

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
“L’ ORIENTALE”



DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

CORSO DI DOTTORATO XXXV CICLO

TESI DI DOTTORATO

**Percorsi visuali fra *nouveau roman* ed *extrême contemporain*.  
*Regard* e scrittura antinarrativa in Claude Simon e François Bon.**

Relatore:

Prof.

**Federico Corradi**

Candidata:

**Fabiana Cecamore**

Coordinatrice:

Prof.

**Alberto Manco**

## Sommario

<b>Introduzione.....</b>	<b>4</b>
<b>Capitolo I - Claude Simon e La Route des Flandres: l'esperienza «visuale» e la scrittura della sensazione .....</b>	<b>10</b>
<b>1 - L'immaginario intermediale di Claude Simon: La Route des Flandres e gli strumenti pittorici della parola letteraria .....</b>	<b>10</b>
<b>1.a – L'impianto descrittivo e il <i>memory monologue</i> .....</b>	<b>13</b>
<b>1.b – La descrizione visuale e la funzione-<i>regard</i> .....</b>	<b>18</b>
1.b.I - La struttura ipotipotica della descrizione e l' <i>effet d'image</i> .....	19
<b>1.c – La pittura come matrice di letterarietà.....</b>	<b>25</b>
1.c.I – Cézanne e la logica della sensazione: un modello privilegiato .....	26
1.c.II - L'eredità recepita da Simon.....	33
<b>2 - La <i>logique de la sensation</i> di La Route des Flandres .....</b>	<b>39</b>
2.a – Il dettaglio e le funzioni della descrizione .....	41
2.b – La <i>logique</i> delle <i>analogies sensorielles</i> :.....	48
<b>3 – Percezione e mediazione: resistenze del Modernismo nell'età contemporanea.....</b>	<b>70</b>
<b>Capitolo II – Triptyque e l'aventure du regard .....</b>	<b>77</b>
<b>1 - L'intermedialità di Triptyque fra cinematic novel e video art .....</b>	<b>77</b>
<b>1.a - L'eterogeneità di Triptyque: lo schema antinarrativo del trittico .....</b>	<b>84</b>
<b>1.b - Il «monologo visuale» e l'avvicinamento al cinematic novel .....</b>	<b>89</b>
<b>1.c - Il rapporto critico con il cinematic novel .....</b>	<b>95</b>
1.c.I - Dall' <i>effet d'image</i> alla <i>mise en spectacle</i> .....	99
1.c.II - <i>Tournage</i> .....	105
1.c.III - <i>Projection</i> .....	108
1.c.IV - Cattura e liberazione .....	113
1.c.V – Metalessi e metamorfismo.....	118
<b>1.d - Per una rilettura del cinematic novel alla luce dell'esempio di Triptyque .....</b>	<b>124</b>
1.d.I – <i>Simultaneità e metamorfosi: appunti preliminari al confronto fra Triptyque e video art</i> .....	127
<b>2 - La video art: il modello mancato.....</b>	<b>131</b>
<b>2.a - La videocamera come strumento della metamorfosi e i <i>trucages</i> .....</b>	<b>132</b>
2.a.I - <i>Incrustation</i> .....	138
2.a.II - <i>Surimpression</i> .....	148
2.a.III – <i>L'invasione delle immagini</i> .....	155
<b>3 – Intransitività e mediazione.....</b>	<b>161</b>
<b>3.a – Triptyque e l'estetica dell'interazione .....</b>	<b>167</b>
<b>3.b – Claude Simon dal Modernismo al Postmoderno.....</b>	<b>171</b>
<b>Capitolo III – Paysage fer e l'aventure du regard.....</b>	<b>175</b>

<b>1 - L'estrema contemporaneità del «retour du récit» .....</b>	<b>175</b>
1.a - Persistenze del <i>regard</i> nel romanzo dell' <i>extrême contemporain</i> .....	178
1.b - François Bon, <i>Paysage fer</i> .....	182
<b>2 - Il regard sul paesaggio come strumento di sovversione della transattività.....</b>	<b>184</b>
2.a. - Il paesaggio e gli éclats du moi .....	188
2. b - Il movimento e la retorica della mediazione .....	190
2.b. I - La simulazione del movimento del treno .....	192
2. b. II - L'attestazione del movimento del treno .....	200
2. c – L'intermedialità simulata dal movimento del treno .....	212
2.c.I - Il formato della visualità .....	216
<b>3 – La realtà come immagine: il cuore del dialogo con Simon .....</b>	<b>224</b>
3.a – Per un'eredità del Postmoderno nell' <i>extrême contemporain</i> .....	226
<b>Conclusioni.....</b>	<b>230</b>

## Introduzione

La riflessione sulla visualità è un nodo cruciale nella narrativa contemporanea<sup>1</sup>. La presenza diffusa di rimandi allo sguardo, i riferimenti al suo potere di penetrazione o distorsione, ne è una diretta manifestazione. Di opera in opera, lo sguardo appare come oggetto di rappresentazione o di allusioni più o meno esplicite, giocando spesso un ruolo decisivo nelle narrazioni. Il Nouveau roman offre un esempio emblematico di questa tendenza. Nelle opere legate a questo movimento letterario, identificato anche come *école du regard*<sup>2</sup>, l'interesse per la visione si impone come una vera e propria matrice di ispirazione. Esso si esprime attraverso un'ampia varietà di sperimentazioni che mirano a riprodurre, attraverso il "modo di procedere" della narrazione, lo stesso "modo di procedere" dello sguardo. In questo contesto, la suggestione visiva diventa il principio di un dialogo con le arti, dal quale la scrittura permuta un'ampia varietà di modelli formali. L'attenzione alla visualità viene così assunta come struttura implicita, che condiziona pienamente le forme di rappresentazione.

La caratteristica più evidente delle opere del Nouveau Roman, il risultato più chiaro di questo interesse per la visualità, è l'aspetto spiccatamente «antinarrativo»<sup>3</sup> dei testi. Tale caratteristica, che rappresenta la forma esteriore di un vero e proprio «sospetto»<sup>4</sup> nei confronti delle forme tradizionali, si concretizza nelle più diverse varianti. Ognuna di queste esprime un diverso tipo di atteggiamento. Il caso di Alain Robbe-Grillet, ad esempio, descrive un'interpretazione del rapporto con la visualità come espressione organica ai cambiamenti «archeologici»<sup>5</sup> del tempo. Le sue sperimentazioni implicano un'attenzione specifica all'universo cinematografico, riflettendo sulla compromissione delle facoltà percettive del soggetto con l'universo tecnologico<sup>6</sup>.

In altre opere del Nouveau Roman, invece, l'interesse per la visualità prende forma come risultato di esigenze schiettamente autobiografiche. I romanzi di Claude Simon rappresentano pienamente

---

<sup>1</sup> Per uno studio dello sguardo in letteratura, si veda: Carboni 2002; Crivelli, 2003; Coglitore, 2007; D'Amelia, di Giovanni, Capano 2007; Tinazzi, 2007; Valtolina, 2007; Ortel, 2008; Cometa, Montandon 2009; Ouellet, 2010; Ceserani, 2011; Arnaud, Angel-Perez 2013; Cometa 2016; Cometa, Cammarata 2017; Seligardi 2018.

<sup>22</sup> Negli atti del convegno di Cérisy-La-Salle del 1971, oggi raccolti nel doppio volume di Ricardou e Van Rossum-Guyon (1972), emerge chiaramente come i legami fra i *nouveaux romanciers* si siano stabiliti *ex-post* sulla base, cioè, di convergenze e analogie fra diversi modi di concepire il romanzo, accomunati dall'interesse per la sperimentazione di una forma nuova, sensibile alle innovazioni sopravvenute nel primo Novecento. La «spontaneità» delle affinità fra i vari autori è l'elemento fondante dell'esistenza del gruppo, la cui tenuta non è mai dipesa da manifesti letterari o programmi condivisi, ma dal confronto successivo alle sperimentazioni; dall'elaborazione di una coscienza comune nella quale ciascuna delle inclinazioni in gioco potesse contribuire ad una riflessione anche di taglio generale. Per una ricostruzione storica del *nouveau roman*, oltre Ricardou, Van Rossum-Guyon 1972, cfr: Robbe-Grillet 1963; Ouellet 1972; Ricardou 1973; Oriol-Boyer 1990; Britton 1992; Dugast-Portes 2001; Yanoshevsky 2006; Fastelli 2014.

<sup>3</sup> Concetto compreso nella più ampia categoria di «antistory», individuata da Chatman in opposizione a quella di narrativa classica: «if the classical narrative is a network (or "enchainment") of kernels affording avenues of choice only one of which is possible, the antistory may be defined as an attack on this convention which treats all choices as equally valid» (1978, p. 28).

<sup>4</sup> Cfr. Sarraute (1956): un testo fondamentale per comprendere la necessità, espressa dalla letteratura del dopoguerra, di rinnovare i rapporti con le esperienze del primo Novecento. Proust, Joyce e Kafka, i maggiori destinatari della lezione dei "maestri del sospetto" (Freud, Marx, Nietzsche), costituiscono gli esempi eminenti di una "linea critica" che esprime lo stesso "sospetto" nei confronti delle forme tradizionali del romanzo.

<sup>5</sup> «Ce qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'épistémè où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité ; en ce récit, ce qui doit apparaître, ce sont, dans l'espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une "archéologie"» - Foucault 1966, pp. 12-13.

<sup>6</sup> Il capitolo *À quoi servent les théories* di Robbe-Grillet 1963 interviene specificamente su questo argomento.

questo secondo tipo di approccio. La scrittura di Simon, così come il discorso “autocritico” che questi costruisce negli anni, testimoniano un'attenzione allo sguardo e alla visione direttamente legata a un'urgenza espressiva. Questa urgenza nasce da una concezione della visualità come modello epistemologico. Per Simon, la visione rappresenta non solo la dimensione privilegiata della rappresentazione, ma anche e soprattutto lo strumento primario del contatto con il mondo. I suoi testi esprimono continuamente una tale inclinazione, evocando un vero e proprio “desiderio di vedere”:

*Je veux voir. Je ne fermerai jamais les rideaux de mes fenêtres, même la nuit, et si je me réveille dans la nuit, j'ai besoin de voir les étoiles dans le ciel ou, s'il n'y a pas d'étoiles, le reflet jaunâtre et diffus du réverbère sur le plafond*<sup>7</sup>.

Tale concezione esprime importanti affinità con il discorso Fenomenologico<sup>8</sup>. Non stupisce, infatti, che sia lo stesso Merleau-Ponty a identificare nella scrittura di Simon l'espressione di un «besoin de voir», di un desiderio di «accéder à un être de latence»<sup>9</sup>, che solo la visione può realizzare. Tale bisogno visivo si esprime del resto come il risultato di una serie di fattori autobiografici. Tra questi, l'episodio, raccontato più volte da Simon, della malattia che lo vide confinato nel letto della sua stanza, «avec pour seul théâtre une fenêtre»<sup>10</sup>. Durante questo periodo, la visione divenne un bisogno onnicomprensivo, la cui importanza si manifesta con l'emergere del piacere, e anzi del bisogno, di «voir, regarder avidement»<sup>11</sup>. Risulta ancora più significativa perciò la caratterizzazione dell'attività creativa di Simon nel segno della *Doppelbegabung*<sup>12</sup>, che vede l'autore attivo, prima ancora in campo letterario, in campo pittorico<sup>13</sup>.

Il rapporto con la pittura costituisce un fattore cruciale per comprendere il rapporto di Simon con la visualità. Per lo scrittore l'arte è un banco di prova fondamentale, da cui prende vita una vasta produzione di dipinti, disegni e collage<sup>14</sup>. Soprattutto, la pratica artistica si rivela come una fonte di suggestioni destinate a rimanere vivaci anche dopo la cessazione delle aspirazioni pittoriche<sup>15</sup>. Il peso della vocazione all'arte continuerà a risuonare nella scrittura e nell'attività letteraria di Simon, informando in prima persona le forme, l'immaginario e gli interessi che essa manifesta. La partecipazione dell'autore alla critica e al dibattito sull'arte contemporanea è un chiaro esempio di

---

<sup>7</sup> Simon 1947, p. 104-105.

<sup>8</sup> Mouglin riassume efficacemente tale suggestione: «l'art poétique de Simon n'est rien d'autre qu'une phénoménologie de la perception, le texte portant – ou produisant, peu importe – la trace de l'être au monde de l'écrivain» (1997, p. 61). Cfr.: Deguy 1962; Kronegger 1980; 1984; Duffy 1992; 1998; Ferrato-Combe 1998; Sarfati-Lanter 2013; Dubosclard 2014; Genin 2020.

<sup>9</sup> Merleau-Ponty 1960, p. 29.

<sup>10</sup> Simon 1960b, p. 48.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Il "doppio talento" della scrittura e della pittura (vedi Cometa 2012, p. 21).

<sup>13</sup> Ma la pittura non è l'unico "altro" campo espressivo per Simon, attiva anche in ambito fotografico e cinematografico. Vedi Simon, 1988; Simon, 1992; Bonhomme, 2005a; 2005b; 2009a; 2009b; .2011.

<sup>14</sup> La mostra *Claude Simon. De l'image à l'écriture* tenutasi a Collioure nel 2021, e il relativo catalogo (Cfr. Calle-Gruber 2021a), costituiscono un importante saggio. Calle-Gruber 2021b offre un'approfondita analisi dell'opera artistica di Simon.

<sup>15</sup> Come racconta lo scrittore, un radicale senso di insoddisfazione conduce all'abbandono della pratica d'ambito pittorico nel 1968, nonché alla distruzione di molti dipinti. In una lettera, inviata dal fronte delle Fiandre, del 1940, Simon scrive alla moglie Renée Clog: «J'espère au moins que tu n'as pas montré à Saint-Saëns tous mes malheureux essais qui ne doivent être vus par personne» (20 aprile 1940, Cfr. Calle-Gruber 2021b, p. 28). Ancora, nelle *Notes* parallele all'attività pittorica Simon scrive: «Je vendais quand même de la peinture, M. Andry-Farcy directeur du musée de Grenoble m'avait acheté des toiles, j'avais rencontré Dufy qui m'avait encouragé énormément à faire de la peinture et moi, j'ai jugé que cela ne me satisfaisait pas. Ce n'était pas bon...» (Cfr. Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 93).

questa tendenza. In questo campo, Simon si dedica alla scrittura di prefazioni e saggi per vari cataloghi (i più noti sono quelli di Antoni Tapiés e <sup>16</sup> Gastone Novelli<sup>17</sup>), partecipando attivamente alla vita dell'ambiente artistico del suo tempo<sup>18</sup>. In un altro senso, l'impatto del "pensiero pittorico" sull'opera di Simon si manifesta anche nei testi più attenti alla riflessione teorica sulla letteratura, dove la pittura (insieme alla fotografia e al cinema) gioca un ruolo altrettanto importante. In questo caso l'arte diventa un prisma di osservazione, un vero e proprio supporto per l'elaborazione della visione della scrittura stessa. Ne è un esempio decisivo *Orion aveugle* (1970), in cui il riferimento alla pittura mette chiaramente in luce i procedimenti dell'*inventio* letteraria.

In un altro senso ancora, l'ispirazione pittorica si configura nell'opera di Simon come lo "spettro" alla base dei processi della composizione letteraria<sup>19</sup>. La sua presenza emerge dai numerosi riferimenti al mondo delle arti e, più in generale, dall'ovvia caratterizzazione intermediale della scrittura. Questo aspetto definisce in buona parte la prossimità di Simon al filone Nouveau roman, sancita nel 1960 dalla pubblicazione de *La Route des Flandres*. Quest'opera testimonia concretamente la concezione "porosa" alla base dell'attività artistica di Simon, esprimendola come tema fondamentale nella scrittura. Il testo è il risultato di un esperimento volto alla «recherche de nouveaux instruments d'approche»<sup>20</sup>, e al desiderio di «pousser plus loin»<sup>21</sup> i limiti della rappresentazione letteraria. Il senso dell'operazione, più che la messa in discussione di certi "codici" letterari, è un tentativo di testare i confini e le possibilità dell'espressione verbale. A questo livello, è possibile individuare nell'esperienza artistica il vero e proprio modello sperimentale, ispiratore dell'idea che «écrire, c'est avant tout composer»<sup>22</sup>. Una tale visione incoraggia l'applicazione delle logiche pittoriche alla rappresentazione letteraria, suggerendo soprattutto la possibilità di sfruttare le potenzialità visive del linguaggio verbale. La dimensione visiva afferma perciò il suo primato anche sulla scrittura, generando la complessità del testo e il suo carattere anti-narrativo.

*La Route des Flandres* presenta quindi un'importante valenza rappresentativa, esemplificando lo stretto rapporto che esiste, nell'opera di Simon, tra impulso antinarrativo e vocazione intermediale. L'opera costituisce un utile punto di partenza per un'analisi orientata alla visualità. In essa prende forma un testo dall'atteggiamento fortemente autocritico, in cui il primato della visualità funziona come principio di una schietta autoriflessione. Il presente studio si propone di accogliere lo stimolo offerto da questa considerazione, e di soffermarsi sulle caratteristiche intermediale generate dall'attenzione alla visualità. Tale analisi permette di individuare la matrice fondamentale di domande che il testo esprime con maggiore forza. Di queste, la più importante riguarda il ruolo della letteratura in relazione ad altre forme espressive, nonché le sue possibilità in termini di "immediatezza" e "fedeltà" a ciò che l'opera cerca di esprimere. L'obiettivo dell'analisi è approfondire i temi e le riflessioni suggerite in *La Route des Flandres*, inquadrando il nesso fra slancio visivo e sovversione delle forme del racconto.

Isolando tali caratteristiche in *La Route des Flandres* un testo esemplare, lo studio si propone di sviluppare uno strumento analitico adatto allo studio comparativo. Tale strumento, che mira a porre al centro dell'interrogazione il legame tra anti-narratività e visualità, supporta soprattutto la verifica

---

<sup>16</sup> Tapiés, Simon, Raillard 1989.

<sup>17</sup> Simon, 1963.

<sup>18</sup> Dubuffet, Simon 1994.

<sup>19</sup> Cfr. Rousset 1990; Duffy 1998; Ferrato-Combe 1998 ; Genin 2013.

<sup>20</sup> Robichou 1976, pp. 26-27.

<sup>21</sup> Simon 1986, p. 25.

<sup>22</sup> Simon 1981, p. 13.

delle relazioni del romanzo di Simon con altre opere. Per la sua elaborazione, è possibile sfruttare la vicinanza di *La Route des Flandres* al Nouveau roman, individuando in questa corrente letteraria la tendenza trasversale a considerare tale legame come una vera e propria "nozione". Il riferimento all'*école du regard* legittima, in altre parole, l'individuazione di una definizione specifica di questa convergenza tra anti-narratività e visualità. Si può infatti parlare di una "funzione-*regard*", designando con tale nozione le strategie visuali con cui la scrittura trasfigura la struttura narratologica, esplicitando la tensione autoriflessiva.

Come nel caso di altre opere del Nouveau roman, la presenza della funzione-*regard* in *La Route des Flandres* rimanda alla centralità del dialogo con le altre arti. Essa individua pertanto le caratteristiche formali maggiormente segnanti, fra cui, soprattutto, il suo impianto interamente descrittivo. Tale elemento, alla luce dei riferimenti teorici forniti dagli studi di Cultura visuale<sup>23</sup>, appare interpretabile in primo luogo come fattore primario di visualità nel testo. In secondo luogo, esso si costituisce attivamente come il fondamento di tutte le forme con cui l'opera afferma l'importanza della dimensione visuale come modello gnoseologico privilegiato. La descrizione si configura in queste vesti come la struttura primaria associata alla funzione-*regard*. Gli sviluppi ulteriori di quest'ultima, come si vedrà, dipendono strettamente dal modo in cui la stessa descrizione si sviluppa nel corso del testo. Rappresentando d'altra parte il carattere pervasivo dell'impostazione testuale, la funzione-*regard* connessa alla descrizione viene individuata come il principio primario della «nouvelle forme de roman»<sup>24</sup> cui dà vita Simon con *La Route des Flandres*.

Il secondo passaggio nella costruzione di tale parametro consiste nell'applicazione di tale funzione-*regard* al di fuori di *La Route des Flandres*. Attraverso tale operazione, lo studio si propone di verificare l'attendibilità di un apparato metodologico, ma anche di cogliere una tipologia specifica di sperimentazione intermediale, la quale risulta ancora vivace nella contemporaneità. Per questo tipo di analisi ci si avvarrà di altri due testi, entrambi scelti per la distanza diacronica che li separa da *La Route des Flandres*. Tali testi risultano simili all'opera primaria per la loro struttura, anch'essa basata sulla descrizione, nonché per la loro apertura a riferimenti intermediali. Lo studio tenta di preservare quelle che, al di là delle somiglianze, si configurano come profonde differenze fra i testi. Si tenterà quindi di restituire loro un valore centrale, utilizzando un metodo analitico, simile a quello di tipo «modale»<sup>25</sup>, di «narratologia dell'espressione»<sup>26</sup>, che evidenzia le specificità di ogni testo<sup>27</sup>.

La prima delle due opere scelte è *Triptyque* (1973), dello stesso Simon. In questo romanzo, l'immaginazione dell'autore cambia direzione, dando vita a un tipo di narrazione radicalmente diverso. Nell'opera, si verifica una perdita di interesse per l'aspetto esperienziale, legato al tema autobiografico, in favore di una narrazione ancora più esplicitamente sperimentale, che sfocia quasi nel campo dell'"intransitività". Il grado di complessità del testo appare quindi aumentato. Esistono tuttavia alcuni aspetti di continuità con *La Route des Flandres*. La fiducia nell'elemento visivo è ancora il cuore pulsante della scrittura, e rappresenta lo scopo principale della sperimentazione. Come

---

<sup>23</sup> Nel presente studio si tiene specificamente conto dei testi di Mitchell (1981; 1986; 1994; 2005; 2015); Cometa (2009; 2012).

<sup>24</sup> Mavrakis 2008, p. 108.

<sup>25</sup> Vedi Genette 1983.

<sup>26</sup> Gaudreault, 1999, p. 42.

<sup>27</sup> Jost riprende questa definizione da Genette (specificandone un ulteriore significato: «La *narratologie modale* s'occupe d'abord et avant tout des formes d'expression par le biais desquelles on raconte : formes de la manifestation du narrateur, matières de l'expression mises en jeu par tel ou tel médium narratif (images, mots, sons, etc.), niveaux de narration, temporalité du récit, point de vue, entre autres.» (Cfr. Gaudreault, Jost 2010, p. 20).

nel romanzo tale aspetto si definisce nella forma della descrizione. Dall'analisi di questo aspetto, è quindi possibile notare la vicinanza delle due opere sia dal punto di vista della sfera intermediale, sia in relazione ai contenuti che essa esprime

Un motivo fondamentale di interesse in *Triptyque* è una specifica ambiguità del testo. L'opera si presenta generalmente come un *cinematic novel*, rispondendo ad un tentativo di simulazione del linguaggio cinematografico. Essa esprime un tentativo che Simon dichiara apertamente, nel suo discorso "autocritico", invocando le categorie del montaggio. Tuttavia, come nota Pascal Mougin in un articolo appositamente dedicato, tale intenzione non si concretizza. Il testo finisce per discostarsi dallo scopo dichiarato, producendo un'inaspettata convergenza con le forme della videoarte<sup>28</sup>. L'analisi della funzione-*regard* in *Triptyque* permette di risalire alle ragioni specifiche di tale deviazione, e di cogliere la permanenza delle suggestioni pittoriche già individuabili in *La Route des Flandres*. Esse si rivelano in una forma evoluta, data la loro commistione con il tentativo di scrittura cinematografica. Il rapporto con l'intermedialità espresso da *Triptyque* configura perciò una certa attinenza al modello della funzione-*regard*. Di conseguenza, tale strumento permette di verificare la partecipazione dell'opera allo stesso discorso su letteratura e visualità prefigurato in *La Route des Flandres*.

In un altro senso, se in *La Route des Flandres* la dimensione intermediale disegna un rapporto con il Modernismo, gli effetti visivi del *Triptyque* presentano elementi di dialogo con la categoria del Postmodernismo<sup>29</sup>. Anche se l'applicazione di quest'ultima categoria alla letteratura francese rimane problematica, il riconoscimento di un contatto con la *video art* può legittimare tale confronto, consentendo al contempo una rilettura alla luce del dialogo con le letterature europee e americane<sup>30</sup>. Questa prospettiva rivela alcuni punti di partenza utili per analizzare in che modo la letteratura prosegua tale discorso nell'*extrême contemporain*.

Il secondo testo incluso nell'analisi comparativa è *Paysage fer di François Bon* (2001). L'opera presenta un'evidente affinità con le opere precedenti, configurandosi anch'essa come una forma interamente descrittiva. La narrazione si concentra sulla restituzione di un viaggio in treno che si svolge ogni settimana sullo stesso percorso, attraverso ciò che il narratore osserva dietro il vetro. Nella rappresentazione, risultano centrali le strategie testuali che riproducono gli effetti dello spostamento sullo sguardo dell'osservatore. Esse camuffano la struttura diegetica della narrazione, riportando in primo piano il segno della visualità e dell'antinarratività.

In generale, il testo non stabilisce un vero e proprio riferimento intermediale. Tuttavia, esaminando gli effetti legati al movimento del treno, sembra possibile riconoscere l'attività di una funzione-*regard*, derivante dalla stessa vocazione alla porosità evocata nei testi di Simon<sup>31</sup>. Esaminando

---

<sup>28</sup> Mougin 2020.

<sup>29</sup> Il riconoscimento di queste due "fasi" nella scrittura di Simon è identificato anche in Jameson 1991.

<sup>30</sup> Cfr. Vercier, Viart 2005.

<sup>31</sup> «Par la manière dont il se cherche, s'explicite ou se complexifie par et dans l'écriture, la langue ou l'œuvre littéraire, le sujet acquiert une consistance bien plus profonde ; en se frottant à des pratiques créatives différentes, il bénéficie d'un très grand élargissement de ses potentialités inventives et signifiantes. Grâce à la porosité des frontières entre les diverses formes artistiques, les œuvres se rendent capables de représenter des univers de signification et de représentation élargis» (Cfr. Bricco 2015). Una tale prospettiva permette di immaginare possibilità di convergenze intermediali in fondo impreviste, risultanti direttamente dall'autonomia del testo, dalla sua intrinseca apertura alla ricezione di influenze implicite nell'autore e nel proprio immaginario. In questo senso, il valore intermediale di un'opera, come i significati «talvolta ignorati o perfino divergenti» (Micheli 1994, p. 15) da quelli che «l'artista consapevolmente si proponeva di esprimere» (Panofsky 1962, p. 36), può avere a che fare anche direttamente con quello che «l'opera d'arte è capace di rivelare» (Micheli 1994, p. 14).

l'articolazione testuale, tenendo conto di alcune affermazioni di Bon<sup>32</sup>, nonché della sua produzione transmediale<sup>33</sup>, sembra possibile riconoscere un'affinità costitutiva tra il testo e il genere del *cinematic novel*. Da questo punto di vista, *Paysage fer* unisce gli elementi posti al centro dell'analisi delle altre due opere di Simon. Da un lato, la sperimentazione che gli dà vita esprime alcune analogie con il discorso filmico individuabile in *Triptyque*. D'altra parte, le implicazioni metatestuali suggerite dalla funzione-*regard* suggeriscono il corso di una riflessione simile a quella sviluppata in *La Route des Flandres*. Infine, nel suo insieme, *Paysage fer* mostra gli stessi segni di convergenza tra antinarratività e visualità, consentendo di individuare nell'*extrême contemporain* una fenomenologia letteraria vicina a questa categoria. L'osservazione della funzione-*regard* permette di percepire l'opera come una sintesi tra la tendenza sperimentale e il ritorno dell'attenzione al *sujet* e al *réel* tipico della letteratura contemporanea<sup>34</sup>.

L'analisi comparativa permette così di osservare, diacronicamente, e nonostante le evidenti differenze stilistiche, uno sviluppo organico delle funzione-*regard* nella letteratura francese. L'osservazione di tale struttura testuale fa emergere una vera e propria evoluzione, organica alle differenti fasi socio-culturali in cui si collocano gli esperimenti, riflettendo i cambiamenti dei paradigmi epistemologici. Una conseguenza diretta di questo elemento è l'evoluzione del rapporto tra il testo e la sfera del *medium*. L'obiettivo specifico dello studio è quindi valutare i risultati del dialogo tra una poetica intermediale nata all'epoca del Nouveau roman e quella proposta dalle due opere successive.

---

<sup>32</sup> Buon 2021.

<sup>33</sup> Il blog *tierslivre.com* costituisce un vero e proprio archivio delle creazioni audiovisive e multimediali dell'autore.

<sup>34</sup> Cfr. Dugast-Portes, Touret 2001; Blanckeman, Mura-Brunel, Dambre 2004; Vercier, Viart 2005; Asholt, Dambre 2010.

# Capitolo I - Claude Simon e La Route des Flandres: l'esperienza «visuale» e la scrittura della sensazione

*L'arte è pensiero espresso per immagini*  
Viktor Šklovski<sup>35</sup>

## 1 - L'immaginario intermediale di Claude Simon: *La Route des Flandres* e gli strumenti pittorici della parola letteraria

La scelta di *La Route des Flandres* come punto di partenza dell'analisi dipende dall'importanza che quest'opera ricopre, oltre che all'interno della produzione di Claude Simon, anche rispetto alla definizione dell'ala dell'*école du regard* maggiormente dedicata alle operazioni di scrittura intermediale. L'opera si configura come momento inaugurale della partecipazione di Simon alle sperimentazioni *nouveau-romanesques*, introducendo quelli che saranno gli strumenti principali della poetica progressivamente elaborata dall'autore. Con *La Route des Flandres*, vero e proprio spartiacque nella produzione di Simon, emerge in maniera definitiva una tensione alla complessificazione già *in nuce* nelle opere precedenti, E si afferma una volta per tutte l'importanza della componente del *regard*, che diviene ora l'*enjeu* narrativo cruciale, la matrice e la sostanza stessa delle forme assunte dalla narrazione.

Carattere principale del testo è la spiccata tensione visuale, che traspare dall'impostazione quasi completamente descrittiva che esso assume. Motivo fondamentale dell'importanza di tale aspetto è il suo ruolo nel determinare la destrutturazione del *récit*, istituendo i binari di una logica narrativa, alternativa a quella della triade trama-narratore-personaggio, interamente esemplata a partire da suggestioni pittoriche. Tale aspetto dipende dalla grande importanza ricoperta dalla relazione fra letteratura e pittura per l'autore, delineandosi come una diretta trasposizione di influenze soprattutto artistiche, che Simon trae direttamente dal proprio *Doppelbegabung*. Le forme della descrizione rendono fortemente percettibili gli effetti dell'immaginario sviluppato dall'autore in campo artistico, manifestando l'incidenza dei modelli pittorici di cui lo stesso autore fa menzione in numerose interviste<sup>36</sup> e in opere precedenti. Se *La Corde raide* (1947) costituisce un importante esempio in merito, riportando espliciti riferimenti alla precedenza dell'interesse per la pittura, cui l'autore si avvicina prima ancora che alla scrittura, *La Route des Flandres* mette direttamente alla prova tale ascendente, trasformandolo in un fattore cruciale per la conformazione della descrizione.

A rendere evidente tale aspetto è innanzitutto la chiara cura pitturale che la descrizione esprime nei confronti degli oggetti restituiti, evocando a partire da questi una forte suggestione visuale. Simile elemento, nell'approssimare la forma descrittiva di *La Route des Flandres* al modello della descrizione «pitturale»<sup>37</sup> costituisce una risorsa fondamentale soprattutto nello stabilire i criteri della

---

<sup>35</sup> Šklovskij 1974, p. 7.

<sup>36</sup> Fondamentale soprattutto quella di Jean-Paul Goux e Alain Poirson, *Un homme traversé par le travail* (Simon 1977).

<sup>37</sup> Una definizione articolata e schematica di «pictorial description» viene fornita da Jean Hagstrum (1958, p. xx), e a questa ci si riferirà nel corso dell'indagine: «(1) In order to be called 'pictorial' a description or an image must be, in its essentials, capable of translation into painting or some other visual art. It need not resemble a particular painting or even a school of painting. But its leading details and their manner and order of

logica alternativa al *récit* messa in opera nel testo. Esso viene manifestato sotto la specie di una vera e propria «funzione-*regard*», la quale, nel costituirsi come manifestazione dell'organicità del testo alle sperimentazioni dell'*école du regard*<sup>38</sup>, viene attivata da tutte le strategie visuali tese a defunzionalizzare la struttura narrativa. Tale funzione-*regard* si correla ad un generale tentativo di trattare gli eventi narrati, cioè i ricordi del personaggio, come immagini, e di articolare la narrazione come un meccanismo che dà direttamente a vedere, in luogo di narrare. Essa si rivela operativa attraverso tutte le strategie che evocano lo slancio visuale della restituzione, e che indirizzano il lettore verso l'attivazione di un *frame* di immaginazione visiva, invocandolo come necessario alla prosecuzione del testo. Sua principale ricaduta, sua diretta manifestazione, è perciò la costruzione di quello che Pascal Mougin identifica come il pervasivo «*effet d'image*»<sup>39</sup> generato dal testo, proponendo così un utile punto di vista per l'analisi della descrizione simoniana.

Con la definizione di *effet d'image*, nello specifico, Mougin individua la dipendenza della vocazione visuale della descrizione dall'intento di porre in risalto gli aspetti percettivi dell'esperienza narrata. Un intento che prende forma attraverso l'ininterrotta operazione di «*mise en image*»<sup>40</sup> con la quale il testo dissimula la propria vocazione narrativa, trattando i propri materiali come immagini: «diluendo», per un effetto di «straniamento» sklovskijano<sup>41</sup>, le forme del *récit*, in un uso pressoché esclusivo di forme ipotipotiche ed efrastiche. In questo modo, oltre a porre in risalto la propria vocazione pitturale, la descrizione opera soprattutto lo spostamento dell'asse dell'osservazione dai fatti e dagli eventi che sostanziano la vicenda alle immagini che di questa vogliono essere tracciate. Attraverso tali modalità di restituzione, il testo appare interamente strutturato secondo la funzione-*regard*, imponendo al lettore un diverso modo di «seguire il filo» della narrazione, affidandosi interamente alle tracce visive messe in campo dall'*effet d'image*. Allo stesso tempo, esso suggerisce un importante contenuto implicito, rilevando, mediante tali tracce visive, la preminenza

---

presentation must be imaginable as a painting or sculpture. (2) Visual detail constitutes the pictorial but is not, per se, the pictorial. Such detail must be ordered in a picturable way. It is therefore not fully legitimate to call what is merely visual in a poem pictorial. (3) The pictorial is, of course, not limited to one particular school or method of painting. Depending on what the poet knew or liked in visual art, it may bear relations with art that is imitative or abstract, representational or symbolic. (4) The pictorial in a verbal medium necessarily involves the reduction of motion to stasis or something suggesting such a reduction. It need not eliminate motion entirely, but the motion allowed to remain must be viewed against the basic motionlessness of the arrangement. (5) The pictorial implies some limitation of meaning. It does not, of course, involve the elimination of concept. Were that true, there would have been no pictorialism until the recent imagistic movement. But it does imply that meaning must seem to arise from the visibilia present. General didactic statement may appear, but in a pictorial context it must seem, like an inscription on a statue, to be subordinate to the visual presentation». Secondo tale concettualizzazione, le descrizioni pitturali non escludono elementi non pittorici, e tale forma di apertura risulta utile, ai fini dell'analisi, alla contemplazione degli elementi di marca percettiva caratteristici dell'*effet d'image*. Allo stesso modo, l'elemento della non necessità di trovare punti in comune con specifiche forme d'arte verrà qui accolto ma al contempo mitigato dal tentativo di indicare i legami del testo con alcune opere in particolare, con l'aiuto delle dichiarazioni e dei cenni più espliciti messi a disposizione anche direttamente da Simon.

<sup>38</sup> Particolarmente significativa è la vicinanza di Simon con Robbe-Grillet dal punto di vista dell'utilizzo della descrizione come struttura fondamentale del romanzo e in particolare come strumento «visuale», sostitutivo delle funzioni diegetiche (Cfr. Robbe-Grillet 1963).

<sup>39</sup> Mougin 1997, p. 17. Alla definizione Mougin affianca la citazione di Simon (tratta da un'intervista riportata nel «Monde hebdomadaire», 6-12 aprile 1967) alla prefazione di Joseph Conrad al *Negro del Narciso*, dove l'autore dichiara «Le but que je m'efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout, de vous faire voir» (Ivi., p.8 ; nella citazione originale : «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see»).

<sup>40</sup> Mougin 1997, p.31.

<sup>41</sup> Cfr. Šklovskij 1974.

dell'attenzione alla sfera della sensazione: eredità specifica che l'opera riceve dai modelli artistici che la informano.

