

In *W ou le souvenir d'enfance* la centralità della fotografia si evince dal paratesto: la copertina, che rappresenta l'immagine della porta di casa ridotta a un rudere, sbarrata da un'enorme W gialla, esprime un potenziale semantico che gli altri oggetti non possiedono. Per i personaggi di *Rue des Boutiques Obscures* di Patrick Modiano, guardare insieme le fotografie è un'esperienza dolorosa, una minacciosa anticipazione di morte¹⁰².

L'ekfrasis fotografica, iscritta nella tradizione familiare e testualizzata come supporto della memoria si ritrova nella *Vie mode d'emploi*, come nell'*Amant*; la sua capacità di annettere identità e vissuto, intrecciati nell'immagine, ne fa un cronotopo particolare: la narrazione, operando per contiguità sul *prima* e sul *dopo*, riattiva l'immagine, conferendole uno statuto differente.

La presenza dei ritratti nei romanzi presi in esame è elevata. Le ragioni non risiedono solo nella diffusa tradizione pittorica: lo stesso Nadar in un celebre testo, scritto in occasione del processo contro il fratello per l'uso dello pseudonimo, sostiene che il ritratto riuscito è quello che seleziona i tratti della personalità e del comportamento¹⁰³. Sia nella sua funzione accumulativa e semantica, esemplificata nelle effigi della *Vie mode d'emploi*, sia nella funzione delusiva come nelle ekfrasis della protagonista in *Dora Bruder*; il ritratto apre il campo alla soggettività del modello con un approccio indicale che, attraverso il linguaggio, rivela il carattere: la luce è infatti l'interpretante ideale per cogliere una somiglianza interiore, trasmessa attraverso lo sguardo dello *spectator* che se ne appropria trasfondendola nell'enunciazione. Così la scrittura combina la natura intima del personaggio, gli elementi latenti del fotografato e la prospettiva dell'osservatore. Solitamente la discorsivizzazione del ritratto fa prevalere la componente indicale che procede per contiguità e talvolta conduce a significare altro: ad anticipare finali, rivelare psicologie, a compiere agnizioni, come accade nella frase-immagine nell'incipit dell'*Amant* o in quella dei genitori del narratore nel XIV racconto di *Livret de famille*. L'apparecchio fotografico diviene una camera oscura, uno strumento di pensiero che il testo traduce in parole, semantizza ulteriormente attraverso lo sguardo, la prospettiva del narratore¹⁰⁴:

¹⁰² "Il [Djagoriew] s'est levé brusquement. "Ça ne fait rien si nous arrêtons ? J'ai la tête qui tourne... Il se passait une main sur le front", Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 45-46.

¹⁰³ Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pp. 258-261.

¹⁰⁴ Ivi, p. 13.

Il legame per cui la foto è un indice della sua occasione consente al fruitore intimo di vagare al di là del visibile e di integrare e contestualizzare narrativamente l'immagine. Le fotografie non mettono a disposizione ricordi già fatti, ma sono un legame materiale che consente di intraprendere questi percorsi o di richiamarli alla memoria¹⁰⁵.

L'effigie è il luogo ideale dell'incontro tra sali di bromuro ed inchiostro, il paradigma a partire dal quale la parola sperimenta i limiti e le forme dell'identità: "Nadar fut le premier à découvrir le visage humain par l'appareil photographique"¹⁰⁶. Attraverso il ritratto si fa strada la *mise en parole* della fotografia come specchio dell'anima, della vita interiore. Viene qui presupposta l'accettazione da parte del lettore di una serie di postulati: egli deve credere alla testimonianza del narratore riguardo l'apparizione e la perennità dell'impronta, la cui iscrizione nel mondo è assunta come una certezza. Lo sguardo del narratore compie un'introspezione immediata che può prendere la forma di un racconto retrospettivo, come accade per i ritratti descritti nella *Vie mode d'emploi*, ad esempio. L'enunciazione riporta all'istante dell'inquadratura e da lì prende avvio l'ekfrasis; nell'immagine memorativa si connettono le componenti iconiche fisse e quelle indicali, estremamente mobili e flessibili, che spesso fungono da vero e proprio paradigma indiziario¹⁰⁷: è infatti attraverso gli indici che l'uomo elabora la propria memoria, i processi del ricordo. Il lettore scopre attraverso piccoli indizi, un passato che, a sua volta, getta luce sul futuro e il testo diviene uno scrigno che racchiude il lettore come la camera oscura contiene la lastra sensibile¹⁰⁸. L'indice è pathos, è il *punctum* silenzioso di Roland Barthes, l'emozione senza linguaggio che l'enunciazione trasforma.

La modalità stessa della riproduzione fotografica è priva di quella soggettività intrinseca ai modi tradizionali della raffigurazione. Dunque la prima questione è come questa soggettività venga reintrodotta attraverso la

¹⁰⁵ Cfr. N. Pethes e J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., p. 214, alla voce "fotografia".

¹⁰⁶ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 42.

¹⁰⁷ La fotografia, che richiede all'osservatore di inferire le cause dagli effetti, ben si adatta al paradigma indiziario rilevato da Carlo Ginzburg: "Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate - spie, indizi - che consentono di decifrarla" (*Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi e spie*, Torino, Einaudi, 2000, ed. or. 1986, p. 191).

¹⁰⁸ Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., p. 305. Sul valore indicale della fotografia nel racconto d'infanzia, cfr. Alain Schaffner, *L'image de soi dans le récit d'enfance*, in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, a cura di Danièle Meaux, J.-B. Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 192-205.

scrittura. È il "faire-vivre" a definire la specificità ontologica del *cliché* e a porre una problematica fondamentale alla narrazione¹⁰⁹. Il racconto fotografico è per sua natura introspettivo: ogni immagine descritta, commentata ha sempre una valenza biografica proprio perché attesta la presenza del soggetto e del fotografo nel momento in cui è stata presa l'inquadratura all'origine della descrizione. Diversamente, le tracce mnestiche del vissuto possono essere enunciate come delle istantanee del passato, continuamente rielaborate dal soggetto rimemorante, in rapporto alla fotografia, come accade in *W ou le souvenir d'enfance* di Georges Perec. La differenza appare chiara: l'ekfrasis spesso indugia proprio sulle discordanze tra traccia mnestica, in continua evoluzione e in costante rielaborazione, e traccia fotografica, sempre fissa, impermeabile alle intermittenze del cuore. La fotografia diventa dunque per il narratore un indizio da sondare affinché riveli un tratto della vita intima che viene espresso attraverso il codice linguistico. Il tempo specifico del procedimento fotografico è quello ambiguo di un interregno: è il tempo che passa tra il momento della posa, dello scatto e quello dello sguardo che si posa sull'immagine sviluppata a disvelare un referente passato di cui la foto conserva l'impronta, le vestigia. Ogni scatto è in tal senso una promessa di nostalgia, l'anticipazione di una retrospettione: fotografare significa cogliere nel presente ciò che apparirà passato¹¹⁰. La temporalità della coscienza narrativa e quella della fotografia si applicano all'orizzonte comune del futuro anteriore, già riscontrato nel racconto di Svevo e, con un'inversione parodica, nell'*Avventura di un fotografo* di Calvino.

