugge. Il tema della fuga, che è il contrappunto di quello della ricerca, è anche qui fondamentale: fuga di Élizabeth dalla madre, fuga di Élizabeth dal mondo dopo l'omicidio e fuga di Georges Perec bambino. I temi fantasmatici dell'immaginario perecchiano sono tutti al lavoro qui. L'indagine diventa lo scopo di tutta l'esistenza: Sven, il padre del bambino, si uccide dopo averla compiuta. Egli le ha dedicato tutta la vita, la sua fortuna, il suo tempo: la sua è un'iperbole della ricerca e del dramma tutto interiore che non si

⁹⁶ "Debout devant la loge, une femme est en train de lire la liste des habitants de l'immeuble; elle est vêtue d'un ample manteau de lin brun que ferme une grosse broche pisciforme sertie d'alabandines. Elle porte en bandoulière un grand sac de toile écrue et tient dans sa main droite une photographie bistrée représentant un homme en redingote noire. Il a des favoris épais et un pince-nez ..." (*VME*, XXII, pp. 759-760).

⁹⁷ *VME*, p. 761.

appella alla giustizia esterna, obiettiva, ma diventa una sfida con se stessi, un'ossessione che porta alla morte.

L'elemento archeologico invece riguarda prettamente la *Vie mode d'emploi* ed il suo condominio: Perec rintraccia l'archeologia della vita del palazzo, le piccole e grandi storie dei loro abitanti – finanche gli oggetti che posseggono – che si gioca sotto due segni complementari, quello rappresentato dalla *vanitas* e l'attesa della morte. *Vanitas* è la pittura che più si avvicina al rapporto che la fotografia intrattiene col tempo. Nelle *Vanitas* appese alle pareti dell'appartamento di Madame de Beaumont il senso della vista, che secondo la simbologia era anche il senso del tempo inesorabile (*VME*, p. 826), viene tradizionalmente rappresentato come un cranio e, in opposizione drammatica, una pendola intarsiata (*VME*, p. 827).

La storia della famiglia Beaumont è, sin dall'inizio, legata a doppio filo alla vicenda personale di Georges Perec. Egli vi mette cioè numerosi autobiografemi e i legami continuano anche quando narra le vicende delle figlie di Élizabeth. L'amore manca nella storia delle ragazze, private dell'amore parentale, così come Élizabeth ha sottratto per errore il figlio di Sven all'amore dei genitori. Élizabeth era stata pure privata dell'amore dalla madre, impegnata nel lavoro di cantante lirica. Il richiamo all'antenna che capta i segnali è indicativo delle attese d'amore vanificate dalla famiglia, attese che ormai perdurano da più generazioni. La scelta, d'altronde, è significativa di una progettualità che va intesa dalla parte dei sentimenti mancanti. Nessuno ha aiutato la madre Élizabeth in difficoltà. La mancanza d'amore perdura anche nell'assoluta lontananza tra nonna e nipoti. Le ekfrasis fotografiche esprimono una valenza familiare, vestigia di una temporalità passata, analoga a quelle di *W ou le souvenir d'enfance*.

Il fantasma matematico di Anne nasce da un fatto di cronaca che rimanda all'universo fantasmatico di Perec. Evoca infatti il tragico episodio del naufragio di una petroliera al largo della Terra del Fuoco: i soccorsi non riuscirono a individuarla precisamente, giacché era in corso una tempesta che impedì di localizzare correttamente i segnali inviati. Nessun superstite, ma Anne, che all'epoca aveva nove anni, da allora si dedica anima e corpo a un progetto di antenna capace di captare segnali da ogni parte del mondo. Viene fotografata a dodici anni mentre posa a fianco della sua costruzione potente, straordinaria:

Ses années d'hypotaube et de taube, et le développement des télécommunications par satellite vinrent à bout de son projet. Il n'en reste qu'une photographie de journal la montrant, âgée de douze ans, posant devant la maquette qu'elle passa six mois à construire, une aérienne structure de

métal, faite de 2 715 aiguilles de pick-up en acier maintenues par de microscopiques points de colle, haute de deux mètres, aussi fine qu'une dentelle, aussi délicate qu'une danseuse, et portant à son sommet 366 récepteurs paraboliques (*VME*, XL, p. 884).

Effet de réel, articolazione fondamentale nella costruzione del romanzo, l'ekfrasis fotografica in entrambe le opere di Georges Perec è uno straordinario connettore di racconti. Nella *Vie mode d'emploi*, il meccanismo dell'incorniciamento che abbiamo individuato, con la *mise en abyme* del romanzo all'interno del *cliché*, corrisponde al carattere costruttivista della narrazione, con i suoi fenomeni di autoinclusione, dalle citazioni intertestuali ai segni autobiografici. Ciò che differenzia sostanzialmente i procedimenti dell'auto-rispecchiamento fotografici da quelli della pittura, è la valenza temporale dell'«esserci stato», cui il medium fotografico rimane vincolato, e che conferisce all'ekfrasis fotografica una profondità diversa, connotata da un doppio movimento, quello del tempo che cancella e della traccia che persiste⁹⁸.