Nel presente capitolo, si tratterà tale elemento come l'incarnazione specifica del *regard* testualizzato da *La Route des Flandres*, e come l'espressione più evidente dell'inclinazione intermediale testimoniata dall'opera: come il più chiaro segno della tendenza dello scrittore a fare della descrizione l'arma primaria di una concezione quasi interamente visuale del testo letterario<sup>42</sup>. Mettendo in luce la combinazione delle funzioni di straniamento e di soggettivizzazione che alla base di tale *effet d'image*, lo studio mira a restituirne l'importanza come esito di un'impostazione antinarrativa interamente informata dall'intento di costruire un racconto visuale. Si procederà perciò ad una rilettura dell'*effet d'image* come della più chiara testimonianza della continuità del "modo di fare" letterario di Simon con la precedente esperienza di pittore, in quanto esito di un tentativo di usare la descrizione per rilevare una serie di contenuti percettivi. Esso viene perciò inquadrato come della strategia cruciale con cui l'autore svolge la propria opera di de-strutturazione delle forme romanzesche attraverso la messa in gioco di contenuti soggettivi. Attraverso tale lente critica, si intende perciò tracciare la visione schiettamente intermediale presiedente alla scrittura del testo, rilevando in quest'ultimo l'esempio di una scrittura interamente definita dalle influenze della pittura «figurale».

Tale caratterizzazione permette di accedere alle funzioni critiche fondamentali del paradigma di lettura proposto dalla presente ricerca. Un paradigma, nello specifico, esemplato a partire dagli elementi più rappresentativi dell'inclinazione antinarrativa cui aderisce Simon, e che si configura come strumento di raccordo fra le scritture dell'*école du regard* e le problematiche cruciali per la letteratura dell'*extrême contemporain*. Fra i temi fondamentali ad esso riconducibili, spicca una riflessione sull'importanza dell'esperienza soggettiva<sup>43</sup>, e sulla rilevanza, rispetto a questa, del potere di mediazione esercitato dalle facoltà percettive, dalla memoria e dal *medium* artistico: un nodo

---

<sup>42</sup> «Simon envisage la création du texte littéraire comme un processus de transposition du visuel dans le langage. Pour l'auteur, l'utilisation de la langue pour évoquer le pictural dépasse une fonction uniquement descriptive. Elle transporte en même temps le lecteur dans un terrain textuel insolite, et, ce faisant, exige une adaptation des pratiques de lecture» - Wightman 2019.

<sup>43</sup> Quella dell'espressione del soggettivo e dell'onestà biografica rappresenta una tematica fondamentale del dibattito intorno al nuovo romanzo condotto dall'*école du regard*. Per Simon l'importanza dello spunto autobiografico dipende soprattutto dall'interesse per l'universo delle emozioni, di cui l'esperienza personale è vista come il principale serbatoio, e costituisce perciò la sorgente primaria dell'ispirazione letteraria. Il suo schieramento in favore di una scrittura pienamente espressiva della soggettività personale, di cui contano sempre di più i contenuti emotivi che non i fatti, emerge infatti con evidenza sia dai romanzi (attesta dai continui ritorni delle sue opere sui fatti della propria vita) che dagli interventi critici. La posizione assunta, ad esempio, da Robbe-Grillet, è invece più radicalmente critica nei confronti dell'«umanesimo» caratterizzante il romanzo orientato alla restituzione dell'esperienza personale e psicologica, dunque del «sentimentalismo» insito dietro tale inclinazione (in *Pour un nouveau roman* viene dedicato largo spazio a tale riflessione nel capitolo intitolato *Nature, humanisme, tragédie*), e del rapporto con la dimensione autobiografica (che viene, almeno in sede teorica, schiettamente rifiutato). La scrittura in *camera-eye* che Robbe-Grillet mette in opera, ad esempio, in *La jalousie*, rappresenta il rovescio della visione di Simon, e si concentra dunque più sui fatti esteriori che non sulle loro motivazioni psicologiche o sulle loro ricadute emotive. Essa rappresenta perciò un tentativo di interpretare diversamente il rapporto del soggetto con il mondo, eliminando l'espressione verbale di quelle che sono le "emozioni" del protagonista. Tale elemento non rappresenta tanto un tentativo di soppressione della soggettività, bensì uno slegamento di questa dal cosiddetto «mito della profondità» (di cui parla Sarraute 1956), fondato sull'idea dell'inautenticità di qualunque forma narrativa che miri al cosiddetto realismo psicologico. Al seguito della conclusione della stagione dell'*école du regard*, tuttavia, sarà lo stesso Robbe-Grillet a correggere il tiro, cambiando decisamente paradigma, se non sulla questione del realismo psicologico, perlomeno sulla visione del rapporto fra esperienza soggettiva e narrazione. Lo dimostra, ad esempio, la pubblicazione della *Trilogie* dichiaratamente autobiografica composta da *Le Miroir qui revient* (1985), *Angelique ou l'enchantement* (1988) e *Les Derniers jours de Corinthe* (1994).

cruciale nel ripensamento delle funzioni del romanzo al di fuori dei canoni della rappresentazione, e nella riconsiderazione del suo potenziale conoscitivo. Per definire tale paradigma, occorre perciò entrare nel merito dei numerosi scorci critici che il testo apre a livello metaletterario, tutti collegati al tema fondamentale del romanzo: la percezione di un'insuperabile separazione rilevata fra linguaggio e sensazione; il problema della sostanziale impossibilità di giungere al cuore dell'esperienza attraverso la parola; dunque la relazione fortemente problematica con la forma letteraria. Soffermandosi sul modo in cui le forme del *récit* vengono de-realizzate dall'intervento del *regard*, l'analisi intende porre in luce il modo in cui l'attenzione al tema della sensazione divenga il veicolo dei contenuti impliciti sulla mediazione. Si intende così pervenire ad una lettura di *La Route des Flandres* come opera nella quale l'impiego di strategie e di modelli extra-letterari segnalano la presenza di un *regard* "anti-realistico", che mira, più che a fornire raffigurazioni, a dissolvere il *récit* rilevando la «manifestation redondante de la picturalité latente qui sommeille dans le réel»<sup>44</sup>.

### **1.a – L'impianto descrittivo e il *memory monologue***

*La Route des Flandres*, pubblicato nel 1960 per le Éditions de Minuit, inaugura una fase di produzione romanzesca di stampo sperimentale. L'opera trae spunto dalla segnante vicenda autobiografica della partecipazione alla Seconda guerra mondiale: evento che vede l'autore – Brigadiere di cavalleria nel XXXI reggimento dei «Dragons» – coinvolto prima nella controffensiva all'avanzata tedesca in Belgio (la «manoeuvre Dyle»); poi nella disfatta del 1939; e, successivamente, nel viaggio di ritorno dal fronte, durante il quale ha luogo anche un periodo di prigionia. La narrazione è affidata a Georges, un personaggio "intertestuale", il cui nome, riapparso nel più tardo *Les Géorgiques* (1981), costituisce un omaggio a George Orwell<sup>45</sup>. Egli viene ritratto nell'atto di rievocare il proprio ritorno dalla guerra, nel corso del tragitto lungo "la strada delle Fiandre"<sup>46</sup>. Tale rievocazione costituisce tuttavia solo lo sfondo di quello che è il reale oggetto della narrazione: l'interrogazione ossessiva sull'«énigme» della morte del Generale de Reixach. Quest'ultimo, capo del reggimento di cui fa parte Georges, al quale è legato a livello familiare, viene ucciso in un'imboscata durante il ritorno dal fronte. Le circostanze in cui ciò accade destano tuttavia il dubbio, in Georges, che tale morte sia stata in realtà volontariamente ricercata. L'interrogazione è tuttavia destinata a restare irrisolta, soprattutto per via delle continue associazioni che turbano la ricostruzione, distogliendo l'attenzione dal suo oggetto.

Elemento maggiormente caratterizzante l'opera è la sua forma descrittiva, nel quale prende corpo un tentativo di rappresentazione più o meno «réaliste» dei «phénomènes mnémoniques»<sup>47</sup>. Essa presenta le movenze di un discorso indiretto libero affine, per tipologia, a quelle dello «stream of consciousness»<sup>48</sup>, e che Dorrit Cohn definisce «memory monologue»<sup>49</sup>. Tale forma monologica, di

---

<sup>44</sup> Vouilloux 1994, p. 53.

<sup>45</sup> Che l'autore incontra durante un'altra importante esperienza autobiografica, ovvero la guerra di Spagna, raccontata in *Le Palace* (1962).

<sup>46</sup> Caratteristica particolare del titolo dell'opera (notata in Genin 1997), è il suo riferimento esplicito ad un referente reale e piuttosto trasparente, qual è appunto la «route» attraversata dallo scrittore di ritorno dal fronte delle Fiandre.

<sup>47</sup> Rousset 1965-66, p. 81.

<sup>48</sup> Di cui condivide gli elementi definiti da Auerbach, ovvero: l'incardinamento su «un movente occasionale che provoca i movimenti interiori», la modulazione del pensiero secondo l'«espressione naturale, o se si vuole perfino naturalistica, [...] non limitata da nessuna intenzione, senza un preciso indirizzo» (Cfr. Auerbach 1946, p. 319-320).

<sup>49</sup> Utilizzando *La Route des Flandres*, insieme ad un'ulteriore opera di Simon, *Histoire* (1967), per elaborare tale definizione (Cfr. Cohn 1978, p. 247) ricollegandola ad una linea di filiazione che unisce le due opere a *L'urlo e il furore* di Faulkner.

cui Geroges è la voce narrante, «mime par son chaos l'univers chaotique qu'elle évoque»<sup>50</sup>, esibendo una spiccata tensione alla perturbazione della linearità del *récit* e delle sue strutture diegetiche. Sue caratteristiche cruciali in questo senso sono la forma ellittica, nella quale non compaiono riferimenti logico-cronologici al discorso generale, e l'impronta irregolare della frase, caratterizzata dalla lunghezza sovrabbondante e dall'uso talvolta scorretto della punteggiatura<sup>51</sup>. Il discorso si delinea come una struttura accumulativa sovraccarica, in cui si affastellano proposizioni ed incisi, digressioni e parentesi. Tali caratteristiche provocano l'effetto di un «*dédoublement énonciatif*»<sup>52</sup>, dello svolgersi di più discorsi parallelamente, provocando contestualmente i continui inceppamenti del discorso.

L'andamento farraginoso dell'enunciazione, esprimendo la perdita del «centro» linguistico del discorso, dell'ordine lineare, evoca nel *memory monologue* l'elemento traumatico della guerra, rendendolo una caratteristica intrinseca al discorso. Esso viene rappresentato come la ragione delle «*hésitations du récit*»<sup>53</sup>, della disfunzione a livello di appigli orientativi, e della rottura delle strutture logiche portanti del discorso. Simili aspetti, delineando una certa affinità con le forme del Modernismo europeo<sup>54</sup>, permettono al testo di disporsi in aperta conflittualità contro le forme classiche del romanzo: contro i modi della letteratura del «consiglio»<sup>55</sup> e della «saggezza»<sup>56</sup>, ma soprattutto contro gli «archétypes» e gli schemi «*fixés une fois pour toutes*»<sup>57</sup> dai canoni naturalisti.

Risultato principale di tale declinazione del discorso è la condizione di generale indeterminazione prodotta dal *memory monologue*, che così si configura come matrice primaria di un modo di procedere fortemente segnato dall'elemento caotico. In tale contesto, il lettore non viene esplicitamente informato sui fatti inanellati dalla trama, né sui personaggi, sulle loro storie, sulla loro collocazione nelle situazioni e nei contesti delle vicende trattate. Cifra primaria del testo è anzi quella di una confusione volontariamente prodotta, che mira a ricalcare le tendenze associative caratterizzanti

---

<sup>50</sup> Genin 1997, p. 63.

<sup>51</sup> L'elemento della de-strutturazione della punteggiatura può essere ricondotto, come fa François Bon, ad una modalità specifica di trattare il testo come immagine (elemento che secondo lo stesso scrittore, secondo un punto di vista condiviso dal presente studio, riconosce come cifra specifica delle scritture simoniane): «*écrire sans ponctuation, pour se contraindre mieux à cette tension de surface des mots, dont le rythme et la texture s'organiseront sans autre appui qu'eux-mêmes. Ce passage par l'écriture sans ponctuation est nécessaire pour appréhender concrètement l'idée de rythme interne de la langue, ce qui, pour sa construction même, passe par un appui sur le temps propre de prononciation et l'ordre des mots plutôt que sur les repères visuels des signes diacritiques. L'écriture sans ponctuation implique d'en passer par une apparente déconstruction, mais on croise à nouveau ici un point d'origine de l'écriture, un appui sur la seule scansion*» (Cfr. Bon 2013c).

<sup>52</sup> Revuz 1995, p. 143.

<sup>53</sup> Genin 1997, p. 56.

<sup>54</sup> Le relazioni con il Modernismo vengono esplicitamente chiarite dallo stesso autore, che da questi eredita l'idea di scrittura come «*assemblage*»: «*En littérature, Joyce et Proust ont été, me semble-t-il, les premiers à ne pas cacher qu'il s'agissait de travaux d'assemblage et à composer des textes qui ne prétendaient plus enseigner ni démontrer quoi que ce soit*» (Simon in Dubuffet, Simon 1994, p. 37). Tale prospettiva, tale allusione alla filiazione con Joyce e Proust è stata ampiamente esplorata soprattutto dal punto di vista dell'attenzione, condivisa in particolare con Proust, alla memoria, alle percezioni e alla sfera sensibile (Lefere 1990; Miguet-Ollagnier 2006; Dubosclard 2008; Gosselin 2010; Genin 2016). Estendendo la prospettiva delle filiazioni anche al di fuori dell'Europa, Jameson riconosce un legame con tale categoria a partire dalla relazione della scrittura del "primo" Simon con l'esempio di Faulkner, che ne costituirebbe il vero e proprio modello: «*the first of Simon's stylistic options, the so-called personal one, is clearly of modernist provenance since it very systematically reproduces Faulknerian writing procedures*» (Jameson 1991, p. 133).

<sup>55</sup> Definizione utilizzata da Walter Benjamin, *Il narratore* (Benjamin 1962, p. 250): il contenuto etico, il quale «*può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita*» che il narratore, nel nome della sua «*autorità*», si incarica di trasmettere al proprio lettore, così schierandosi «*fra i maestri e i saggi*».

<sup>56</sup> Ivi, p. 251.

<sup>57</sup> Simon 1972.

l'attività memoriale<sup>58</sup>. Essa costituisce l'effetto della principale strategia che il testo adotta per simulare il modo di procedere della memoria: quella di riprodurre il modo in cui i ricordi si richiamano reciprocamente, interrompendosi, sovrapponendosi, senza motivazioni e secondo il fattore dell'involontarietà<sup>59</sup>. Ciò accade per mezzo della costruzione di un meccanismo di continui cambiamenti di scenario, di continue interruzioni, che non viene mai riordinato secondo una struttura sequenziale. L'assenza dell'apparato diegetico riproduce il disordine dei continui mutamenti del *focus* descrittivo, abolendone la segnalazione. Essi si rivelano solo nel procedere progressivo della descrizione, attraverso la modificazione dei materiali trattati che evoca direttamente lo spostamento dell'attenzione su un'altra scena. Prende così forma una struttura di associazioni e sovrapposizioni mai esplicitamente "annunciate" dal monologo, sempre messe direttamente in atto, e sempre *in medias res*. Si produce così l'impressione di un accumulo di figure e situazioni in un unico complessivo *brouillage*, che impedisce al lettore l'immediata comprensione del testo.

Alla creazione di tale condizione di indeterminazione collaborano poi le caratteristiche più dirompenti del *memory monologue* simoniano, vale a dire la costante oscillazione pronominale e l'utilizzo costante del passato<sup>60</sup>: due elementi che estremizzano significativamente le tendenze destrutturanti della descrizione, rendendo ulteriormente opache le relazioni fra le scene. L'alternanza fra la prima e la terza persona singolare, la continua sostituzione fra un «je» ed un «on» narrante – anch'essa messa in opera senza indicazioni che permettano di comprendere le "ragioni" del mutamento –, ostacola il riconoscimento dello statuto e dell'identità del soggetto responsabile della restituzione. Essa risponde ad un tentativo di restituire non una pluralità di personaggi o di soggetti parlanti, ma l'«absence à soi-même et au monde»<sup>61</sup> del soggetto, la sua incapacità di porsi «de manière homogène et totalisante»<sup>62</sup> rispetto alle proprie esperienze: il modo, cioè, in cui le difficoltà della rievocazione colpiscono il personaggio anche e soprattutto nel "ricollocarsi" rispetto alle vicende ricordate – vista soprattutto la natura traumatica degli episodi restituiti<sup>63</sup>.

Tale caratteristica si configura contestualmente come una soppressione degli «embrayeurs» che garantirebbero l'ancoraggio del lettore nel testo, i deittici che lo guiderebbero nell'osservazione della scena: un fatto, questo, che impedisce l'immedesimazione nello sguardo del personaggio, e che ostacola in generale la «proprioception»<sup>64</sup> del lettore rispetto alla vicenda. A questo elemento si unisce l'uniformità del passato, insieme all'assenza di esplicite distinzioni cronologiche (che pure esistono,

---

<sup>58</sup> Segno maggiore dell'eredità proustiana è il modo specifico in cui Simon conduce la propria sperimentazione «ancrée au cœur de la mémoire involontaire», analogamente attestando il «rôle majeur dévolu à la description» in tale senso, e richiamandosi a principi non dissimili da quelli in base ai quali Proust costruisce le proprie «réminiscences involontaires, mimétismes inconscients ou reprises délibérées» (Dubosclard 2008, p. 64-65).

<sup>59</sup> In questi termini, Simon si ispira a Proust specificamente per l'«art de rattacher in extremis au récit les excursus qui tendent sans cesse à s'en échapper» che prende corpo nella *Recherche* (Cfr. Fraisse 2005, p. 223).

<sup>60</sup> La differenza con lo *stream of consciousness*, come nota Cohn, consiste anche nella differenza di *focus* fra memoria e coscienza: la prima interamente concentrata sul passato; la seconda aperta al transito degli eventi e degli incidenti del presente (Cohn 1978, p. 248).

<sup>61</sup> Viart 1996, p. 272.

<sup>62</sup> Désilets 2004.

<sup>63</sup> L'ispirazione per questo tipo di procedimento è direttamente autobiografica: «j'ai pu constater à quel point dans ces moment-là le champ de la perception (en l'occurrence la perception visuelle) semble se rétrécir en même temps que celle-ci se fait plus aiguë ou, si vous préférez, plus avide. [...] En l'occurrence [...] le personnage se trouve en danger de mort» (Cfr. Simon in Ricardou 1975, p. 410).

<sup>64</sup> Così viene definita la funzione dei verbi percettivi declinati in prima persona e le locuzioni spazio-temporali (*maintenant, là, ici*), in Bloch 2017, p. 33.

invece, nello *stream of consciousness*<sup>65</sup>), le quali, nel rievocare questa stessa difficoltà, impediscono di distinguere i vari piani temporali, i loro rapporti di successione o di precedenza. Non risulta possibile, cioè, stabilire quale sia il piano temporale riferito al momento della locuzione, il “grado zero” dell’enunciazione. La si svolge perciò su un piano di sincronia, dove tutti i diversi livelli del passato coesistono, non venendo mai esplicitamente distinti.

Risulta utile, per comprendere in che modo ciò accada, il richiamo ad un frammento di testo:

...ce dut être par là que je le vis pour la première fois, un peu avant ou après l’endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire, le découvrant, le fixant à travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase marron dans laquelle j’étais pour ainsi dire englué, et peut-être parce que nous dûmes faire un détour pour l’éviter, et plutôt le devinant que le voyant : (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route : les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d’insolite, d’irréel, d’hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval (c’est-à-dire ce qu’on savait, ce qu’on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n’était plus à présent qu’un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue – Georges se demandant sans exactement se le demander, c’est-à-dire constatant avec cette sorte d’étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque complètement atrophié par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s’étonner, abandonné une fois pour toutes cette position de l’esprit qui consiste à chercher une cause ou une explication logique à ce que l’on voit ou ce qui vous arrive : donc ne se demandant pas comment, constatant seulement... (LRDF, p. 16).

La scena si apre con la descrizione in prima persona della progressiva identificazione della carcassa di un cavallo. L’impostazione del testo in prima persona viene revocata da un cambio di prospettiva. Prende forma un primo blocco «autodiégétique»<sup>66</sup>: una narrazione di tipo mimetico, che focalizza, cioè, la vicenda dall’interno, stabilendo l’«ipséité»<sup>67</sup> del narratore e veicolando «la projection du lecteur»<sup>68</sup>. Esso si interrompe con la comparsa del pronome «il» e l’istituzione del regime eterodiegetico. Georges viene ora chiamato per nome («Georges se demandant sans exactement se le demander, c’est-à-dire constatant avec cette sorte d’étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque complètement atrophié»), per effetto dell’oscillazione deittica che innesca la narrazione «figurale»<sup>69</sup>, «hétérodégétique»<sup>70</sup>, che crea invece una distanza fra la sfera dell’io narrante e la sfera dell’io protagonista, rimanendo tuttavia impersonale. Lo slittamento della collocazione della voce enunciante dal «je» iniziale all’«il» o al «Georges», e viceversa, produce così un gioco di sostituzioni, dando forma ad una persona narrante “composita”, insieme interna e impersonale. Viene così definendosi un punto di vista che Merleau-Ponty definisce «personne intermédiaire», o, più specificamente, «une 1ere 2eme personne»<sup>71</sup>, il cui effetto principale è quello del *Verfremdungseffekt* brechtiano<sup>72</sup>. Al gioco delle oscillazioni deittiche si aggiunge poi l’ambiguità della collocazione

<sup>65</sup> Dove la stratificazione temporale dipende appunto da una specifica volontà di «dar spicco al contrasto fra tempo “esteriore” e “interiore”» (Auerbach 1946, p. 320), laddove un tempo «interiore», legato al passato e alla rievocazione memoriale, si contrappone ad un tempo «esteriore», legato invece alla coscienza e alla percezione, all’*hic et nunc* nel quale l’esperienza si trasforma in contenuto di coscienza. Tale scissione appare generalmente riflessa nella coniugazione verbale.

<sup>66</sup> Come Genette definisce la narrazione in prima persona, «où le narrateur est le héros de son récit» (Genette 1972, p. 253).

<sup>67</sup> Ricoeur 1990, p. 11.

<sup>68</sup> Bloch 2017, p. 31.

<sup>69</sup> Stanzel 1971, p. 61.

<sup>70</sup> Ovvero il «narrateur absent de l’histoire qu’il raconte» (Genette 1972, p. 252).

<sup>71</sup> Merleau-Ponty 1982, pp. 64-66.

<sup>72</sup> Cfr. Brecht 1961, pp. 130-36. In Barthes 1975, l’autore propone una lettura dei due pronomi più utilizzati nel testo autobiografico, appunto «il» e «je», riconoscendo nel distanziamento della terza persona che parla di sé dicendo «il», un effetto di distanziamento che serve a “mostrare”, anziché incarnare, il personaggio ritratto. Barthes richiama appunto a Brecht, il quale «recommandait à l’acteur de penser tout son rôle à la troisième

cronologica degli elementi descritti, la quale, istituita appunto con l'utilizzo uniforme del passato, impedisce una volta di più il reperimento del «grado zero» della narrazione.

Così impostato, il *memory monologue* sovverte i meccanismi di individuazione del *deus ex machina*, sconfessa la fissità di tale funzione, e con essa il tradizionale ruolo «ordinatore» ad esso attribuito, generando una serie di stravolgimenti di analogia portata su altri aspetti del discorso. Il risultato della de-funzionalizzazione della struttura del *récit* è la restituzione della soggezione della materia narrativa al divagare della coscienza narrante. Su questa, totalmente invasa dalla memoria, il trauma incide fino ad impedire di affermare «une conscience de soi telle que l'on puisse être sûr d'avoir dit ce que l'on a dit»<sup>73</sup>, causando la continua perdita del filo del discorso. Effetto complessivo di tali strategie è la costruzione di un “calderone di ricordi”: un unico, intricato groviglio di scene riportate ad un solo piano narrativo, nel quale tutto ciò che viene descritto appare compresente, simultaneo, privo di gerarchizzazioni concettuali. Le immagini di situazioni precedenti e successive alla guerra (come le scene del ritorno lungo la strada delle Fiandre, o quelle della vita familiare, o ancora quelle del rapporto amoroso con Corinne) si intrecciano così con quelle della guerra, con quelle delle fantasticherie, delle visioni, anche delle suggestioni provenienti dal mito, dalla letteratura, dalle arti, restituendo l'intensa attività immaginativa che tiene impegnato Georges.

Viene perciò conseguita, nel complesso, un'esplorazione fino alle estreme conseguenze delle possibilità del realismo psicologico, nella quale prende soprattutto forma una disposizione pervicacemente «antinarrativa»<sup>74</sup>. Una disposizione che, provenendo direttamente dalla tensione al caos restituita dal testo, rimanda ad un'ipotesi specifica, più volte espressa dall'autore, secondo la quale «la meilleure recette pour faire un chef-d'œuvre est l'absence de recettes»<sup>75</sup>. Essa viene direttamente affermata dal *memory monologue*, il quale promuove a valore primario del testo la capacità evocativa della parola, la sua facoltà di “restituire” senza il supporto di un ordine concettuale predeterminato. Utilizzando l'espedito della rievocazione, delle immagini dei ricordi che si avvicendano senza una *ratio* logica, il *memory monologue* veicola anzi uno specifico contenuto critico, denunciando la labilità, la convenzionalità della *recette* del narratore. Esso propone un atteggiamento che distorce le strutture proprie del romanzo autobiografico, e suggerisce l'insufficienza della sua forma “codificata”, “drammatizzando” l'impossibilità della restituzione di pervenire ad un'organizzazione coerente delle vicende narrate.

Tale impossibilità, principale motivo dell'antinarratività del testo, diviene perciò il valore e l'unico autentico “schema”: l'espressione più esteriore di una globale rivendicazione del privilegio della “parzialità” del soggettivo, la quale, pur nella sua inattuabilità, nel suo sottrarsi alla linearità del *récit*, costituisce il principale stimolo alla narrazione. Il *memory monologue* si configura perciò come traduzione di una concezione dello spazio narrativo come osservatorio privilegiato del «trouble magma d'émotions»<sup>76</sup> del soggetto; come dimensione del recupero di un contatto con ciò che è limitato e per definizione non circoscrivibile nell'organicità della narrazione. Come spazio, in altre parole, per la ricerca di un'espressione che, consapevole della difficoltà di relazione con i propri

---

personne», per evocare l'effetto di uno “scollamento” che «annule et mortifie son référent», trattandolo come «un peu mort» (p. 171). Al contempo, tale declinazione pronominale ripristina e mette in risalto la convenzione finzionale, imponendo al lettore un'osservazione dall'esterno, ravvicinata più al punto di vista del narratore che a quello del protagonista, che circoscrive gli eventi narrati, riferendoli, e sopprimendo le potenzialità «immersive» connesse all'uso di «je».

<sup>73</sup> Viart 1996, p. 272.

<sup>74</sup> Cfr nota 4.

<sup>75</sup> Simon 1947, p. 73.

<sup>76</sup> Simon 1986, p. 5.

materiali, rinuncia ai vincoli “concettuali” dell’ordine romanzesco. Diretta conseguenza di tale schieramento antinarrativo è perciò il riversarsi di questa difficoltà di trattazione dei materiali nella difficoltà del lettore di orientarsi nel testo. Omesse le specificazioni logiche, cronologiche e causali sui rapporti fra le scene, il lettore viene posto direttamente di fronte alle criticità che il *memory monologue* si incarica di esaltare. Egli dovrà attivamente ricercare una strategia per accedere ai contenuti della narrazione.

Il destino di tale ricerca non viene tuttavia lasciato al caso. La spinta anti-diegetica del *memory monologue* si correla, innescandola e al contempo dipendendo da questa, alla cosiddetta “funzione-*regard*” identificabile nella descrizione. Questa, che rappresenta, nello specifico, ciò che consente alla narrazione di svolgersi come un processo di ricostruzione di immagini, appare strettamente correlata al modo di procedere del testo come una descrizione integrale. Essa rappresenta la matrice delle strategie di restituzione: l’origine della sospensione della diegesi e delle forme *tout-court* narrative, e al contempo lo strumento specifico atto a sostituirle. Le strategie testuali che la mettono in opera suggeriscono il corso dell’applicazione di una logica organizzativa alternativa, interamente improntata a criteri visuali. Tale logica si auto-espone, nel corso del testo, permettendo progressivamente al lettore di individuare gli strumenti atti a supportarlo nell’orientamento nel *memory monologue*. Analizzandola, sarà possibile cogliere l’impronta pittorica della descrizione e dell’intera organizzazione di *La Route des Flandres*, così individuando, dietro la subordinazione dell’ordine narrativo allo scopo visuale, l’esito cruciale della vocazione intermediale del testo.

### **1.b – La descrizione visuale e la funzione-*regard***

L’aspetto interamente descrittivo del *memory monologue* costituisce il primo importante strumento d’ingresso della visualità, rendendo quest’ultima qualità l’«*élément principal*»<sup>77</sup> del testo. La pervasività della descrizione sostituisce ai riferimenti alla propria strutturazione logico-cronologica, e all’apparato narratologico, informazioni relative unicamente agli aspetti più esteriori, “visuali”, della vicenda. Essa realizza così il tentativo di trasformare la narrazione dei “fatti”, degli “episodi”, in una «*description d’actions*»<sup>78</sup>, che ricostruisce gli eventi come raffigurazioni. Simile procedimento, che configura nella descrizione le movenze dell’ipotiposi, è ciò che innesca in prima persona la funzione-*regard*, evocando il modo in cui la memoria trasforma l’esperienza in immagine. Esso costituisce in queste vesti la strategia testuale delegata alla rappresentazione della filigrana memoriale della restituzione, permettendo così di osservare nel testo un complesso di raffigurazioni. La struttura ipotipotica che regge la descrizione, in particolare, determina i caratteri propriamente pittorici alle immagini descritte. Essa trova come esito più significativo l’ingeneramento di uno slancio fortemente visuale, di uno spiccato *effet d’image*, che il lettore deve recepire attentamente, attivando a tal fine il *frame* visuale

L’elemento dell’*effet d’image*, in particolare, rappresenta un importante oggetto di valutazioni per comprendere le connotazioni intermediali del testo. Come diretta emanazione dei tentativi visuali della descrizione, come diretta concretizzazione delle suggestioni che questa mira a produrre, l’*effet d’image* è ciò che permette alla narrazione di svolgersi come procedimento di visualizzazione. Esso

---

<sup>77</sup> «Ne serait-il pas possible de concevoir un système romanesque entièrement inversé, c’est-à-dire où la description deviendrait pour de bon cet “*élément principal*” dont parle Tynianov, en ce sens qu’au lieu d’en être simplement le “*prétexte*”, l’action en serait au contraire le résultat, serait engendrée par elle et, dès lors, nécessaire, incontestable et non plus fortuite ? » - Simon 1982, p. 17.

<sup>78</sup> Le Bozec 2002, p. 4.

consente perciò di osservare quelle che sono le caratteristiche specifiche delle immagini evocate dal testo, facendo emergere la forte cifra antimimetica che le caratterizza. Simile tratto, dipendente dalla modalità della loro costruzione, appare ricevibile come conseguente alla particolare vivacità percettiva che queste manifestano. Un elemento, questo, che permette di osservare una certa continuità fra le suggestioni che ispirano il Simon pittore e quelle che intervengono invece nella sua opera di scrittore, rivelando l'adesione dell'immaginario che presiede all'opera ad una serie di modelli di stampo pittorico.

Di tali modelli, l'*effet d'image* permette di cogliere soprattutto l'importanza come informatori di una specifica concezione dell'immagine, la quale si costituisce anche come la base di partenza della logica della strutturazione testuale. Tale concezione, nello specifico, appare collegata ad una riflessione sulla percezione e sull'aspetto sensoriale come strumenti principali dell'esperienza soggettiva, come autentiche forme di mediazione che permettono il dialogo fra il soggetto e la realtà. L'attenzione ad una simile visione rappresenta un nodo importante nella poetica della memoria simoniana, divenendo parte integrante delle strutture descrittive, e configurandosi in definitiva come principale tramite nella rottura con le forme del *récit*.

Per comprendere in che modo tutto questo si delinea in seno alla sperimentazione visuale condotta sulla narrazione, occorre perciò soffermarsi sulle strategie finalizzate ad evocare l'*effet d'image*. La loro osservazione, ponendo in primo piano il modo di articolarsi della funzione-*regard*, e il peso di questa nel rideterminare le modalità di rappresentazione, consente di identificare nel testo un funzionamento come vero e proprio "dispositivo" di creazione di immagini. A partire da tale elemento, risulta possibile inquadrare le affinità con i modelli pittorici, e individuare la penetrazione di questi ultimi come ispiratori del discorso memoriale, dei suoi materiali e della sua struttura. Tale analisi costituisce perciò la base per entrare nel merito dei contenuti critici connessi alla concezione dell'immagine manifesta attraverso l'*effet d'image*, e per attribuire alla funzione-*regard* il valore di diretta attestazione dello sfondo intermediale del testo.

### 1.b.I - La struttura ipotipotica della descrizione e l'*effet d'image*

Il tratto che consente maggiormente di notare l'inclinazione del testo alla visualità e all'evocazione di un vivace *effet d'image* è la configurazione della descrizione come dispositivo straniante. Tale carattere, segnante specificamente una descrizione «qui ne découvre que successivement les diverses qualités d'un objet»<sup>79</sup>, esprime una disposizione a focalizzare gli episodi e gli scenari a partire dagli oggetti che li animano, e a scomporre anche questi ultimi in dettagli e incidenze visive. Simile caratteristica permette di notare il corso di un principio ipotipotico<sup>80</sup>, che si rivela soprattutto a partire da una specifica attenzione al graduale rilievo dei colori, dei contrasti, dei rapporti fra luci e ombre. La descrizione tratta il lettore come un «blind listener»<sup>81</sup>, per "dipingere" i fatti narrati. Essa trasforma gli episodi in immagini, puntando a restituirne l'«*effet d'évidence*»<sup>82</sup>. Questo aspetto informa interamente la «description intégrale»<sup>83</sup> che prende corpo nel testo, restituendo attraverso il "modo di vedere" del testo, lo stesso "modo di vedere" del personaggio. Essa si configura soprattutto come

---

<sup>79</sup> Simon in Ricardou, van Rossum-Guyon 1972, p. 86.

<sup>80</sup> Figura dell'«*εὐάργεια*» improntata allo scopo di "dipingere" i fatti narrati, nel mostrarli «comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux», evocando la vividezza dell'immagine per avvicinarsi il più possibile ad una raffigurazione visiva (Cfr. Dumarsais 1977, p. 11).

<sup>81</sup> Mitchell 1986, p. 46.

<sup>82</sup> Bozec 2002, p. 3.

<sup>83</sup> Mavrakis 2008, p. 108.

strumento visuale, di *mise en image*, che trasforma la narrazione in un processo di raffigurazione. Al contempo, l'andamento straniato, complicato poi dal carattere radicalmente antinarrativo del testo, manifesta le difficoltà di Georges di organizzare la rievocazione. Esso esprime la sua incapacità di riordinare ciò che ricorda, di "dare un nome" alle cose, mettendone in evidenza la necessità di richiamarsi ad aspetti visuali. Da questo modo di procedere si producono alcune conseguenze cruciali.

In un primo senso, la configurazione della descrizione come ipotiposi, estendendo il proprio effetto di straniamento all'intera struttura testuale, produce un'integrale de-realizzazione dei referenti messi in gioco, segnalando la perdita del carattere «énonciatif»<sup>84</sup> della restituzione. Tale caratteristica integra perciò all'elemento dell'assorbimento della diegesi quello del «refus de la nomination»<sup>85</sup>, causando una sostanziale «dysfonction du travail de référence»<sup>86</sup>. Così connotata, la descrizione si rivela come impostata su un principio antimimetico, che la fa funzionare secondo un procedimento diverso da quello dell'automatismo cognitivo che «identifie et fait reconnaître ses contenus par rapport au monde réel»<sup>87</sup>. Simile elemento viene d'altra parte restituito con tanta più evidenza visto il continuo irrompere, nella descrizione di una scena, di digressioni che frammentano il discorso. Procedendo in forma ipotipotica, la descrizione si delinea perciò come un ulteriore sintomo della tensione antinarrativa, permettendo anzi di notare la penetrazione di quest'ultima nelle strutture stesse del testo. Nel secondo senso, tale modo di «repandre les choses en enlevant leurs noms propres»<sup>88</sup> in quanto direttamente correlato all'intento "pittorico" dell'ipotiposi, diventa per il lettore lo stimolo diretto «a costruire una rappresentazione visiva»<sup>89</sup>. Costretto a proseguire il suo modo di ricostruire gli eventi, il lettore viene indotto ad attraversare difficoltà di ricostruzione analoghe a quelle di Georges. Egli viene indotto a comportarsi come un «viewer»<sup>90</sup>, sperimentando la stessa necessità di Georges di richiamarsi alle incidenze visuali.

L'unione di questi due aspetti permette perciò di notare nella sospensione delle «contraintes référentielles»<sup>91</sup> operata dallo straniamento l'*enjeu* fondamentale della descrizione. Essa costituisce il motivo primario dell'antinarratività del testo, motivando proprio in queste vesti la necessità dell'attivazione dello schema visuale. Viceversa, la vocazione visuale della descrizione appare leggibile come esito della rappresentazione della memoria come la matrice delle immagini, che Georges, e di conseguenza il lettore, deve ricostruire. In entrambi i sensi, l'impostazione antinarrativa e antimimetica della descrizione si configura come la manifestazione specifica della suggestione del *regard*, e come il sintomo della pervasività di quest'ultima nel testo. Traiettorie specifiche di tale forma descrittiva è la realizzazione di una forma narrativa che procede interamente attraverso la raffigurazione. A tale fine, essa opera incrementando il proprio potenziale visuale, rivelando al contempo l'importanza dell'elemento antimimetico anche come cifra della propria modalità di costruzione di immagini.