Tale modifica è dettata dalla prospettiva del narratore o del personaggio, insomma di colui che impone il suo sguardo alla fotografia e lo traspone nella scrittura e che, inevitabilmente lo condiziona: è raro un grado zero, una mera denotazione dell'immagine; ogni ekfrasis, seppure riduttiva, implica una lettura interpretativa. Nell'opera di Perec le fotografie descritte in *W ou le souvenir d'enfance* sono realmente riconoscibili, "indicabili" in quanto foto esistenti; nella *Vie mode d'emploi* le riproduzioni sono un elemento dello schema di *contraintes* che l'autore si è imposto, elaborato dalla sua immaginazione. Ciò che accomuna scrittura e fotografia è la capacità di conservare anche ciò che è irrilevante, non-funzionale; en-

¹⁰⁹ Secondo Marta Caraion è il "faire-vivre" che rinnova il genere stilistico dell'ekfrasis, cioè i mezzi di cui si dota un testo per restituire attraverso la parola le qualità di presenza proprie alla fotografia; cfr. Id., *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, cit., p. 71.

¹¹⁰ J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, cit., pp. 125-141.

trambe fissano un sapere che si sottrae alla comunicazione, al flusso temporale. In alcuni casi la fotografia viene testualizzata nella sua qualità di testimonianza doverosa della Storia (pensiamo a Georges Perec e a Patrick Modiano per quanto riguarda i campi di concentramento, la seconda guerra mondiale e l'Occupazione e a Marguerite Duras per il colonialismo e l'episodio della bomba di Hiroshima) o si accompagna ad un'enunciazione che si configura come una resa dei conti dell'autore nei confronti della propria storia familiare.

Oltre al suggestivo parallelo tra il nero della lettera che si fissa sul bianco della carta e la luce che si impressiona sulla lastra, gli elementi che contraddistinguono l'introduzione dell'immagine nella narrazione sono generalmente riconducibili ad una sospensione di quest'ultima a favore di un'ekfrasis che non è confinata alla sola descrizione; anzi vedremo nei singoli romanzi quanto e come il *cliché* si riveli un dispositivo atto a generare *fiction*. Solitamente inoltre la testualizzazione fotografica si accompagna ad un'instabilità temporale che fa oscillare il discorso, compiendo anafessi o prolessi funzionali al racconto.

Se la ricchezza e la versatilità dello strumento fotografico non sono riconducibili ad un paradigma, è tuttavia elemento comune agli autori considerati un'istanza legata al sentimento di delusione che intende minare lo statuto di verità dell'immagine; la fotografia assume le sembianze di una sindone, in un rinnovato e mutato intreccio di religione e memoria, nella sua relazione ossessiva con la verità. I processi memorativi, cui l'ekfrasis appartiene, intervengono in un cambiamento sostanziale della forma del racconto che mira a decostruire l'edificio memoriale. Alla scrittura come mimesi dell'incessante lavoro volto ad afferrare gli ambigui significati della realtà, si giustappone la fotografia che si dà come obiettività immediata, scatto estraneo e casuale di un'istantanea. Ma non è detto che la fotografia, con la sua evidente maggiore immediatezza, riesca a garantire una maggiore contiguità col reale. La riproduzione fissa un momento del tempo e lo pone in contrasto con il fluire e vi è un'incolmabile distanza tra il 'qui' del segno ed il 'là' del referente. La scrittura serve l'immaginario che si situa tra i due poli, tra ciò che si vede e ciò che non si può toccare. Spesso, nei testi, soprattutto in quelli di matrice autobiografica, la ricostruzione viene meno: assistiamo invece a un procedimento decostruttivo cui le fotografie partecipano appieno, come accade nei testi di Georges Perec, Patrick Modiano e Marguerite Duras.

Nel fecondo rapporto tra fotografia e racconto, si misura la capacità

evocativa della riproduzione, sulla scia della distanza temporale, dei ricordi accumulati. Anche nei romanzi da noi considerati, il recupero del passato è fondamentale e avviene attraverso l'emergenza di alcuni momenti essenziali stigmatizzati dalle immagini, piccole, personali, soggettive tracce di memoria, di cui l'enunciazione chiarisce referenti e riferimenti. Nella *Vie mode d'emploi* l'ekfrasis funge da connettore tra i pochi minuti racchiusi nel tempo dell'enunciazione e la molteplicità dei romanzi contenuti nel discorso. Le narrazioni prese in esame dimostrano l'enorme influsso che il passato ha sul presente e la particolare pregnanza del passato individuale: positivo, attivo, condizionante, spesso più intrigante di quello storico nella sua eterogeneità¹¹¹. In tal senso questi romanzi smentiscono il motto di Barbey d'Aurevilly che, con una violenza dall'eco baudelairiana, affermava: "Photographie ! Biographie ! Deux inventions à mettre en attelage. Filles siamoises de la même vanité"¹¹². Il presente si configura come l'unica effettiva collocazione dell'esperienza, e l'esperienza come un campo della coscienza che si srotola di continuo, addensato dall'immediato futuro e passato. Se "[l]es dynamiques de l'image et du mot ne sont pas de même nature ni fléchées dans le même sens. Les mots nous projettent vers l'avant, l'image en arrière, et ce recul dans le temps de l'individu comme de l'espèce est un accélérateur de puissance"¹¹³, l'ekfrasis si configura come un potente motore della narrazione.

Se un paradigma è irreperibile, alcuni elementi comuni si evidenziano: certamente la testualizzazione fotografica riduce la polisemia dell'immagine e fornisce una direzionalità interpretativa¹¹⁴ ed al contempo enuncia il piacere dell'immagine che, secondo Barthes, è inscindibile dal dolore: "Et je dirais que certes j'aime les images, mais que l'image est peut-être, pour moi, fondamentalement douloureuse"¹¹⁵. Sono soprattutto le fotografie personali ad essere connotate, siano esse inventate o reali, con l'eccezione di *Hiroshima mon amour* in cui l'immagine ha evidentemente una preponderante

¹¹¹ S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, cit., pp. 80-86.