Le singole descrizioni, accomunate da una caratterizzazione delusiva della relazione tra l'immagine e la realtà, si rivelano nuclei di senso da cui si dipartono rimandi storici e memoriali di grande suggestione.

Presente solo nei capitoli autobiografici di *W ou le souvenir d'enfance*, la fotografia, seppure intima, familiare, è la prova silenziosa di un'autobiografia impossibile. Tuttavia, attraverso procedimenti di dislocazione che utilizzano degli indici dell'immagine e li trasformano per conferire loro un senso, l'ekfrasis fotografica si rivela essere il nucleo generatore del racconto memoriale.

La fotografia, la scrittura ed il *puzzle* sono tutti dispositivi che tendono alla costruzione della vita dello scrittore, all'edificazione di un immaginario distrutto nelle fondamenta: i genitori, l'infanzia. Perec ricostruisce attraverso la scrittura il proprio passato, crea dei nessi tra le tracce che sono in suo possesso, correla reminiscenze, conferisce un significato ai ricordi di copertura, oppone i saldi mattoni della costruzione di sé attraverso la scrittura, all'oblio, alla distruzione delle cose e delle persone.

Tanto in *W ou le souvenir d'enfance* quanto nella *Vie mode d'emploi* gli elementi visivi si piegano alla logica del testo ed il testo non è più semplice

⁹⁸ Roland Barthes parla della «vérité de l'image, la réalité de son origine : j'avais confondu vérité et réalité dans une émotion unique, en quoi je plaçais désormais la nature – le génie – de la Photographie, puisque aucun portrait peint, à supposer qu'il me parût 'vrai', ne pouvait m'imposer que son référent eût réellement existé», Id. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, cit., pp. 121-122.

mimesi ma acquista la valenza di una semiosi, creando un vero e proprio sistema testuale⁹⁹.

In *W ou le souvenir d'enfance*, così come nei romanzi di Patrick Modiano, la fotografia diviene un mnemotopo, luogo reale del ricordo e puro relitto di una lacerazione storica insanabile. Le fotografie della famiglia di Georges Perec o dei personaggi dell'Occupazione per Modiano, diventano immagini capaci di acquisire un senso proprio in virtù della loro narrazione, che si fa interpretazione. La loro capacità di suscitare occasioni di ricordo è il loro elemento costitutivo, insieme con la perpetua oscillazione tra Memoria e Storia.

⁹⁹ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, pp. 171-190.

**"JE SUIS UN PEU COMME UN PHOTOGRAPHE
QUI PRENDRAIT LA MÊME PHOTO SOUS
DIFFÉRENTS ANGLES": PATRICK MODIANO**

Pourquoi vouloir renouer des liens qui avaient été sectionnés
et chercher des passages murés depuis longtemps ?
Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, 1978.

Patrick Modiano, ovvero il narratore e/o il protagonista, nei suoi romanzi parte alla ricerca di un fantasma. Sono noti gli avvenimenti biografici che lo scrittore traspone nelle sue opere: nato nel 1945 da padre ebreo di origini italiane – uomo dalle molteplici identità – e da madre belga di origini fiamminghe – un'attrice sbarcata a Parigi nel 1942 –, Modiano si interroga innanzitutto sul loro passato, sulla loro vita nell'atmosfera "vénéneuse" (*LF*, p. 202) della Parigi occupata, ed in particolare sulla compromissione del padre con gli ambienti nazisti, sui suoi sordidi espedienti per sopravvivere sotto falso nome ed in una condizione di semi-clandestinità. La doppia ascendenza dell'autore, "mi-juif, mi-flamand"¹, e la morte del fratello Rudy nel 1957 sono all'origine di un'inquietudine e una vertigine esistenziale che danno vita ad un immaginario romanzesco ossessionato dalla ricerca di indizi.

Molte coincidenze avvicinano Georges Perec e Patrick Modiano. I loro testi autobiografici sono pubblicati a poca distanza l'uno dall'altro, nel 1975 *W ou le souvenir d'enfance*, nel 1977 *Livret de famille*. L'anno successivo vedono la luce in contemporanea *La Vie mode d'emploi* e *Rue des Boutiques Obscures*. Entrambi gli scrittori sono alla ricerca di un passato difficilmente decifrabile, composto di lacune, morti o scomparse dei genitori, avveni-

¹ Jean-Louis Ézine, *Écrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981, p. 68.