Simile aspetto si fa direttamente misurabile nella particolare tipologia di ipotiposi che prende corpo nel testo. Essa dà corpo in più di un caso ad immagini nette, definite a livello di plasticità e di

---

<sup>84</sup> Così intendendo la descrizione che "nomina" e che "ordina"; che «organise (ou désorganise) de façon privilégiée la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique [...] et énoncé didactique» (Cfr. Hamon 1993, p.6).

<sup>85</sup> Orace 2005, p. 99.

<sup>86</sup> Bonhomme 2005b, p. 13.

<sup>87</sup> Mougin 1997, p. 19.

<sup>88</sup> Simon 1989.

<sup>89</sup> Eco 2002, p. 213-214.

<sup>90</sup> Metz 1993, p. 119.

<sup>91</sup> Barthes 1968, p. 87.

materialità, che colpiscono nella loro vividezza, delineandosi come momenti di visualità nitida. Tali immagini rimandano soprattutto ai momenti propriamente “immaginativi” del *memory monologue*, in cui Georges rievoca, anziché i propri ricordi, alcuni momenti propriamente “immaginativi”.

Un esempio, in questo senso, riguarda una scena che Georges non ha mai visto, ma che egli ricostruisce a partire da alcuni racconti e dicerie familiari. Essa rimanda al ritrovamento del corpo di un avo di Georges da parte di due membri della servitù:

le valet accouru au bruit du coup de feu se précipitant, habillé à la diable, son ample chemise pendant à demi hors de sa culotte enfournée au saut du lit, et peut-être, derrière lui, une servante à bonnet de nuit, et presque nue, une main devant la bouche pour étouffer un cri et l'autre retenant maladroitement le vêtement qui glissant de son épaule découvre un sein [...] qu'elle s'efforce de protéger du courant d'air provoqué par l'enfoncement de la porte (la lueur de la flamme passant entre ses doigts, de sorte qu'elle semble faire apparaître au centre de chacun l'ombre floue des os enveloppée par le rose transparent de la chair) : tenant donc en même temps d'une main ce vêtement de nuit qui cache mal sa poitrine, et la chandelle qu'elle protège de l'autre, si bien que son visage juvénile et effaré se trouve éclairé d'en bas, comme par les quinquets de la rampe d'un théâtre, les ombres étant inversées, c'est-à-dire placées non au-dessous des volumes mais au-dessus, les parties dans l'ombre étant la lèvre inférieure, l'arête du nez, le haut des joues, la paupière supérieure et le front au-dessus des sourcils), le valet de chambre se présentant, lui, de dos, la jambe droite portée en avant, à demi fléchie, la gauche en arrière [...] (LRDF, p. 58-59).

Particolarità di tale ipotiposi è il suo riferimento ad una scena che Georges non ha mai visto, e che viene da questi ricostruita sulla base di fantasia e vagheggiamenti, esemplati sui racconti tramandati nella famiglia nel corso delle generazioni. La descrizione mette tuttavia in gioco un alto grado di vividezza nei dettagli che Georges immagina, restituendo la forza e il fervore della sua immaginazione. Tale vividezza dipende dalla precisione e dall'accuratezza della memoria di Georges, e dalla specifica attenzione di quest'ultimo a porre in evidenza le luci, i contorni e i contrasti, le posizioni e i volumi delle figure partecipanti alla scena, scomponendo anche i movimenti. Si nota, in questo caso, una certa definitezza della ricostruzione, la quale dipende specificamente dal modo in cui l'andamento straniato isola le singole incidenze visuali della raffigurazione.

Nella maggior parte dei casi, però, la descrizione dà corpo ad immagini che appaiono evidentemente condizionate da problemi di ricostruzione, i quali vengono riferiti sia “direttamente” che attraverso alcune suggestioni visuali. Tali immagini, nel rievocare la contestualizzazione specifica dei ricordi nel contesto guerresco, si configurano soprattutto a partire dal rilievo di alcuni aspetti percettivi. Un simile procedimento, soprattutto se osservato alla luce del contrasto con i momenti di rievocazione “immaginativa”, restituisce l'attenzione della ricostruzione a rievocare lo stato d'animo specifico del personaggio. Ciò accade specificamente attraverso le forme della raffigurazione, emergendo in maniera evidente proprio grazie alle immagini dove si registrano con più forza i condizionamenti prodotti dalle circostanze guerresche.

Un utile esempio in questo senso è il suggestivo brano riferito all'incontro con la carcassa del cavallo. Tale scena viene caratterizzata da una chiara insistenza della descrizione sul verbo «voir», che compare in una varietà di accezioni («découvrant», «fixant», «reconnaître», «identifier», «constatant») che denotano le varie sfumature assunte da questo stesso atto percettivo. I verbi descrivono in particolare le condizioni di confusione e di disorientamento rievocate da Georges, suggerendo l'indebolimento delle facoltà cognitive del personaggio durante le esperienze ricordate. Il dato visuale appare incerto; la facoltà di percepire viene messa in dubbio dallo stesso Georges (con le varie locuzioni e avverbi, «ce dut être par là», «peut-être», «cette sorte de», «pour ainsi dire», «sans doute»). Le indicazioni relative alla situazione rivelano perciò una certa vaghezza, la quale appare

del resto come una giustificazione per il modo di procedere straniato della descrizione. I verbi accompagnano perciò una ricostruzione improntata alla “debolezza cognitiva”, nella quale Georges si riduce alla propria capacità di recepire stimoli sensoriali. L’ipotiposi si sofferma perciò soprattutto sul senso di indeterminatezza e confusione da cui è affetto lo sguardo di Georges, rievocandolo anche attraverso le caratteristiche dell’oggetto osservato. Pur percependo una gran copia di dettagli, Georges recepisce ciò che incontra in maniera sfocata e vaga. Ulteriori elementi di straniamento, come i richiami analogici, esprimono poi la fumosità di ciò che il personaggio riesce a carpire. Più che occuparsi della restituzione dell’oggetto, la descrizione rivela perciò una particolare attenzione a definire il modo in cui esso viene percepito, provocandone contestualmente la trasfigurazione.

Un ulteriore richiamo all’attenzione della descrizione alla sfera percettiva appare operabile grazie alla frequente menzione di macchie di colore. Con tale riferimento, di stampo chiaramente pittorico, la descrizione costruisce alcune raffigurazioni tese a manifestare direttamente alcuni specifici condizionamenti visuali recepiti da Georges, utilizzando anche in questi casi un ampio numero di verbi percettivi. Attraverso il richiamo alle macchie di colore viene perciò espresso in più di un caso lo stesso problema di visualizzazione che impedisce a Georges di focalizzare ciò che vede. Esse rimandano a momenti di «disponibilité passive»<sup>92</sup>, che Georges conserva nella propria memoria mantenendone le caratteristiche di confusione e smarrimento:

des taches d’encre fluides et mouvantes se confondant et se disjoignant, et par-delà lesquelles il pouvait voir les fragments du ciel nocturne et inaltérable de mai, les lointaines et inaltérables étoiles stagnant, immobiles, virginales, apparaissant et disparaissant dans les découpure (LRDF, p. 47).

Le macchie di colore restituiscono perciò l’attenzione della descrizione a porre in risalto i condizionamenti percettivi. Soprattutto, esse rimandano ad una modalità specifica di restituirli, rendendoli direttamente parte della raffigurazione. La loro osservazione suggerisce perciò, come particolare caratterizzazione dell’ipotiposi, un’attenzione a rilevare una tipologia specifica di elementi “pittorici”, definiti soprattutto da una particolare concezione di “visione pitturale”. Una visione pitturale, nello specifico, fortemente segnata in senso antimimetico, e nella quale si riflette la tensione della narrazione a focalizzare l’esperienza percettiva del soggetto.

La restituzione focalizzata sulle scene di guerra permette perciò di cogliere, come tratto specifico dell’ipotiposi, lo specifico orientamento dell’attenzione verso la sfera percettiva. Simile aspetto, nel definire in maniera sostanziale la raffigurazione prodotta dalla descrizione, inverte una volta di più il discostamento dell’interesse della rappresentazione da forme di tipo mimetico. La focalizzazione del materiale “sensibile” di ciò che viene descritto, il rilievo dell’effetto percettivo che l’incontro con questo genera nel soggetto, riflettono in questo senso l’attenzione dell’autore al *trouble magma d’émotions*. Quest’ultimo viene perciò direttamente “raffigurato” a partire dai rimandi alla sfera percettiva, i quali, conferendo uno statuto “visuale” alle sensazioni di Georges che osserva e ricorda, si delineano come “qualità pittorica” specifica delle immagini costruite.

L’effetto visuale prodotto dall’ipotiposi appare perciò strettamente correlato ad un tentativo di porre in primo piano l’aspetto percettivo. Quest’ultimo viene restituito come fatto visuale, rappresentando un elemento implicito, intrinseco, delle raffigurazioni più chiare e definite, e venendo posto in particolare risalto dalle raffigurazioni legate alla guerra. Soprattutto in questo secondo caso, diviene perciò possibile individuare nell’elemento della percezione e della posizione in evidenza

---

<sup>92</sup> Cfr. Duffy 1992.

dell'aspetto sensoriale, il carattere dominante dell'*effet d'évidence* prodotto dall'ipotiposi. Delle immagini memoriali che essa produce, contano tutti i condizionamenti percettivi che le producono, più ancora che la "materialità" di cui si costituiscono. In tale prospettiva, l'ipotiposi appare piuttosto distante dal tentativo di restituzione di un'impressione di realtà, dell'«*effet de réel*»<sup>93</sup> tipico della descrizione realista. Al contrario, essa punta a riprodurre un'«*expérience originaire de la vision*»<sup>94</sup>, mostrandone tutto il portato soggettivo: mostrando, cioè, una volontà specifica di attribuire vividezza visuale non alle caratteristiche dell'oggetto descritto, ma alle impressioni sensoriali che lo avvicinano al soggetto. In queste vesti, la descrizione appare orientata soprattutto al tentativo di raffigurare le «*perceptual images*»<sup>95</sup> dei ricordi, soffermandosi sugli oggetti e sulle situazioni, ma solo per mettere in rilievo il modo in cui essi vengono percepiti, e successivamente ricordati. Tale inclinazione, nel definire il carattere primario della visualità della descrizione, si configura come la matrice del cosiddetto *effet d'image*.

L'*effet d'image*, esatto opposto dell'*effet de réel*, rappresenta in questi termini la qualità principale della descrizione improntata al *regard*. Con tale definizione ci si riferisce ad un'idea specifica di immagine. Per comprendere quale, risulta utile il richiamo alla distinzione concettuale operata fra «*image*» e «*picture*» da W.J.T. Mitchell<sup>96</sup>. La doppia accezione suggerita dall'inglese permette di scindere due diversi significati. Il primo ha a che fare con il concetto di «*image*», e si collega all'idea dell'immagine come oggetto mentale, attinente alla sfera del pensiero e del discorso. Il secondo, legato invece all'idea di «*picture*», ha invece a che fare con il concetto di supporto iconico, di oggetto materiale che ospita, e che quindi è, un'immagine materiale e visibile. In questo senso, l'idea di *image* si collega all'idea di *eidolon*, rimandando ad una concezione dell'immagine come astrazione, quindi come oggetto "copiato" dal reale. Essa rimanda perciò ad una visione dell'immagine come frutto di una percezione soggettiva, rappresentando «*l'image virtuelle*». L'idea di *picture*, invece, indica «*l'image réelle*», collocata nella sfera materiale, ovvero l'immagine "primaria", l'oggetto stesso che fa da fondamento alla creazione dell'*image*<sup>97</sup>.

L'*effet d'image* dell'ipotiposi simoniana ha quindi a che fare con l'accezione più soggettiva di *image*. La sua funzione è opposta a quella dell'*effet de réel*, poiché punta specificamente a suscitare immagini evidentemente legate alla sfera della percezione. Anziché puntare all'illusione di ricreare una *picture*, la descrizione simoniana mira a dar corpo a suggestioni visuali ricollocabili nella sfera delle *images*. A tal fine, essa investe quindi tutta la propria vivacità visuale nell'evocazione del portato percettivo. In queste vesti, l'*effet d'image* dipende da una modalità della trattazione dei "referenti" come matrici di "dati sensoriali", dunque, più che come l'oggetto di una ricostruzione di "cose", come materia prima di un'opera di "costruzione di visioni". Esso si manifesta perciò a partire da tutte le forme in cui la descrizione esprime la propria vocazione alla ricerca dell'elemento percettivo, divenendo una caratterizzazione specifica della visualità straniata a partire dalla quale

---

<sup>93</sup> Barthes 1968.

<sup>94</sup> Labarthe-Postel 2002, p. 10.

<sup>95</sup> Ogni atto percettivo si forma nel soggetto come produzione di un'immagine. Si parla in questo senso di «*perceptual images*»: immagini che, prodotte dalla visione o dall'immaginazione, prendono corpo a seguito di ogni atto percettivo (Mitchell 1986, p. 47).

<sup>96</sup> Mitchell 1986.

<sup>97</sup> L'opposizione fra immagine virtuale e immagine reale, insieme all'analogia con lo specchio, vengono utilizzate da Agnès Minazzoli in *La Première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée* (1990, p. 31).

Georges rievoca<sup>98</sup>. L'effet d'image presenta quindi immagini dalla forte qualità antimimetica, evocando così la loro origine nella sfera percettiva dell'oggetto. Esso caratterizza la descrizione per la sua stessa capacità visuale, configurandosi come una conseguenza del modo in cui essa focalizza, più che la materialità degli oggetti descritti, il modo in cui essi entrano a contatto con il soggetto.

Il riferimento ai brani precedentemente analizzati permette pertanto di inquadrare l'*effet d'image* come direttamente correlato alla caratterizzazione soggettiva e sensoriale delle immagini. Come si nota grazie ai verbi percettivi riferiti alla carcassa del cavallo, la descrizione evidenzia la condizione psico-fisica di Georges attraverso la restituzione dei suoi effetti sul modo in cui egli ricostruisce le immagini. A questo stesso effetto partecipa l'immagine di una «vase marron», da cui Georges si percepisce ricoperto, la quale rimanda in chiave sinestetica alle difficoltà di visualizzazione, e all'impossibilità di circoscrivere ciò che egli vede. Essa rimanda alla confusione di Georges durante l'atto visuale, e alle difficoltà che gli impediscono di identificare fra «les décombres, les morts, l'espèce de traînée, de souillure», altro che «quelque chose d'insolite, d'irréel». La *vase marron* è perciò dotata di un particolare *effet d'image*: di una qualità “pittorica” specifica, associata all'elemento percettivo, che attribuisce l'effetto di vividezza alla sensazione delle difficoltà di focalizzazione a partire dal suo ritratto “dall'esterno”. In queste vesti, l'*effet d'image* si configura soprattutto come l'esito della tendenza dell'attività sensoriale e memoriale di Georges a trasfigurare e a deformare ciò che viene osservato. E rappresenta perciò la qualità specifica grazie alla quale la descrizione può fare a meno di “riferire” le sensazioni di cui tratta, rimandando al potere della parola di evocarle attraverso le immagini.

Come cifra caratterizzante la figurazione, l'*effet d'image* costituisce la concretizzazione finale della tensione antimimetica che sostanzia l'immaginario di *La Route des Flandres*. La sua osservazione permette di cogliere una specifica attenzione espressa nei confronti dell'aspetto percettivo e sensoriale. Quest'ultimo, posto sempre in primo piano dall'*effet d'image* dell'ipotiposi, viene rappresentato come fondamento primario della visione e della rievocazione. Esso costituisce perciò un particolare nodo di riflessione nel testo, che pone in primo piano l'attenzione all'«échange entre la matière et la pensée»<sup>99</sup> che si svolge attraverso la percezione. Le forme della raffigurazione permettono di cogliere il peso di tale aspetto, rievocando direttamente, come contenuto implicito, il corso di una riflessione sulla realtà come inevitabilmente “mediata”, appunto, dalla sfera percettiva. Simile aspetto, nel descrivere numerosi elementi di vicinanza con le teorie della fenomenologia sull'intenzionalità<sup>100</sup>, permette soprattutto di cogliere un rimando implicito ad un immaginario non distante da quello predominante, nell'autore, durante gli anni della formazione artistica.

Se la tensione visuale espressa dalla descrizione, nella sua pervasività, testimonia una chiara fiducia nel linguaggio delle immagini, le sue specifiche caratteristiche, l'*effet d'image* permettono di individuare una sostanziale continuità con le influenze che Simon, durante gli anni della pratica pittorica, riceve dai propri modelli. L'interesse della scrittura nel rappresentare l'*émotion*, ritraendo l'attività percettiva del soggetto mediante raffigurazioni antimimetiche appare come un sintomo del perdurare, nella scrittura, delle stesse suggestioni pittoriche alla base delle stesse tele realizzate da

---

<sup>98</sup> «Si les images sont de véritables hypotyposes et créent un univers, elles proposent de pseudo-expériences sensorielles de vie et nécessitent la projection, ou même la promenade, d'un corps imaginaire dans l'univers décrit, via le passage initial par la sémantisation» - Bloch 2017, p. 115.

<sup>99</sup> Simon 1958b, p. 5

<sup>100</sup> Le relazioni dell'opera di Claude Simon, ma in generale molti dei *nouveaux romans*, con tale categoria filosofica sono oggetto di un ampio numero di studi. Duffy 1992, in particolare, utilizza le nozioni husserliane ereditate da Merleau-Ponty come punto di partenza per l'analisi critica.

Simon. Sembra perciò possibile ipotizzare un'organicità fra gli esperimenti condotti in *La Route des Flandres* e quelli precedentemente realizzati in ambito pittorico. La ricostruzione di tale linea di filiazione permette di apportare ulteriori contenuti alla riflessione svolta in *La Route des Flandres* a proposito della percezione, e del suo ruolo cruciale nel "mediare" il rapporto con la realtà. Soprattutto, essa permette di accedere alla specifica impronta intermediale ricostruibile nel testo, la quale si rivela, oltre che attraverso la tipologia di immagini rappresentate, anche a partire dalle logiche costruttive elaborate per l'opera. Per analizzare ognuno di questi aspetti occorre perciò ricostruire e porre in primo piano gli elementi di analogia fra la pittura di Simon, fra il dialogo che essa instaura con i propri modelli, e l'*effet d'image* realizzato dal testo. Sarà così possibile pervenire ad un riavvicinamento fra il testo e l'ispirazione artistica dell'autore, e inquadrare in prospettiva intermediale le tecniche messe in campo nella costruzione del testo.

### 1.c – La pittura come matrice di letterarietà

Dalle elaborazioni critiche di Simon sulla pittura, oltre che dalle sue tele, emerge il nesso fra la distanza della descrizione dai modi della *mimesis* e la formazione artistica. L'avversione al «culte de la technique» si esprime in seno ad una visione del realismo come forma eminentemente «académique»<sup>101</sup>. Tale visione evoca un legame diretto con le influenze recepite dall'apprendistato presso il pittore André Lhote<sup>102</sup>, dall'esempio del Cubismo e di Picasso, e dall'ispirazione tratta da Van Gogh. Dagli studi artistici, Simon sviluppa una concezione dell'arte come momento di «libération, rupture avec la convention, destruction des barrières, élargissement, irrationnel, fantaisie, libre expression des instincts, des désirs non conformistes»<sup>103</sup>. La creazione è affrancata dai principi classici della «rappresentazione»<sup>104</sup>, e orientata verso il materiale emotivo dell'esperienza. Tutto questo trapela in maniera evidente nelle opere narrative di Simon. Tali principi costituiscono lo stesso sfondo concettuale della funzione-regard articolata in *La Route des Flandres*. L'*effet d'image* della descrizione ne sembra una conseguenza cruciale. I processi visuali articolati nel testo possono in costituire un indizio della continuità della scrittura di Simon con le suggestioni tratte dalla precedente esperienza artistica.

La posizione in primo piano della sensazione appare fortemente rivelatrice in tal senso. La figurazione che ne deriva riporta caratteristiche in forte dialogo con le tele dell'autore, e, per il loro tramite, con i suoi modelli. Nei dipinti di Simon, l'attenzione alla sensazione produce un forte slancio antimimetico. Le immagini evocano le *émotions* attraverso le deformazioni subite dall'universo materiale. Le raffigurazioni mostrano un certo grado di discontinuità dai parametri del realismo,

---

<sup>101</sup> Simon 1947, p. 73.

<sup>102</sup> Cfr. Calle-Gruber 2021b.

<sup>103</sup> Simon in Ivi, p. 36.

<sup>104</sup> Il cui significato rimanda ad un'idea di raddoppiamento, come vale per l'idea classica di rappresentazione (in Foucault 1966 si parla di come «la représentation [...] se donnait comme répétition», Cfr. p. 32). Anche l'etimologia (al lat. *repraesentatio* -onis, der. di *repraesentare* «rappresentare») rimanda alla ripetizione, alla «constitution d'une sorte de *double* de l'objet réel», derivante dall'etimologia stessa della parola "rappresentazione": «représenter c'est présenter une seconde fois, au mieux, se présenter un objet que l'on substitue à un autre objet; forcément déjà une "doublure"» (Louvel 1998, p. 21-22). Di qui in poi, l'utilizzo della parola "rappresentazione" implicherà soltanto il suo significato letterale di «fait de rendre sensible (un objet, une chose abstraite) au moyen d'une image, d'un signe, etc. ; image, signe qui représente. Représentation d'un objet par une figure» (dal vocabolario online *Le petit Robert*). Analogo è il significato in italiano: «l'attività e l'operazione di rappresentare con figure, segni e simboli sensibili, o con processi varî, anche non materiali, oggetti o aspetti della realtà, fatti e valori astratti, e quanto viene così rappresentato» (dal vocabolario *Treccani*).

manifestando anzi caratteristiche in continuità con quelle prodotte dallo straniamento nella descrizione. Sembra perciò possibile ricostruire un serbatoio di suggestioni e di ispirazioni comune alle due diverse produzioni dell'autore. Tale prospettiva conferma infatti il perdurare delle stesse suggestioni alla base dell'immaginario pittorico di Simon nella scrittura di *La Route des Flandres*.

In quest'ottica, la descrizione e i processi possono essere inquadrati come il risultato di un tentativo di transcodificare letterariamente le aspirazioni nate con la pittura. Le loro caratteristiche si configurano come l'esito di un'interpretazione omogenea delle due "arti sorelle". L'elemento intermediale di *La Route des Flandres* apparirebbe in questi termini come la matrice dell'esperimento. Esso rappresenterebbe una cifra intrinseca del testo, che viene direttamente espressa dalla descrizione e dalla particolare architettura testuale cui essa dà vita. Tale punto di vista permette di interpretare la funzione-regard come la manifestazione dei condizionamenti che l'esperienza della pittura produce sulla scrittura. Essa attesta la permanenza di una specifica concezione della prassi creativa nel passaggio da un codice espressivo all'altro. Tale concezione può quindi illuminare organicamente i procedimenti antinarrativi e i loro contenuti impliciti. La loro rilettura in questo senso permette di inquadrare la conflittualità manifestata dall'opera come il risultato della necessità di mantenere in vita l'inclinazione pittorica originaria.

Per comprendere il ruolo della concezione intermediale che presiede alla scrittura di *La Route des Flandres*, occorre quindi inquadrare la sensazione come argomento d'interesse nell'opera. Simile aspetto permette di cogliere un'analogia con i precedenti pittorici maggiormente rappresentati nel discorso critico di Simon. Tale analogia riguarda il discorso sull'émotion, il quale rappresenta per Simon il segno dell'eredità recepita da quello Paul Cézanne. Cézanne rappresenta infatti per Simon il termine di confronto più importante in ambito pittorico. L'autore dedica alcune dichiarazioni molto esplicite al tema. L'importanza di Cézanne ha soprattutto a che fare con l'eccellenza della «crédibilité scripturale», dell'«évidence»<sup>105</sup> fisica che la sensazione trova nelle sue opere. Tale aspetto costituisce per Simon un'autentica fonte di ispirazione:

«Et Cézanne ? Voilà, j'y viens. Je vais bientôt le retrouver, quoique, sans qu'il y paraisse, je n'aie cessé d'écrire des choses le concernant depuis que j'y ai fait allusion»<sup>106</sup>.

Il riferimento all'opera di Cézanne rappresenta perciò uno spunto particolarmente importante per comprendere il carattere intermediale della scrittura di Simon. L'esempio dell'artista svolge una funzione dirimente per la costituzione stessa dell'immaginario presiedente all'opera. Esso informa il sistema di suggestioni e di stimoli che maggiormente la caratterizzano, costituendo una base per la stessa tendenza all'effet d'image. Il rapporto con Cézanne permette di inquadrare il legame fra le funzioni antinarrative del testo simoniano e le modalità di trattazione dell'émotion. Tale riferimento costituisce perciò uno spunto cardinale per inquadrare le radici dell'antinarratività di *La Route des Flandres*.

### 1.c.I – Cézanne e la logica della sensazione: un modello privilegiato

Le questioni maggiormente segnanti il discorso di Simon sulla sensazione mostrano evidenti legami con le ipotesi esposte da Cézanne. Per entrambi la dimensione «du sensible» gode di un privilegio

---

<sup>105</sup> Dubuffet, Simon 1994, p. 59-60.

<sup>106</sup> Simon 1947, p. 39.

assoluto rispetto a quella dell'«intelligibile»<sup>107</sup>. Tale visione informa l'idea dell'opera d'arte promossa da Cézanne, che la vede come strumento di riaffermazione della visione soggettiva. In questo senso, l'opera sfida consapevolmente le convenzioni della comprensione e del riconoscimento. Essa si configura come il momento del recupero del ruolo della percezione come fondamento dell'esperienza. L'opera evoca cioè un modo di comprendere che è di per sé “percettivo”, suggerendo il ruolo della sensazione come mezzo che “forma” la realtà di fronte al soggetto. Tale modo di comprendere viene definito da Cézanne in termini di «logique des sensations organisées»<sup>108</sup>. Con tale dizione, l'artista definisce i propri criteri compositivi<sup>109</sup>, fornendo un importante riferimento anche per comprendere le operazioni svolte dalla descrizione simoniana. Un simile riferimento riaffiora in più modi nel discorso di Simon, certificando una visione dell'opera d'arte molto vicina a quella espressa da Cézanne. Simon accorda alla pittura il valore dell'autonomia dai vincoli mimetici, e soprattutto la capacità di «rendre réel»<sup>110</sup> la sensation.

La sensation costituisce d'altra parte il cuore del discorso pittorico di Cézanne. Essa costituisce non solo l'obiettivo specifico della composizione, ma anche la sua struttura principale. Per realizzarla, la pittura si riferisce alla realtà fisica e materiale come la risorsa da cui estrarla. Le regole della logique des sensations costituiscono lo strumento deputato a tale ruolo. Esse costituiscono infatti i pilastri di un'«optique»<sup>111</sup> alternativa a quella della realtà, che Cézanne applica nella creazione come parametro compositivo cruciale. Tale optique informa quindi la logique des sensations, configurandosi come un'interpretazione “intellettualizzata” del funzionamento della visione. Come spiega Émile Bernard, interlocutore di una lunga e corposa corrispondenza, essa transcodifica in chiave pittorica la personale teorizzazione di Cézanne sul procedimento ottico:

Généralisant des lois, il en avait tiré des principes qu'il appliquait par une sorte de convention; de telle manière qu'il ne faisait qu'interpréter, et non copier, ce qu'il voyait<sup>112</sup>.

La logique rappresenta perciò la struttura di regole tratte da tale ipotesi. La sua funzione è mettere in opera l'idea per cui «voir c'est concevoir, et concevoir, c'est composer»<sup>113</sup>, ponendo al centro l'importanza delle relazioni formali. La logique costituisce in questi termini il parametro con cui viene riformulato il rapporto con il modello e con la realtà. Essa rivendica la precedenza della sensazione sull'esperienza, sulle facoltà ricognitive e sui meccanismi codificati che le regolano. La sua funzione è trasformare tale visione in una vera e propria razionalità pittorica. Applicandola, l'opera rivede la realtà alla luce di una nuova struttura di riferimento. Essa manifesta perciò una «perte de l'innocence»<sup>114</sup>, configurandosi come l'esito di una riflessione critica sulla realtà.

Il fondamento primario della logique è la visione del colore come incarnazione della sensazione. Tale nesso rappresenta per Cézanne il presupposto del processo compositivo, la cui finalità specifica è conferire una forma e una materialità alla sensazione. In base a questo principio, Cézanne propone

---

<sup>107</sup> Ferrato-Combe 1988, p. 33.

<sup>108</sup> Bernard 2013, p. 23.

<sup>109</sup> Sebbene Cézanne non abbia mai realizzato manifesti o specifiche formalizzazioni della propria concezione artistica, le sue numerose corrispondenze epistolari custodiscono importanti frammenti teorici, ampiamente utilizzati dalla critica come spunti interpretativi.

<sup>110</sup> Gowing 2015, p. 35.

<sup>111</sup> Bernard 2013, p. 23-24.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Cézanne in Doran 1978, p. 16.

<sup>114</sup> Planque, cit. in Rodari, 2001, p. 24.

come “criterio” della rappresentazione l’applicazione della «loi d’harmonie»<sup>115</sup>. Essa detta la distribuzione del colore in base ai rapporti, di armonia, di bilanciamento e di contrasto. Secondo tale procedimento, il colore e i principi su questo basati si configurano come uno strumento di espressione autonomo, dotato di una struttura e di un funzionamento slegato dai criteri della verosimiglianza mimetica. La rappresentazione pittorica risponde quindi al tentativo di “trasferire” la realtà nel dominio di un linguaggio a sé stante, di cui il colore costituisce il principio fondamentale:

ce n’est pas copier servilement l’objectif: c’est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c’est les transposer dans une gamme à soi<sup>116</sup>.

Il colore appare perciò dotato di un’assoluta priorità nella rappresentazione. Esso detta integralmente gli esiti della raffigurazione, sussumendo le forme, i principi geometrici, riformulandoli alla luce della propria logica armonica. La logique des sensation è quindi una “griglia” di revisione basata sul colore, che vaglia i modelli ricercando armonie e contrasti «dans l’apposition juste des tons»<sup>117</sup>. Essa rappresenta la struttura primaria di un linguaggio autonomo, il cui “significato” primario coincide con la sensazione.

Scopo primario dell’applicazione della logica è pertanto la ricerca di una nuova versione soggettiva e personale della realtà. I criteri dell’armonia e dell’equilibrio sanciscono tale passaggio entro il filtro della visione soggettiva. Essi rideterminano perciò i rapporti della realtà, articolando l’immagine in base ad essi. Con l’idea di rapport, nello specifico, Cézanne trova l’unità di misura dei contrasti e delle risonanze. Essa definisce il concetto delle «correspondances»<sup>118</sup> cromatiche attraverso cui la logique riformula la realtà. I rapporti sono i punti cardine di tale struttura, i fondamenti della sua stessa configurazione<sup>119</sup>. Essi costituiscono i criteri della distribuzione del colore che fa entrare in vigore la logique des sensations. La loro applicazione obbedisce alla loi d’harmonie, costituendo il viatico per rifuggire le relazioni di spazialità, di proporzione e di significato vigenti nel reale<sup>120</sup>.

Il punto di partenza dell’applicazione della logique è perciò l’osservazione del modello, e l’associazione di colori alle singole «réactions naturelles»<sup>121</sup> che questo produce a livello percettivo. L’artista isola i «points culminants»<sup>122</sup> della propria esperienza di percezione, per poi riaggregarli in base alle correspondances cromatiche. L’immagine è perciò il risultato finale di un’operazione articolata in diverse fasi. In un primo momento, avviene la focalizzazione delle ombre e delle luci, dei contrasti percepiti nel reale. In un secondo momento, avviene la loro ricomposizione nell’«espace plastique»<sup>123</sup> dell’opera. Tale processo tratta il modello come il supporto da cui ricavare la sensazione. L’immagine che ne risulta rappresenta i condizionamenti della percezione soggettiva nelle relazioni

---

<sup>115</sup> Bernard 2013, p. 23-24.

<sup>116</sup> Cézanne in Doran 1978, p. 16.

<sup>117</sup> Cézanne in Doran 1978, p. 124.

<sup>118</sup> Ferrato-Combe 1998, p. 32.

<sup>119</sup> Cfr. Bernard Gowing 2015, p. 27.

<sup>120</sup> Tali nozioni “concettuali” costituiscono le astrazioni che il pittore deve precisamente rifuggire: «le littérateur s’exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions. On n’est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature» (Cfr. Cézanne 1978, p. 303).

<sup>121</sup> Cézanne 1978, p. 87.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Lyotard 1971, p. 30.

fra soggetto osservante e oggetto osservato<sup>124</sup>. In questo modo, essa materializza il modo in cui «l'occhio e il cervello»<sup>125</sup> dell'artista vagliano la realtà.

L'applicazione della logique produce quindi un'immagine in cui «il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modèle, il n'y a que des contrastes»<sup>126</sup>. I contrasti, i rapports ridefiniti dalla logique, appaiono perciò percettibili a partire da quelle che Jean-François Lyotard identifica come la «Figure»: cioè il nucleo primario dell'articolazione della materia, e dunque della sensazione, nella pittura di Cézanne. Nella definizione di Lyotard, la Figura rappresenta il risultato della riassociazione dei colori in base alle correspondances. Essa appare come la sintesi fra l'«appareance»<sup>127</sup> dell'oggetto percepita dall'artista e la ricostruzione cromatica. Suo ruolo specifico è definire il «signe»<sup>128</sup> del discorso sulla sensazione, nel «texte»<sup>129</sup> cromatico, configurandosi come l'unità primaria che permette di cogliere i rapports. Essa rappresenta il risultato della registrazione di tutti i condizionamenti che veicolano l'oggetto alla percezione del soggetto, configurandosi come la «matérialité ontologique»<sup>130</sup> della sensazione. In tali vesti, la Figura costituisce l'«épaisseur»<sup>131</sup> di «donné»<sup>132</sup> visibile della sensazione<sup>133</sup>. Essa è il punto di partenza necessario «pour que cela existe»<sup>134</sup>. In tutti questi termini, la pittura di Cézanne si definisce come propriamente figurale<sup>135</sup>, esprimendo in questa stessa forma il proprio distacco dai principi della figuratività.

La Figura costituisce quindi lo stadio finale del processo di decostruzione e di ricomposizione dell'evento percettivo. La sua forma dipende interamente dai criteri dell'applicazione del colore<sup>136</sup>. Simile aspetto viene suggerito direttamente dall'impressione di frammentarietà e dell'apparenza «floue»<sup>137</sup> della Figura, il cui tratto più evidente è la «permeability of contours»<sup>138</sup>.

---

<sup>124</sup> Non a caso Cézanne rappresenta un oggetto privilegiato dell'attenzione della filosofia fenomenologica, in particolare di Merleau-Ponty, che descrive direttamente questo stesso processo di applicazione della *logique* (Cfr. Merleau-Ponty 1966, p. 24).

<sup>125</sup> Zuffi 2006, p. 45.

<sup>126</sup> Bernard 1904.

<sup>127</sup> Gowing 2015, p. 19.

<sup>128</sup> Lyotard 1971, p. 9.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Mavrakis 2008, p. 106.

<sup>131</sup> Lyotard 1971, p. 9.

<sup>132</sup> Ivi, p. 21.

<sup>133</sup> Occorre infatti tenere conto della prospettiva di base del discorso di Lyotard, per la quale «l'extériorité de l'objet dont on parle ne relève pas de la signification, mais de la désignation ; elle appartient à une expérience qui n'a pas de place dans le système, mais qui est celle du locuteur» (Ivi, p. 50) : l'esperienza del soggetto nel mondo è sempre un'esperienza di «scission» da una «totalité», ed è questa condizione la base per la lettura e la conquista di ogni contatto con l'esteriorità.

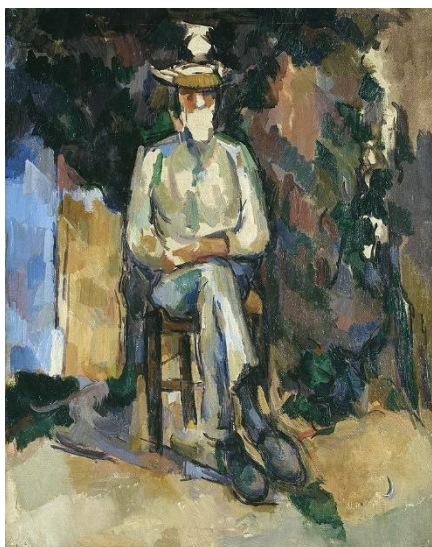
<sup>134</sup> Planque, in Rodari 2001, p. 24.

<sup>135</sup> La pittura detta «figurale» si basa sulla costruzione di Figure, rifuggendo i principi della rappresentazione tradizionale, figurativa. Tale principio viene ripreso anche da Deleuze, che applica lo stesso discorso lyotardiano a Francis Bacon, inquadrandolo come erede di Cézanne (Deleuze 1981, p. 10).