¹¹² Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Ridicules du temps*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883, p. 16 citato in Michel Bouvard, *Photo-biographèmes*, in *La Recherche photographique*, n° 12, giugno 1992, cit., pp. 7-11.

¹¹³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 118-119.

¹¹⁴ *Entretien avec Roland Barthes (extraits)*, in *La Recherche photographique*, n° 12, cit., p. 71. L'intervista risale al novembre del 1968.

¹¹⁵ Ivi.

valenza storica seppure intrecciata con una vicenda personale. Certo che nei testi in cui c'è un contratto autobiografico, la narrativizzazione delle foto ha un effetto maggiore, più intenso e solleva anche la questione della maggiore e minore *fictionnalisation* dell'esperienza, poiché "si les rapports de l'autobiographie et de la fiction ont été étudiés dans le champ littéraire, la photographie apparaît comme un objet problématique, qui articule de manière complexe ancrage dans le réel et ouverture à l'imaginaire"¹¹⁶. L'ekfrasis funge dunque da *effet de réel* ed elemento di *fiction*, accompagna la diversità di sistema, ha la valenza di dispositivo narrativo che scaturisce dalla descrizione.

Difficile da reperire, secondo Louisa Taouk, è il luogo dell'affetto in una fotografia, che sono le stimmate interne dello *spectator* e la parola spesso circoscrive l'emorragia del senso, non riesce a coglierla appieno¹¹⁷. Quest'affetto è un indice connotativo: di qui la necessità, di fronte alla parola che manca, di far intervenire la *fiction*, come accade nell'opera autobiografica di Georges Perec. L'immagine seleziona un istante di realtà da un flusso ininterrotto ed è sovente un consistente richiamo di contenuti autobiografici; in quanto dispositivo di memoria riattivato dalla scrittura, la fotografia è molto efficace poiché può rappresentare anche l'oblio.

Nei romanzi da noi presi in esame l'immagine è inseparabile dall'esperienza referenziale cui è collegata: è dunque prima di tutto un indice dotato di efficacia pragmatica. La sua rappresentazione avviene attraverso elementi deittici che hanno bisogno della situazione di enunciazione per essere compresi, infatti Philippe Dubois indica la necessità assoluta di una dimensione pragmatica che precede la costituzione semantica ed è ciò che distingue la foto dagli altri mezzi di rappresentazione¹¹⁸.

L'introduzione dell'elemento fotografico ha l'effetto di rafforzare semanticamente il testo, nei suoi contenuti, contigui o opposti nel discorso; attraverso l'ekfrasis vi è una pluralizzazione del senso atta a rendere la narrazione più complessa. La testualizzazione del *cliché* come *mise en abyme* del romanzo, o con funzione di sineddoche particolarizzante per restringere il campo di significato della *fiction* o generalizzante per allargare il testo, ed in ogni caso conferirgli un'espansione semantica, sono tra le funzioni più utilizzate dagli autori qui esaminati.

¹¹⁶ D. Meaux, *Préface in Traces photographiques, traces autobiographiques*, cit., p. 12.

¹¹⁷ Cfr. Louisa Taouk, *La signification photographique*, in *La Recherche photographique*, n° 12, cit., pp. 31-33.

¹¹⁸ Ph. Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, cit., pp. 56-108.

Due elementi sono fondanti nella *mise en discours* dell'immagine: il tipo di supporto, diverso dalla pittura, ma pur sempre eterogeneo rispetto al linguaggio e ciò che l'uso del *cliché* comporta in termini di verità, di realtà. Come vedremo dall'analisi di questi due elementi, uno formale e l'altro semiotico, l'interazione tra testo e fotografia modifica sensibilmente il discorso narrativo che, a sua volta, conferisce un valore nuovo alla fotografia, rimessa in gioco dalla trasposizione linguistica¹⁹. Essenzialmente l'immagine fotografica, quando viene inserita attraverso la descrizione, il commento, in un testo letterario, modifica il senso del passato, la sua percezione. Laddove la memoria continuamente elabora i suoi dati e sovrastruttura i ricordi, rielaborando le rielaborazioni, la foto ancora le coordinate spaziali e temporali ad un referente esterno affidabile e crea delle discordanze tra il ricordo sovrastrutturato e la fotografia a funzione referenziale. Gli incroci tra queste due componenti sono oggetto di racconto e di commenti che tendono a chiarire il rapporto tra il narratore, il tempo e l'atto della scrittura che, come accade in *W ou le souvenir d'enfance*, sono intimamente connessi all'ekfrasis.

¹⁹ Cfr. M. Riffaterre, *Fictional Truth*, cit., p. 29.

"CETTE IMAGE QUE JE SUIS SEULE À VOIR ENCORE ...": MARGUERITE DURAS

Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi,
ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.
Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, 1960.

Nell'immaginario di Marguerite Duras, gli episodi dell'infanzia in Indocina hanno un ruolo fondamentale, costituiscono un illimitato ipertesto¹, aperto ai procedimenti di riscrittura, che non riguardano solo la rete di isotopie tematiche e figurative, ma anche il ricorso a stilemi che caratterizzano modalità e ritmo della frase². Sotto questo aspetto, la produzione durassiana degli anni Ottanta segna una linea netta di demarcazione: in particolare, *L'Amant*, del 1984, imprime una svolta nella produzione e nella ricezione dell'opera della scrittrice.

Due testi attirano qui la nostra attenzione: il primo, *Un Barrage contre le Pacifique*, pubblicato nel 1950, è la storia romanzata dell'avventura indocinese della famiglia Donnadieu (vero nome della scrittrice) e ne contiene tutti i nuclei tematici fondanti: la morte del padre, gli espedienti della madre e del fratello per sopravvivere, l'ottenimento di una concessione il cui terreno è inutilizzabile, la tenacia folle della madre nella costruzione degli sbarramenti, la sete di denaro, la compromissione di Suzanne con un ricco cinese, la morte della madre e la decisione di Suzanne di partire.

Il secondo, *L'Amant*, racchiude in un episodio, quello dell'amante

¹ L'espressione è utilizzata da Madeleine Borgomano in *Duras, une lecture des fantasmes*, Petit-Roeulx (Belgique), Ed. du Cistre, 1985.

² Cfr. *Écrire, réécrire*, a cura di Bernard Alazet, Paris, Caen, Lettres modernes Minard, 2002.

cinese, tutti gli elementi narrativi del primo. Il *Barrage* è racconto extradiegético a focalizzazione zero, *L'Amant* non è né un'autobiografia, né un'*autofiction stricto sensu*: pur rifuggendo ad ogni tentativo di classificazione generica, la sua prospettiva è chiaramente riconducibile alla matrice autobiografica che però non viene mai evocata³. In particolare, l'oscillazione della deissi pronominale della protagonista tra "je" ed "elle", che analizzeremo in seguito, in quanto funzionale allo sguardo, caratterizza fortemente l'opera.

Infine, una piccola menzione sarà riservata a *Hiroshima mon amour*, la sceneggiatura scritta alla fine degli anni Cinquanta per il regista Alain Resnais che, pur non raffrontabile con le due narrazioni per le sue caratteristiche testuali, per la presenza di fotografie, sia nelle indicazioni sceniche sia nei dialoghi della protagonista, per il linguaggio poetico e fortemente simbolico, nonché per il tema storico legato alla memoria ed all'oblio offre degli spunti di riflessione a nostro avviso interessanti.

Nel romanzo del 1950 la diegesi tiene conto della prospettiva della madre e del fratello Joseph oltre che di quella di Suzanne; il testo del 1984 – come ebbe a dire la stessa Duras in un'intervista all'*Illustrazione italiana* nel 1985⁴ – nella sua autoreferenzialità rappresentativa coglie la realtà dei fatti, la storia come realmente si è svolta. È ben noto che, nel processo di riscrittura, il discorso è stato disincarnato dalla storia, sottratto degli elementi accessori.

Alla sua pubblicazione, *L'Amant* diviene un caso letterario che muta profondamente la modalità di promozione dell'opera letteraria e, di conseguenza, le strategie del mercato editoriale, orientandolo verso una spettacolarizzazione mediatica delle vicende private, anche se intrise di miseria fisica e di degrado morale⁵.

³ "Je ne considère pas 'L'Amant' de Duras comme une autofiction, car il n'y a pas de contradiction 'pactuelle' pour la simple raison que le nom propre de l'auteur n'est pas repris à l'intérieur du texte et que sur la couverture, on ne trouve pas la mention 'Roman'", Jacques Lecarme, *Autofiction : un mauvais genre ?*, in *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, coll. "RITM", n° 6, p. 238.

⁴ Daniela Mauri, *Marguerite Duras: la rivoluzione femminile*, in Id., *Quartetto. Saggi di letteratura francese: Montchrestien, Yourcenar, Duras, Tournier*, Milano, CUSL, 1990, pp. 83-101.

⁵ Citiamo le parole della celebre intervista con Bernard Pivot, che risale a prima del conferimento del Prix Goncourt: "Au cinéma, *Hiroshima mon amour*; *India song* ... au théâtre, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *Savannah Bay* ... en librairie, *Barrage contre le Pacifique*, *Moderato cantabile*, *Le ravissement de Lol V. Stein* ... Ce sont là, dans une œuvre abondante et très diverse, quelques-uns des titres qui ont rendu célèbre Marguerite Duras. Et voilà que cet auteur singulier, mystérieux, inclassable, obtient un succès populaire inouï avec son dernier livre *L'Amant* ...", Bernard Pivot, Marguerite Duras, *Entretien*, Paris, Gallimard, 2004.

Nel decennio precedente, Marguerite Duras si dedica alla realizzazione di film e testi che si mettono reciprocamente in questione⁶. La produzione filmica è governata dalla parola e la pellicola si configura come una pratica subalterna rispetto alla scrittura. Nel rapporto testo-immagine traspare un'ambiguità di fondo, corroborata da affermazioni estreme e contrastanti⁷. In occasione di *India Song* Marguerite Duras scrive:

Je fais des films pour occuper mon temps. Si j'avais la force de ne rien faire je ne ferai rien. C'est parce que je n'ai pas la force de m'occuper à rien que je fais des films. Pour aucune autre raison. C'est là le plus vrai de tout ce que je peux dire sur mon entreprise⁸.

Nelle sue pellicole molte sequenze hanno come oggetto l'esecuzione filmica stessa, il metalinguaggio vi occupa un posto importante. Il rapporto con l'immagine è dunque ambiguo e sfaccettato. A differenza di quanto accade per Georges Perec, l'interesse critico di Marguerite Duras non si è mai focalizzato sulla fotografia, per concretarsi nella pubblicazione di interviste ad artisti del calibro di Francis Bacon e Aki Kuroda⁹.

Nei due romanzi, Duras elabora con modalità diverse un lutto personale ed universale, indagando su di una pesante eredità familiare: la morte del padre e lo squilibrio mentale della madre, testualizzando un vissuto problematico che si intreccia con la lontananza geografica e le vicende coloniali. Il *Barrage* termina con la morte della madre e la partenza di Suzanne; *L'Amant* si chiude con il ritorno della protagonista in Francia.

Non interessa qui capire quanto Duras abbia 'falsificato' la verità autobiografica nell'*Amant*¹⁰, né quanto abbia omissso nel *Barrage*. Difficile

⁶ Ricordiamo alcuni titoli della produzione cinematografica: *Nathalie Granger* (1972); *La Femme du Gange* (1974); *India Song* (1975); *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976); *Des journées entières dans les arbres* (1976); *Le Camion* (1977); *Baxter, Vera Baxter* (1977); *Le Navire Night* (1979); *Aurélia Steiner* (1979); *L'Homme atlantique*, (1981); *Les Enfants* (1984).

⁷ Le dichiarazioni, talora a favore della distruzione del testo attraverso l'immagine, talaltra a sostegno dell'impareggiabile potere di suggestione del linguaggio, sono riportate da Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 67.

⁸ Cfr. l'intervista con Marguerite Duras, in *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1979, p. 14.

⁹ M. Duras, *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981.

¹⁰ Si veda al proposito il testo di Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor astral, 1990, pp. 13-24.

distinguere nell'opera della scrittrice la parte del reale dalla *factio* letteraria¹¹. Ricordiamo tuttavia che esiste un diario non datato, redatto in forma di racconto autobiografico, che risale, secondo gli specialisti, agli anni della guerra, ricco di frammenti che ritroveremo sia nel *Barrage* sia nell'*Amant*.

Quanto all'ekfrasis fotografica, essa viene 'montata' nell'*Amant* attorno ad una frase-immagine iniziale ed il testo reca gli indici visivi della trasposizione linguistica di elementi appartenenti all'altro codice espressivo. Nell'opera della scrittrice – che della *Chambre claire* ammetteva di aver terminato di leggere solo i capitoli dedicati alla madre¹² – il rapporto con la fotografia appare intriso di una forte componente narcisistica. Nell'*Amant*, il compiacimento di fronte all'immagine prevale sulla sua indicizzazione attraverso la scrittura e rimanda alla spettacolarizzazione cui abbiamo accennato. La testualizzazione del *cliché* sarebbe dunque orientata dal punto di vista del destinatario. Proseguendo per ordine e passando dapprima in rassegna le configurazioni tematiche più importanti del *Barrage contre le Pacifique*, entreremo poi nel dettaglio del ruolo dell'immagine nell'*Amant*: percorso che ci fornirà ulteriori elementi di riflessione sull'ambiguità dell'icona nell'opera di Marguerite Duras.