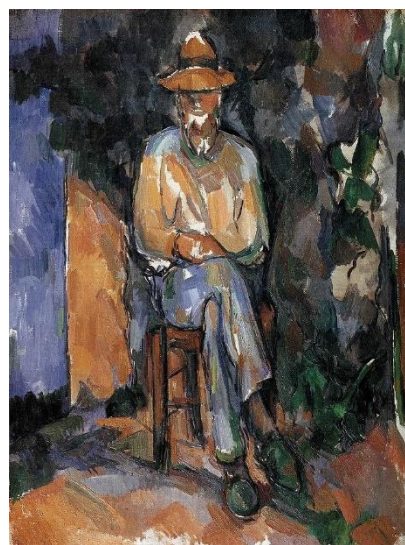
<sup>136</sup> Fatto che sancisce il portato propriamente trasgressivo dell'opera di Cézanne. In una concezione più «classica» della tecnica di colorazione, come quella espressa da John Ruskin, «il colore adorna la forma, però non la interpreta», e «la separazione delle forme è sicuramente favorita dal colore» - Cfr. Ruskin 2015, p. 182).

<sup>137</sup> Venturi 1978, p. 129.

<sup>138</sup> Evans 1988, p. 16.



Paul Cézanne, *Le Jardinier Vallier* (1904-1906)  
Foundation E. G. Bührle Collection, Zurich



Paul Cézanne, *Le Jardinier Vallier* (1906)  
Tate Gallery, London

Come si nota nei ritratti del *Jardinier Vallier*, la Figura appare pressoché priva di dettagli e di profondità. Essa mette in primo piano l'aspetto cromatico, delineandosi come l'esito di un'opera di armonizzazione cromatica. La sua definizione è il risultato del raggruppamento dei points culminants, sulla base delle correspondances. Queste ultime derealizzano la plasticità e i volumi, i contorni e il dettaglio del modello reale, producendo nuovi rapports. Esse ridefiniscono deliberatamente l'immagine, sottoponendola al vaglio della propria logica visuale.

Nel discorso di Lyotard, la Figura costituisce quindi il riflesso del carattere antimimetico della pittura di Cézanne. Essa manifesta in prima persona la sua contrapposizione al discorso «figuratif, illustratif, narratif»<sup>139</sup>. Tale funzione appare del resto osservabile anche a partire dalle relazioni spaziali interne al quadro. Esse riflettono la stessa subordinazione dei contorni, delle geometrie e delle proporzioni alla loi d'harmonie. La collocazione delle Figure nello spazio risponde cioè agli stessi criteri di composizione basati sui bilanciamenti cromatici. In questo modo, l'immagine dà corpo ad una «transgression latérale des règles de l'optique géométrique»<sup>140</sup>, trovando come conseguenza l'effetto per cui «tout objet se participe sur ses bords ombreux de son voisin»<sup>141</sup>.

---

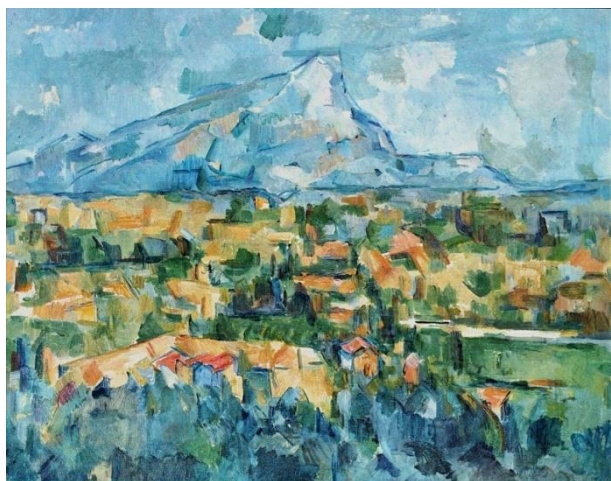
<sup>139</sup> Deleuze 1981, p. 10.

<sup>140</sup> Lyotard 1971, p. 21.

<sup>141</sup> Bernard 2013, p. 34.

Il dipinto della *Montagne Sainte-Victoire* mostra chiaramente tale elemento. Le Figure che compaiono nell'immagine mostrano un'«incertitude volontaire du contour»<sup>142</sup>. Esse si compenetrano reciprocamente, manifestando la confusione dei piani spaziali. L'immagine si materializza secondo una relazione «non-liée, rythmique»<sup>143</sup>, che sovverte le regole della profondità e della prospettiva. Le Figure coesistono quindi secondo un principio di armonia, secondo una relazione non dipendente da alcuna «histoire à raconter»<sup>144</sup>. Traiettorie specifiche di questo tipo di operazione è l'approdo ad una rappresentazione, oltre che antimimetica, anche antinarrativa. L'immagine esprime una forma compositiva tesa a «casser la narration, empêcher l'illustration»<sup>145</sup>, e a far emergere la potenza della percezione. Come le Figure e la loro distribuzione spaziale permettono di notare, l'immagine non è il risultato della raffigurazione di una forma, o la riproduzione di uno spazio, ma la rivelazione della «physicalité»<sup>146</sup> della sensazione. L'immagine mostra perciò una disposizione a «sacrifier l'apparence»<sup>147</sup> del modello. Essa produce «une forme tangible» della sensazione, «qui soit l'analogue de l'existence des choses réelles»<sup>148</sup>. Il dipinto incarna quindi una copia assolutamente personale e soggettiva della realtà, modulata in base a ciò che l'esperienza percettiva produce nella «chair»<sup>149</sup> dell'artista.

La ricerca dei rapporti di colore attraverso la logiche de-realizza quindi il rapporto “referenziale” fra immagine e la realtà. La Figura permette di verificare tale de-realizzazione, configurandosi come il risultato di uno straniamento degli oggetti tratti dalla realtà. La rappresentazione lascia quindi



emergere la «donation première»<sup>150</sup> della sensazione, sospendendo i vincoli cognitivi<sup>151</sup>. Le immagini raffigurano il momento “precognitivo”, che precede la «rationalisation de l'espace perceptif»<sup>152</sup>. Esse ritraggono il momento in cui l'assenza di «una preventiva visione generale»<sup>153</sup> veicola verso la pura percezione. In questo modo, l'immagine pone in primo piano l'acutezza della percezione dell'artista, rivendicando la sua «sensibilité

Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (1904)  
Museum of Art, Philadelphia

<sup>142</sup> Brion-Guerry 1966, p. 181.

<sup>143</sup> Lyotard 1971, p. 13.

<sup>144</sup> Ivi, p. 21.

<sup>145</sup> Deleuze 1981, p. 10.

<sup>146</sup> Gowing 2015, p. 14.

<sup>147</sup> Venturi 1978, p. 111.

<sup>148</sup> Ivi, p. 61

<sup>149</sup> Deleuze 1981, p. 39.

<sup>150</sup> Lyotard 1971, p. 21.

<sup>151</sup> Nel solco della conoscenza «cognitiva», in cui «les choses sont saisies par le calcul et par le space, nous ne les voyons pas, nous les reconnaissons à leurs premiers traits». Cognizione, riconoscimento e automatismo fanno sì che «nous savons ce que [la chose] est d'après l'espace qu'elle occupe», e non in base alle sue specifiche qualità (Šklovskij in Todorov 1965, pp. 75-97).

<sup>152</sup> Ivi, p. 21.

<sup>153</sup> Uzzani 2010, p. 43.

exquise»<sup>154</sup>. Grazie a questa, il dipinto rivela ciò che l'automazione dell'osservazione quotidiana assopisce, concretizzando nella propria présence la «face cachée»<sup>155</sup> del reale. La visione che ne viene restituita presenta perciò un carattere pervicacemente antimimetico, rispecchiando tutto il carico soggettivo dell'artista.

La pittura di Cézanne esprime una contrapposizione verso le regole della pittura «rappresentativa»<sup>156</sup>. Essa non “rappresentando”, ma restituisce una «forme sensible»<sup>157</sup> al modo in cui l'artista vede la realtà. La fruizione dell'opera si fonda quindi su un principio di osservazione diverso da quello della “lettura”. Essa consiste in un'attività diversa dalla decodificazione di possibili significati. Paul Klee attribuisce una definizione specifica a questo diverso modo di leggere, riferendosi all'atto del «*brouter*»<sup>158</sup>. “Brucare” una tela significa riattraversare il processo visivo che in essa prende forma, interrogarsi su ciò che si guarda in quanto insieme di colori.

On est plus ou moins maître de son modèle, et surtout des moyens d'expression. Pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible<sup>159</sup>.

Emerge così una visione della pittura come mezzo per la creazione di un'immagine autonomamente significante il «redoublement du sensible»<sup>160</sup>. L'immagine non “riproduce”, né “dice qualcosa” del modello di partenza. Essa è il risultato di un tentativo di “produrre” la sensazione, “traendola” dalla realtà osservata. La sua funzione è conferirle una concretezza materica. La Figura costituisce perciò l'approdo e l'epitome di tale modo di procedere.

In tale prospettiva, l'immagine rappresenta, più ancora che “significati”, l'importanza della sensazione come plasmatrice dell'esperienza. Essa afferma il valore dell'esperienza come fatto percettivo, prodotto prima dalle sensazioni che dalle funzioni cognitive. Il suo ruolo è rivendicare l'effetto di mediazione che le percezioni operano rispetto al reale. In questa prospettiva, la logique rappresenta la struttura che permette all'immagine di esprimere una realtà che è solo soggettiva. Essa incarna un'idea di pittura che abolisce le abstractions, rompendo con le modalità “scientifiche” della rappresentazione figurativa. La sua funzione è allontanare la composizione dalle idee di prospettiva, di profondità e di proporzione. A queste, la logique sostituisce l'interesse per il colore, considerandolo la sostanza primaria dell'immagine. In base a questo, essa istituisce un complesso di leggi autonome, formulando un «vocabulaire»<sup>161</sup> pittorico alternativo agli schemi rappresentativi convenzionali. La logique esprime l'«intelligence»<sup>162</sup> compositiva che permette alla pittura di plasmare un oggetto inedito. La Figura manifesta in prima persona tale valore dell'opera, rivelando la capacità del colore di «donner le donné»<sup>163</sup>. Essa traduce attraverso un “significante” l'«invisible»<sup>164</sup> della sensazione soggettiva.

---

<sup>154</sup> Cézanne in Doran 1978, p. 15.

<sup>155</sup> Lyotard 1971, p. 30.

<sup>156</sup> Fondata sulle regole della rappresentazione classica, quella fondata sulla *mimesis* (Cfr. nota 32) che Deleuze identifica come polarità opposta alle modalità propriamente figurali della pittura (Deleuze 1981, p. 10).

<sup>157</sup> Ivi, p. 39.

<sup>158</sup> Come riferito da Lyotard 1971, p. 14.

<sup>159</sup> Cézanne 1978, p. 303.

<sup>160</sup> Lyotard 1971, p. 30.

<sup>161</sup> Rodari 2001, p. 24.

<sup>162</sup> Cézanne in Doran 1978, p. 16.

<sup>163</sup> Lyotard 1971, p. 28.

<sup>164</sup> Molto interessante l'eco sull'effetto di realizzazione dei dipinti di Francis Bacon che si ritrova negli scritti di John Berger, insieme alla conferma della potenza della pittura figurale in questo senso: «The really impressive

La logique de Cézanne exprime quindi una visione della pittura anticonvenzionale e libera di rapporto con la realtà. Essa valorizza la vocazione dell'atto creativo alla *Poiesis*, alla visione dell'opera d'arte come dispositivo «operante come la natura»<sup>165</sup>. Il suo fine è generare un'«harmonie parallèle à la nature»<sup>166</sup>, incardinata sul principio della sensazione. La sensazione incarna quindi il cuore di tale realtà. La sua centralità riformula la visione dell'esperienza come necessariamente mediata. Simile elemento acquisisce un valore specifico nell'economia della rappresentazione, diventando la matrice dell'autenticità dell'immagine.

In tutti questi sensi, Cézanne fornisce un sistema di riferimento che risulta particolarmente influente sull'immaginario di Simon. L'autore riferisce in più modi la propria vicinanza a tale concezione della rappresentazione artistica. La sua visione dell'*émotion* viene formulata in termini non dissimili, e viene tradotta in rappresentazione in forme che ricordano questa stessa *logique*. Occorre perciò identificare gli elementi specifici in cui si esprime il magistero cezanniano, e così inquadrare la continuità dei due linguaggi della percezione.

### 1.c.II - L'eredità recepita da Simon

Per individuare quali «lezioni» Simon trae da Cézanne, risulta utile richiamare il riferimento esplicito che Simon esprime verso l'artista, identificandolo come rivelatore di una «verità» autentica:

Précédé dans le domaine social par Karl Marx, suivi quelques années après dans le domaine des lettres par James Joyce, il fut peut-être le premier homme à voir d'une façon lucide l'exaltante grandeur de l'existence, à sa place exacte dans l'univers, d'une cruche, d'un visage, d'un arbre.

Cézanne affirme que soustraire ou ajouter quoi que ce soit à la vérité, s'indigner ou se moquer, faire autre chose que chercher avidement cette vérité sublime, plus belle que tout parce que souvent elle est dure et laide, pénible à l'homme, c'est blasphémer, c'est repousser la vie<sup>167</sup>.

Tale «verità sublime» ispira una metodologia di ricerca focalizzata sulla sensazione, costituendosi come un modello dirimente per la visione dell'arte di Simon.

Un primo importante elemento di contatto con l'esempio di Cézanne è l'impiego della nozione di «rapport»<sup>168</sup>. Essa rappresenta un cardine fondamentale anche del discorso artistico e letterario di Simon. Con l'idea di *rapport*, Simon si riferisce ad una funzione sostanzialmente analoga a quella formulata da Cézanne. Essa costituisce la base di un'ipotesi compositiva fondata su relazioni di tipo formale. Anche nel discorso di Simon essa delinea una visione della pittura come organizzazione cromatica, basata sull'armonia del colore e delle forme. L'uso del concetto di *rapport* esprime quindi la fiducia in una grammatica di misure, accordi e contrasti personalmente elaborata. Tale impostazione di base viene descritta da uno schema specifico, riportato da Simon nei propri appunti di pittore:

a) rapports des lignes entre elles;

---

thing about these pictures is that they exist. Nor is that such a stupid statement as it sounds. Many contemporary paintings are fragmentary and inconclusive so that, like overheard conversations, their power depends on their context. They barely exist in their own right. These paintings by Bacon do exist in their own right, and indeed have a uniquely convincing presence which their startling, unlikely subject matter somehow makes even more convincing» (Cfr. Berger 2015, p. 329).

<sup>165</sup> Cometa 2012, p. 257.

<sup>166</sup> Cézanne 1978, p. 367.

<sup>167</sup> Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 35.

<sup>168</sup> Simon 1985b, p. 13.

- b) rapports des surfaces délimitées ;
- c) rapports des couleurs basés sur une harmonie *en soi* ;
- d) rapports des couleurs basés sur une harmonie *par la lumière*<sup>169</sup>.

Anche per Simon, l'equilibrio dell'immagine viene perciò costruito sulla base di richiami fra elementi basati sui rapports<sup>170</sup>. Un diretto riscontro di tale ipotesi è la «palette [...] mobile, instable, aérienne»<sup>171</sup> che caratterizza i dipinti di Simon. Essa costituisce il principio dell'articolazione dell'immagine, la quale, «tournant le dos à son modèle»<sup>172</sup>, si definisce secondo una logica interamente focalizzata sulla ricerca dei rapports. Il dipinto, gli oggetti in esso rappresentati e il loro ordinamento nello spazio mostrando una chiara somiglianza con la pittura cezanniana.



Paul Cézanne, *Nature morte avec pommes et pêches*, National Gallery, London, 1905.



<sup>169</sup> Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 44.

<sup>170</sup> Un equilibrio basato cioè «on the relationship between several contiguous planes of surface enclosing conflicting perspectives and whose contours are transgressed either literally [...] or by repetition of motif and colour» (Cfr. Evans 1988, p. 13).

<sup>171</sup> Calle-Gruber 2021b, p. 62.

<sup>172</sup> Simon in Calle-Gruber 2020, p. 40.

Tale somiglianza costituisce la manifestazione esteriore di una visione della pittura analoga. Anche per Simon essa punta al «*construire*»<sup>174</sup>, attribuendo alla percezione un ruolo cruciale in tal senso. Essa svolge una funzione “produttiva”, poetica, informando un procedimento nel quale «l’artiste objective sa sensibilité, sa distinction native»<sup>175</sup>.

La logica dei rapporti si fonda del resto su una concezione della pittura analoga a quella di Cézanne. Essa costituisce lo strumento per affermare il ruolo della sensazione come «véritable sujet»<sup>176</sup> dell’opera. Anche nel caso di Simon tale possibilità dipende interamente da un utilizzo della realtà come «stimulus»<sup>177</sup> di partenza, da rivedere al vaglio di criteri formali. Attraverso di essi, il pittore esprime la propria sensibilità soggettiva, sottoponendo la realtà ad una revisione. Anche per Simon, quindi, il modello è la base di partenza per “distillare” le percezioni. Come nella pittura di Cézanne, «le “réfèrent” n’importe plus»<sup>178</sup>, rappresentando unicamente lo spunto per il quale l’émotion «prend soudain corps et s’impose, se met à exister, non par “allusion” mais par elle-même»<sup>179</sup>.

La vicinanza di Simon al modello di Cézanne si esprime quindi nell’idea della composizione cromatica come principio primario della rappresentazione. Tale idea afferma un orientamento antimimetico, mirando alla sovversione delle funzioni della percezione quotidiana. Per Cézanne, il nodo della creazione artistica è l’operazione di «combiner des effets, c’est-à-dire d’établir des rapports entre des couleurs, des contours et des plans»<sup>180</sup>. Per Simon vale una visione di stampo analogo, per la quale «peindre, écrire, composer de la musique, construire un monument, c’est avant tout découvrir des rapports et les organiser suivant certains rythmes»<sup>181</sup>. La fiducia nei rapporti si configura quindi come un tratto di particolare vicinanza. Essa rappresenta per entrambi il viatico per l’émotion. Per entrambi, il richiamo ai rapporti garantisce l’«exactitude pour l’imagination»<sup>182</sup>, facendo prevalere i principi dell’atto creativo al rispetto del modello reale.

Comme me le disait Raoul Dufy un jour que je le regardais peindre : “Il faut savoir abandonner le tableau que l’on voulait faire au profit de celui qui se fait”<sup>183</sup>.

Il discorso di Simon sulla pittura registra quindi un’influenza cezanniana. Tale influenza incide su una visione della creazione artistica come pratica di rappresentazione del soggettivo. Una simile inclinazione rimane sostanzialmente immutata quando, dopo il fallimento del progetto artistico, Simon concentra le proprie attenzioni sulla pratica della scrittura. Anche la visione della scrittura si sostanzia di tali prospettive. Essa manifesta la permanenza della traccia cezanniana, suggerendo un

<sup>173</sup> Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 91.

<sup>174</sup> Jauss 1985, p. 22.

<sup>175</sup> Cézanne in Doran 1978, p. 15.

<sup>176</sup> Simon 1985b.

<sup>177</sup> Una parola che Claude Simon utilizza in più di un’occasione: oltre che nell’*Entretien* di Bettina Knapp (1969, p. 181), anche in quella di Lucien Dällenbach (1988).

<sup>178</sup> Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 91.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Cézanne in Doran 1978, p. 16-17.

<sup>181</sup> Simon 1985a.

<sup>182</sup> Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 40.

<sup>183</sup> Simon 2014.

tentativo di proseguire la «joie absolue et totale» dell'espressione «immédiate, sensorielle»<sup>184</sup> anche al di fuori dell'ambito pittorico.

Per cogliere la continuità fra le due “fasi” della produzione artistica e letteraria di Simon, è utile osservare la centralità restituita al “trouble magma d'émotions” che interessa l'autore. In *Les Corps conducteurs* tale slancio viene espresso attraverso un richiamo alla scrittura come attività finalizzata alla raffigurazione delle émotions:

lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses: d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnées et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.<sup>185</sup>

Anche la scrittura può diventare uno strumento di ricerca della sensazione. Essa può rappresentare un nuovo strumento per raffigurare il sentire soggettivo. Tale ipotesi costituisce un vero e proprio *leitmotiv* nel discorso che Simon articola sulla propria attività letteraria. La centralità attribuita a tale tema rimanda direttamente alla continuità con la lezione recepita da Cézanne. Quest'ultima incide su una visione della scrittura come attività compositiva, finalizzata, non a ritrarre «des choses qui préexistent à l'écriture», ma a dar forma a «ce qui se passe *aux prises avec*»<sup>186</sup> il processo creativo.

Tout ce qu'on peut écrire, c'est non pas le monde extérieur mais sa projection en nous [...] Je disais autrefois : il est possible de reconstituer à partir de choses vécues, senties. Aujourd'hui après avoir réfléchi, je ne pense plus qu'on puisse 'reconstituer' quoi que ce soit. Ce que l'on constitue, c'est un texte et ce texte ne correspond qu'à une seule chose : à ce qui se passe dans l'écrivain au moment où il écrit.<sup>187</sup>

Anche la scrittura viene perciò presentata come dipendente soprattutto da «ce qui se passe au présent»<sup>188</sup> della creazione. Come la pittura, anche la scrittura può configurarsi come momento della «découverte»<sup>189</sup> dell'émotion attraverso l'organizzazione formale. La vicinanza con Cézanne si esprime anche nell'idea della scrittura come forma potenzialmente antimimetica. Il linguaggio compare in quest'ottica «comme un matériel à travailler»<sup>190</sup>, addomesticabile alle logiche compositive<sup>191</sup>. La scrittura può quindi adattarsi ai criteri pittorici, funzionando indipendentemente

---

<sup>184</sup> Simon 1967a.

<sup>185</sup> Simon 1986, p. 5.

<sup>186</sup> Simon 1969, p. 182.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> Simon 2014.

<sup>189</sup> Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 31.

<sup>190</sup> Sarkonak 1986, p. 8.

<sup>191</sup> Un elemento questo, che rende impossibile l'associazione della scrittura di Simon ad un'ipotetica eredità del surrealismo, nonostante il comune interesse nei confronti dell'interiorità. Se sin dal *Manifeste du surréalisme* André Breton parla di una scrittura fatta di associazioni libere, finalizzata all'emersione dei più profondi strati del pensiero, dunque una scrittura che accondiscende senza filtri alla pulsione del momento, all'imprevedibilità dell'associazione, la concezione «artigianale» del lavoro autoriale di Simon dà corpo ad una varietà di prassi di segno quasi opposto. L'ipotesi, infatti, non è tanto quella dell'abbandono alla spontaneità del flusso di pensiero, intesa come pratica di rivelazione di ciò che sta al fondo della psiche, della pulsione “nel suo farsi”, quanto, piuttosto, quella di una ricerca di materiali verbali che sappiano esprimere l'emozione come evento, come accadimento, come “fatto” dotato di una propria materialità. Tale ipotesi costituisce perciò il punto di partenza di un attento lavoro formale, molto diverso dalla restituzione dei «rebondissements plus ou moins brillants et des révélations d'ordre psychanalytique qu'elle peut fournir sur son auteur» (Simon in Ricardou, van Rossum-Guyon 1972, p. 84), e più simile, se mai, a quella di un uso intellettualizzato del

dal piano strettamente referenziale. Anche in questo tipo di attività si può quindi ricorrere ad equilibri fondati su armonie e bilanciamenti.

Quest'ultimo aspetto si esprime chiaramente, ad esempio, in richiami a Cézanne che Simon effettua anche in ambito letterario:

Je travaille comme un peintre sur la surface de sa toile où sont présents à la fois tous les éléments, retouchant l'un par rapport à l'autre, essayant de faire en sorte que l'ensemble se compose, s'équilibre<sup>192</sup>.

Le stesse ipotesi sembrano emergere del resto anche dal modo in cui Simon tratta i propri riferimenti letterari. In questi, Simon individua l'esempio un modo di procedere secondo rapports, basato sull'individuazione di momenti percettivi "privilegiati", e sulla loro ricomposizione su base formale:

avec Joyce et Proust, le roman (tout au moins un certain courant du roman) opère une révolution parallèle, c'est-à-dire : prise en compte seulement des points forts (d'une scène, d'une histoire), non dissimulation des vides ou des trous, puis regroupement de ces fragments selon une combinaison aboutissant à une mise en rapports directe (une confrontation) qui vise à la construction d'un ensemble dont les éléments ne vont plus être articulés, comme dans le roman français du XIXe siècle, en fonction d'une causalité, d'une série de causes et d'effets prétendus déterminants et déterminés sur le plan social ou psychique, mais en fonction de leurs qualités, (c'est-à-dire les harmoniques, les dissonances, passages, dérapages, contrastes, etc.)<sup>193</sup>.

Tale idea di scrittura esprime perciò individuabile una stretta continuità con le lezioni e le suggestioni apprese dalla pittura. La centralità dei rapports, e delle émotions all'interno di tale discorso permette anzi di ravvedere nella pratica letteraria il nuovo campo di applicazione delle strategie compositive. Come nella pittura, anche la scrittura può ricorrere all'*harmonie* e sui bilanciamenti. In questo modo, essa può configurare una condizione per la quale «le véritable sujet [...] ce n'est ni l'histoire, ni le spectacle apparemment programmés», ma «la façon dont cette histoire est écrite»<sup>194</sup>. Per questo motivo, l'aspetto formale diventa lo strumento espressivo privilegiato anche nel campo letterario. Esso diviene l'oggetto specifico della sperimentazione, fondando una modalità di significazione direttamente focalizzata sulla sfera delle émotions.

L'interesse per la sensazione produce quindi una concezione della scrittura come materiale plastico. In questa si ravvede quindi il segno più importante dell'eredità cezanniana. L'attenzione all'opera di Cézanne appare interpretabile in questi termini come la radice di una concezione costitutivamente intermediale della scrittura. Questa stessa concezione si rivela pienamente in *La Route des Flandres*, emergendo grazie alle caratteristiche specifiche dell'antinarratività del testo. In base a quanto dichiarato dallo stesso Simon, l'opera è il risultato di una «pratique signifiante entreprise dans et sur la langue»<sup>195</sup>, che sembra riportare nella sperimentazione letteraria i principi appresi in ambito pittorico. La lezione pittorica viene quindi utilizzata per rompere con gli "archetipi" del romanzo «de facture traditionnelle»<sup>196</sup>, rivolgendo la rappresentazione ad uno segno antimimetico e antidiegetico.

Il processo di mise en image degli eventi narrati si gioca infatti sull'esaltazione degli elementi percettivi. Tale aspetto rappresenta un chiaro segno di come la scrittura miri a ritrarre le sensazioni

---

linguaggio romanzesco, che conta – come si vedrà più avanti – su una parola «consapevole» di sé, trattata come strumento precipuamente «figurale».

<sup>192</sup> Simon 1985a.

<sup>193</sup> Simon 2012, p. 90.

<sup>194</sup> Simon 1977, p.35.

<sup>195</sup> Sarkonak 1986, p. 8.

<sup>196</sup> Simon 2014.

sull'esperienza vissuta. Il "referente" delle vicende autobiografiche della guerra presenta lo stesso valore della realtà materiale nella pittura di Cézanne. Esso non rappresenta che l'occasione per trarre materiali compositivi. La vicenda personale non conta tanto in quanto "evento", ma come matrice di sensazioni da ritrarre. Per questo *La Route des Flandres* si pone a distanza dal genere autobiografico. L'opera non esprime alcuna «histoire de la personnalité»<sup>197</sup>, o «souci de soi»<sup>198</sup>. Al contrario, essa conta sui fatti soltanto come stimulus che permette di esplorare l'universo delle sensazioni. L'opera è perciò «à base de vécu»<sup>199</sup>, ma solo in quanto punta alla costruzione di una riflessione sulle sensazioni che informano l'esperienza. Esaltando l'impatto percettivo delle esperienze vissute, la scrittura di Simon attribuisce lo stesso valore alla mediazione delle sensazioni che vi attribuisce Cézanne.

Un tratto particolarmente rappresentativo della ri-applicazione del modello cezanniano è l'uso della descrizione "percettiva" come strumento per esaltare il carattere "pitturale" delle immagini. Tale elemento costituisce la base della logica compositiva che determina l'articolazione complessiva del testo. L'esaltazione della componente pitturale, percettiva, caratterizzante le immagini suscitate dalla descrizione appare leggibile come un tentativo di rievocare l'«harmonique de la peinture dans l'analythique de la langue»<sup>200</sup>. A partire da questo, la scrittura può ricavare gli elementi formali necessari alla «structuration du langage de l'ensemble de l'oeuvre»<sup>201</sup>. Risultato eminente di tale tentativo è l'evocazione di una dinamica analoga a quella animata da *Figure e rapports* nel dipinto cezanniano. Tutto questo si rende pienamente percettibile a livello di suggestioni visuali. Le immagini evocate dal testo, insieme al loro modo di apparire, manifestano chiaramente tali elementi. Il testo spinge infatti alla visualizzazione, trasmettendo tali suggestioni nell'immaginario realizzato dal lettore. Esso evoca attraverso le immagini il "modo di raccontare" con cui Simon traspone il "modo di dipingere" appreso da Cézanne.

In ognuno di questi sensi, la continuità fra la pittura di Simon e i modelli che ne sono l'ispirazione fornisce un utile punto di partenza per l'analisi dell'intermedialità di *La Route des Flandres*. L'influenza della lezione di Cézanne sembra determinare in prima persona le forme e i modi della funzione-regard. Essa rappresenta in questi termini la matrice primaria della rottura con il récit segnata dall'opera. Essa impronta la restituzione visuale all'esaltazione dell'elemento percettivo, ponendo quindi in risalto gli stessi elementi posti in risalto dalla pittura cezanniana.

Tale lente interpretativa permette di focalizzare una riflessione che coinvolge in prima istanza il rapporto fra materialità del reale, sfera percettiva ed esperienza soggettiva. Una simile riflessione viene resa implicita dal complesso sistema di significazione elaborato da Simon. Essa rappresenta tuttavia il cuore stesso della narrazione. Per analizzare in che modo l'ispirazione pittorica di Simon si riproduca nella scrittura, determinando l'impostazione intermediale dell'opera, occorre focalizzare le varie strategie elaborate dalla descrizione a partire dalla propria funzione-regard. Sarà così possibile riconoscere nella scrittura di Simon un esempio di scrittura articolata nelle forme di una

---

<sup>197</sup> Tipici, secondo Philippe Lejeune, del genere autobiografico (Cfr. 1996, p. 14).

<sup>198</sup> Formula adottata da Paul Ricoeur (Cfr. 1990 p. 12), che la trae dal titolo del terzo volume dell'*Histoire de la sexualité* di Michel Foucault, appunto *Le souci de soi* (1984), in riferimento all'identità come «*mêmeté*», come «idem» che può costituire l'oggetto di interesse del narratore autobiografico, laddove essi coincidano a livello concettuale risultando però «bien distincts au plan de la fiction» (Ivi, p. 189).

<sup>199</sup> Simon 1984, p. 44.

<sup>200</sup> Calle-Gruber 2021b, p. 93.

<sup>201</sup> Simon in Calle-Gruber 2008, p. 37.

“figuralità” ereditata direttamente dalla pittura. *La Route des Flandres*, come testo figurale, concretizza in quest’ottica la personale versione della *logique des sensations* di Claude Simon.

## **2 - La logique de la sensation di *La Route des Flandres***

Per inquadrare le funzioni intermediali di *La Route des Flandres*, occorre innanzitutto porre al centro dell’analisi la descrizione. Essa rappresenta lo strumento primario dell’interazione fra «*langue, stimulus pictural et sensations*»<sup>202</sup>, attivando in prima persona la funzione-*regard*. La descrizione incarna il filtro memoriale della narrazione, rappresentando il modo in cui la percezione soggettiva trasforma gli eventi vissuti in immagini. Essa evoca tale funzione grazie all’andamento ipotipotico e straniato alla base dell’*effet d’image*. Le immagini che essa produce presentano una forte caratterizzazione percettiva. Esse costituiscono la base per l’applicazione di procedimenti esemplati sulla *logique des sensations*. Questi ultimi informano in maniera dirimente gli effetti visuali della descrizione, ma anche le varie modalità di articolazione delle immagini nel testo. Grazie a questi elementi, la lezione cezanniana rivela la propria funzione di modello dei procedimenti di significazione elaborati nell’opera. Soprattutto, essa rivela la propria importanza come ispirazione di un valore cruciale, vale a dire la visione delle facoltà soggettive come strumento di mediazione della realtà. La centralità della sensazione e della memoria serve in questo senso a restituire l’importanza della percezione come matrice di una «*copie du réel*»<sup>203</sup>. Tale “copie”, nella sua parzialità e limitatezza, costituisce tuttavia la realtà autentica. L’opera privilegia tale prospettiva e la pone al centro della rappresentazione.

Il principio primario della raffigurazione, come detto, è il procedere della descrizione come ipotiposi. Essa funziona come un principio di straniamento che scompone l’oggetto della restituzione in dettagli, trattando il lettore come «*testimone oculare*»<sup>204</sup>. Essa evoca in questo modo l’attività sensoriale del personaggio e, attraverso di essa, il carattere pitturale delle immagini. La sua funzione narrativa è soprattutto dar corpo ad un processo di ricostruzione memoriale basato sul rilievo di singoli momenti percettivi. Essa “strania” gli oggetti in dettagli, per evocare attraverso di essi le forti impressioni che resistono al disorientamento cognitivo di Georges. Tali impressioni sopravvivono nella memoria, articolando le stesse immagini che la compongono. I dettagli e la loro successione provocano quindi l’attivazione della sfera visuale, trasmettendo a tale livello il peso percettivo delle immagini. La descrizione si qualifica quindi per una forte vivacità visuale, la quale appare rinforzata dall’uso delle distorsioni analogiche. In questo modo, essa fornisce una chiave d’accesso al «*terrain d’entente*»<sup>205</sup> prescelto dall’opera, quello, appunto, dell’*effet d’image*.

La scomposizione in dettagli rappresenta un nodo cruciale per l’identificazione degli elementi di contatto con i procedimenti cezanniani. Essa rievoca i processi pittorici della *logique des sensations*, rievocando la maniera in cui le pennellate di colore isolano le singole incidenze percettive. Mettendo in risalto alcuni dettagli in particolare, la descrizione focalizza i “momenti percettivi” segnanti un determinato ricordo. Questi ultimi costituiscono soprattutto la base per l’evocazione dei rapporti cromatici fra le immagini. Grazie alla restituzione della vivacità visuale, la descrizione dà corpo alle immagini dei ricordi. Essa produce in questo modo gli oggetti d’interesse della narrazione e i cardini portanti del linguaggio figurale.

---

<sup>202</sup> Blanc 2013, p. 509.

<sup>203</sup> Orace 2005, p. 189.

<sup>204</sup> Parret in Fabbri, Petitot 2001, p. 141.

<sup>205</sup> Louvel 1998, p. 32.

Seguendo la restituzione dei dettagli, risulta possibile riconoscere la progressiva ricostruzione di Figure. La soggezione del *memory monologue* al meccanismo delle associazioni impedisce tuttavia di identificarle immediatamente, vista. La continua deviazione dall'oggetto in ricomposizione finisce infatti per frammentare le Figure, disperdendole nel corso della rappresentazione. La narrazione le restituisce quindi in un unico intreccio confuso. Per ricostruirle mentalmente, il lettore viene indotto ad osservare i vari dettagli che si avvicendano nella descrizione. A tal fine, egli viene altresì indotto alla ricerca di rapports e di correspondances fra i dettagli. Individuando le armonie, i bilanciamenti e i contrasti fra i dettagli, il lettore può quindi ricostruire progressivamente le Figure. Queste ultime costituiscono quindi i diversi punti di approdo di tutte le diverse rappresentazioni che il caos memoriale intreccia e impedisce immediatamente di distinguere.

In queste vesti, le Figure rappresentano i coaguli dei momenti percettivi suscitati dagli eventi. Esse costituiscono la riagggregazione dei vari dettagli attraverso cui viene "straniato" il ricordo. In tali vesti, esse mostrano i risultati della rimodulazione della realtà attraverso la percezione. Come le Figure di Cézanne, le Figure dischiudono le suggestioni percettive i significati impliciti della narrazione, raffigurando nel complesso le émotions oggetto della narrazione. Catalizzando i vari momenti percettivi, le Figure costituiscono i raccordi fra i vari dettagli cardine. In tali vesti, esse rappresentano le matrici primarie dei richiami e dei rimandi agli altri dettagli percettivi.

La presenza del dettaglio certifica quindi l'attinenza delle modalità di rappresentazione messe in campo in *La Route des Flandres* con le forme della pittura cezanniana. Come incarnazione delle singole incidenze percettive, essi rappresentano le componenti minimi delle Figure. In tali vesti, essi forniscono i punti di innesco delle associazioni involontarie della memoria, configurandosi come i punti di partenza dell'organizzazione architettonica del testo. Al centro di tali associazioni viene così posto un sistema di suggestioni visuali, basato appunto sui rapports. Esso restituisce alle singole Figure la capacità di richiamarsi a vicenda, in base alle risonanze dei loro dettagli. A questo tipo di procedimento viene affidato il ruolo di generare i «rizomi di senso»<sup>206</sup> grazie al quale il testo produce le proprie forme di significazione antinarrative. In tutti questi sensi, il testo manifesta lo stesso rifiuto della rappresentazione figurativa caratterizzante la pittura di Cézanne. Il debito nei confronti di Cézanne si manifesta quindi nel ripensamento figurale dell'organizzazione dell'immagine e nei principi della tenuta antidiegetica della descrizione. La lezione cezanniana è quindi la matrice dell'«architecture purement sensorielle»<sup>207</sup> che regge il testo, sancendo in definitiva la percorribilità del confronto fra *La Route des Flandres* e la logique de la sensation.