2.1 Fonografo e cinema: due cronotopi diversi

Due considerazioni, una di matrice storico-letteraria, l'altra testuale ci guidano nel nostro approccio al romanzo: *Un Barrage contre le Pacifique* 'affronta' la questione politica del colonialismo attraverso la narrazione della vita di una modesta famiglia di coloni francesi in Indocina. Pubblicato nel 1950, è dedicato a Robert Antelme, il primo marito di Marguerite Duras, sopravvissuto al campo di Dachau¹³. Negli scritti successivi all'*Espèce humaine*, lo stesso Antelme aveva stabilito un parallelo inquietante tra le

¹¹ Da questa prospettiva e secondo le dichiarazioni della scrittrice, il *Barrage* è la narrazione percepita attraverso gli occhi della madre e del fratello, mentre *L'Amant* è la storia come realmente è avvenuta. Cfr. D. Mauri, *Marguerite Duras: la rivoluzione femminile*, in *Quartetto. Saggi di letteratura francese: Montchrestien, Yourcenar, Duras, Tournier*, cit., pp. 83-101.

¹² Pierre Saint-Amand, *La photographie de famille dans "L'Amant"*, in *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 234.

¹³ Sono noti l'impegno politico della coppia nella Resistenza e l'iscrizione al Partito Comunista francese (dal 1944 fino all'esclusione nel 1950). Per una lettura dell'opera della scrittrice in chiave sociale e politica, cfr. Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

condizioni di vita delle popolazioni coinvolte nel colonialismo francese di impronta patriottica e quelle rinchiusi nei campi di sterminio¹⁴. La situazione storico-politica dell'Indocina francese in quegli anni era assai critica – gli accordi di Ginevra vengono stipulati nel 1954 – il che conferiva una nuova attualità ai fenomeni del pensiero concentrazionario. Marguerite Duras, da parte sua, afferma:

Avec l'enfance en Asie, les lazarets hors des villages, l'endémie de la peste, du choléra, de la misère, les rues condamnées des pestiférés sont les premiers camps de concentration que j'ai vus. Alors, j'en accusais Dieu¹⁵.

Romanzo delle origini, il *Barrage* segna l'inizio dell'avventura della scrittura, una scrittura in cui la memoria è ossessionata dalla Storia e la interroga¹⁶.

Per quanto attiene all'argomento che più ci interessa, la fotografia, essa appare una sola volta nella diegesi, con una funzione importante sulla quale torneremo. Ci preme per ora notare la scarsa rilevanza dell'oggetto-foto nel *Barrage*, mentre come sappiamo esso è elemento fondamentale nel tessuto narrativo dell'*Amant*. Di converso, la critica ha messo in rilievo l'importanza di alcuni connettori semantici – tra cui ricordiamo l'automobile e la pista che collega il bungalow alla città. In particolare riteniamo interessante il fatto che, nella diegesi del romanzo del 1950, vi sia una presenza sensibile di due elementi fondanti per la loro frequenza e per la loro valenza assiologica: il fonografo ed il cinema. Si tratta di veri e propri cronotopi: il primo non appare nell'*Amant*; quanto al secondo, le occorrenze sono minime e, come dimostreremo, significative nella loro correlazione con la fotografia.

Il fonografo, come la fotografia, nella sua qualità di categoria di forma e di contenuto, fonde in sé indici spaziali e temporali. Al pari del *cliché*, la riproduzione del suono costituisce la testimonianza di un'attualizzazione

¹⁴ Cfr. Robert Antelme, *Pauvre, prolétaire, déporté*, in *Le Temps du pauvre*, n° 9, sett. 1948 e id., *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.

¹⁵ Claire Cerasi, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993, p. 96. Due crimini sono per Marguerite Duras imperdonabili: quello che l'amministrazione coloniale ha perpetrato contro sua madre e quello dei nazisti contro gli ebrei. La madre, nell'opera durassiana, si fa carico dell'ingiustizia coloniale, mentre altri personaggi, come Robert e Aurélie, incarnano il dramma degli ebrei.

¹⁶ Nell'interpretazione di Madeleine Borgomano la diga rappresenterebbe la scrittura alimentata dai ricordi che protegge (Id., *Duras, une lecture des fantasmes*, cit., p. 120).

del passato che, tuttavia, procedendo per mimesi, lascia intatte la percezione delle distanze e la tensione che ne deriva. Nell'opera della Duras la valenza del fonografo – così come del cinema e della fotografia – è di rendere conto non soltanto della distanza temporale, ma anche di quella geografica, enunciata col registro della lontananza. Il fonografo diviene un cronotopo che concretizza un esilio provvisto di tutte le componenti disforiche atte a caratterizzarlo come una *diminutio*.

Tre storie distinte vi si intrecciano: la lotta tra la madre ed il catasto e quella del fratello Joseph che hanno una loro compiutezza ed un'estensione diegetica pari alla terza, quella della passione di M. Jo per Suzanne¹⁷. Nelle ultime due, l'elemento narrativo del fonografo ricopre valenze diverse, ma fondamentali. Metafora dell'altrove, esso oggettualizza il desiderio di Joseph di lasciare la piantagione e liberarsi dall'abbraccio mortifero della madre:

Le phonographe tenait une grande place dans la vie de Joseph. Il avait cinq disques et les passait chaque soir, régulièrement, après le bain (BCP, p. 34).

Quelquefois, quand il en avait bien marre, il les [i dischi] remettait les uns après les autres, sans arrêt, toute une partie de la nuit jusqu'à ce que la mère se soit levée deux ou trois fois pour venir le menacer de jeter le phonographe à la rivière (BCP, p. 32).

Ma è nella relazione tra M. Jo e Suzanne che esso assume la funzione di oggetto di scambio e in tale veste rende conto anche delle relazioni tra i protagonisti, dell'intricato rapporto tra ricchezza del colonizzatore e povertà del colonizzato. Primo regalo di M. Jo a Suzanne, il fonografo viene narrativizzato come l'oggetto del desiderio per la ragazza francese e la sua famiglia e come aiutante per M. Jo il quale ne fa uno strumento di seduzione per "ouvrir dans leur monde prisonnier la brèche sonore, libératrice, d'un phonographe neuf" (BCP, pp. 67-8). L'enunciato – "En apparence il le donna avec facilité comme l'on fait d'une cigarette, mais il ne négligea pas d'en tirer quelque faveur auprès de Suzanne" (BCP, p. 67) – mette in questione lo stereotipo della relazione colonizzato-colonizzatore:

M. Jo demanda à Suzanne de lui ouvrir la porte de la cabine de bains afin qu'il puisse la voir toute nue, moyennant quoi il lui promit le dernier modèle de La VOIX DE SON MAÎTRE et des disques en plus, les dernières nouveautés-de-Paris (BCP, p. 72).

¹⁷ Sulle 'passioni' familiari nel romanzo, cfr. Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Paris, Corti, 1989.

Grazie alla sua prerogativa di evocare un altrove e un passato delimitati dai suoni ed amplificati da un mondo claustrale, il fonografo diviene per la madre la misura dell'avvenire:

En trois jours elle prit l'habitude de tableer l'avenir sur la vente du phonographe comme elle l'avait fait sur l'hypothèque des cinq hectares, sur la bague de M. Jo et plus généralement et plus durablement, sur les barrages (BCP, p. 252).

Anche il cinema, l'altro cronotopo, ricopre funzioni comparabili: rappresenta uno spazio geografico negato, l'Occidente, costituisce una promessa di libertà e dissolve il legame col codice simbolico delle lettere. Il loro comune denominatore è la musica¹⁸, nostalgica e materna in quanto rimanda all'Éden-cinéma, la sala in cui ogni sera, per dieci anni, la madre ha suonato il pianoforte per accompagnare la proiezione dei film muti. Ai figli, sistemati su dei cuscini ai piedi dello strumento, come alla madre, era impossibile vedere le immagini sullo schermo, di molto sopraelevato rispetto a loro (BCP, pp. 282-3)¹⁹.

Le proiezioni in città consentono a Suzanne e Joseph di abitare temporaneamente un altro spazio-tempo, in cui il mondo della *fiction* è più reale di quello del bungalow, della piantagione ("...dans les rêves de l'écran plus vrais que la vie", BCP, pp. 122-3); per entrambi è il luogo deputato agli incontri ("C'était là seulement, devant l'écran que ça devenait simple. D'être ensemble avec un inconnu devant une même image, vous donnait l'envie de l'inconnu", BCP, p. 223), un nascondiglio ideale ("l'obscurité féconde du cinéma", BCP, p. 223), l'unico capace di dissolvere le differenze tra l'esterno e l'interno, le distanze tra il qui e l'altrove, tra il mondo del colonizzato e quello del colonizzatore. L'anadiplosi del sintagma "la nuit", costituisce un rinforzo tematico e ritmico che produce un effetto di amplificazione, dilatando la sala del cinema a dimensione dell'intera esistenza:

Le piano commença à jouer. La lumière s'éteignit. Suzanne se sentit désormais invisible, invincible et se mit à pleurer de bonheur. C'était

¹⁸ Cfr., a questo proposito, Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, Harmattan, 2002, pp. 13-42 per la sezione dedicata al *Barrage contre le Pacifique*. Nell'*Amant*, invece, assistiamo alla formazione di un pensiero dialettico che contrappone la scrittura alla musica: "Puisque la musique est inséparablement liée à la figure du petit frère, elle sert à la fois de base (commune à ces deux systèmes) et de charnière (de deux instances différentes, de l'autobiographie et de l'art)", *ivi*, p. 247.

¹⁹ La scrittrice ha ripreso quest'episodio della sua infanzia nel lavoro teatrale *L'Éden Cinéma* (Paris, Mercure de France, 1977).

l'oasis, la salle noire de l'après-midi, la nuit des solitaires, la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma, plus vraie que la vraie nuit, plus ravissante, plus consolante que toutes les vraies nuits, la nuit choisie, ouverte à tous, offerte à tous, plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises, la nuit où se consolent toutes les hontes, où vont se perdre tous les désespoirs, et où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse d'adolescence (BCP, p. 188).

Non vi è menzione del fonografo nell'*Amant*. Quanto al cinema, vi è un solo riferimento: la differenza merita di essere analizzata. La nostra ipotesi è che lo spazio simbolico dei due cronotopi del *Barrage* venga sostituito, nel romanzo del 1984, dalla fotografia, immaginaria o referenziale. All'abbandono dell'intreccio tradizionale a favore di un solo nucleo tematico, la cui seduzione sta nel movimento rapsodico dell'enunciato, corrisponde un uso esteso della testualizzazione del *cliché*, il mnemotopo che trasforma Suzanne nella "petite au chapeau de feutre" (LA, p. 29). L'ekfrasis fotografica è l'indice di un cambiamento radicale nella relazione col passato che si configura come una patrimonializzazione della memoria personale.

La descrizione delle immagini non deve essere decifrata come indizio del genere autobiografico, ma come il risultato dello sguardo che cambia la prospettiva storica, facendo ruotare il discorso attorno al personaggio femminile, scegliendo di rendere essenziale l'intreccio. La scrittura si costruisce intorno a queste istantanee per divenire un romanzo familiare²⁰. Fonografo e cinema – due cronotopi importanti del *Barrage contre le Pacifique* – espunti dall'*Amant*, sono sostituiti dall'ekfrasis fotografica che inverte la diversa modalità scritturale scelta da Marguerite Duras.

Prima di soffermarci sull'unica occorrenza fotografica nel romanzo del 1950, riteniamo importante citare un'immagine rispecchiata, per le evidenti analogie di specularità con il *cliché*, che descrive un indigeno che lavora nella piantagione della madre:

Les pieds dans l'eau, le torse nu, le ventre creux, sous le soleil torride, pendant des années il avait contemplé son image pitoyable qui se reflétait entre les plants de riz, dans l'eau ternie des rizières, alors qu'il ruminait sa longue faim (BCP, p. 247).

²⁰ Cfr. P. Saint-Amand, *La photographie de famille dans "L'Amant"*, in Marguerite Duras, *Rencontres de Cerisy*, cit., p. 230. Sul romanzo familiare nell'opera della scrittrice, cfr. Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.

Il meccanismo del riflesso induce un rovesciamento: "pitoyable" non è da riferirsi all'immagine, ma alle condizioni dell'uomo, nella fattispecie alla sua corporalità. Allo stesso modo i sintagmi attributivi in posizione anaforica sono in rilievo e si collegano alla sua effigie riflessa nell'acqua. Nella staticità del rispecchiamento c'è il segno della sottomissione del colonizzato, rafforzata dai segni fisici ("pieds dans l'eau"; "torse nu"; "ventre creux") e dalle informazioni degli enunciati che precedono quest'immagine, tutta racchiusa nella circolarità della sua riproduzione ottica.