L'inclinazione a «sacrifier le signifié»<sup>208</sup> della scrittura di Simon si manifesta quindi in uno spiccato «souci plus poussé d'exactitude»<sup>209</sup> nell'evocazione delle percezioni. Tale elemento, che manifesta il peso della formazione pittorica sulla scrittura di Simon, si costituisce come l'origine della funzione-*regard*. Esso rappresenta la matrice della figurazione visuale e del «principe d'artisanat»<sup>210</sup> elaborato dallo scrittore. Lo slancio antinarrativo manifestato dal testo, può in quest'ottica essere riconosciuto come segno del tentativo di Simon di «écrire à la manière qu'il n'a pas réussi à

---

<sup>206</sup> Un'analisi della scrittura di Simon come processo "rizomatico" è stata svolta a proposito di *La Bataille de Pharsale* (Cfr. Yocaris, Zemmour 2010). Appare perciò interessante notare la continuità delle opere da questo punto di vista, inquadrandola come sintomo di un'imperturbata fiducia nella sfera visuale del linguaggio.

<sup>207</sup> Simon 1960b, p. 9.

<sup>208</sup> Simon 2014.

<sup>209</sup> Simon 1958b, p. 5.

<sup>210</sup> Bon 2012.

peindre»<sup>211</sup>. Analizzando le manifestazioni della vicinanza con Cézanne, sarà possibile pervenire al quadro completo delle strategie intermediali che informano il testo. Soprattutto, sarà possibile identificare il loro sottotesto fondamentale: la riflessione condotta sulla precedenza, nell'esperienza soggettiva, delle facoltà percettive; dunque della natura necessariamente mediata di ogni forma di relazione con la realtà..

## 2.a – Il dettaglio e le funzioni della descrizione

Come precedentemente osservato, il carattere straniato si manifesta nel procedere graduale della descrizione. Essa privilegia il dettaglio, trattandolo come la componente minima delle *émotions*. La descrizione non produce perciò “visioni di insieme”, ma incarna l'incapacità di Georges di articolare organizzare il proprio discorso. Tale incapacità si delinea come la conseguenza diretta di un duplice ordine di fattori. Da un lato, essa rimanda alla difficoltà costitutiva del riordinamento “cognitivo” dei ricordi, rappresentando la «*perception éclatée et confuse que nous avons des choses*»<sup>212</sup>. Dunque esprime l'irriducibilità della confusione memoriale all'ordine del *récit*. In altro senso, l'impossibilità della ricostruzione narrativa rimanda allo smarrimento vissuto dal personaggio, e alla mancanza di «*compréhension synoptique*»<sup>213</sup> che questo genera.

In entrambi i sensi, tale forma di restituzione segnala soprattutto la forte suscettibilità agli stimoli sensoriali. Le scene ambientate in guerra mostrano in maniera particolare tale caratteristica. Esse rappresentano la particolare forza attrattiva che la sfera sensoriale esercita su Georges nel momento in cui vengono meno le coordinate cognitive. L'attribuzione di particolare vivacità percettiva al dettaglio restituisce l'emergenza di incidenze visuali che “catturano” prepotentemente l'attenzione. Il brano della carcassa del cavallo fornisce un utile esempio in questo senso. Durante la scena, Georges appare incapace di riconoscere subito l'immagine del cavallo che ha davanti. Al contempo però egli è fortemente suggestionato da tale visione. Ad attrarlo, in particolare, è una ferita che gronda sangue:

brillante comme un vernis, s'étalant sur ou plutôt hors de la croûte de boue et de poils collés comme s'il sourdait non d'un animal, d'une simple bête abattue, mais d'une inexpiable et sacrilège blessure faite par les hommes (...) au flanc argileux de la terre (*LRDF*, p. 18).

Si vede, in questo caso, come il rimando alla «*vernis*» ponga in particolare risalto la “forza catalizzatrice” esercitata dalla vista del sangue. Con questo riferimento, la descrizione pone in risalto l'esposizione di Georges alle stimolazioni sensoriali. Essa evoca il modo in cui un dettaglio infrange la barriera dello smarrimento del personaggio. Viene perciò evocata l'emersione di un determinato momento percettivo, che appare tanto più intenso nella condizione di allucinazione del personaggio. Strumento specifico alla base di tale suggestione è l'intensificazione del dettaglio attraverso l'analogia fra il sangue e la vernice. Essa ridefinisce l'immagine del sangue nel segno di una maggiore pregnanza percettiva, evocando il modo in cui la sensibilità sensoriale deforma la realtà. Il ricorso all'analogia evoca quindi la suscettibilità all'elemento percettivo. La loro particolarità cruciale è infatti la configurazione come «*analogies sensorielles*»<sup>214</sup>. Esse prendono forma a partire dagli elementi propriamente “sensibili” della realtà osservata da Georges, ponendo in risalto il loro portato

---

<sup>211</sup> Orace 2005, p. 27.

<sup>212</sup> Simon 2012, p. 58-59.

<sup>213</sup> Bloch 2017, p. 121.

<sup>214</sup> Viart 2010.

percettivo. Loro funzione è produrre l'«amplificazione» e l'«intensificazione»<sup>215</sup> della pregnanza sensoriale di un dettaglio, permettendo di notare la forza di penetrazione che esso acquisisce nella percezione di Georges. Grazie alle analogie sensoriali, il dettaglio acquisisce una funzione analoga a quella del «pan»<sup>216</sup> del dipinto e del «*punctum*»<sup>217</sup> nella fotografia. Esso raffigura l'emergere di un elemento di «non-sens»<sup>218</sup> che scatena una forte reazione percettiva. Caricato quindi del portato analogico, il dettaglio assume la propria funzione di «moment-noeud»<sup>219</sup> della percezione. L'analogia collabora così con l'evocazione dell'effetto visuale della descrizione, generando in prima persona l'effet d'image.

Allo stesso tempo, tale impiego dell'analogia produce la grande proliferazione di immagini e di dettagli nel corso della narrazione. Le analogie funzionano cioè come la matrice delle associazioni che ingarbugliano il *memory monologue*. Esse realizzano perciò il valore del dettaglio come moment-noeud soprattutto a livello di organizzazione architettonica. Il loro effetto principale è la generazione di sempre nuovi materiali sensoriali, i quali funzionano come principio della connessione fra le varie immagini. In questo modo, esse restituiscono l'impatto visuale e percettivo delle sensazioni, utilizzando i dettagli per raffigurarle.

e affermano al contempo la loro importanza nel complesso delle funzioni compositive.

Ulteriore esempio di tale funzione dell'analogia è rappresentato dalla scena del suicidio del Generale de Reixach, oggetto dell'inesauribile interrogazione del personaggio narrante. Mentre lo vede avvicinarsi alla morte, Georges rimane particolarmente colpito da un gesto teatrale, che egli compie brandendo la sua arma sul cavallo impennato. Il Generale appare gli occhi di Georges come una figura «inutile et dérisoire dans un geste héréditaire [...] probablement transmis des générations de sabreurs» (*LRDF*, p. 7). Egli lo associa ad un «cavalier de plomb» (*LRDF*, p. 7), “amplificando” e “intensificando” la vividezza della sua immagine. Tale analogia garantisce la sopravvivenza di tale immagine nella memoria.

Un tale modo di procedere permette di rilevare una serie di funzioni “narrative” nell'impiego dell'analogia. In primo luogo, la ricorrenza di tale uso rinvia all'«eccesso di sensorialità»<sup>220</sup> portato dalle condizioni traumatiche dell'esperienza. L'analogia occorre in questo senso a caratterizzare Georges per una ricettività agli stimoli percettivi, facendo emergere tale elemento con tanta più forza per via dello spaesamento<sup>221</sup>. Restituendo al dettaglio la sua funzione di *punctum*, l'analogia restituisce un elemento di involontarietà<sup>222</sup>. Tale involontarietà interviene con tanta più forza nel caos

---

<sup>215</sup> Parret in Fabbri, Petitot 2001, p. 146.

<sup>216</sup> Il “lembo” osservabile nella pittura: «le pan est un en-deçà, une dislocation locale du plan, du réseau. Planus signifie en latin le plan, l'uni, le clair et l'évident : “ce qui va de soi”. Le pan serait plutôt un effet de délégitimation de l'évidence». Esso interviene come «eau trouble, voire catastrophe dans l'élément iconographique de la peinture figurative» a partire da macchie o getti di colore che irrompono nell'immagine come incidenze involontarie (Didi-Huberman 1985, p. 60).

<sup>217</sup> Barthes 1980, p. 49.

<sup>218</sup> Didi-Huberman 1985, p. 60. In un senso più générale, come «une violence disjonctive, une aporie en acte, un temps critique, un passage» (Cfr. Ivi, p. 53).

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> Cfr. Correale 2021. Il dettaglio risponde in questo senso ad una funzione analoga a quella delle formazioni simboliche espressa da Jung e Kerényi: una modalità di procedere «spesso collegata con disturbi fisici psicogeni, in certi casi sensibilmente “reali”», e strettamente connessa all'attività dei «fantasmi primitivi che [...] si proiettano perfino nel mondo esteriore» (1948, p. 137).

<sup>221</sup> Che per definizione è il «genre d'une perception» in cui «la chose se dessèche» (Cfr. Šklovskij in Todorov 1965, p. 87).

<sup>222</sup> Laddove il trauma, spiegato in chiave fenomenologica, consiste nello scuotimento dell'«arc intentionnel», ovvero dell'insieme di relazioni che regolano la vita della coscienza: «Disons [...] que la vie de la conscience - vie connaissante, vie du désir ou vie perceptive - est sous-tendue par un 'arc intentionnel' qui projette autour

della situazione guerresca, attestandone il portato traumatico. Essa causa la formazione dell'«image malgré tout»<sup>223</sup>, la quale resterà impiantata nei ricordi, anche se evocata da dettagli apparentemente insignificanti – come nel caso dei sassi trasformati in «triangles ou polygones irréguliers» (*LRDF*, p. 108). Una simile funzione viene del resto evocata direttamente anche dal testo:

ù il y a des choses que le pire des abandons des renoncements ne peut faire oublier même si on le voulait et ce sont en général les plus absurdes les plus vides de sens celles qui ne se raisonnent ni ne se commandent (*LRDF*, p. 7).

È del resto questo stesso elemento di involontarietà a causa le associazioni nel *memory monologue*, generando così gli intrecci fra immagini.

In secondo luogo, l'emersione delle analogie rappresenta la tendenza del personaggio alla continua «percezione di una somiglianza»<sup>224</sup> fra le cose che vede. Le analogie si configurano in questi termini come la manifestazione di una tensione alla continua «comparazione»<sup>225</sup>, che induce per esempio Georges a rivedere «un cachet d'aspirine sous ses cheveux noirs avec seulement les deux taches de ses yeux noirs» nel «visage livide de Blum» (*LRDF*, p. 184). Tale caratteristica suggerisce l'attitudine interrogativa del personaggio. Quest'ultima, causata soprattutto dal disorientamento, induce Georges alla continua ricerca di punti di riferimento. Essa viene direttamente manifestata dalle continue autointerrogazioni, che vedono Georges chiedersi ripetutamente «Comment savoir?» (*LRDF*, p. 57); «mais comment savoir?» (*LRDF*, p. 200); «comment savoir comment savoir» (*LRDF*, p. 209), rivelando il corso di una vera e propria «quête interprétative»<sup>226</sup>.

Tale interrogazione appare tanto più problematica e irrisolvibile, laddove l'unico elemento di appiglio sono le analogie e le distorsioni. Le analogie possono estendere il portato percettivo dei dettagli anche in chiave “cumulativa”, attribuendone sempre di nuovi. A loro volta, i dettagli possono generare un'illimitata emersione di nuove occasioni analogiche. L'interrogazione appare perciò destinata a non produrre alcuna risposta. Continuamente assalito dalle percezioni, Georges individua in ognuna di queste ulteriori elementi da distorcere. Simile elemento allontana sempre di più dall'obiettivo della ricostruzione. La soggezione all'aspetto sensoriale, anziché produrre conoscenza, non fa che aumentare la confusione. Essa estende abnormemente il numero di occasioni e spunti per deformare la realtà. Nel complesso, Georges viene perciò caratterizzato come una «conscience imageante»<sup>227</sup>. “Succube” delle percezioni e della loro forza di catalizzazione, egli non fa che produrre immagini.

Tale elemento appare chiaro se si osserva, ad esempio, lo sviluppo dell'analogia sensoriale che avvicina il Generale e il cavaliere di piombo. Essa si amplifica in ulteriori trasfigurazioni, restituendo all'immagine iniziale sempre nuove connotazioni. Associato alla statua, «comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière», il Generale cade con il suo cavallo, «s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc» (*LRDF*, p. 7-8). In quest'atto,

---

de nous notre passé, notre avenir, notre milieu humain, notre situation physique, notre situation idéologique, notre situation morale, ou plutôt qui fait que nous soyons situés sous tous ces rapports» (Merleau-Ponty 1954, p. 158).

<sup>223</sup> Didi-Huberman 2003, p. 11.

<sup>224</sup> Agamben 2014, p. 26.

<sup>225</sup> Melandri 2004, p. 235.

<sup>226</sup> Rannoux 1997, p. 58.

<sup>227</sup> Viart 2010.

Georges rivede, prima ancora che il Generale che cade, il piombo della statua «commençant à fondre» (LRDF, p. 7).

Un ulteriore esempio della capacità dei dettagli di generare continue analogie sensoriali, che si estendono ed amplificano a vicenda, è dato da una delle prime immagini descritte dal testo:

la carcasse de ce camion brûlé effondré là, indécent comme un animal une chienne pleine traînant son ventre par terre, les pneus crevés se consumant lentement exhalant cette puanteur de caoutchouc cramé la nauséuse puanteur de la guerre (LRDF, p. 6-7).

L'immagine del «camion brulé» viene in primo luogo caricata di suggestioni percettive, acquisendo così i dettagli dotati della funzione di *punctum*. Ne vengono posti in rilievo gli aspetti sinestetici, relativi alla «puanteur» delle gomme bruciate del camion. Ne viene altresì posta in risalto la pregnanza visiva, grazie all'analogia con la figura della cagna gravida. L'associazione visiva e olfattiva, fra il camion e ognuno di questi elementi, restituisce quindi al camion il ruolo di *moment naeuud* della percezione. Di fronte al camion, Georges non vede solo la una «carcasse» (che ricorda quella del cavallo), ma anche una cagna gravida. Né egli sente solo l'odore di gomme bruciate, ma quello della stessa guerra. Il dettaglio iniziale finisce così per estendersi in un "coagulo" di impressioni sensoriali, dalle quali verranno progressivamente ricavati ulteriori spunti analogici. I dettagli si configurano in questo senso come le matrici di un meccanismo di produzione di immagini che si autoalimenta. Essi forniscono sempre nuove occasioni di smarrimento. Simile aspetto giustifica la configurazione della descrizione come *memory monologue*, spiegandone la caratterizzazione frammentaria e discontinua. Il continuo accumularsi di occasioni percettive, infatti, causa le interruzioni e le sovrapposizioni fra le immagini.

Tale modo di procedere pone quindi in rilievo l'essenzialità delle facoltà percettive, affermando la loro precedenza su tutti gli aspetti dell'esperienza. L'incidenza dell'analogia sul dettaglio pone in particolare risalto tale aspetto, soprattutto nelle raffigurazioni legate alla guerra. In tale contesto, infatti, le facoltà cognitive regrediscono, lasciando spazio alla percezione. Quest'ultima possiede perciò un primato nel "modo di conoscere" del personaggio. Essa è lo strumento primario dell'esperienza, garantendo anche la possibilità di ricordarla. In tali vesti, il dettaglio e le analogie restituiscono alla percezione il ruolo di "mediatrice" fondamentali nel contatto fra soggetto e realtà.

Il ricorso all'analogia come elemento di "amplificazione" percettiva dei dettagli permette di cogliere importanti richiami alla pittura cezanniana. Esso manifesta nell'opera di Simon un'attenzione al discorso sulla sensazione analoga a quella ricavabile nel discorso cezanniano. Come nella pittura di Cézanne, le sensazioni costituiscono l'oggetto privilegiato dell'attenzione. Esse contano di più che gli eventi e i fatti da narrare. La loro preminenza fa infatti deragliare la rappresentazione dagli scopi narrativi, suggerendo la vocazione dell'opera come momento d'espressione dell'*émotion* o della *sensation* soggettiva. Nel testo di Simon, la ricostruzione delle immagini attraverso i dettagli serve soprattutto a porre in rilievo la precedenza della sensorialità sulla realtà. Catalizzando le analogie sensoriali, i dettagli funzionano in questo senso allo stesso modo del colore nella pittura di Cézanne<sup>228</sup>. Essi cristallizzano l'atto percettivo, configurandosi come "moments-noeud", funzionando perciò come i "points culminants" stabiliti da Cézanne con le

---

<sup>228</sup> Anche secondo una visione tradizionalmente consolidata del colore come posto in stretta «circularité» con la sfera degli «humeurs» (Didi-Huberman 1985, p. 16). Il richiamo è al pittore Giovanni Paolo Lomazzo, che nel *Trattato dell'arte, della pittura, della scultura e dell'architettura* (1585) istituisce la stretta analogia fra colore e sensazione come base della «regola del colorare».

pennellate di colore. In questo senso, essi presentano lo stesso ruolo cruciale per la composizione. Come nella pittura di Cézanne, infatti, la loro ricomposizione produce progressivamente Figure. Soprattutto, come nella pittura di Cézanne, questo modo di procedere scardina le architetture realistiche del romanzo, generando nel complesso lo straniamento di ciò che viene narrato. In entrambi i contesti, le occasioni fornite dalla realtà rivelano quindi una funzione strumentale al tentativo di rappresentazione della sensazione.

La vicinanza con Cézanne emerge in modo ancora più evidente se si osserva il rapporto con la sfera cromatica. Quest'ultima costituisce uno strumento cruciale nella costruzione delle analogie, riportando decisamente l'attenzione sulla sfera della percezione. Soprattutto, essa svolge un ruolo cruciale nell'architettura del testo. Osservandone la trattazione, diventa possibile ricostruire il contatto con Cézanne dal punto di vista della raffigurazione e delle immagini generate dal testo.

### *2.a.1 - Dettaglio e colore: il fondamento della logique*

L'ipotesi della vicinanza del testo ad un'ipotetica *logique des sensations* di stampo cezanniano si rivela tanto più legittima se si osserva il ruolo svolto dal colore nelle deformazioni analogiche. Il colore gode di una particolare importanza in tale contesto, rappresentando uno stimolo primario alla formazione delle *analogies sensorielles*. I dettagli di tipo cromatico costituiscono infatti l'oggetto di rimandi molto frequenti. Essi costituiscono spesso l'avvio di vere e proprie catene di deformazioni analogiche. Il rosso rappresenta un esempio particolarmente rilevante in questo senso. Esso viene inquadrato più volte all'interno del paesaggio nel quale si svolgono le scene relative alla guerra e al ritorno, stagliandosi sui tetti e sui mattoncini delle abitazioni che fanno da sfondo («*les maisons de brique rouge les vergers les haies*», *LRDF*, p. 7; «*les murs de brique rouge foncé aux joints clairs*», *LRDF*, p. 13; «*ce même mur aux briques rouge foncé*», *LRDF*, p. 167). Il rosso torna poi in molteplici occasioni, dando corpo ad un vero e proprio *leitmotiv*. Un'immagine, in particolare, permette di individuarne la presenza del rosso come base di *analogies sensorielles* particolarmente evocative:

femmes protégeant l'enfant sorti de leur ventre le fruit de leurs entrailles serré contre elles transportant des ballots des édretons rouges crevés dont les plumes le duvet se répandait traînant au-dehors les entrailles les tripes blanches des maisons qui se déroulaient comme des bandes des serpentins des guirlandes parfois accrochées aux arbres quel est donc ce saint dont j'avais vu le supplice représenté sur un tableau les bourreaux musculeux enroulant sur un treuil les intestins livides et sanglants sortis de son ventre (*LRDF*, p. 210).

In questo caso, il rosso – analogamente al modo in cui il paragone con il cavaliere di piombo fa “fondere” il Generale de Reixach – permette l'associazione fra la donna e l'iconografia di Sant'Erasmus<sup>229</sup>. Il rosso “deforma” la realtà ricordata da Georges, generando l'effet d'image. Intensificando la forza della visione, il colore estende la portata percettiva del dettaglio (i «*des ballots des édretons rouges*»), esponendolo ad un'ulteriore analogia («*les intestins livides et sanglants*»). Esso si delinea in questo senso come un “ponte analogico”, che evoca «affinità simmetrizzanti»<sup>230</sup> fra un'immagine e l'altra.

---

<sup>229</sup> È possibile ipotizzare, dietro questa suggestione, un rimando al *Martirio di Sant'Erasmus* di Poussin (1628). Poussin rappresenta infatti un importante riferimento di Simon. Al suo *Paysage avec Orion aveugle* Simon dedica del resto una monografia (1970).

<sup>230</sup> Sturli 2020, p.102.

Il nesso fra colore e sensazione viene poi evocato esplicitamente anche in altre forme. Particolarmente significativa è la frequente menzione delle «taches», delle macchie di colore, che intervengono per delineare i paesaggi e gli oggetti osservati.

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir (*LRDF*, p. 5).

Et il me semblait y être, voir cela : des ombrages verts avec des femmes en robes de couleur imprimées, (...) et les cuirs fauves des bottes faisant des taches vives (acajou, mauve, rose, jaune) sur l'épaisseur verte des frondaisons (*LRDF*, p. 11).

L'analogie sensorielle prodotta dalla macchia del colore evoca la vaghezza del dettaglio percepito. Essa rimanda ad una distorsione dei contorni e delle forme degli oggetti osservati, la quale impedisce di individuare i dettagli. Viene così evocata un'incapacità di vedere, per la quale tutto ciò che viene osservato viene percepito nella forma della macchia. È il caso ad esempio delle «taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir» (p. 5) o delle «taches floues et rougeâtres des chevaux revenant de l'abreuvoir» (p. 127). Il richiamo alla macchia rimanda perciò la fatto che il personaggio, laddove appare maggiormente disorientato, risulta più esposto alle sollecitazioni della sfera sensoriale. In tale contesto, egli diviene ricettivo in prima istanza alla percezione del colore. Tutto ciò che sfugge al tentativo di riconoscimento per agnizione diventa quindi una macchia di colore.

In questa stessa funzione, le macchie di colore si estendono talvolta fino a rievocare l'impossibilità di distinguere gli oggetti nello spazio:

semblant s'évanouir, quoiqu'ils continuassent à la suivre des yeux non pas s'éloignant mais, aurait-on dit, se dissolvant, se fondant dans cette chose à vrai dire plus grisâtre que bleuâtre et qui était sans doute le jour, puisqu'il fallait tout de même bien qu'il arrivât, mais apparemment sans aucun des pouvoirs, des vertus inhérents au jour, quoiqu'on distinguât vaguement une murette de l'autre côté du chemin, le tronc d'un gros noyer et, derrière, les arbres du verger, mais tout ton sur ton, sans couleurs ni valeurs (*LRDF*, p. 25-26).

La macchia di colore impedisce quindi di vedere, rendendo gli oggetti solo a malapena distinguibili. Sotto questa stessa specie, le macchie di colore vengono utilizzate per raffigurare gli stati d'animo di Georges. Esso evocano l'idea di uno "strato" che si frappone fra lo sguardo e ciò che viene osservato. Nell'immagine che segue, la macchia segnala la separazione fra Georges e la sfera esteriore. Essa evoca il turbamento dello sguardo del personaggio, configurando un impedimento della messa a fuoco:

[...] et d'abord il ne vit que de vagues taches – constituée d'objets de toutes sortes (selon l'angle aussi les distances entre eux diminuant ou s'élargissant) éparpillés en désordre autour du cheval (*LRDF*, p. 18).

[...] le champ de vision de Georges s'arrêtant là, c'est-à-dire pas d'une façon nette : par cette sorte de frange qui s'étend à droite et à gauche de notre vue et à l'intérieur de laquelle les objets sont moins vus que perçus sous forme de taches, de vagues contours, trop épuisé (Georges) ou trop ivre pour seulement tourner la tête (*LRDF*, p. 169).

Le macchie di colore compaiono quindi più di frequente nelle sequenze ambientate nel contesto della guerra, della strada del ritorno e della prigionia. In tale contesto, lo smarrimento e il

disorientamento producono una certa «*innocenza dell'occhio*», che vede Georges incontrare i dettagli «senza la coscienza del loro significato»<sup>231</sup>. Le macchie si configurano quindi come l'indice della qualità specifica delle percezioni, contraddistinguendo un modo di percepire sprovvisto di contatti con la sfera cognitiva. La loro presenza esprime cioè gli effetti dell'allucinazione sull'incapacità di andare oltre la percezione «*primaria o naturale*» delle «*pure forme*»<sup>232</sup>. In questo senso, esse manifestano la confusione e il disturbo della percezione:

[...] luttant pour ne pas céder au sommeil les quatre cavaliers avançant toujours parmi les pâturages cloisonnés de haies les vergers les archipels de maisons rouges tantôt isolées tantôt se rapprochant s'agglutinant au bord de la route jusqu'à former une rue puis s'espçant de nouveau les bois épars sur la campagne taches semblables à des nuages verts déchiquetés hérissés de sombres cornes triangulaires (LRDF, p. 203).

La distorsione analogica operata attraverso la macchia amplifica in questo senso l'effetto dello straniamento costitutivo della descrizione. Essa rievoca direttamente l'impedimento al riconoscimento vissuto dal personaggio, trasformandolo in effetto visuale.

L'importanza del colore, la precedenza della sua percezione rispetto a tutti gli altri aspetti materiali, viene affermata con una particolare mise en abyme. In essa, Georges vede macchie di colore anche ad occhi chiusi:

[...] je continuai a les garder fermés essayant de retenir de conserver cette obscurité sans limites sous mes paupières elle passait alternativement du marron au rougeâtre puis au pourpre puis un noir violacé des marbrures des taches floues se formaient et se déformaient glissant lentement des sortes de pâles soleils s'allumant et s'éteignant (LRDF, p. 182).

Tale immagine suggerisce perciò la precedenza della dimensione cromatica rispetto a tutti gli atti percettivi. Essa evoca l'importanza della ricezione dei colori come funzione primaria dell'esperienze del personaggio, a scapito delle forme e dei contorni delle cose. Sono infatti le macchie di colore a consentire la ricomposizione della realtà di fronte agli occhi di Georges:

c'était l'étroite bande horizontale à quoi, pour lui, se réduisait à présent le monde, limitée en haut par la visière de son casque, en bas par l'entrecroisement des brins d'herbe du fossé juste devant ses yeux, flous, puis plus nets, puis non plus des brins d'herbe : une tache verte dans le vert crépuscule, allant se rétrécissant puis cessant à l'endroit où le chemin empierré débouchait sur la route (p. 163-164).

In ognuna di tali declinazioni, la menzione delle macchie di colore rimanda perciò al predominio dell'ordine cromatico sulla composizione dell'immagine. Esso partecipa delle stesse funzioni delle distorsioni analogiche, delineandosi anzi come un elemento particolarmente rilevante nell'evocazione dell'impatto sensoriel.

L'osservazione di tale uso del rimando al colore conferma, perciò, l'analogia funzionale con la pittura di Cézanne. Il suo impiego negli effetti di distorsione analogica manifesta la precedenza della sensorialità "pura" sulle situazioni. Esso svolge perciò lo stesso ruolo che Cézanne affida alla pennellata, incarnando una specifica sensazione. Nei passaggi in cui la macchia di colore "inglobando" i volumi e le geometrie della scena, si può notare una somiglianza con il modo in cui, in Cézanne, il colore «*fait la forme*»<sup>233</sup>. Come nella pittura di Cézanne, il rilievo delle macchie segnala

---

<sup>231</sup> Ruskin 2015, p. 32.

<sup>232</sup> Panofsky 1939, p. 14.

<sup>233</sup> Gowing 2015, p. 22.

una ricezione della «fenomenicità» della realtà come forma «pre-ricognitiva»<sup>234</sup>; come un insieme di oggetti che vengono «moins vus que perçus» (*LRDF*, p. 169). La messa in primo piano degli aspetti cromatici risponde quindi all'obiettivo di dar corpo ad «une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance»<sup>235</sup>.

La prossimità fra il dettaglio analogico in *La Route des Flandres* e il colore in Cézanne di individuare una comune visione del rapporto fra soggetto e realtà. Essa segnala la somiglianza di traiettoria fra l'obiettivo cezanniano di «peindre la sensation»<sup>236</sup> e quello di «conserver l'émotion première»<sup>237</sup> espresso da Simon. Per entrambi, l'opera evoca sempre l'esistenza di una distanza fra il soggetto e la realtà. Essa si autodichiara sempre come una copie du réel<sup>238</sup>, evidenziando quindi il «décalage entre l'objet réel et sa "représentation"»<sup>239</sup>. In questo modo, il rilievo della sensazione rappresenta la causa primaria della cifra antimimetica della raffigurazione.

Tale impiego del colore segnala un ulteriore elemento di analogia fra Simon e Cézanne, il quale appare ricostruibile dal punto di vista dell'architettura dell'opera. L'impiego del colore si associa in tal senso all'obiettivo di adeguare la scrittura ad un lavoro di composizione, strutturando una logica autonoma alla base del testo. Il dettaglio e la caratterizzazione cromatica costituiscono infatti il fondamento di base della struttura di correspondances che tiene in piedi il testo e le associazioni memoriali che esso rievoca. Occorre perciò entrare nel merito delle funzioni del dettaglio come cardine dei rapports interni al testo.

### 2.b – La logique delle analogies sensorielles:

La restituzione dei “momenti percettivi” costituisce un elemento cruciale del *memory monologue*. Essa serve non solo ad evocare il peso percettivo di certe immagini, ma anche a fornire una linea guida all'interno del garbuglio di raffigurazioni che prende corpo nel testo. Laddove la forma straniata omette i nessi causali e logici, i momenti percettivi incarnati dai dettagli enfatizzano l'importanza delle connessioni percettive fra le immagini. Tali connessioni costituiscono la causa primaria dei rimandi associativi fra le immagini, attivando la funzione dell'analogie sensorielle come strumento di richiamo fra le raffigurazioni. Un simile procedimento causa quindi i passaggi repentini da un frammento descrittivo all'altro, evocando al contempo l'esistenza di rapports fra le varie raffigurazioni.

L'analogia sensoriale evoca infatti la dilatazione sensoriale di un singolo dettaglio, definendo la sua funzione di “momento percettivo”. I momenti percettivi rappresentano nel meccanismo associativo dei veri e propri inciampi involontari, rappresentando la causa delle numerose «anacronie»<sup>240</sup> del testo. La loro comparsa può cioè provocare il passaggio dalla ricomposizione di un oggetto ad un altro, evocando il prodursi di un'«association»<sup>241</sup> fra due immagini. Tali associations

---

<sup>234</sup> Imdahl in Jauss 1985, p. 51.

<sup>235</sup> Šklovskij in Todorov 1965, pp. 75.

<sup>236</sup> Deleuze 1981, p. 40.

<sup>237</sup> Simon in Calle-Gruber 2020, p. 40.

<sup>238</sup> Il che può essere considerato un dato intrinseco all'utilizzo dell'analogia : «penser par analogie, par image, [qui] refléterait un mode de fonctionnement à la fois sophistiqué et primitif puisqu'il tenterait de “coller” au plus près de la vision, de rendre la fusion entre appréhension du réel et appréhension de la pensée, de couler la pensée dans le moule de l'image pour lui donner forme et la transmettre aux autres» (Cfr. Louvel, 1998, p. 32).

<sup>239</sup> Simon 1960c.

<sup>240</sup> Ovvero le «différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit» secondo Genette (1972, p. 79).

<sup>241</sup> *Ibidem*.

impediscono quindi la ricostruzione per intero degli episodi, ingenerando il carattere digressivo del *memory monologue*. Il dettaglio analogico rappresenta quindi lo strumento primario del meccanismo associativo che perturba il *memory monologue*. Oltre a costituire uno strumento cruciale della raffigurazione, l'analogia modula la descrizione, configurandola come una concatenazione di «infimes fragments»<sup>242</sup>. Sua funzione specifica è incarnare, come rivela soprattutto grazie l'elemento associativo, il principio dell'attività di «déchiffage analogique»<sup>243</sup>, fondata sui sensi, svolta da Georges. Il meccanismo di associazioni cui essa dà vita produce l'«élimination de toute référence temporelle»<sup>244</sup>, costituendo la base di un tentativo di «faire parler ce qui est senti»<sup>245</sup>.

Allo stesso tempo, le associations innescate dai momenti percettivi evocano il dialogo fra le due diverse immagini. Le transizioni fra i frammenti rilevano cioè l'esistenza di un dato percettivo in comune fra le due raffigurazioni. Il dettaglio analogico svolge quindi una doppia funzione. Da un lato, esso rende la descrizione frammentaria e incompiuta. Dall'altro, esso fornisce una "traccia" per ricomporre i nessi fra le immagini. In questo secondo senso, i dettagli rivelano la loro importanza come strumenti per l'organizzazione della narrazione. Essi si configurano come veri e propri agganci architettonici, svolgendo una funzione di «raccordo». Attraverso di essi, le analogie sollecitano soprattutto le "affinità simmetrizzanti" fra le immagini, evocando così spettri di significato. A questa particolare finalità collabora in prima persona l'utilizzo della ripetizione<sup>246</sup>. Grazie a questa, alcuni dettagli possono funzionare come "spie" di relazioni fra le scene. La loro osservazione consente di individuare i frammenti di "trama" dispersi nel *memory monologue*: gli stessi che le associazioni, interrompendo la descrizione, sovvertendo l'ordine cronologico e la linearità del discorso, non permettono di identificare.

La ripetizione, più nello specifico, enfatizza in primo luogo l'importanza di un determinato dettaglio. In secondo luogo, essa permette di ricostruire le funzioni specifiche di tale dettaglio in base ai vari contesti e alle variazioni che ne delineano il modo di apparire. In questo modo, essa pone in rilievo l'esistenza di legami fra diversi scenari a partire dai dettagli. Questi ultimi costituiscono perciò le "tracce" esteriori di tali legami. Ripercorrendoli, diviene possibile di cogliere il contenuto specifico dei nessi evocati dalle analogie. Le ripetizioni rappresentano quindi un principio di significazione autonoma, che permette alle immagini di richiamarsi a vicenda e di stabilire relazioni di significato. Dal punto di vista della caratterizzazione del personaggio, tali ripetizioni incarnano la sua tendenza ossessiva a ripercorrere i propri ricordi<sup>247</sup>.

Un esempio utile per comprendere tali funzioni dell'associazione analogica può essere individuato proprio nel contesto della rievocazione della morte del Generale. La sovrabbondanza delle occasioni associative che essa evoca rappresenta l'importanza che Georges attribuisce a tale immagine. Essa

---

<sup>242</sup> Simon 1985c.

<sup>243</sup> Vouilloux 1994, p. 20.

<sup>244</sup> Bersani in Genette 1962 p. 50.

<sup>245</sup> Merleau-Ponty 1982, pp. 64-66.

<sup>246</sup> Definita in ambito retorico da Madeleine Frédéric come consistente «en tant que fait de langage [...] dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé - réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langage - soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison de ces deux éléments» (Frédéric 1985, p. 231).

<sup>247</sup> Interessante notare la convergenza dell'idea di ripetizione del passato nel presente con un fenomeno analizzato in ambito psicoanalitico (a partire da Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*), che inquadra alcune forme di godimento artistico come «processus incoercible et d'origine inconsciente, par lequel le sujet se place activement dans des situations pénibles, répétant ainsi des expériences anciennes sans se souvenir du prototype et avec au contraire l'impression très vive qu'il s'agit de quelque chose qui est pleinement motivé dans l'actuel» (Laplanche, Pontalis 2002, p. 86).

rimanda all'atteggiamento interrogativo del personaggio, e alla sua elucubrazione sulla possibilità che tale evento sia stato un suicidio, più che un incidente. Osservando le tipologie di associazioni innescate dall'immagine, diventa possibile ricostruire i motivi di tale dubbio. Soprattutto, diviene possibile ricostruire la specifica tesi che Georges elabora in favore del suicidio.

Nel corso della ricostruzione di tale immagine, la parola «virginal», attribuita alla spada della "statua equestre" che Georges rivede nel Generale, innesca il rimando alla figura della moglie Corinne, la moglie fedifraga di de Reixach. Tale passaggio sposta l'attenzione da una scena ad un'altra rievocazione:

l'éblouissant reflet de soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal... Seulement, vierge, il y avait belle lurette qu'elle ne l'était plus, mais je suppose que ce n'était pas cela qu'il lui demandait espérait d'elle le jour où il avait décidé de l'épouser, sachant sans doute parfaitement dès ce moment ce qui l'attendait... (LRDF, p. 7).

L'associazione si stabilisce perciò sulla base di un rinvio "percettivo" fra immagini. Essa sposta l'attenzione sul nesso «virginal» e «vierge», il quale, a sua volta innesca l'associazione con una figura femminile. Quest'ultima, per il momento, è identificabile solo come la moglie del Generale. A questo punto della narrazione, molto prossimo all'inizio, il personaggio di Corinne non è ancora stato introdotto. Con questa associazione, il testo allude alla connotazione sessuale di un personaggio innominato, che la descrizione consentirà progressivamente di riconoscere come Corinne. Il richiamo all'infedeltà della moglie introduce, nello specifico, all'interrogazione che si svolge intorno a tale figura. Di questa, Georges conosce la relazione clandestina con Iglésia, il fantino «à tête de polichinelle» (LRDF, p. 84), per via di alcune dicerie. Georges sembra particolarmente interessato alla ricostruzione dei fatti e degli episodi legati alla loro storia, persuaso della responsabilità di quest'ultima su quello che egli crede essere stato il suicidio del Generale de Reixach. Il ritratto di Corinne, che si rivelerà progressivamente una figura centrale nella rievocazione di Georges, comincia perciò con questo richiamo.

In questo contesto gioca un ruolo cruciale anche la ripetizione. Essa si combina con le funzioni dell'associazione, evidenziando così l'esistenza di collegamenti "di senso" fra immagini. Il suo intervento si delinea grazie al nesso fra «virginal»-«vierge» che si istituisce in una scena successiva a partire dal nome «Virginie». Le due parole configurano una sorte di ripetizione, istituendo una corrispondenza fra la scena del suicidio del Generale ed una nuova immagine. Esse permettono così di cogliere un importante "indizio" di senso. La «verginale Virginie» è infatti la moglie, anch'essa fedifraga, di un antenato di Georges, un altro Reixach di cui è noto il destino suicida. Georges percepisce una somiglianza fra Corinne e Virginie, la quale viene restituita dall'analogia stabilita sulla base dell'aggettivo «virginal». Tale somiglianza rimanda al fatto che Georges interpreta la storia del Generale come una ripetizione della storia dell'antenato.

"Virginie", et Blum : "Quoi ? ", et Georges : " S'appelait Virginie ". Et Blum : " Beau nom pour une putain. Donc cette virginal Virginie haletante et nue, ou plus que nue, c'est-à-dire vêtue – ou plutôt dévêtue – d'une de ces chemises qui n'ont sans doute été inventées que pour permettre aux mains emprisonnées de glisser par-dessous sur la liquide tiédeur du ventre (p. 129).

La ripetizione consente dunque di individuare una corrispondenza fra le due scene. Allo stesso tempo, essa rileva alcuni nessi impliciti fra le scene, "evocando", in luogo di illustrare, l'esistenza di un nesso

di significato. Essa delinea quindi una risonanza fra le due storie dei due Reixach, istituendo il continuo «glissement»<sup>248</sup> fra i due personaggi che prende corpo nel testo.

La ripetizione collabora quindi con l'analogia dando corpo ad una forma di significazione non narrativa, non didascalica, anzi «susceptible de se passer de toute formulation»<sup>249</sup>. Tale strategia si fonda sulla restituzione delle «pertinenze»<sup>250</sup> stabilite da Georges. Grazie a queste, il testo evoca delle vere e proprie “correspondances” fra immagini, dando corpo ad una struttura di richiami vicendevoli. Quest'ultima, anche se “diluita” nel *memory monologue*, rappresenta la principale custode dei contenuti del testo. In questo senso, la ripetizione riavvicina il *memory monologue* alle suggestioni pitturali alla base dell'immaginario di Simon. Mentre l'analogia fa emergere il contenuto percettivo, la ripetizione utilizza tale contenuto percettivo per evocare la corrispondenza. Secondo questa prospettiva, l'analogia istituisce la funzione di *punctum* del dettaglio, come «“points forts” de la toile»<sup>251</sup>. La ripetizione stabilisce invece la loro continuità, istituendo i “rapports” fra i «fragments» della narrazione, e determinando così la «façon dont ils se commandent les uns les autres»<sup>252</sup>.

La vicinanza fra le modalità di significazione organizzate in *La Route des Flandres* e le logiche rappresentative di stampo pitturale appare poi ancora più evidente alla luce delle ulteriori forme di significazione. L'utilizzo congiunto di analogia e ripetizione dà infatti corpo alla costruzione dei «reticoli di senso»<sup>253</sup> con cui il testo articola i propri contenuti. Tali reticoli di senso sfruttano le «résonances»<sup>254</sup> stabilite dalle analogie e dalle ripetizioni, ingenerando significati complessi. Osservando in che modo ciò accade, risulta possibile pervenire all'elemento più suggestivo e maggiormente esemplificativo della funzione del dettaglio come base dell'architecture sensorielle composta per l'opera.

### 2.b.1 - Résonances e reticoli di senso

Si può perciò osservare nel dettaglio e nella ripetizione gli strumenti cruciali per rilevare un sistema di rapports fra le immagini. L'identificazione di tali rapports rappresenta il principio primario per cogliere i nessi di significato che tengono insieme la narrazione. Essi vengono evocati grazie alla comparsa del dettaglio in diverse immagini. La ripetizione di tale dettaglio fa cioè emergere le correspondances fra diverse Figure. Attraverso tali correspondances, diventa altresì possibile comprendere i nessi che esistono fra le varie Figure. Ciò accade soprattutto grazie all'emersione di alcuni “rizomi di senso”. Essi si sviluppano grazie alla capacità di un singolo dettaglio analogico di richiamare a sé tutte «ses récurrences antérieures», rievocando «l'ensemble des significations ou des investissements préalables»<sup>255</sup> ai quali è stato precedentemente associato. Tali rizomi di senso permettono quindi di individuare progressivamente i significati che la narrazione figurale non esplicita.

Evocando le analogies sensorielles, il dettaglio analogico può quindi suscitare le correspondances fra le immagini. Grazie alla ripetizione, la sua presenza viene posta in rilievo all'interno di più forme

---

<sup>248</sup> Orace 2005, p. 83.

<sup>249</sup> Mougín 1997, p. 292-293.

<sup>250</sup> Laddove per «pertinenza» si intende l'elemento di coerenza che il testo crea nell'atto di «sottolineare verbalmente, in un certo senso comandare, una reazione passionale (“vi era al centro della piazza qualcosa di spaventevole...”), oppure insistere su un particolare a scapito di altri» - Eco 2002, p. 203).

<sup>251</sup> Simon in Calle-Gruber 2008, p. 37.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> Sturli 2020, p. 50.

<sup>254</sup> Deleuze 1981, p. 65.

<sup>255</sup> Mougín 1997, p.293-294.

e più contesti. In ognuno di essi, l'analogia può focalizzare lo stesso dettaglio a partire da un diverso oggetto. In questo modo, l'analogia istituisce quindi delle correspondances, per le quali le varie scene in cui compare lo stesso dettaglio si richiamano a vicenda.

L'esempio del colore rosso risulta utile per comprendere in che modo. Esso diventa un dettaglio cruciale, soprattutto in quanto matrice di numerose analogie sensoriali. Molte di queste permettono progressivamente di individuare le funzioni narrative del personaggio di Corinne. La donna rappresenta infatti un oggetto privilegiato dei ricordi e delle fantasticherie di Georges. Oltre a subire il fascino di tale figura, Georges appare colpito soprattutto dalla storia clandestina che la donna intrattiene, o ha intrattenuto, con Iglésia. Il continuo richiamo all'immagine di Corinne viene effettuato non solo attraverso riferimenti diretti, ma anche e soprattutto attraverso richiami indiretti. Tali richiami indiretti vengono formalizzati dall'impiego dell'analogia. Essa focalizza alcuni dettagli, trasformandoli in veri e propri "attributi" da repertorio iconografico. Il rosso gioca in questo senso un ruolo fondamentale, venendo associato in più modi alla figura di Corinne.

La ripetizione collabora in prima persona a definire nel colore rosso un elemento identificativo di Corinne. Essa evoca la ricorrenza di tale figura nell'immaginario di Georges. Il ritorno del rosso in situazioni e contesti in cui la donna non è presente produce infatti sempre un richiamo alla donna. Per converso, tali ripetizioni finiscono per associare il rosso anche ai diversi scenari in cui Corinne fa la sua comparsa. In un primo senso, quindi, la ripetizione produce l'«integrazione sinestetica»<sup>256</sup> di diverse immagini nel segno del rosso. Essa crea cioè un coagulo di suggestioni intorno al colore rosso, producendo l'«aura» e il «peso» percettivo di tale dettaglio. La ripetizione genera quindi la «semantica dell'immagine»<sup>257</sup> del rosso, facendo funzionare quest'ultimo come nucleo di un rizoma di significati. In un altro senso, costruendo tale «aura», la ripetizione del rosso permette di individuare una relazione fra Corinne e le altre scene segnate dal colore rosso. La ripetizione evoca cioè la correspondance fra le scene in cui appare il rosso, suggerendo l'esistenza di relazioni implicite fra queste.

L'attribuzione del rosso a Corinne viene esplicitata con l'assonanza fra il suo nome e la parola «corail», la quale trova un riscontro nella «robe» indossata dalla donna:

debout dans le contre-jour ensoleillé d'une fin d'après-midi, dans cette robe rouge couleur de bonbon anglais (mais peut-être cela aussi l'avait-il inventé, c'est-à-dire la couleur, ce rouge acide, peut-être simplement parce qu'elle était quelque chose à quoi pensait non son esprit, mais ses lèvres, sa bouche, peut-être à cause de son nom, parce que "Corinne" faisait penser à "corail" ?...) (LRDF, p. 158).

L'analogia basata sull'assonanza e sul vestito rosso costituiscono il fondamento della corrispondenza fra Corinne e il rosso. Tale analogia viene del tutto sancita grazie all'identificazione del rosso del vestito come un riflesso del colore del suo corpo («comme si elle était nue, en rouge foncé dans le nuage vaporeux des voiles», LRDF, p. 32). Il vestito, identificato anche come un «symbole de robe» (LRDF, p. 119), diviene per converso un richiamo all'immagine di Corinne, proprio in virtù di «ce rouge qui semblait fait pour s'accorder avec la couleur de ses cheveux» (LRDF, p. 32). Per questo motivo, infatti, Iglésia «se rendit compte qu'elle n'était plus là, découvrant l'agressive robe rouge bien au-dessous de lui déjà en bas des gradins» (LRDF, p. 121). Il nesso fra Corinne e il rosso fa quindi emergere di un primo rizoma di analogie, che portano a coincidere l'immagine della donna anche con la «vaporeuse et indécente robe rouge oscillant» (LRDF, p. 15).

---

<sup>256</sup> Cometa 2012, p. 117.

<sup>257</sup> Mengaldo 2005, p. 30.

Il nesso Corinne-vestito-rosso diviene pertanto la base per l'ulteriore espansione delle analogie riferite alla donna. Funzionando «comme des variations sur le même thème»<sup>258</sup>, le ripetizioni del rosso ampliano contestualmente la gamma di dettagli riferiti a Corinne, permettendo l'acquisizione di nuove suggestioni in grado di rievocare la figura. Un'altra apparizione del vestito rosso provoca la deformazione dell'immagine di Corinne, paragonata con la Regina di cuori delle carte:

une de ces reines dessinées sur les cartes à jouer (...) une de ces reines vêtues d'écarlate, énigmatiques, et symétriquement dédoublées, comme si elles se reflétaient dans un miroir, vêtues d'une de ces robes mi-partie rouge et verte aux lourds et rituels ornements (LRDF, p. 158-159).

Tale comparazione aggiunge al rizoma del rosso il rilievo di un elemento «énigmatique», il quale si rivelerà fondamentale per comprendere il ruolo narrativo della donna. Grazie al nesso fra Corinne e il rosso, l'attenzione di Georges si sofferma quindi insistentemente sul rosso. Ciò accade ad esempio durante l'osservazione delle «réclames d'apéritifs et de bières», sulle «jeunes femmes aux lèvres rouges» (LRDF, p. 83). In un altro caso, il riferimento ad un indumento rosso del Generale innesca un frammento di restituzione dove la figura della donna diventa centrale:

lui dans sa redingote rouge de cavalier (elle lui avait fait donner sa démission de l'armée), au moment de l'annuel concours hippique, ou passant, inaccessibles, dans cette grosse automobile noire à peu près aussi grosse et aussi impressionnante qu'un corbillard (que, de même qu'elle l'avait forcé à quitter l'armée elle l'avait forcé à acheter à la place de l'anonyme voiture de série dont il se servait jusqu'alors), ou encore elle toute seule au volant de la voiture de course qu'il lui avait offerte [...] (LRDF, p. 39).

Il rosso rappresenta in queste vesti un segno identificativo anche degli uomini con cui Corinne intrattiene relazioni. Esso si delinea anche nell'abbigliamento di Iglésia. Nel suo caso compare la sfumatura del rosa, che segna un rimando più debole in quanto riferito al profumo:

Iglésia passant sans la regarder avec sur le dos cette casaque rose qui semblait laisser derrière lui comme le sillage parfumé de sa chair à elle, comme si elle avait pris une de ces soyeuses lingerie et la lui avait jetée dessus, encore tiède, encore imprégnée de l'odeur de son corps (LRDF, p. 15).

Nella stessa funzione, il rosso torna nelle «veinules rougeâtres» dell'«armoire éternellement vide des chambres d'hôtel» (LRDF, p. 28), dove infine, dopo la guerra, dopo la morte del Generale e dopo la prigionia, Georges trascorre una notte d'amore con Corinne.

L'analogia sensoriale basata sul rosso, la sua ripetizione, producono una risonanza diffusa dell'immagine di Corinne, anche laddove questa non risulta presente. A partire dall'analogia con il corallo e il vestito, il rosso si estende nelle figure della «redingote» del Generale, della «casaque rose», dell'armadio della stanza d'albergo, che diventano in questo modo ulteriori rimandi alla *résonance* della figura di Corinne in più contesti e più situazioni. In questo modo, il rosso si delinea come un vero e proprio «objective correlative» eliotiano: come la cristallizzazione di un «set of objects» che viene utilizzato come «formula of that particular emotion», secondo un meccanismo per il quale «when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked»<sup>259</sup>. Come correlato oggettivo, il rosso finisce perciò per designare Corinne,

<sup>258</sup> Ferrato-Combe 1998, p. 158.

<sup>259</sup> T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, 1921 - «Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un "correlativo oggettivo"; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la

evocando contestualmente il complesso di eventi, personaggi e situazioni che Georges associa alla sua storia. La *résonance* di Corinne in nuove scene istituisce, viceversa, il principio primario di un rizoma di senso, di un «noeud de significations»<sup>260</sup>, di cui il nucleo primario è la pulsione erotica evocata dalla donna.

Il rizoma di senso che si sviluppa su Corinne appare destinato ad estendersi in chiave «epiforica»<sup>261</sup>, grazie alle ripetizioni del rosso verso nuove aree semantiche. Il rosso raggruppa cioè una serie di suggestioni non necessariamente legate a Corinne. Esso mette in relazione la figura di Corinne con diverse immagini apparentemente non connesse alla sua storia. In questo modo, la descrizione rievoca la «simultanéité contradictoire»<sup>262</sup> della memoria<sup>263</sup>, la quale associa immagini e ricordi anche non evidentemente correlati. Grazie a tale relazione, si istituisce quindi la corrispondance fra diverse Figure. A partire da tale corrispondance, le due immagini non esplicitamente correlate suscitano una suggestione di significato. Nel caso di Corinne, il rosso istituisce un dialogo fra la sua “aura” legata all’erotismo e quella di immagini in cui tale suggestione erotica sembra non comparire. Si tratta, nello specifico, di immagini specificamente correlate all’interrogazione sulla morte del Generale.

Grazie al rosso, la figura della donna estende la propria aura, includendovi anche l’immagine del Generale. Nel corso della narrazione, si vede infatti che anche la figura del Generale viene progressivamente associata al rosso. Ciò accade *in primis* grazie alla *résonance* di Corinne nella «redingote rouge de cavalier» (*LRDF*, p. 39) indossata dal Generale. A partire da tale richiamo, anche la figura del Generale acquisisce attributi iconografici legati al rosso.

La «redingote rouge» del Generale viene associata per analogia ad un’altra «redingote». Quest’ultima viene osservata da Georges in un ritratto compreso nell’«abondante galerie ou plutôt collection d’ancêtres, ou plutôt de géniteurs» (*LRDF*, p. 36), la collezione dei ritratti di famiglia:

la redingote, la culotte, posant les bottes devant, couronnant le tout par ce chapeau, cette extravagante coiffure semblable à un bouquet de feu d’artifice, tout comme s’ils avaient revêtu, chaussé, coiffé quelque imaginaire et inexistant personnage [...] (*LRDF*, p. 145).

Il dipinto ritrae un avo che Georges ha in comune con il Generale de Reixach. Tale avo viene rappresentato in un altro quadro, sempre compreso nella «galerie». Nel dipinto, egli è ritratto al fianco della moglie, ovvero la stessa «Virginie» associata all’aggettivo «virginal».

[...] puis le couple, de Reixach et sa femme, la fille de vingt ans plus jeune que lui et qu’il avait épousée quatre ans plus tôt dans une rumeur de scandale et de chuchotement [...] suscitant cette explosion de fureur, d’indignation utérine, de jalousie et de lubricité (*LRDF*, p. 38-39).

---

formula di quell’emozione *particolare*; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l’emozione» (Cfr. Eliot 1985, p. 124).

<sup>260</sup> Orace 2005, p. 89.

<sup>261</sup> Per mezzo, cioè, su associazioni discorsive non esplicite definite all’interno del testo (Todorov 1978, p. 77).

<sup>262</sup> Didi-Huberman 1985, p. 29.

<sup>263</sup> L’intento di tale operazione viene esplicitato dallo stesso autore: «ce qui a été dit ne disparaît cependant pas de notre mémoire mais y demeure, même confusément, et, outre que le déjà dit peut être rappelé plus ou moins fréquemment à la mémoire (...) il en reste de toute façon un souvenir ou une impression qui, serait-elle vague, permet néanmoins d’y rattacher ce qui est, par la suite, découvert. Et, le livre refermé, le lecteur peut tout de même, sinon peut-être dans les détails sur lesquels il lui est d’ailleurs loisible de revenir en rouvrant le livre (...), tout au moins dans l’ensemble, “saisir tout le champ visuel d’un seul coup”» (Cfr. Simon in Ricardou, van Rossum-Guyon 1972, p. 86).

Georges conosce la storia della coppia grazie alle «bribes de phrases» che egli trae dai «racontars» della madre (*LRDF*, p. 156) e dalle dicerie familiari. La vicenda dei due avi, nello specifico, è marchiata dallo scandalo dei numerosi tradimenti della giovane moglie. L'analogia con la «redingote» evoca quindi il legame che Georges istituisce fra l'avo e il Generale de Reixach per via della loro comune sorte coniugale. Tale legame viene infatti precedentemente suggerito grazie al nesso fra le due donne, istituito dal rimando «vierge»-«Virginie». L'immagine dell'avo viene quindi strettamente associata al tema del tradimento. Anche intorno a tale immagine si configura progressivamente una continua *résurgence* del rosso. In questo modo, il rosso dell'erotismo entra in dialogo con il rosso del tradimento. Nel «campo semantico» originato da Corinne fa quindi il suo ingresso anche tale tema.

Le analogies sensorielles stabilite dal rosso stabiliscono poi l'estensione del rizoma di senso con l'acquisizione di ulteriori suggestioni, più esplicitamente legate alla morte. Si pensi, ad esempio, alla «vernice» (*LRDF*, p. 18) che Georges vede sgorgare dalla ferita del cavallo. Restituendo la forte suggestione sensoriale esercitata dal sangue su Georges, tale immagine viene retrospettivamente integrata fra le suggestioni legate al rosso. Alla vernice fa successivamente eco la vernice vera e propria del ritratto di un altro avo, che cattura con particolare forza l'attenzione di Georges. In questo caso, la vernice viene a sua volta deformata in una sanguigna «confiture», che Georges vede «dégouliner» dalla tempia dell'avo. Essa costituisce in realtà il segno di una «craquelure» che rovina il ritratto. Visto però il suo posizionamento sulla tempia, Georges la interpreta come la «large tache rouge clair et grumeleuse» di sangue «encore frais» provocato da un colpo di pistola (*LRDF*, p. 53). Anche quest'immagine focalizzata sul rosso entra perciò a far parte del rizoma di senso, rinforzando la suggestione legata alla morte. In tale prospettiva, il rosso stringe un nesso fra la meditazione legata all'amore e quella legata alla morte.

Come la descrizione permetterà di comprendere, tale correspondance fra erotismo e morte risulta cruciale per comprendere il significato che Georges attribuisce alla morte del Generale. A partire dal rosso e dalle sue ripetizioni, il rizoma di senso sull'amore e quello sulla morte si fondono in un unico rizoma. Tale elemento evoca il fatto che Georges collega la pulsione erotica suscitata da Corinne alla morte del Generale. L'acquisizione del tema del tradimento in tale nesso spiega quindi l'ipotesi di Georges. Georges è infatti persuaso del ruolo del tradimento della moglie nella decisione del Generale di togliersi la vita.

Sviluppandosi progressivamente come un «motivo»<sup>264</sup>, il rosso suscita quindi una serie di rapports fra diverse immagini. Tali rapports rimandano alla «cohérence profonde»<sup>265</sup> che alcune immagini, apparentemente prive di correlazione nel testo, suggeriscono nella visione di Georges. La dinamica dei rizomi di senso serve quindi a suggerire i significati che Georges attribuisce al ricordo del Generale, attraverso un uso «parlant»<sup>266</sup> dell'immagine.

Si può perciò notare come la tendenza all'estensione percettiva delle immagini si configuri come la base di una «sintassi» di associazioni analogiche destinata a produrre rizomi di significato. L'analogia svolge a pieno la propria funzione «donatrice di senso»<sup>267</sup>, dando corpo ad un'opera di

---

<sup>264</sup> Concetto di sostanza eminentemente visuale, definito da Panofsky alla base del procedimento per cui un elemento attinente al dominio della pura forma, a ciò che può essere intercettato come «dettaglio», come «oggetto nominabile», viene investito della facoltà di «rendere sensibili i concetti», di suscitando la conoscenza, il riconoscimento, la presa di coscienza per cui «questo è quello» (1939, p. 17)

<sup>265</sup> Neumann 1983, p. 13.

<sup>266</sup> Simon 2014.

<sup>267</sup> Briosi 1988, p. 9.

significazione fondata sulla «sémantisation oblique»<sup>268</sup> delle immagini. Evocando i rapports, essa produce un procedimento di «connotation endogène»<sup>269</sup> fondato sulla continua ricombinazione di immagini. Il portato percettivo e la forte pregnanza visuale evocati dalle analogie fanno quindi emergere i nessi opacizzati dal *memory monologue*. Diventa perciò possibile scovare una forma di trama, dietro la narrazione, grazie alle

innombrables “variations” sur des termes simples et inépuisables [...] inlassablement repris, ressassés, interrogés sous tous leurs aspects, en analysant toutes leurs “propositions”, ou ce que l’on pourrait appeler en termes de mathématiques leurs “propriétés” émotionnelles et plastiques, tous les “arrangements” et toutes les “combinaisons” possibles, tant sur le plan des harmoniques que des dissonances, des assonances, etc<sup>270</sup>.

Le analogie funzionano quindi come un’alternativa alla «Logica legalizzatrice»<sup>271</sup> incarnata dal *récit*, dalle forme di «distinzione, divisione o separazione»<sup>272</sup> svolte dalle strutture diegetiche. Essa dà corpo ad un linguaggio per immagini, che prescinde dai vincoli narrativi, dai «jugements»<sup>273</sup> da questi incarnati. La sua funzione è «“faire parler” [...] en même temps une quantité de choses et de les harmoniser»<sup>274</sup>, evocando tale effetto mediante la funzione-regard. Grazie a quest’uso dell’analogia, la narrazione ritrae il modo in cui la memoria «imbastisce innumerevoli trame di racconto, mai davvero elaborate o condotte a termine, spezzate nel labirinto del percorso ciclico», come «fili di ragnatela che si perdono in aria, staccati dalla trama»<sup>275</sup>. Ritratto memoriale e logica pittorale convergono<sup>276</sup> così in una struttura di analogie, la quale appare

commandée, d’une part par la fidélité à l’émotion ressentie et d’autre part par les valeurs proprement picturales (rapports de couleurs, de formes) qui commandent la composition d’une peinture<sup>277</sup>.

L’analogia rivela quindi l’importanza della parola come «carrefour de sens»<sup>278</sup>, sfruttando tutto il potenziale percettivo e visuale. Essa produce significato in chiave formale, in relazione, cioè, al modo in cui la parola si dispone nel testo<sup>279</sup>. In quest’ottica, «les rapprochements par analogie ne sont sans doute qu’une conséquence: celle de la génération par analogie»<sup>280</sup>. In questo modo, l’analogia inverte

---

<sup>268</sup> Mougín 1997, p.293-294.

<sup>269</sup> Orace 2005, p. 103.

<sup>270</sup> Simon 2012, p. 58-59.

<sup>271</sup> Melandri 2004, p. 17.

<sup>272</sup> Ivi, p. 271.

<sup>273</sup> Simon 2014.

<sup>274</sup> Simon in Dällenbach 1988, p. 181.

<sup>275</sup> Ferrucci 1991, p. 13.

<sup>276</sup> E lo fanno nelle stesse parole di Simon 2014: «si un élément (disons par exemple un cheval noir) commande ou attire près de lui d’autres éléments à la fois par ce qu’on pourrait appeler la morphologie du signe en soi (noir) et par son signifié (cheval), il faut *toujours* sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l’on préfère, formelles, c’est-à-dire *qu’avant toute autre considération* il faut que le noir (et l’arabesque du dessin) s’accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (et les arabesques) des éléments avec lesquels il va voisiner».

<sup>277</sup> Simon 2012, p. 58-59.

<sup>278</sup> Simon 1986.

<sup>279</sup> «Lorsque [...] vous parliez de “l’écriture devenant le seul référent”, je ne comprends pas très bien. Si vous entendez par là le rythme, les cadences, oui. Quant aux mots, au risque de m’attirer les moqueries des sémiologues, je dois dire que je n’ai jamais pu séparer le signifiant du signifié» - Simon 1990, p. 97.

<sup>280</sup> Ricardou 1972, pp. 104-112.

l'idea, che Simon sviluppa in ambito pittorico, per cui «les *nécessités* formelles sont [...] en elles-mêmes, créatrices»<sup>281</sup>.



Paul Cézanne, *Environs d'Aix* (1902),  
Musée Granet, Aix-en-Provence.

Tale prospettiva sull'analogia sensoriale come strumento "architettonico" permette di identificare nel testo di Simon l'impiego di una logica compositiva analoga, nelle sue funzioni, alla *logique des sensations* cezanniana. La vocazione della descrizione al "far vedere" si rivela in questo senso specificamente orientata a porre in primo piano la capacità significatrice dell'analogia di stampo sensoriale. L'esito di una tale impostazione testuale è l'induzione del lettore ad un processo di «lecture "étoilée"»<sup>282</sup>.

La frammentarietà causata dalle associazioni costringe il lettore a «établir des rapports sans remplissage intermédiaire»<sup>283</sup>. Egli viene cioè incaricato di riavvicinare gli elementi «éloignés»<sup>284</sup>, utilizzando i dettagli e le suggestioni analogiche come «prises»<sup>285</sup>. Le «opérations de référence»<sup>286</sup> richieste dal testo dipendono perciò dalla funzione-regard. Grazie a questa, le analogie sensoriali permettono di identificare gli «indizi»<sup>287</sup> per ricomporre i nessi interni alla narrazione.

Il lavoro di ricomposizione suggerito al lettore riflette perciò un modo di procedere riavvicinabile a quello perseguito dalla pittura di Cézanne. Come sulla tela cezanniana, l'analogia individua in chiave cromatica i "points culminants" della percezione. Essa configura un principio di composizione basato sull'individuazione di correspondances, incarnate nel testo di Simon dai dettagli. La sua funzione specifica è esaltare la funzione dei rapports istituiti fra le immagini come "raccordi" dell'impalcatura del romanzo. Proprio come nella pittura di Cézanne, anche nel testo di Simon l'analogia suggerisce quindi una serie di rapports di correspondance. Essa rappresenta in questi termini la «cellula di un sistema che si sviluppa progressivamente»<sup>288</sup> in base ai rapports.

Oltre a questo tipo di procedimento, l'applicazione dell'analogia come cardine della costruzione del testo dà vita ad altri aspetti caratterizzanti il testo. Questi ultimi appaiono particolarmente rilevanti per attribuire definitivamente all'opera di Simon un contatto con la pittura cezanniana dal punto di vista della figuralità. Si è detto, infatti, di come l'azione primaria dell'analogia sia trasformare i dettagli in "momenti percettivi". Si è detto, poi, di come questa funzione consenta in prima persona

<sup>281</sup> Simon 2014.

<sup>282</sup> Sarkonak 1986, p. 119.

<sup>283</sup> Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 26.

<sup>284</sup> Neumann 1983, p. 13.

<sup>285</sup> During 2010, p. 47.

<sup>286</sup> Mougin 1997, p. 19.

<sup>287</sup> Quegli oggetti che «lasciati dall'agente causatore sul luogo dell'effetto, così che dalla loro presenza *attuale* la presenza *passata* dell'agente possa essere inferita», per mezzo dei quali, grazie ad una forma di «contiguità» che sia stata in qualche maniera «codificata», possa essere tratta, «abdotta», l'esistenza di un qualche «agente causatore» (Cfr. Eco 1975, p. 292).

<sup>288</sup> Uzzani 2010, p. 43.

la costruzione della rappresentazione. Occorre ora notare l'importanza dell'analogia, e del suo ruolo come principio della costruzione di vere e proprie Figure.

### 2.b.II – Le Figure

Le Figure rappresentano nel discorso simoniano le immagini più complesse della narrazione. Per il modo in cui vengono costruite, e per la funzione che esse acquisiscono, esse corrispondono all'idea di Figura che Lyotard ricostruisce con Cézanne. La loro visualizzazione viene ostacolata dal meccanismo delle associazioni, il quale trasforma il testo in un «terrain accidenté»<sup>289</sup>. Perturbando la linearità della rappresentazione, tale elemento sottolinea tuttavia la funzione strutturante del dettaglio analogico come evocatore delle correspondances.

Le Figure del discorso simoniano vengono evocate nello specifico dall'accumularsi di più *correspondances* intorno ad un unico oggetto descritto. Quest'ultimo diviene riconoscibile come Figura in virtù della sua importanza come “destinazione” di un gran numero di rimandi analogici. La Figura catalizza cioè una grande quantità delle percezioni evocate dal testo, prendendo progressivamente forma grazie al loro coagulo. Grazie a questo stesso processo, la Figura si delinea quindi come destinazione di numerose correspondances fra i frammenti di descrizione. Emergendo dal linguaggio analogico, essa si produce come il risultato delle correspondances fra le «sensations colorantes»<sup>290</sup> incarnate dalle suggestioni percettive. In queste vesti, la Figura può suscitare numerosi richiami ad altre immagini, poiché i dettagli che essa presenta vengono integrati in un grande numero di rizomi di senso. La Figura acquisisce perciò un maggiore peso rispetto alle altre immagini, definendosi nel complesso come “riassunto” di diverse linee narrative. Essa mostra perciò una funzione come vera e propria «generatrice»<sup>291</sup> della narrazione, rappresentando l'autentico “referente” che il *memory monologue* disperde nel «brouillage»<sup>292</sup> dei momenti percettivi.

La frammentarietà del testo si costituisce in questo senso come un elemento determinante per comprendere la funzione di alcune immagini come Figure. In questo senso, le associazioni mostrano il peso di una logique alla base dei “rapports”, che consente al testo di eludere l'andamento didascalico – o, come dice Cézanne, di «fuir la littérature»<sup>293</sup>. Dall'altro lato, il meccanismo associativo evoca una modalità di costruzione che fa della Figura l'«objet d'une prise de conscience progressive»<sup>294</sup>. Simile elemento impone la ricomposizione di tali immagini a partire dai *rapports*, dalla coerenza «picturale»<sup>295</sup> evocata dalle analogie. Tale tratto costituisce perciò il segno di una strategia di costruzione che segue quella cezanniana. Essa si fonda sul tentativo di dar corpo non ad una riproduzione del “referente”, ma alla rappresentazione delle sensazioni che esso evoca. In queste vesti, la Figura si costituisce anche nella scrittura di Simon come l'esito della revisione degli «stimulateurs»<sup>296</sup> alla luce della sensazione.

Un primo importante esempio di Figura è rappresentato da una delle descrizioni fondamentali del romanzo, vale a dire quella della morte del Generale de Reixach. Tale immagine rimanda ad

---

<sup>289</sup> Blanc 2013.

<sup>290</sup> Cézanne 1978, p. 305.

<sup>291</sup> Cfr. Ricardou in Mansuy 1971, p. 143-150.

<sup>292</sup> Perammond 1992, p.747.

<sup>293</sup> Un'idea più volte formulata più volte dallo stesso pittore, che individua un principio di “astrazione” negli schemi della *mimesi*, in quanto strumenti per riportare la materia della sensazione ad una restituzione concettuale e inautentica (Cfr. Cézanne in Doran 1978, p. 15).

<sup>294</sup> Dufays 1994, p. 54.

<sup>295</sup> Simon 1977, p. 35.

<sup>296</sup> Sarkonak 1986, p. 90.

un'esperienza realmente vissuta dall'autore<sup>297</sup>. Essa rappresenta per Simon l'«image mère»<sup>298</sup> dell'opera. La sua importanza come «centre même du roman»<sup>299</sup> viene restituita dalla grande quantità di associazioni che essa evoca, e che la interrompono continuamente. In un altro senso, il suo rilievo viene evocato dalla grande quantità di associazioni dalle quali essa viene evocata. La combinazione dei due procedimenti provoca la dilatazione di tale restituzione nell'arco di tutta la descrizione, consentendo di inquadrare l'episodio come un vero e proprio «thème»<sup>300</sup>. La sua rappresentazione acquisisce progressivamente un maggior numero di dettagli, definendosi complessivamente solo in scala progressiva, graduale. Essa viene introdotta da un frammento piuttosto consistente della narrazione:

un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contrejour qui le décolorait comme si son cheval et lui avaient été coulés tous ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras [...] un instant l'éblouissant reflet de soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal [...] je l'ai vu rester là planté sur son cheval arrêté bien exposé au beau milieu de la route sans même se donner la peine ou faire semblant de se donner la peine de le pousser jusque sous un pommier (LRDF, p. 7-8).

L'immagine evoca un gran numero di analogie sensoriali, manifestando così una grande forza catalizzatrice. La sua importanza di Figura emerge nello specifico dal modo in cui tali analogie sensoriali strutturano le associazioni e le *correspondances*. Sin da questo primo frammento, la scena appare ricca di spunti in questo senso. Come si è già notato, Georges individua nell'immagine un paragone con una «statue équestre», che si costituisce come il principio di un rizoma. In questo rientrano: la suggestione del metallo («métal gris»), quella della fusione fra l'uomo e il cavallo («comme si son cheval et lui avaient été coulés...»), e quella della fusione associata invece alla caduta («comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds»). Oltre a questo, la restituzione della scena pone la base per il prodursi di un ulteriore rizoma, vale a dire quello riferito all'«acier virginal» che genera la résonance fra Corinne e Virginie. L'abbondanza di caratteristiche analogiche attribuite a tale immagine testimonia il valore come raggruppamento di “coaguli percettivi”, di più moments noeuds della percezione.

La morte del Generale si delinea con la sua prima apparizione come potenziale matrice e destinataria di ulteriori deformazioni associative. La sua descrizione vi aggiunge di volta in volta nuovi dettagli analogici. Tale elemento viene provocato dai continui ritorni della stessa immagine, che la descrizione sviluppa progressivamente con nuovi dettagli. E viene altrettanto provocato dal modo in cui le associazioni, le ripetizioni e i rizomi, ri-focalizzando l'attenzione su di essa. Quest'ultimo elemento evoca il legame di tale immagine con dettagli e suggestioni analogiche

---

<sup>297</sup> Testimoniando l'incidenza del «prétexte qu'est le vécu» nello sviluppo della forma letteraria (Cfr. Genin 1997, p. 20).

<sup>298</sup> «Tout le roman est parti de celle-là, restée gravée en moi : mon colonel abattu en 1940 par un parachutiste allemand embusqué derrière une haie : je peux toujours le voir levant son sabre et basculant sur le côté avec son cheval, comme au ralenti, comme un de ces cavaliers de plomb dont le socle serait en train de fondre... Ensuite, en écrivant, une foule d'autres images sont naturellement venues s'agglutiner à celle-là... » - Simon in Dällenbach 1988, p. 181.

<sup>299</sup> Simon in Calle 1993, p. 185-186.

<sup>300</sup> Simon 1960a.

appartenenti ad altri oggetti della narrazione. Simile aspetto restituisce il peso di tale episodio nella memoria di Georges, permettendo soprattutto di identificare nella scena il ruolo vero e proprio di una Figura. Ciò accade in base al modo specifico in cui interagiscono le varie analogie delineate dal testo, le quali fanno convergere su un'unica immagine un diverso numero di suggestioni percettive. In questo modo, il testo evoca il ruolo di tale immagine come Figura di una specifica émotion.

La grande quantità di rimandi analogici evocati da tale immagine restituisce la grande capacità di propagazione di quest'ultima. Essa incontra tutti i temi, le trame e le suggestioni che costituiscono l'oggetto della rappresentazione. L'immagine del Generale, infatti, torna in un gran numero di frammenti di testo, venendo integrato in diversi rizomi di senso. I vari rimandi analogici compresi nelle raffigurazioni del Generale generano richiami associativi che assumono un grande peso nel corso della narrazione.