Situata nella parte finale della diegesi, dopo la partenza di Joseph e la constatazione del fallimento della progettualità materna, l'ekfrasis vera e propria pertiene al campo semantico del cinema, ma ne contrasta le valenze che abbiamo appena riscontrato:

Quand l'attente était trop longue elle prenait le vieil album *Hollywood-Cinéma* et cherchait la photo de Raquel Meller, l'artiste préférée de Joseph. Autrefois ce visage la consolait de bien des choses parce qu'elle le trouvait d'une suprenante, mystérieuse et fraternelle beauté. Mais maintenant lorsqu'elle pensait à la femme qui avait emmené Joseph, elle lui imaginait le visage de Raquel Meller. Sans doute parce que c'était le plus beau visage, disait Joseph, qu'on puisse voir, parfait, définitif, supérieurement préservé de toute atteinte. Mais il ne consolait plus Suzanne (BCP, pp. 332-3).

La testualizzazione stratifica ricordi diversi, come indicato dai connettori temporali ("Quand", "autrefois", "maintenant") diversamente connotati. Alla reminiscenza dell'immagine colta nella sua dimensione estetica si sovrappone l'identificazione, più recente, tra il personaggio raffigurato e la compagna di Joseph. Mentre la prima era positiva, traccia di quell'altrove che Suzanne ricercava nella sala cinematografica, la seconda è posta sotto il segno della delusione ed ha perso il suo potere consolatorio:

À côté de la photo agrandie de Raquel Meller, il y en avait une autre intitulée : « La sublime interprète de la *Violetta* se promène dans les rues de Barcelone ». Sur un trottoir bondé de monde, Raquel marchait à grandes enjambées. À grandes foulées heureuses, elle traversait la vie, absorbait les obstacles, les digérait pour ainsi dire, avec une facilité déconcertante. Mais c'était toujours à la femme de Joseph qu'elle faisait penser. Suzanne refermait le livre (BCP, p. 333).

Seppure nel registro della dispersione, quest'ekfrasis appare semanticamente rilevante per il suo riferimento alla cinematografia. Nell'*Amant*, infatti,

l'unico riscontro pertinente al cronotopo del cinema è contenuto nella frase-immagine dell'*incipit* e rafforzato dalla negazione della completiva:

Ce jour-là j'ai aussi des tresses, je ne les ai pas relevées comme je le fais d'habitude, mais ce ne sont pas les mêmes. J'ai deux longues tresses par le devant de mon corps comme ces femmes du cinéma que je n'ai jamais vues mais ce sont des tresses d'enfant (*L'A*, p. 23).

Il rimando tra i due testi serve ad illustrare il cambiamento di focus della narrazione, incentrata sull'immagine della protagonista, sul suo compiacimento narcisistico. Nella costruzione dell'immagine dell'*Amant*, le treccie costituiscono uno spostamento sineddochico la cui ripetizione accentua il processo di 'spettacolarizzazione' attraverso la visione.

Ma mentre i cronotopi servono a dotare i personaggi di alcune caratteristiche funzionali alla storia, nella narrazione dell'*Amant* la fotografia è il palinsesto mnemonico su cui si costruisce il romanzo, una sorta di tessitura inscindibile che lega la fotografia alla sua testualizzazione, sottoponendola alla prospettiva dello sguardo dell'enunciatore.

Secondo la Armel, Marguerite Duras condivide con i *nouveaux romanciers* la preminenza delle sensazioni visive, pur non praticando alcuna tecnica della descrizione raffrontabile a quella di Alain Robbe-Grillet o Claude Simon; nell'*Amant* il discorso, privo di dialoghi, segue il dipanarsi della memoria. Le preoccupazioni stilistiche, che Marguerite Duras condivide con Blanchot e Bataille e che rispondevano alle questioni cruciali su cui riflette l'intelligenza del tempo, sono rivolte alla rappresentazione dell'erotismo, alla dialettica della presenza e dell'assenza, ad un volontario disturbo della cronologia ed all'utilizzo della lingua neutrale²¹.

La questione della transizione dall'immagine alla parola si pone anche in *Hiroshima mon amour*. Qui il silenzio è duplice: a quello personale della protagonista, si aggiunge quello della Storia a formare una massa dura e opaca da cui emana una parola particolare, densa, a tratti difficile, proprio perché la sua fonte è irraccontabile. Il passaggio dalla fotografia alla parola è una risposta a quel silenzio, che tanta parte ha nell'opera della Duras. I suoi scritti fanno risuonare questo silenzio, l'attesa della parola giusta che nasce dalla muta visione dell'immagine.

²¹ Cfr. A. Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, cit., p. 28.

2.2 L'immagine come specchio

Già nel 1977, l'autrice affermava che all'origine della sua scrittura c'era una carenza della sua capacità di visione: "C'est [...] à partir d'un manque à voir mon histoire que j'ai écrit mon histoire"²². Quanto ai rapporti tra i due testi, è la scrittrice stessa ad evocarli, dieci anni dopo, nell'intervista a Jérôme Beaujour:

Le *Barrage* est devenu intangible, les camouflages, le remplacement de certains facteurs personnels par d'autres qui se prêtaient moins à la curiosité du lecteur et risquaient moins de l'éloigner du récit que moi je voulais qu'il lise, tout s'est intégré à la première histoire qui, elle, a disparu. Cela jusqu'à *L'Amant*. Il y a deux petites filles et moi dans ma vie. Celle du *Barrage*. Celle de *L'Amant*. Et celle des photographies de famille²³.

L'ekfrasis fotografica del *Barrage contre le Pacifique*, collegata a quella immaginaria dell'*Amant*, pone quest'ultimo sotto una prospettiva autoriflettente, che alcuni elementi concernenti la pubblicazione del testo del 1984 vengono a confermare. Abbiamo già accennato all'*Amant* come prodotto del grande ipertesto della scrittrice ed alla sua connotazione prettamente autobiografica. A queste notazioni vanno aggiunti due rilievi paratestuali: la dedica a Bruno Nuytten, direttore della fotografia delle pellicole della Duras regista e il fatto che, mentre la copertina del libro è rigorosa e minimale, la locandina che viene affissa nelle librerie è un montaggio fotografico "où Duras regarde dans un miroir ce visage, point de départ de l'écriture de *L'Amant*"²⁴, in cui cioè il volto della scrittrice, segnato dal tempo, si riflette in uno specchio che rinvia l'immagine del suo viso di adolescente: in questo cerchio visivo è racchiuso il significato del romanzo.