L'analogia con la statua equestre costituisce un'importante matrice di associazioni. La posizione in primo piano della figura del cavallo evoca in primo luogo l'immagine della «carcasse» (*LRDF*, p. 6) trovata lungo la strada. In entrambe le immagini, la figura del cavallo viene associata al contesto della guerra, e soprattutto alla morte. A questa suggestione fanno eco tutte le immagini del ritorno sulla strada delle Fiandre, poiché Georges e i suoi compagni la percorrono appunto a cavallo. Tale associazione viene poi riconfermata dal rilievo che il cavallo del Generale acquisisce in altri frammenti legati all'uccisione. La sua immagine ricompare nel frammento immediatamente successivo alla prima raffigurazione del Generale, con cui Georges enuncia sin da subito l'ipotesi del suicidio<sup>301</sup>:

Ouais : crucifié, agonisant [...] jusqu'à cette ultime conséquence ou plutôt conclusion, ce suicide que la guerre lui donnait l'occasion de perpétrer d'une façon élégante c'est-à-dire non pas mélodramatique spectaculaire et sale comme les bonnes qui se jettent sous le métro ou les banquiers qui salissent tout leur bureau mais maquillé en accident si toutefois on peut considérer comme un accident d'être tué à la guerre, profitant en quelque sorte avec discrétion et opportunité de l'occasion offerte pour en finir avec ce qui n'aurait jamais dû commencer quatre ans auparavant... J'ai compris cela, j'ai compris que tout ce qu'il cherchait espérait depuis un moment c'était de se faire descendre et pas seulement quand je l'ai vu rester là planté sur son cheval arrêté bien exposé au beau milieu de la route sans même se donner la peine ou faire semblant de se donner la peine de le pousser jusque sous un pommier (*LRDF*, p. 8).

In un'immagine successiva, il Generale si avvicina alla morte «feignant toujours de ne rien voir pensif et futile sur ce cheval» (*LRDF*, p. 211). Oltre a rilevare di nuovo la presenza del cavallo, Georges aggiunge nuovi dettagli:

il s'avancait à la rencontre de sa mort dont le doigt était déjà posé dirigé sur lui sans doute tandis que je suivais son buste osseux et raide cambré sur sa selle tache d'abord pas plus grosse qu'une mouche pour le tireur à l'affût mince silhouette verticale au-dessus du guidon de l'arme pointée grandissant au fur et à mesure qu'il se rapprochait l'œil immobile et attentif de son assassin patient l'index sur la détente voyant pour ainsi dire l'envers de ce que je pouvais voir ou moi l'envers et lui l'endroit c'est-à-dire qu'à nous deux moi le suivant et l'autre le regardant s'avancer, nous possédions la totalité de l'énigme (*LRDF*, p. 211-212).

Quest'ulteriore frammento appare particolarmente rilevante per comprendere come, quasi certo del suicidio, Georges individui nell'episodio un elemento fortemente enigmatico.

---

<sup>301</sup> In questo manifestandosi coerentemente con quanto detto da Simon circa i fatti reali da cui l'episodio trae spunto, ovvero svoltosi «dans des telles conditions» da aver evocato nello scrittore «nettement l'impression d'assister à un suicide» (Simon 1960a)

In un'altra forma, il cavallo si costituisce come correlato alla Figura del Generale anche attraverso le immagini ambientate nel contesto dell'«*annuel concours hippique*» (*LRDF*, p. 39). Tali sequenze vedono protagonisti, oltre al Generale, anche Corinne e Iglésia. Esse costituiscono lo scenario nel quale, secondo Georges, avviene la scoperta della relazione clandestina da parte del Generale. Anche grazie a questa rievocazione viene perciò rinforzata la *résonnance* del Generale nel cavallo. Quest'ultima accorpa nel rizoma di suggestioni legato alla morte anche il tema del tradimento. In un altro senso ancora, l'immagine del cavallo riporta la figura del Generale ai temi legati alla storia familiare, che quest'ultimo condivide con Georges.

Nella rievocazione di Georges si delinea una conversazione con il compagno Blum, il quale attribuisce all'«*abondante galerie ou plutôt collection d'ancêtres*» l'ironica definizione di «*étalons*» («*parce que dans une famille pareille je suppose que c'est comme ça qu'il faut les appeler, non?*»), (*LRDF*, p. 36). Tale rimando riporta all'associazione che George fa tra il Generale e l'avo suicida. Essa viene direttamente esplicitata dal richiamo che, a partire dal Generale, riporta alla mente questo secondo “stallone”:

Comme l'autre homme-cheval, l'autre orgueilleux imbécile déjà, cent cinquante ans plus tôt, mais qui, lui, s'est servi de son propre pistolet pour... Mais c'est seulement de l'orgueil. Rien d'autre (*LRDF*, p. 49).

Simile rimando evoca l'importanza del cavallo come immagine di una meditazione che trova come oggetto il Generale e la sua morte. Tale immagine costituisce un importante tramite per comprendere la centralità di tale episodio come approdo delle varie linee narrative. Essa permette di comprendere come l'episodio della morte del Generale si intrecci con tutte le linee tematiche evocate dalla narrazione, diventando il sottotesto implicito di ognuna di queste. L'immagine del Generale morente costituisce in questo senso uno “spettro” implicito nell'intera narrazione. In queste vesti, essa costituisce perciò una Figura. Come tale, essa fa convergere le principali suggestioni del testo, divenendo il “coagulo” di tutti i vari dettagli percettivi.

L'importanza dell'episodio della morte del Generale è quella di sollevare gli interrogativi principali del testo. Essa condensa tutte le *émotions* legate all'interrogazione di Georges sulla morte. Sua funzione è fornire una Figura all'atteggiamento interrogativo del personaggio, alla sua fascinazione nei confronti della morte. Essa svolge quindi una funzione cruciale dal punto di vista del significato, riferibile soprattutto alle riflessioni legate alla storia familiare che unisce Georges e il Generale. Se questa viene spesso rievocata dalla raffigurazione del Generale, è soprattutto in ragione del fatto che Georges tende a sovrapporre la storia di de Reixach con quella dell'avo. Egli utilizza tale vicenda per interpretare «l'énigme» del suicidio del Generale, attribuendo all'uno le azioni e le motivazioni dell'altro. Georges osserva quindi le due vicende come facce di una sola medaglia.

Proprio a partire da questo elemento risulta possibile individuare, al fianco della Figura costruita intorno al Generale, il progressivo delinarsi di un'immagine altrettanto importante. Tale immagine appare altrettanto associabile alla definizione di Figura. Essa è costituita da un altro ritratto compreso nella «*galerie*» di Georges: quello, precedentemente menzionato, connotato da una macchia che rovina la pittura all'altezza della tempia. Essa ricopre una funzione cruciale all'interno dell'interrogazione di Georges, fornendo tutti gli indizi con cui Georges interpreta la storia del Generale. Solo grazie alle numerose corrispondenze individuate in tal senso la scena della morte del Generale de Reixach diviene d'altra parte decifrabile. Vale la pena di soffermarsi specificamente sulla trattazione di tale immagine, per rilevare, alla sua funzione figurale, anche la sua centralità come vero e proprio nucleo della narrazione.

## 2.b.II.x - Ritratto dell'avo

Esempio più chiaro ed esaustivo di Figura lo fornisce la descrizione del ritratto dell'avo, il cuore del romanzo. La descrizione del ritratto gode di una grande importanza simbolica. Essa evoca implicitamente l'importanza cruciale della pittura, della rappresentazione delle immagini, nell'ispirazione che presiede alla scrittura di *La Route des Flandres*. Il ritratto in questione è un dipinto autentico, che raffigura realmente un progenitore dell'autore<sup>302</sup>. La sua restituzione sancisce perciò uno «sviluppo»<sup>303</sup> dell'ipotiposi verso la declinazione come *ékphrasis* di tipo «actual»<sup>304</sup>. In secondo luogo, il ritratto viene direttamente rappresentato nel testo, nella copertina dell'edizione francese. Simile aspetto permette di cogliere in *La Route des Flandres* un elemento di iconotestualità<sup>305</sup> di importanza fondante, rinviando alla funzione di tale immagine come «générateur»<sup>306</sup>. Essa costituisce un supporto concreto, extratestuale, che innesca il processo di scrittura. Il ruolo narrativo della rappresentazione del ritratto all'interno della rievocazione di Georges rispecchia pienamente questa funzione.

In un primo senso, la presenza di tale immagine nel *memory monologue* acuisce la caratterizzazione dell'"avidità percettiva" di Georges. Essa evoca tale caratteristica come un suo tratto specifico anche al di fuori delle vicende guerresche. La "cattura" dell'immagine del ritratto nella memoria del personaggio avviene infatti nell'età infantile. Essa produce un ricordo che resta vivido anche in età adulta. L'*ékphrasis* che genera tale Figura attesta quindi l'attenzione del personaggio all'universo della «graphic image»<sup>307</sup>. Essa suggerisce la sua tensione ad "inglobare" nel proprio modo di conoscere anche le *pictures*, integrandole nella propria coscienza. Tale *ékphrasis* si costituisce quindi come una mise en abyme focalizzata sul ruolo strutturale delle suggestioni pittoriche, e sull'importanza cruciale dell'immagine<sup>308</sup>.

In altro senso, il ritratto dell'avo, in quanto *ékphrasis*, attesta direttamente la vocazione della descrizione alla rappresentazione di un "modo di vedere", più che di un oggetto<sup>309</sup>. La modalità specifica in cui viene ricostruita tale immagine corrobora tale funzione, mostrando chiaramente l'attenzione a ricostruire, più che l'oggetto descritto, lo sguardo che ripercorre l'opera<sup>310</sup>. La descrizione tratta «l'œuvre d'art en ne la faisant pas parler, en ne forçant pas son silence de "choses

---

<sup>302</sup> La stessa copertina attribuisce il copyright della fotografia all'autore.

<sup>303</sup> Questa, peraltro, è la posizione prevalente in ambito semiotico, dove l'ipotiposi viene concepita come precedente fondamentale per l'affermazione dell'*ékphrasis* (come spiegato in in Fabbri, Petitot 2001).

<sup>304</sup> Riferita ad un oggetto reale, e pertanto di statuto opposto a quello dell'*ékphrasis* di tipo «notional», riferita, cioè, ad opere d'arte mai esistite, e costruite nel testo come veri e propri «falsi» (Cfr. Hollander 1988, p. 209-219).

<sup>305</sup> Segnato, cioè, dagli «effets spécifiques» dovuti «à la coexistence d'un texte et d'une image dans une oeuvre qui se donne comme telle» (Montandon 1990, p. 6).

<sup>306</sup> Sarkonak 1986, p. 90.

<sup>307</sup> Mitchell 1986, p. 21.

<sup>308</sup> È specifica funzione dell'*ékphrasis* quella di riproiettare nella «teoria della pittura» in base alle quali essa si struttura la specifica «teoria della narrativa» presiedente alla costruzione del romanzo, tematizzandola, trasformandola in una sua parte integrante (Cometa 2012, p. 154).

<sup>309</sup> Com'è proprio di tale struttura testuale. La restituzione dell'oggetto attraverso l'*ékphrasis* è, infatti, una restituzione sempre eminentemente soggettiva. Essa transita per una scomposizione del processo visivo nelle sue diverse fasi, e per una messa in evidenza del modo della specifica soggettività, della specifica percezione in gioco, di riorganizzare ciò che vede. I particolari messi in risalto dall'*ékphrasis* sono sempre il risultato delle «inferences» compiute dall'osservatore, e sono sempre mediati dalla componente delle particolari emozioni in gioco nel processo di contemplazione (Baxandall 1985, p. 46)

<sup>310</sup> Mengaldo 2005, p. 38.

muette”»<sup>311</sup>, mettendo in primo piano la carica di distorsione portata dalla percezione di Georges. Convertendo la *picture* in un’*image*, il “ritratto del ritratto” esemplifica il senso della percezione visuale come strumento di *copie*, di «surcodage»<sup>312</sup> della realtà osservata. Esso produce una forte suggestione antimimetica, la quale, osservabile grazie all’*effet d’image*, viene evocata anche grazie alle numerose associazioni analogiche che vengono prodotte dalla sua descrizione.

Quest’ultimo aspetto si delinea come un elemento cruciale per comprendere l’importanza del ritratto dell’avo come Figura. La sua rappresentazione, come quella della morte del Generale, si svolge in maniera frammentaria, venendo insistentemente perturbata dall’insorgere delle associazioni e delle digressioni. La dispersione della sua descrizione, tuttavia, permette di notare con quanta insistenza, viceversa, il *memory monologue* ritorni a focalizzare tale immagine. Essa si delinea progressivamente come raffigurazione dell’*émotion* cruciale che informa la narrazione, rappresentando, insieme a quella del Generale, una Figura centrale.

Cruciali, per comprendere tale statuto del ritratto, sono in particolare due elementi. Si tratta di due dettagli, collegati ai due principali filoni della narrazione. Il primo di questi è la macchia rossa, cioè il difetto nella pittura precedentemente rievocato a proposito del rizoma di senso sul rosso. L’altro, invece, ha a che fare con lo sguardo. Quest’ultimo, che connota il dipinto della particolare suggestione per la quale «le portrait regarde»<sup>313</sup>, turba particolarmente Georges, che resta suscettibile a tale immagine anche da adulto.

La macchia rossa, la «craquelure» costituisce un difetto causato dal tempo. Esso appare casualmente situato all’altezza del volto dell’avo. La sua presenza fa dirompere nell’aura eterea del dipinto un elemento di perturbamento, manifestando pienamente le funzioni connesse al *pan*<sup>314</sup>. A causa del colore e della posizione, la macchia rossa colpisce Georges sin dalla giovane età, rimanendo persistentemente nella memoria di Georges adulto:

---

<sup>311</sup> Michaud 2015, pp. 05–23.

<sup>312</sup> Louvel 1998, p. 78.

<sup>313</sup> Nancy 2000, p. 72.

<sup>314</sup> Il rimando al concetto di lembo di Didi-Huberman è quantomai adeguato vista la somiglianza con l’esempio posto dallo stesso autore: «C’est tout simplement devant *La dentellière* que l’évidence s’en est d’abord imposée : un tout petit tableau ; la proximité de l’œil au plan, comme du visage de la dentellière à son ouvrage ; yeux ouverts et fermés (magie de la figurabilité) ; la tête, légèrement s’inclinant sur cet ouvrage que je dirai presque insensé lorsque je le regarde vraiment : une tache de bleu ; inclinaison mélancolique, comme assoupie, regard en dedans – *still-life* ; les pans minuscules du tapis vert où la couleur, juste là, fait de lumineuses gouttelettes et ouvre un moment indécis, liquéfié, s’éloignant – tout un paysage qui fait expansion dans le détail. Mais surtout l’effet de *pan*, pour moi intensif, panique, vertigineux, de cette espèce de tache rouge fascinante qui descend, s’échappe du coussin (le nécessaire à couture) et qui fait déluge au petit paysage vert déjà liquéfié ; filet de couleur poignant comme un sang, pourquoi ? Justement parce qu’il ne représente rien, ne ressemble à rien, presque rien. On se dira “c’est” un fil, du fil rouge. Vermeer savait parfaitement donner la légitimation mimétique d’un fil s’échappant d’un coussin, il savait *parfiter* – c’est ce qu’il fit d’ailleurs, irréprochablement, entre les doigts de sa même dentellière, où l’on peut dire que “le fil y est un fil”, autrement dit : le fil y est peint “comme” un fil et avec le fil du pinceau le plus fin. Mais là, c’est tout autre chose : c’est beaucoup moins qu’une mimésis de fil débordant d’un coussin. C’est comme rien, presque rien. C’est de la peinture déposée, semble-t-il, toute liquide à travers la trame de la toile. Elle a sa propre scansion de taches plus pâles, de taches plus pourpres, et immobiles comme une coagulation. Associée, là, à un autre épanchement, du blanc. Retour et retournement du jet de couleur sur lui-même, divagation, jeu déraisonnable et risque-tout d’un pinceau. Alors, ce filet rouge, parce qu’il ne représente rien, s’avance vers moi, me contraint à son détail, me regarde, devient sang (je veux dire qu’il produit tout à coup une temporalité de métamorphose), devient chute, devient ciel – un lambeau de plan, filet inidentifiable dans la stase d’un attribut, profondeur en acte, vertige coloré, s’approchant. C’est une fascination, tendue entre le comble et la dislocation de l’image» (1985, p. 47).

ce portrait que pendant toute son enfance il avait contemplé avec une sorte de malaise, de frayeur, parce qu'il (ce lointain géniteur) portait au front un trou rouge dont le sang dégoulinait en une longue rigole serpentine partie de la tempe, suivant la courbe de la joue et dégouttant sur le revers de l'habit de chasse bleu roi comme si – pour illustrer, perpétuer la trouble légende dont le personnage était entouré – on l'avait portraituré ensanglanté par le coup de feu qui avait mis fin à ses jours, se tenant là, impassible, chevalin et bienséant au sein d'une permanente aura de mystère et de mort violente (*LRDF*, p. 37).



Portrait de l'ancêtre © Claude Simon

La macchia rossa non proviene quindi dall'immagine del quadro, ma dalla sua materialità. Ciononostante, essa acquisisce un forte impatto percettivo, venendo perciò posta in risalto da numerose analogie sensorielle legate alla «vernis» e alla «confiture». Attraverso di esse, l'immagine dell'avo viene posta in comunicazione con numerosi altri frammenti. Come precedentemente notato, la macchia rossa rientra infatti nel rizoma di senso collegato al rosso, entrando in résonance con la «blessure» del cavallo. Al cavallo il dipinto viene poi associato per mezzo della descrizione dell'avo ritratto come «impassible, chevalin et bienséant» (*LRDF*, p. 37):

la tache qui s'étalait, verticale et déchiquetée, à partir de la tempe, descendait sur le cou délicat, presque féminin dans l'échancrure de la chemise, venait souiller la veste de chasse, n'était plus maintenant la préparation rougeâtre de la toile mise à nu par la peinture écaillée, mais quelque chose de sombre et de grumeleux s'écoulant lentement, comme si, à travers un trou pratiqué dans le tableau, on avait pressé par-derrrière une sorte de confiture épaisse et sombre qui glissait, dégoulinait peu à peu sur la surface lisse de la peinture, les joues roses, les dentelles, le velours (*LRDF*, p. 39).

Altra traiettoria descritta dalla focalizzazione del sangue riguarda l'associazione del ritratto che Georges pone con il destino dell'avo suicida. In queste vesti, la macchia rossa rappresenta un'immagine della morte di quest'ultimo:

ce portrait où le temps – la dégradation – avait remédié par la suite (comme un correcteur facétieux, ou plutôt scrupuleux) à l'oubli – ou plutôt l'imprévision – du peintre, posant (et de la manière même dont s'y était prise la balle, c'est-à-dire en faisant sauter un morceau du front, de sorte que ce n'était pas une rectification par addition, comme eût procédé un second peintre chargé plus tard de la correction, mais en ouvrant aussi un trou dans le visage – ou la couche de couleur qui imitait ce visage – de façon à ce qu'apparût ce qu'il y avait au-dessous), posant là cette tache rouge et sanglante comme une salissure qui semblait un démenti tragique à tout le reste (*LRDF*, p. 211-212).

La macchia rossa sigilla la sovrapposizione delle storie dei due avi Reixach, facendosi diretta simbolizzazione del suicidio. Allo stesso modo, visti i suoi contatti con l'area semantica del rosso, la macchia evoca una specifica corrispondenza con l'immagine del Generale. I tre Reixach entrano perciò in risonanza reciproca. la ferita, vista come una marca fisica del suicidio, diviene una «stigmat» (*LRDF*, p. 53) che Georges rivede anche nel Generale. Essa sancisce in questo modo la

sovrapposizione della vicenda del Generale con quella dell'avo, rivelando la lettura che ne dà Georges.

La macchia rossa, al contempo, provoca la *résonance* della figura di Corinne. Essa rimanda ad un'interpretazione del gesto del Generale come prevalentemente dettato dal senso di sconfitta. Tale sconfitta ha a che fare con la guerra, con la coscienza dell'infedeltà della moglie. Essa è la causa per cui, secondo Georges, il Generale replica del gesto compiuto «cent cinquante ans plus tôt» da «un autre de Reixach» (*LRDF*, p. 57).

L'altro dettaglio cruciale del ritratto dell'avo è invece lo sguardo. Tale elemento fa risaltare particolarmente il dipinto fra tutti gli esemplari della «collection» posseduta dalla famiglia di Georges. Esso si configura come una causa di inquietudine aggiuntiva, provocando la deformazione in «images vivantes» anche quelle degli altri «morts énigmatiques, figés et solennels qui dans leurs cadres dorés fixaient leurs descendants» (*LRDF*, p. 134). Lo sguardo «pensif, distant» (*LRDF*, p. 134), segnato dal carattere di «impassibilité paradoxale que l'on prête aux martyrs sur les tableaux anciens» (*LRDF*, p. 49), costituisce un altro elemento di *punctum*.

Lo sguardo si carica perciò di *analogies sensorielles*, legate soprattutto alla percezione dell'inquietudine che Georges prova di fronte al «visage immobile», vedendolo «regarder droit devant lui» (*ibid.*). Georges ripensa insistentemente allo sguardo, soffermandosi sull'«absence du sujet»<sup>315</sup> tipicamente evocata dal ritratto. Egli vi rivede qualcosa di particolarmente inquietante, legato soprattutto all'idea di «mort violente» per lui rievocata dal dipinto. L'avo ritratto si caratterizza nello specifico

de cet air un peu niais, surpris, incrédule et doux qu'ont ceux des gens tués de mort violente comme si au dernier moment leur avait été révélé quelque chose à quoi durant toute leur vie ils n'avaient jamais eu l'idée de penser, c'est-à-dire sans doute quelque chose d'absolument contraire à ce que peut apprendre la pensée, de tellement étonnant, de tellement (*LRDF*, p. 49).

Quel che Georges recepisce dallo sguardo del ritratto ha perciò strettamente a che fare con l'«énigme» per lui rappresentato dall'altra importante «mort violente» della sua rievocazione. Nel vuoto e nell'assenza che ammantano lo sguardo, proiettato «vers un dehors indéterminé»<sup>316</sup>, Georges scorge la stessa aura di «énigme» che ammantava la morte del Generale. Anche lo sguardo rappresenta in questo senso la matrice di analogie fra gli avi e de Reixach, venendo riproiettato nello stesso volto «toujours impénétrable dépourvu d'expression» (*LRDF*, p. 9) del Generale.

Lo sguardo costituisce perciò un importante elemento nella riflessione sulla morte che ossessiona Georges. Esso riporta l'attenzione su questo specifico tema, risuonando nella stessa funzione in ulteriori immagini. Esse restituiscono l'estensione delle suggestioni del ritratto nell'arco della descrizione. Lo sguardo ricompare infatti come nuovo attributo di un'altra figura equina, che Georges rivede in un cavallo malato trovato in una cascina. L'incontro con tale suggestione, di cui si è già identificata l'appartenenza all'area semantica della morte, rinforza l'elemento di perturbamento percettibile nello sguardo:

Ils regardèrent le cheval toujours étendu sur le flanc au fond de l'écurie : on avait jeté une couverture dessus et seuls dépassaient ses membres raides, son cou terriblement long au bout duquel pendait la tête qu'il n'avait même plus la force de soulever, osseuse, trop grosse avec ses méplats, son poil mouillé, ses longues dents jaunes que

---

<sup>315</sup> Nancy 2000, p. 74.

<sup>316</sup> Ivi, p. 73.

découvraient les lèvres retroussées. Il n'y avait que l'œil qui semblait vivre encore, énorme, triste, et dedans, sur la surface luisante et bombée, ils pouvaient se voir, leurs silhouettes déformées comme des parenthèses se détachant sur le fond clair de la porte comme une sorte de brouillard légèrement bleuté, comme un voile, une taie qui déjà semblait se former, embuer le doux regard de cyclope, accusateur et humide (LRDF, p. 43).

Come nel ritratto, anche per il cavallo l'occhio sembra «vivre encore». Esso assume la forma di un «regard de cyclope» sembrando partecipe dell'«énigme» che ossessiona Georges. In queste vesti, lo sguardo del cavallo appare accomunato a quello del ritratto, entrando in risonanza con le interrogazioni che si svolgono intorno a questo e intorno al Generale.

Il portato di inquietudine e di enigma si estende poi nell'immagine di un altro sguardo, stavolta legato ad un'altra *picture*. Tale sguardo non riporta lo stesso carattere «accusateur» di quello del cavallo, venendo trasformato in quello di un

visage grimaçant et stupide d'un mort représenté en perspective, couché sur le dos, une jambe à demi repliée, les bras en croix et la tête en bas, regardant de ses yeux exorbités, les traits tordus dans une éternelle grimace (LRDF, p. 145).

Lo sguardo in questione è implicitamente riferito a quello di un personaggio della *La liberté guidant le Peuple* di Delacroix (riconoscibile dietro l'indicazione: «une peinture décorant la grande salle de l'Hôtel de Ville», LRDF, p. 145). Esso riverbera il nesso sguardo-morte, caricandone ulteriormente la connotazione enigmatica con il rimando al «visage grimaçant». In queste vesti, lo sguardo appare come l'autentico detentore dell'enigma: come l'immagine di una soglia fra chi è in vita, e si interroga, e chi è morto, e che invece già sa. Tale funzione liminare dello sguardo viene infatti apertamente esplicitata a partire dalla descrizione di un compagno di Georges, Wack, ormai morto:

le visage d'idiot de Wack quand il avait été arraché de son cheval gisant mort la tête en bas me regardant de ses yeux grands ouverts la bouche grande ouverte sur le revers du talus, mais lui avait toujours eu une tête d'idiot et bien sûr la mort n'avait pas précisément arrangé les choses de ce point de vue, mais sans doute au contraire accentué, du fait qu'elle privait le visage de toute mobilité, cette expression ahurie stupéfaite comme par la brusque révélation de la mort c'est-à-dire enfin connue non plus sous la forme abstraite de ce concept avec lequel nous avons pris l'habitude de vivre mais surgie ou plutôt frappant dans sa réalité physique, cette violence cette agression, un coup d'une brutalité inouïe insoupçonnée démesurée injuste imméritée la fureur stupide et stupéfiante des choses qui n'ont pas besoin de raisons pour frapper comme quand on se cogne la tête la première dans un réverbère qu'on n'avait pas vu perdu dans ses pensées comme on dit faisant alors connaissance avec l'imbécile révoltante et sauvage méchanceté de la fonte, le plomb lui emportant la moitié de la tête, alors peut-être son visage exprimait-il cette espèce de surprise de réprobation mais son visage seulement parce que je suppose qu'en ce qui concernait son esprit il devait y avoir déjà longtemps qu'il avait franchi le seuil au-delà duquel plus rien ne pouvait le surprendre ou le décevoir après la perte de ses dernières illusions dans le sauve-qui-peut d'un désastre, et déjà donc précipité dans ce néant où le coup de feu n'avait fait qu'envoyer sa carcasse le rejoindre (LRDF, p. 58-59).

Anche lo sguardo di Wack riverbera perciò l'interrogazione sulla morte del Generale («et je me demandais s'il avait alors lui aussi cet air étonné vaguement offusqué», LRDF, p. 58). La sua immagine simboleggia, in virtù del carattere di liminarietà che evoca, l'insolvibilità del mistero. Il perturbamento che esso continua ad esercitare, soprattutto nelle vesti del ritratto, segnala però un desiderio specifico di proseguire l'interrogazione.

Le risonanze con gli altri sguardi permettono perciò di comprendere l'importanza del ritratto come Figura di un'elucubrazione sulla morte e delle émotions d'inquietudine che essa suscita. La carcassa del cavallo, la scena della morte del Generale, il ritratto col suo enigmatico sguardo rappresentano

ttute una diversa modalità in cui l'«*appareance*» registra «l'*incessant travail de la mort*»<sup>317</sup>. Esse si costituiscono come sue *Figure*, rappresentando la grande quantità di sensazioni che tale interrogazione evoca nel soggetto<sup>318</sup>.

In un altro senso, gli sguardi su cui Georges si sofferma rimandano ad un desiderio specifico di sapere. Esso trova il suo diretto correlato nell'atto del guardare. Lo sguardo si configura in questi termini come un elemento simbolico riferibile alla «*forme de voyeurisme*»<sup>319</sup> che caratterizza Georges sin da bambino. Esso costituisce un rimando ad un bisogno di vedere, che la descrizione permette di cogliere come caratteristica propria del personaggio. Tale caratteristica viene del resto “causata” dal ritratto stesso, per via della macchia che turba Georges in età infantile. Essa scatena nel bambino un desiderio di vedere e di comprendere:

à côté de cette cheminée au coin de laquelle, enfant, et même plus tard, Georges avait passé combien de soirées à chercher instinctivement au mur ou au plafond (quoiqu'il sût bien que, depuis, la pièce avait été plusieurs fois repeinte et retapissée) la trace de la balle dans le plâtre, imaginant, revivant cela, croyant le voir (*LRDF*, p. 59).

Il rimando allo sguardo, alla visione, acquisisce in questo senso il valore di rivendicare la funzione epistemologica primaria della vista. Il ritratto integra in questa rivendicazione quella del potere conoscitivo delle immagini<sup>320</sup>. Il desiderio di vedere e il desiderio di sapere sono il tutt'uno simboleggiato dall'enigma, dall'unione della suggestione dello sguardo e della morte. Questo stesso desiderio di vedere anima Georges da anche adulto, portandolo continuamente a chiedersi continuamente «*Comment savoir?*» (*LRDF*, p. 261, p. 279, p. 280, pp. 284-287, p. 289, p. 291, p. 294).

Tale desiderio appare tanto più forte, e tanto più motivato da un puro bisogno di “vedere”, se si considera che in fondo Georges aveva già attribuito una lettura ben precisa alla vicenda del Generale. Egli afferma infatti:

nous possédions la totalité de l'énigme (l'assassin sachant ce qui allait lui arriver et moi sachant ce qui lui était arrivé, c'est-à-dire après et avant, c'est-à-dire comme les deux moitiés d'une orange partagée et qui se raccordent parfaitement) » (*LRDF*, p. 295).

Georges “confessa” così il bisogno di mantenere in vita l'interrogazione, il proprio «*questionnement sans fin*»<sup>321</sup>. Egli tributa in questo modo un autentico “voto” alla dimensione della visione, all'«*emozione visuale*»<sup>322</sup> data dal guardare.

Il ritratto rappresenta perciò la Figura in cui converge anche l'interrogazione sulla morte del Generale. Essa non trova mai una soluzione, ma semmai una continua giustificazione e un motivo per continuare ad essere. L'*émotion* specifica che il ritratto si incarica di incarnare ha a che fare con la

---

<sup>317</sup> Ferrato-Combe 1988, p. 162.

<sup>318</sup> Ferrato-Combe 1988, p. 162.

<sup>319</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>320</sup> «Le stimulus de tout écrivain c'est la connaissance qu'il peut avoir du monde ; qu'elle soit directe, c'est-à-dire par l'intermédiaire de nos sens, ou indirecte, c'est-à-dire médiatisée par des ouvrages de l'esprit : des livres ou des peintures» - Simon 1969, p. 181. A questa visione si associa la *théorie des générateurs* proposta da Ricardou in *L'essence et les sens* (1972), per la quale il processo di scrittura trova il suo punto di partenza in specifici oggetti, funzionalizzandoli come «base génératrice» di ampie serie di associazioni. Tale teoria afferma la sostanza di stimoli pre-testuali, i quali non solo inducono alla scrittura, ma la informano anche dal punto di vista strutturale, ne diventano “le forme”.

<sup>321</sup> Viart 2010.

<sup>322</sup> Uzzani 2010, p. 65.

«vertige»<sup>323</sup> di senso che esso evoca. Manifestando la presenza del fondo enigmatico dell'interrogazione sulla morte, il ritratto simboleggia il potere di dar volto anche ai vuoti di senso e di concetto che il linguaggio non ha il potere di formalizzare. Essa li rende rappresentabili, visibili, permettendo un "corpo a corpo" diretto anche con l'enigma della morte. La morte, l'oggetto impenetrabile per eccellenza, trova pertanto una rappresentazione nel ritratto, rendendosi identificabile a partire dalla macchia e dallo sguardo. A sua volta, il ritratto trova un significato specifico nella morte. Esso stesso, in quanto immagine che "sopravvive" alla persona ritratta<sup>324</sup>, "materializza" direttamente tale significato. La sua rappresentazione legittima perciò anche in questo senso il desiderio della visione, e della conoscenza che essa produce. Il testo appare leggibile in queste vesti come una «macro-figura»<sup>325</sup> di questo tipo di suggestione.

La descrizione del ritratto permette di individuare il funzionamento di una proprietà specifica dell'*ékphrasis*, che è quella di «iconizzare»<sup>326</sup> la visione della scrittura che presiede alla rappresentazione. Essa rimanda, soprattutto in virtù delle sue relazioni con il tema della morte, alla concezione della superiorità del linguaggio pittorico sostenuta da Simon. La sua funzione è esprimere un'idea della pittura come capace di esprimere e custodire significati e suggestioni più delle altre forme di espressione.

Sancendo la convergenza di tutti i nodi tematici che attraversano il testo, il ritratto permette dunque di identificare la particolare accezione di Figura individuabile nel discorso simoniano. In un primo senso, sia il ritratto che l'episodio della morte del Generale permettono di osservare una tensione specifica alla ricerca della condensazione dei significati in immagini. La loro connotazione come Figure dipende in questo senso dal loro valore di "presentificare" un'emozione, evocando la «plasticité même de la substance»<sup>327</sup> che la evoca. Le distorsioni analogiche che le caratterizzano costituiscono un chiaro segno in tal senso. Tale caratteristica viene evocata soprattutto da una tensione implicita delle forme descrittiva, ovvero concretizzare ciò che è «non concettualizzabile» attraverso un «modo di "presentificazione"» fondato sulla loro «*exhibitio* sensibile»<sup>328</sup>. Un simile procedimento transita quindi per il riferimento alle cose «che, come si dice, la "suscitano"»<sup>329</sup>. Esso sottrae l'*émotion* alle «*variations sentimentales*»<sup>330</sup> cui la subordinerebbero i rapporti più schiettamente illustrativi e narrativi. L'*émotion* viene quindi ricostruita progressivamente, attraverso le *images* dei momenti percettivi, delle sensazioni e dei condizionamenti che turbano Georges. In questo senso, essa viene configurata attraverso un suo specifico «equivalente iconico»<sup>331</sup>, potendo così divenire una forma che «se donne "à voir"»<sup>332</sup>.

---

<sup>323</sup> Viart 2010.

<sup>324</sup> Su questo, Nancy pone un'importante distinzione fra il ritratto, che «immortalise moins une personne qu'il ne présente la mort (immortelle) en (une) personne», e la maschera mortuaria, «qui présente *le* mort et non *la* mort»: «le masque prend l'empreinte du mort (l'ouvrage frappé de la mort), le portrait met la mort elle-même à l'œuvre: la mort à l'œuvre en pleine vie, en pleine figure et en plein regard» (Nancy 2000, p. 54).

<sup>325</sup> Ovvero il complesso delle «dinamiche logiche e antilogiche nella strutturazione del piano tematico», attinenti ad «un tipo di figuratività che non si lascia limitare alla dimensione puramente elocutiva», ma che emerge dalla messa in relazione fra i piani narrativi, gli strumenti retorici e le tecniche narrative messe in campo come immagine globalmente descritta dal testo, come suo «tema» (Sturli 2020, p. 71).

<sup>326</sup> Cometa 2012, p. 67.

<sup>327</sup> Gleizes 1997, pp. 20.

<sup>328</sup> Parret in Fabbri, Petitot 2001, p. 144-145.

<sup>329</sup> Briosi 1988, p. 9.

<sup>330</sup> Gleizes 1997, pp. 23.

<sup>331</sup> Eco 1975, p. 280.

<sup>332</sup> Lyotard 1971, p. 13.

Le Figure di Simon mantengono quindi lo stesso valore che la Figura ha nella pittura di Cézanne. Come in Cézanne, esse veicolano una rappresentazione dell'*émotion* attraverso un «signifiant plastique d'elle même»<sup>333</sup>. In Cézanne, tale signifiant viene individuato grazie ad una revisione della realtà in una nuova “gamme à soi”. Altrettanto vale per le Figure rappresentate da Simon. Sia l'episodio della morte del Generale che il ritratto dell'avo rappresentano, in questi termini, una riconversione di un “modello” di partenza<sup>334</sup> in una *image* percettiva. Le loro raffigurazioni incarnano perciò a pieno il significato della Figura, in quanto esito di una trasformazione della realtà al vaglio della *logique de la sensation*. L'effet d'image della descrizione occorre perciò ad evocare la volontà del testo di dar luogo ad una ricomposizione di «*fantasmata*»<sup>335</sup> di esperienze emotive. Manifestando il peso della percezione come mediatrice dell'esperienza, la descrizione di Simon opera una «riduzione della realtà esterna alle astrazioni ultime e più semplici»<sup>336</sup>. Le *images* di cui parla la narrazione hanno quindi valore proprio in quanto monade dell'esperienza. Esse sono il risultato della specifica intenzione di restituire la natura soggettiva della realtà stessa.