Negli anni '80 la produzione di Marguerite Duras cambia, il narratore diviene un enunciatore, il che spiega anche perché i testi, a partire da questa data, sono investiti sia di elementi biografici che immaginari. È dunque la voce narrante a confondere le frontiere tra *fact* e *fiction*²⁵; ciò che più conta non è la rispondenza tra verità e fatti, ma la modalità con cui

²² *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 96, Paris, Gallimard, 1977, p. 24. cit. in S. Loignon, *Marguerite Duras*, cit., p. 65.

²³ M. Duras, *La Vie matérielle, Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987, pp. 88-89.

²⁴ Cfr. A. Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, cit., p. 16.

²⁵ Cfr. S. Loignon, *Marguerite Duras*, cit., pp. 28-30.

l'enunciatore costruisce il rapporto con la materia narrativa. *L'Amant* restituisce un'identità in movimento partendo da un materiale iconico ed indicale che testualizza "le passage de l'idem à l'ipse, du 'moi' au 'je'"²⁶ (*L'A*, p. 205).

Merita qui comprendere quanto l'ekfrasis sia implicata nel cambiamento del registro narrativo. La diegesi parte da una frase-immagine, dall'evocazione di un *cliché* fittizio che diviene esemplare e che, per contiguità rispetto ai suoi indici, fonda la struttura del romanzo. Seppure mai esistita, l'effetto-foto che produce, legato agli indici già menzionati, alla focalizzazione, alla modalità discorsiva e al senso 'distanziante' della vista, ne fa una cornice che offre una dimensione importante al vedersi, al rispecchiamento dell'immagine autoreferenziale che delinea la dimensione del racconto²⁷.

È la foto assoluta, quella da cui discende la materia narrativa e che tuttavia non esiste; le altre evocazioni, vere e proprie ekfrasis, sono ricostruzioni parziali, mentre la prima è intera e riassume in sé le altre. "Image imaginaire"²⁸, in cui la parola prende il posto della pellicola: il ricordo a posteriori determina un'immagine di sé che viene fissata come in uno scatto fotografico, un'istantanea ad alto valore simbolico. La sua forte connotazione referenziale, legata al ricordo autobiografico, ne fa un asse privilegiato di trasmissione dei contenuti narrativi, che si sviluppano attraverso gli indici. Il ricordo, per essere memorizzato, ha bisogno della mediazione dell'immagine fotografica per trasformarsi in riflesso.

Nel progetto iniziale, *L'Amant* doveva portare il titolo di *L'Image absolue*²⁹ e presentarsi come una raccolta di foto personali commentate dalla scrittrice: "le texte de *L'Amant* [...] devait courir tout au long d'un album de

²⁶ Cfr. Alain Schaffner, *L'image de soi dans le récit d'enfance*, in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, a cura di Danièle Meaux, Jean-Bernard Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 191-205.

²⁷ Cfr., a questo proposito, Mieke Bal, *Atti di sguardo: Proust, il romanzo e la memoria visiva*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, vol. IV, Torino, Einaudi, 2003, pp. 279-291.

²⁸ Cfr. M. Borgomano, *L'Amant: une hypertextualité illimitée*, in *Revue des Sciences Humaines*, vol. LXXIII, n° 202, 1986, p. 74.

²⁹ In occasione della trasmissione televisiva di Bernard Pivot, Duras menziona *La photographie absolue* come primo titolo dell'opera, il cui riferimento è ovviamente quello dell'enunciato-immagine dell'attraversamento del fiume Mekong.

photographies de mes films et de moi"³⁰. In realtà la vicenda, secondo la ricostruzione di Frédérique Lebelley³¹, avrebbe avuto uno svolgimento diverso. Il figlio della scrittrice, fotografo, aveva ideato un libro destinato a ripercorrere, attraverso le immagini, la vita e la carriera della madre, che ne avrebbe firmato la prefazione. Marguerite Duras, secondo Laure Adler, desiderava lavorare con il figlio³². Sempre seguendo il filo delle ricostruzioni biografiche, le fotografie selezionate non si armonizzavano al progetto, eccetto una – quella dell'istitutrice e dei suoi tre figli di fronte alla casa di Hanoi – che racchiude gran parte della storia di famiglia, la cui ekfrasis è presente nell'*Amant*.

Il *cliché* mai scattato, la vera icona che manca all'appello, è il nucleo visivo-tematico attorno a cui la scrittrice costruisce un testo talmente denso da diventare un romanzo, su consiglio dell'editore Jérôme Lindon, *patron* delle Éditions de Minuit. Dal progetto fotografico, in seguito abbandonato, scaturisce una narrazione che fa perno sul vuoto della foto mancante e del libro mancato.

Le parole di Marguerite Duras sovrastano la ricostruzione fotografica del figlio, appaiono più impellenti. Interrogata sulle ragioni che l'avevano spinta a scrivere *L'Amant*, Duras risponde – anche a seguito della pubblicazione del libro di Yann Andréa *M.D.* – che aveva sentito l'urgenza di "un livre à elle"³³: "...j'avais envie de lire un livre de moi. De le faire. De le dire... je suis allée là, cette fois, là où je ne partage rien, où je ne peux pas partager"³⁴. Il pericolo, più volte dichiarato dalla scrittrice, è di scrivere una seconda versione del *Barrage*, che non avrebbe reso giustizia alla madre, né a se stessa. Duras elabora una scrittura diretta, senza mediazioni apparenti –

³⁰ *L'inconnue de la rue Catinat*, intervista a Marguerite Duras, in *Le Nouvel Observateur*, n° 1038 (28 settembre-4 ottobre 1984), p. 52. Le fotografie citate e descritte nell'*Amant* sono state pubblicate, nell'anno della morte della scrittrice, in *Marguerite Duras. Vérité et légendes Photographies inédites, Collection Jean Mascolo, Texte Alain Vircondelet* (Paris, Éditions du Chêne, 1996) dove A. Vircondelet afferma: "L'album de Cochinchine, même s'il est à prendre et à lire comme le simulacre d'une paix familiale, le substitut d'une harmonie fantasmée, était perçu par l'écrivain comme une forme de l'idéalité. L'écriture était une manière de remonter jusqu'à ceux qu'elle aimait malgré tout, malgré la haine, la séparation, les liens de 'pierre'. Certaines de ces photographies l'ont toujours veillée, non loin de son bureau, à son chevet. Elle en avait fait des collages, des sortes de puzzles qui servaient de fil à l'histoire écrite, de support imaginaire, de tremplin de climats et d'odeurs", ivi, pp. 7-8.

³¹ Cfr. Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Grasset, 1997, pp. 298-313.

³² Cfr. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 515-520.

³³ *Intervista a Marguerite Duras*, in *Libération*, 4 settembre 1984, citata in L. Adler, *Marguerite Duras*, cit., p. 519.

³⁴ Ivi.