Anche in *La Route des Flandres* sembra perciò possibile identificare una tensione alla «*représentation de représentation*»<sup>337</sup> analoga a quella della pittura cezanniana. La chiamata in causa del linguaggio analogico permette di individuare in maniera evidente tale caratteristica. L'analogia si configura in questo senso come la forma di «*présentation*» più adatta a «un type d'objets rebelles à toute explication logique ou réfractaires à la réduction conceptuelle»<sup>338</sup>. Essa opera in tale direzione proprio grazie al suo effetto di distorsione che essa apporta. In esso risiede la sua capacità di costruire nuovi oggetti, incarnando così il senso stesso dell'idea di *image*. Quest'aspetto rimanda perciò all'idea cezanniana della «*crédibilité*»<sup>339</sup> dell'immagine come un esito della sua evidente connotazione percettiva. L'affermazione della «*présence*»<sup>340</sup>, dell'*émotion* o della *sensation*, si deve perciò ad un tentativo non di riprodurre, ma di costruire «une image qui tient lieu des choses mêmes»<sup>341</sup>.

Dal punto di vista strutturale, la funzione delle *images* come Figure di stampo cezanniano viene evocata grazie al grande numero di associazioni analogiche e di dettagli che riportano l'attenzione sulla loro descrizione. Funzionando come “coaguli” di percezioni, le Figure fanno convergere le corrispondenze analogiche predisposti dal testo. Come in Cézanne, le Figure presentano contorni “incerti” e non definiti, “debordando” le une nelle altre. Come nel dipinto di Cézanne, la raffigurazione appare perciò priva di piani prospettici, dotata di un unico grado «gerarchico»<sup>342</sup>. Ciò

<sup>333</sup> Mougín 1997, p.126.

<sup>334</sup> Cfr. Nota 262 ; Cfr. Nota 266.

<sup>335</sup> Mitchell 1986, p. 47.

<sup>336</sup> Praz 1971, p. 217.

<sup>337</sup> Mougín 1997, p.126.

<sup>338</sup> Minazzoli 1990, p. 84.

<sup>339</sup> «Je pense à la crédibilité d'un tableau de Cézanne. Elle ne vient pas du fait que ça représente trois pommes, mais du fait que ces trois pommes, du point de vue pictural, sont crédibles : leur place exacte dans le rectangle, leur couleur, leur dessin les rend picturalement crédibles. Ces pommes peintes par un autre peintre ne nous intéresseraient pas, c'est cela que j'appelle la crédibilité picturale et je pense qu'il y a une même crédibilité scripturale quand un texte s'organise» (Simon in Ricardou, van Rossum-Guyon 1972, p. 111).

<sup>340</sup> Simon 2014.

<sup>341</sup> Lamy 1998, p. 200.

<sup>342</sup> Questo, in particolare, il carattere di maggiore continuità fra Cézanne e il Cubismo, presso cui prevale quella tensione, già presente nell'ultima produzione dell'artista, all'abolizione della concezione dello spazio come «cubo d'aria nel quale sono disposti i volumi secondo un ordine prestabilito», radicata nelle leggi rinascimentali, e alla realizzazione di una modalità compositiva in cui «il contenente spaziale non preesiste al suo contenuto, né è da esso distinto». In quest'ottica «l'oggetto, sia esso elemento del paesaggio, natura morta o figura umana, espandendosi nella terza dimensione, suscita da se stesso la struttura in grado di

che conta e che produce suggestioni nell'osservatore non è tanto l'autentico oggetto del discorso, ma la specifica trattazione dell'immagine.

La tensione del testo alla costruzione di *Figure* sancisce in definitiva il senso della logica delle analogie come forma di un'autentica *logique de la sensation*. Essa ne conserva la vocazione all'autonomia, al tentativo di pervenire all'«*unité*»<sup>343</sup> mediante la «*composition*»<sup>344</sup>. L'individuazione di tale caratteristica permette di cogliere anche il senso del procedimento di costruzione testuale che lo stesso autore dichiara di aver proseguito. Parlando di *La Route des Flandres*, Simon afferma infatti di aver proceduto nella scrittura con una preliminare elaborazione dei singoli «*tableaux détachés*»<sup>345</sup> relativi a ciascun episodio. A ciascuno di questi è stato dunque assegnato un colore, al fine di stabilire «*dans quel ordre placer ou faire ressurgir tel thème, tel personnage, tel épisode, tels lieux*» in base alla distribuzione armonica e bilanciata dei colori attribuiti ai quadri:

rose pour Corinne, bleu pale pour Georges, brun pour Blum, rouge pour Reixach, noir pour la guerre, vert émeraude pour la course de chevaux et Iglésia, vert clair pour l'épisode chez les paysans, mauve pour l'ancêtre Reixach [...] de façon que tel ou tel thème, tel ou tel personnage apparaisse ou réapparaisse à des intervalles appropriés<sup>346</sup>.

L'assemblaggio del testo risponde quindi ad una logica della sensazione, destinata a trasformare il testo in una struttura a *collage*<sup>347</sup>.

Sembra perciò possibile concludere il discorso sulle analogie della scrittura di Simon con la pittura di Cézanne con la definizione di *La Route des Flandres* come un esperimento «*figural*»<sup>348</sup>. Il testo nasce dal tentativo di trasformare la rappresentazione letteraria in un processo antinarrativo, che sovverte il paradigma dell'attenzione dal "contenuto", al modo in cui tale contenuto viene prodotto. La descrizione articolata dal *memory monologue* si costituisce in questo senso come la base per restituire un'attenzione specifica alla sensazione, e per strutturare, a partire da questo, un discorso, un linguaggio proprio.

### 3 – Percezione e mediazione: resistenze del Modernismo nell'età contemporanea

L'opzione per l'«*informulé*»<sup>349</sup> dell'*émotion* rappresenta una via privilegiata del dialogo intermediale, registrando un importante valore critico. Essa problematizza, nello sfondo della rappresentazione, l'impossibilità di un rapporto mimetico con la realtà. L'ambientazione del romanzo in una vicenda di guerra fornisce un importante pretesto per esplicitare un simile discorso. I ricordi legati a tale vicenda si mostrano particolarmente difficili da ricostruire. L'impostazione della narrazione in chiave memoriale trasforma poi tale incapacità in un dato strutturale del testo. Alle incertezze del ricordo traumatico, essa aggiunge le incertezze della memoria. Grazie a tale suggestione, il testo tematizza

---

conferirgli un'identità. È legato dunque indissolubilmente allo spazio che crea e da cui non potrà mai separarsi: costituisce con esso una nuova unità» - Zuffi, *Cézanne*, op. cit., p. 45

<sup>343</sup> Simon in Dällenbach 1988, p. 178

<sup>344</sup> Simon 1967a (Dice esplicitamente «*comme on ferait un tableau*» e non «*comme un tableau*»: accento su una pratica e non sull'oggetto).

<sup>345</sup> Simon in Calle 1993, p. 185.

<sup>346</sup> *Ibidem*.

<sup>347</sup> Da tale pratica, Simon trae alcune suggestioni cruciali, destinate a costituire la base del proprio immaginario. La mostra *Claude Simon. De l'image à l'écriture* tenutasi a Collioure nel 2021, e il relativo catalogo (Cfr. Calle-Gruber2021a), costituiscono un importante saggio. Calle-Gruber 2021b offre un'approfondita analisi dell'opera artistica di Simon.

<sup>348</sup> Lyotard 1971, p. 13.

<sup>349</sup> Simon 1946, p. 37.

poi un ulteriore elemento problematico. Lo sguardo retrospettivo del ricordo rivela infatti soprattutto una funzione di filtro, rilevando gli effetti della percezione sul modo in cui il soggetto rievoca le esperienze. La narrazione “mima” in questo senso il complesso di problemi legati a questo tipo di contestualizzazione, dando corpo ad un testo dall’alto grado di «indeterminatezza»<sup>350</sup>.

Il discorso di Georges pone quindi in primo piano le discrasie e le disfunzioni del tentativo di ricostruzione. Segnalandoli, esso esplicita una particolare tendenza al ripiegamento auto-riflessivo. A fare da contrappunto ad una restituzione già di per sé lacunosa, il *memory monologue* esplicita tutte le difficoltà della rievocazione. Le domande sul desiderio di sapere (dal «Comment savoir?» al «Mais l’ai-je vraiment vu?») evocano ampiamente gli impedimenti della narrazione. In questo modo, essi rilevano l’esistenza di un limite espressivo, segnalando il problema del «décalage des procédures de signification»<sup>351</sup>. Il testo rivela così l’esistenza di un grado di separazione fra il soggetto e l’esperienza, il quale incide inevitabilmente sulle possibilità della rappresentazione.

Alla base di tale disposizione può perciò essere individuato la condivisione di quello stesso soupçon che il Nouveau roman eredita dal Modernismo. Nel solco di tale riflessione, emerge l’idea che nessuna forma linguistica sappia esaurire i significati potenzialmente infiniti dell’esperienza. Simile visione affonda le radici in una visione della realtà come *doxa*, e del linguaggio come artificio convenzionale, incapace di restituire a pieno ciò che il soggetto intende esprimere. Una tale prospettiva motiva quindi il rifiuto del discorso realistico e mimetico. Essa costituisce una matrice importante delle strategie antinarrative di *La Route des Flandres*, motivando, ad esempio, la lontananza della descrizione dagli scopi del «resoconto informativo»<sup>352</sup>. L’opera appare in questi termini, non tanto la restituzione di una vicenda di guerra, bensì una «guerre déclarée à l’écriture de la guerre»<sup>353</sup>.

La rappresentazione dell’esperienza in chiave memoriale, l’esaltazione della precedenza della percezione, si configurano in queste vesti come i mezzi privilegiati di tale operazione. La complicazione della nominazione e del rapporto “referenziale” con la realtà rappresentano un altro sintomo della tendenza auto-riflessiva della parola. Tali procedimenti sfidano la costruzione narrativa, mettendo alla prova il linguaggio. Essi esprimono un’eversione dall’automatismo della parola, che “appiattisce” la percezione sulle coscienze, e che «dévore les choses, les vêtements, les meubles, la femme et la crainte de la guerre»<sup>354</sup>.

La pittura di Cézanne rappresenta in questo senso un incontro rivelatore. Nell’immaginario cezanniano, le sensazioni e le percezioni interessano più della realtà stessa. Esse diventano le forme privilegiate di un linguaggio per immagini che mette in primo piano una visione della soggettività come valore da rivendicare. In tale sistema espressivo, l’immagine stessa rivela a pieno la propria natura di *image*. Il cuore della rappresentazione è anzi la percezione stessa, la sua importanza come mediatrice dell’esperienza. Il modello cezanniano costituisce perciò un importante precedente nei termini dell’esplorazione dello iato fra esperienza e rappresentazione. Esso istruisce sulla necessità di ripensare all’interesse per la realtà come all’interesse nei confronti di ciò che davvero informa tale realtà. Lo spostamento dell’asse sulle percezioni e le sensazioni costituisce una direttiva cruciale in tal senso. Dalla pittura cezanniana, il testo di Simon eredita l’interesse per la sensazione come

---

<sup>350</sup> Ovvero l’impossibilità di ricondurre ai convenzionali «parametri di cui si costituisce l’opera» - Gentili in Jauss 1985, p. XXXI.

<sup>351</sup> Bonhomme 2005b, p. 13.

<sup>352</sup> Stanzel, *Narrative situations*, op. cit, p. 38-59

<sup>353</sup> Thouillot, 1997, p. 75.

<sup>354</sup> Šklovskij in Todorov 1965, pp. 85.

l'autentico contenuto dell'esperienza. La sensazione, l'universo percettivo, limitano e filtrano lo sguardo del soggetto sulla realtà, ma dimostrano proprio in questo modo la loro priorità. Tali aspetti diventano quindi un oggetto d'interesse primario per la scrittura. Quest'ultima trova quindi un interesse specifico nel tradurre l'attenzione ai fatti, alle esperienze, in un'attenzione al modo del soggetto di attraversarle, di subirne gli impatti e le conseguenze.

Proprio in questo senso, tuttavia, il linguaggio verbale incontra un ulteriore limite. Il confronto con la sfera del soggettivo esprime con ancora più forza la parzialità della parola. Trasformare la sensazione in oggetto d'interesse letterario significa tradurla in un qualche "significato". Ciò significa pertanto snaturarli, riportandoli ad una forma convenzionale. La focalizzazione dell'interesse verso l'argomento soggettivo diviene in questi termini il viatico per l'individuazione di un nuovo tema critico: l'impossibilità costitutiva di avvicinare, attraverso il linguaggio, i contenuti soggettivi dell'esperienza<sup>355</sup>.

L'incontro con la pittura di Cézanne approfondisce dunque la coscienza dell'impossibilità di una piena "soddisfare" le necessità espressive attraverso la parola letteraria. Esso causa in prima persona la visione della scrittura come «une joie indirecte, un plaisir au second degré»<sup>356</sup>, che non può che trasformare in *doxa* anche i contenuti soggettivi. Al confronto con la scrittura, la pittura si rivela invece il «medium "ab-solu"»<sup>357</sup> per eccellenza. Essa appare dotata di un illimitato potenziale espressivo:

J'aime la peinture. C'est, pour moi, un art supérieur à la littérature. On a envie de rouge, on presse le tube et on l'étale sur la toile. Quel merveilleux sentiment! On n'est pas obligé de recourir à l'intermédiaire du langage pour traduire ses sensations. On les exprime directement<sup>358</sup>.

La pittura si esprime "direttamente". Gode di una sostanziale libertà dalle relazioni concettuali e convenzionali, e può anzi creare logiche compositive autonome. Essa costituisce per Simon l'unico linguaggio realmente in grado di restituire l'émotion<sup>359</sup>. La pittura rispecchia anzi il pieno delle facoltà conoscitive perseguibili attraverso l'arte<sup>360</sup>. Il suo linguaggio è "immediato", perché capace

---

<sup>355</sup> Tale problema viene espresso soprattutto dalla forma dell'*ékphrasis*. Spiega Krieger, essa «asks for language – in spite of its arbitrary character and its temporality – to freeze itself into a spatial form. Yet it retains an awareness of the incapacity of words to come together at an instant (*tout à coup*), at a single stroke of sensuous immediacy, as if in an unmediated impact. Their *incapacity* is precisely what is to be emphasized: words cannot have capacity, cannot be capacious, because they have, literally, no space. The exhilaration, then, derives from the dream – and the pursuit – of a language that can, in spite of its limits, recover the immediacy of a sightless vision built into our habit of perceptual desire» (1992, p. 10).

<sup>356</sup> Simon 1967a.

<sup>357</sup> Calle-Gruber 2021b, p. 24.

<sup>358</sup> Simon 1967b, p. 14-16

<sup>359</sup> In ragione di argomenti non dissimili da quelli proposti da Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale*, l'«imagerie» gode generalmente di più ampie possibilità comunicative rispetto al linguaggio: «nell'universo della rappresentazione visiva ci sono infiniti modi in cui posso disegnare una figura umana. Posso evocarla attraverso contrasti di luce e d'ombra, accennarla con pochi colpi di pennello o dipingerla con minuzioso e maniacale realismo, e posso farla seduta, ritta, coricata, di tre quarti, di profilo, mentre beve, mentre danza... Certo posso dire [uomo] verbalmente in centinaia di dialetti e lingue, ma anche se fossero decine e decine di migliaia, essi sarebbero tutti dovutamente codificati, mentre le migliaia e migliaia di maniere di disegnare un uomo non sono prevedibili. Inoltre i vari modi di esprimere "uomo" verbalmente sono comprensibili solo a chi conosce una data lingua, mentre le migliaia di maniere di disegnare un uomo sono, in linea di massima, comprensibili a molti soggetti non particolarmente addestrati» (Cfr. Eco 1975, p. 280).

<sup>360</sup> Visione strettamente correlata ad un'idea della conoscenza come attività di raccolta di immagini, e dell'immaginazione come stadio di base di ogni atto di comprensione (nell'idea proposta da Didi-Huberman per cui «pour savoir il faut s'imaginer», 2003, p. 11). L'«idea» stessa, anzi, è un'immagine, come sottolineato

di restituire direttamente le *images*<sup>361</sup>. La pittura può quindi concepire la “mediazione” fra soggetto e realtà come oggetto primario della propria espressione. Il linguaggio, in questi termini, induce necessariamente ulteriori mediazioni<sup>362</sup>.

La parola disfunzionale di Georges ostenta quindi l’incapacità del linguaggio di accedere alle “visioni d’insieme” che sono proprie delle immagini. Lo straniamento della descrizione non è solo una strategia di recupero della percezione, tesa a scardinare la condizione per cui «l’objet qui se trouve devant nous, nous le savons mais nous ne le voyons pas»<sup>363</sup>. Esso è anche e soprattutto un modo per esporre a pieno un tratto proprio del linguaggio, cioè il suo necessario disporsi in scala progressiva, «le long d’une chaîne de signifiants»<sup>364</sup>. Simile aspetto costituisce un problema insormontabile, che impedisce l’organicità del linguaggio verbale alla rappresentazione dell’émotion:

la peinture a une grande supériorité sur l’écriture: la simultanéité. Vous voyez un retable: il représente diverses scènes de la vie d’un personnage que vous pouvez embrasser d’un seul coup d’œil. Il me plairait de pouvoir parvenir à m’exprimer ainsi<sup>365</sup>.

Frutto del contatto con la pittura è perciò la scoperta di uno svantaggio nella scrittura. Quest’ultima appare destinata a non poter esprimere immediatamente i propri contenuti, e a dover fare i conti con un inesauribile elemento di latenza – quello che Ginette Michaud, riferendosi a Derrida, definisce la «restance»<sup>366</sup>. Proprio a questo livello interviene però il ruolo della pittura come possibile integrazione delle funzioni linguistiche. Il magistero di Cézanne non indica soltanto la priorità del discorso sulla mediazione delle facoltà soggettive, ma indica un modo specifico per affrontarlo. Cézanne suggerisce cioè un’idea della rappresentazione come esplorazione del limite, la quale punta a tematizzare il décalage fra esperienza e rappresentazione.

Il linguaggio verbale messo in opera in *La Route des Flandres* utilizza quindi la propria parzialità costitutiva per entrare in dialogo con un linguaggio visuale. La rappresentazione sembra in questo senso puntare ad integrare le insufficienze della parola con le funzioni della visualità e dell’immagine. La volontà di parlare delle mediazioni percettive e sensoriali si traduce nella volontà di restituire i loro condizionamenti esteriori<sup>367</sup> in forma visuale. La descrizione integrale si configura come lo

---

da Pierre Fontanier, secondo cui «le mot *Idée* (du grec eido, voir) signifie, relativement aux objets vus par l’esprit, la même chose qu’*image*; et relativement à l’esprit qui voit, la même chose que *vue* ou *perception*» (Fontanier 1977, p. 41).

<sup>361</sup> Mitchell cita in tal proposito l’Abbé Dubos, che riconduce tale punto di vista anche alla base della maggiore potenza sensibile delle impressioni suscitate dalla pittura rispetto a quelle suscitate dalla scrittura: «Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie et j’appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue. La seconde est que la peinture n’emploie pas de signes artificiels, ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C’est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations» (dalle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719) – Cfr. 1986, p. 134.

<sup>362</sup> Cfr. nota 120.

<sup>363</sup> Simon in Ricardou 1975, p. 423.

<sup>364</sup> Infatti, se «ce que le regard perçoit simultanément dans l’espace, le langage l’étale successivement dans le temps», la questione dell’immediatezza espressiva - ovvero della «non mediatezza», della continuità sostanziale fra i *realia* e la loro rappresentazione - si pone specificamente in termini di tempo; infatti «le temps de l’écriture n’est pas celui de la réalité, ni celui de la représentation de la réalité» - Vouilloux 1994, p. 55

<sup>365</sup> Simon 1959.

<sup>366</sup> Michaud 2014, p. 212.

<sup>367</sup> Mitchell riconosce in questo senso una serie di possibilità attribuibili alla fruizione artistica anche in senso politico (Cfr. 1986, p. 47). Scardinando le logiche dell’abitudine, la scrittura per immagini può demistificare i condizionamenti che creano l’*habitus*. L’opera può costituire in questo senso uno strumento di rottura e opposizione, soprattutto contro l’idea di scientificità assunta come ideologia dominante.

strumento cruciale di tal tentativo. Il suo tentativo di «“rimediazione” [...] del pittorico nel verbale»<sup>368</sup> esprime in questo senso una funzione critica. Essa recepisce l’ascendente visuale della pittura, e lo utilizza per mostrare il “*décalage*”<sup>369</sup> che si interpone fra le parole e i referenti. In questo modo, essa rivela ciò che l’«*illusion*»<sup>370</sup> del significato e le «*isologies*»<sup>371</sup> consolidate dall’uso comunicativo non permettono di individuare<sup>372</sup>. La scrittura stimola quindi la «*part visuelle du dire*»<sup>373</sup>, e attiva la propria funzione-*regard*, per abbracciare il proprio limite e trasformarlo in risorsa espressiva. La tensione alla visualità è quindi una tensione ad «indagare gli aspetti *performativi* della narrazione»<sup>374</sup>, evidenziando «*la ligne du signifiant et celle du signifié*»<sup>375</sup>.

La scrittura di Simon si rivela in questo senso ricettiva soprattutto alla lezione sulla figuratività. Essa eredita un modo di “parlare della mediazione” esponendo direttamente la sua presenza. Le Figure sono le mediatrici verso il contenuto implicito, e sono il risultato del rilievo della mediazione operata dalle sensazioni. Assumendole come forma in cui si articola la narrazione, il testo veicola una «*prise de conscience*»<sup>376</sup> sulla precedenza di tale sfera di mediazioni. L’esito di tale operazione è la costruzione di una versione “de-concettualizzata” della scrittura romanzesca. La chiamata in causa della pittura e della sua logica costituisce in questo senso uno strumento di rimessa in causa della parola letteraria. Ma rappresenta soprattutto una strategia per rivivificarla. L’atteggiamento “antireferenziale” mostrato del test è quindi il segno della piena realizzazione dell’apprendistato cezanniano.

La disfunzione del linguaggio romanzesco, l’indeterminatezza che essa provoca, rende quindi il testo non un oggetto “finito”<sup>377</sup>, ma un dispositivo di interrogazione<sup>378</sup>. Il testo non è quindi il frutto di una «*prétention de communiquer un savoir préalable*», ma un «*projet d’explorer le langage comme un espace particulier*»<sup>379</sup>. È un oggetto che si autoanalizza, e che propone al lettore di collaborare a tale operazione. Il tentativo di riavvicinare la pittura esprime in questo senso l’opposizione alla «legge

---

<sup>368</sup> Ivi, p. 105.

<sup>369</sup> «*Ekphrasis demonstrates a clear self-awareness of both these qualities (enabling and occluding), then one might say that its true subject is not the verbal depiction of a visual object, but rather the verbal enactment of the gaze that tries to relate with and penetrate the object*» - Elsner 2007, p. 21.

<sup>370</sup> Riffaterre 1978a.

<sup>371</sup> Se, con Barthes, si considera «*isologie*» il processo per il quale «*la langue “colle” d’une façon indiscernable et indissociable ses signifiants et ses signifiés*», riconoscendo tale fenomeno come originario della sostanziale aderenza fra significante e significato nel segno linguistico (Barthes 1964, p. 36), e tenendo dunque conto della forma di «tipizzazione» che presiede al funzionamento stesso della comunicazione, allorché «*le signifié n’a d’autre matérialisation que son signifiant typique*» (Ivi, p. 38)

<sup>372</sup> Michel Foucault parla dell’attività comunicativa come omologa all’atto di «*montrer du doigt, c’est-à-dire de faire passer subrepticement de l’espace où l’on parle à l’espace où l’on regard, c’est-à-dire les refermer commodément l’un sur l’autre comme s’ils étaient adéquats*» (Foucault 1966, p. 25). Un’attività che dunque si fonda sull’accettazione del presupposto convenzionale della coincidenza del referente col segno verbale, e sul consolidamento di quell’*automatisme perceptif* sulla base di un “patto” comunicativo.

<sup>373</sup> Meschonnic 1982, p. 304.

<sup>374</sup> Cometa 2012, p. 106.

<sup>375</sup> Genette 1966, p. 207.

<sup>376</sup> Ricardou 1967, p. 55.

<sup>377</sup> «*First, what does the word "finished" mean? In painting, as an example (I'm talking about Tintoretto and Rubens, among others), how many sketches in terms of pure painting are much more complete than the often cold, flat, and frozen definitive work. And take Cezanne's "unfinished" or "abandoned" paintings, about which Renoir exclaimed: "This devilish man can't even make three brush strokes on a canvas without its being truly fine." To know when to stop, when a touch of color, a phrase, a word too many will ruin the balance, is a question of sensibility*» - Simon 1987.

<sup>378</sup> «*Ne jamais (JAMAIS) conclure. Conclure c’est fixer. Seuls les cadavres ne bougent plus*» - Simon in Calle-Gruber 2021b, p. 48.

<sup>379</sup> Ricardou 1967, p. 18.

del risparmio delle energie creative»<sup>380</sup>. L'indeterminatezza e la complessità del testo configurano perciò nel testo una «struttura d'appello»<sup>381</sup>, la quale richiama il lettore all'adozione di una prospettiva critica sull'«*habitus*»<sup>382</sup> della lettura. Il carattere sperimentale di *La Route des Flandres* si definisce, proprio in questo segno, come un tentativo di «chevauchement constant et réciproque de la théorie par la pratique et de la pratique par la théorie», dove la teoria è però incarnata da un'idea di «*réflexion*»<sup>383</sup>.

L'appello al lettore si articola infatti attraverso un altro importante segno della lezione cezanniana, vale a dire la struttura del testo come architettura sensoriale. L'opera invita il lettore a collaborare attivamente attraverso la «trasgressione della riconoscibilità»<sup>384</sup> con cui essa derealizza i «referenti» e la forma del testo. L'adattamento della scrittura alla logica compositiva approfondisce il richiamo visuale, estremizzando in questo senso la necessità delle «inferences»<sup>385</sup> del lettore. La tensione visuale e autoriflessiva trasforma così la lettura in un'«*activité fantasmatique*»<sup>386</sup>, rendendola un'attività critica. Essa informa un'«*activité de lecture [qui] n'est plus directe, mais indirecte*»<sup>387</sup>, e che necessita di una forte immaginazione visuale.

L'attività di scrittura, non mirando alla costruzione di un "oggetto", ma al rilievo di un'interrogazione, si configura come esito di un tentativo non più «*mimétique*», ma direttamente «*producteur*»<sup>388</sup>. Il linguaggio mostra una vocazione alla *Poiesis*<sup>389</sup>, che lo slancio visuale del testo rende ancora più evidente, suggerendone l'importanza come *praxis* «*éminemment transformatrice*»<sup>390</sup>. La rappresentazione letteraria viene interpretata in questi termini come frutto di una «*nécessité de la création*»<sup>391</sup>, che essa trova in comune con la pittura<sup>392</sup>. Suo risultato finale è la costruzione di un esercizio *tout-court* estetico, che produce significazione «attraverso il piacere»<sup>393</sup> dello scrittore e del lettore. L'invito dell'opera a visualizzare è perciò un invito alla «*jouissance*»<sup>394</sup>. L'opera incita ad un'esperienza compartecipata, che spinge ad interrogarsi sul processo della lettura, fuoriuscendo dagli usi del «linguaggio asservito della società dei consumi»<sup>395</sup>. La lettura diviene in

---

<sup>380</sup> Šklovskij 1974, p. 12.

<sup>381</sup> Gentili in Jauss 1985, p. XXXI.

<sup>382</sup> Jauss 1985, p. 28.

<sup>383</sup> «Avec cette seule différence que je remplacerai ce dernier mot [théorie] par *réflexion*»<sup>383</sup> - Simon 1977, p. 33.

<sup>384</sup> Imdahl in Jauss 1985, p. 51.

<sup>385</sup> Baxandall 1985 p. 6.

<sup>386</sup> Barthes 1968, p. 89.

<sup>387</sup> Labarthe-Postel 2002, p. 10.

<sup>388</sup> Sarkonak 1986, p. 87.

<sup>389</sup> «Si [...] l'on m'interroge, écrivait Paul Valéry, si l'on s'inquiète (comme il arrive et parfois assez vivement) de ce que j'ai voulu dire [...], je réponds que j n'ai pas *voulu dire* mais *voulu faire* et que c'est *cette intention de faire* qui a *voulu* ce que j'ai dit". Réponse dont je pourrais reprendre les termes point par point : si l'éventail des motivations de l'écrivain est largement ouvert, le besoin d'être reconnue [sic] dont parle André Lwoff n'est peut-être pas la plus futile, car elle nécessite d'abord d'être reconnu par soi-même, ce qui implique un 'faire' (je fais – je produis -, donc je suis), qu'il s'agisse de construire un pont, un navire, de 'faire' venir une récolte ou de composer un quatuor. Et, si l'on se cantonne au domaine de l'écriture, faut-il rappeler que 'faire' se dit en grec ποιείν, qui est à l'origine du mot 'poème' [...]?» - Simon 1986, p. 23.

<sup>390</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264

<sup>391</sup> Simon in Ricardou, van Rossum-Guyon 1972, p. 97.

<sup>392</sup> «Je crois qu'avant tout et au-delà de toute autre considération, un écrivain est poussé par l'envie d'écrire, un peintre par l'envie de peindre, un sculpteur de même» - Simon in Calle 1993, p. 17.

<sup>393</sup> Jauss, 1987, p. 9.

<sup>394</sup> Barthes 1973.

<sup>395</sup> Jauss 1985, p. 30.

questi termini l'esperienza di una «différence constitutive»<sup>396</sup> rispetto all'ordinario. Tale è la forma finale del tentativo del «transfert d'un objet de sa zone de perception habituelle dans la sphère d'une autre perception»<sup>397</sup> operato nel testo.

Il posizionamento che Simon esprime con *La Route des Flandres* appare in questi termini esemplificativo di una fondamentale «resistance essentialiste plus marquée»<sup>398</sup> del paradigma del Modernismo nella letteratura. Come Jameson nota in *Postmodernism*<sup>399</sup>, *La Route des Flandres* presenta gli stessi caratteri determinati dalla presa di coscienza del “fallimento del linguaggio”, che segna specificamente, nella definizione di Greenberg<sup>400</sup>, l'arte Moderna. *La Route des Flandres* delinea una persistenza di tale problema:

mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tache<sup>401</sup>.

L'opera segnala, in questo senso, una prosecuzione del discorso critico contro l'«automatisme perceptif» che anestetizza anche l'opera d'arte. Essa partecipa così del «parallélisme décalé»<sup>402</sup> che caratterizza i rapporti fra letteratura e pittura.

Come nota Mougin, l'arte, la pittura proseguono ormai da decenni, all'altezza di *La Route des Flandres*, con una «remise en cause du modernisme»<sup>403</sup>. Simile aspetto non appare invece in corso, a

---

<sup>396</sup> Ivi, p. 9.

<sup>397</sup> Tale discorso viene del resto accennato dallo stesso Simon attraverso un ulteriore paragone pittorico: Van Gogh. Considerato il primo «à avoir abaissé son regard et à avoir fait de ce qui se trouvait simplement à ses pieds (quelque touffes d'herbe, quelques fleurs) le “sujet” (prétexte) d'un tableau», Van Gogh è considerato l'iniziatore di questo tipo di procedimento (Cfr. Simon in Calle-Gruber 2008, p. 36).

<sup>398</sup> «Ces rédefinitions obéissaient au même idéalisme axiologique que les ruptures proclamées en art: elles se sont toujours effectuées au nom d'une certaine idée de la littérature même, voire d'un absolu littéraire aussi indiscutable qu'indéfinissable, dont chaque courant s'est tour à tour revendiqué le porteur exclusif et qui, de révolutions formelles en révolutions formelles, de tables rases en tables rases, se reconnaît néanmoins à des critères plus ou moins stables: techniquement, une certaine manière de “fiction” et/ou de “diction” pour reprendre les catégories de Genette, une tendance à problématiser la compréhension instantanée et à suspendre le fonctionnement pragmatique de l'écriture pour retourner l'attention sur l'épaisseur ou l'opacité du signifiant. Ce mouvement réflexif de la littérature sur elle-même la conduira à glorifier non seulement la “solitude essentielle” de l'œuvre, mais aussi son propre épuisement et sa propre impossibilité (Maurice Blanchot) ou, pour éviter l'impasse du silence absolu, à revendiquer une théorie textocentrée de l'écriture intransitive et autoréférentielle, incarnée par les militants de la “littérature telle quelle” réunis autour de Philippe Sollers ou encore par le “Nouveau nouveau roman” qui culmine dans les années 1970. Il s'agit bien, dans tous les cas, de l'équivalent littéraire du formalisme greenbergien de l'art, mais vingt ans après l'apogée de la “peinture de la peinture”» - Mougin 2019, p. 44.

<sup>399</sup> Cfr. Jameson 1991, p. 175.

<sup>400</sup> Cfr. Greenberg 1988.

<sup>401</sup> Foucault 1966, p. 25.

<sup>402</sup> «On peut considérer que le modernisme, en art, culmine à la fine des années 1950, quand le credo de la pureté du médium énoncé par Greenberg à partir de 1940 dans son article *Towards a Newer Laocoon* devient le discours dominant sur l'art aux états-unis et quand New York – c'était du reste le but de Greenberg – est reconnue comme la nouvelle capitale mondiale de l'art. Les thèses de Greenberg deviennent alors le discours d'escorte de l'abstraction lyrique et géométrique, lesquelles marquent de fait le degré ultime de la réduction essentialiste de la peinture. Celle-ci, intransitive et non figurative, ne se préoccupe alors plus que d'elle-même et affirme sa vocation à la visualité pure. Mais ce modernisme commence à se fissurer dans la décennie 1960. En rupture déclarée avec le purisme greenbergien, les artistes Fluxus, dans le sillage des enseignements de John Cage au Black Mountain College, préconisent l'“intermédia” et entendent faire art de tout, sous la forme d'events ou de happenings censés reconnecter l'art à la vie et aux pratiques ordinaires» - Mougin 2019, p. 42-43.

<sup>403</sup> Ivi, p. 44

livello letterario. Al contrario, le inclinazioni maggiori identificate in *La Route des Flandres* segnalano un «hébergement inattendu d'un art par l'autre»<sup>404</sup> fondato su un dialogo al passato. Come dimostra la relazione con l'esempio di Cézanne, l'opera di Simon appare in questi termini come l'esito di un tentativo di "recupero". Essa è il frutto del ritorno dell'autore sull'attività pittorica non svolta, al fine di transcodificarne gli scopi nella scrittura.

Come si tenterà di evidenziare, la successiva opera presa in analisi, *Triptyque*, segnala invece una ricettività tale, al discorso *inter artes*, da finire per anticipare almeno in parte l'affermazione di alcune forme di rappresentazione artistica. Importante *trait d'union* fra le due opere, oltre all'impiego della descrizione in funzione-*regard*, è la chiara focalizzazione dell'attenzione sull'aspetto della mediazione. In *Triptyque*, tale aspetto appare caratterizzato da un forte contatto con l'aggiornamento dell'arte del suo tempo. L'evocazione dell'aspetto "mediato" dell'esperienza avviene nel segno dell'assunzione dell'elemento tecnologico all'interno di tale riflessione. Anche in tale opera sembra però possibile ricostruire un nesso con il discorso figurale di stampo cezanniano.

Simile aspetto si configura del resto, proprio grazie all'esempio di *La Route des Flandres*, come un paradigma di osservazione particolarmente adatto all'osservazione dei mutamenti nei rapporti fra visualità e scrittura. Per analizzarne gli sviluppi, occorre dunque tenere in considerazione gli esiti dell'analisi di *La Route des Flandres* per operare un confronto diretto con l'aggiornamento, oltre che del discorso intermediale, anche del sistema di pensiero alla base del discorso letterario in cui si inserisce *Triptyque*.

## Capitolo II – *Triptyque* e *l'aventure du regard*

### 1 - L'intermedialità di *Triptyque* fra *cinematic novel* e *video art*

Esaminati gli esiti dell'influenza della pittura sulle funzioni della descrizione, occorre ora focalizzare i progressi della funzione-*regard* all'interno della sperimentazione simoniana. Nel seguente capitolo verrà analizzato *Triptyque* (1973). L'opera nasce da un dichiarato tentativo<sup>405</sup> di ripresa del modello del cinema. La sua importanza risiede specificamente nella sua provenienza da tale dialogo fra cinema e romanzo<sup>406</sup>. Essa attesta in questo senso anche la spiccata poliedricità

---

<sup>404</sup> Mavrakis 2008, p. 108.

<sup>405</sup> Si veda *Réponse à une enquête: film et roman, problèmes du récit* (Simon 1961); *Entretien con Christian Michel e Richard Robert* (Simon 1998a); *Parvenir petit à petit à écrire difficilement. Entretien avec Jean-Claude Lebrun* (Simon 1998b); i testi raccolti da in *Claude Simon. Chemins de la mémoire, textes, entretiens, manuscrits* (Calle 1993).

<sup>406</sup> «Il est évident que dans la formation de tout homme ou femme de ce siècle, le cinéma et ses diverses techniques [...] ont pour le moins autant d'influence que les auteurs classiques dont on a appris au collège à réciter les vers» - Simon 1998a, p. 6. L'influenza del cinema sulla scrittura letteraria rappresenta un dato chiaramente rilevabile già dagli anni Venti, grazie in particolare all'apparizione degli approfondimenti sul rapporto fra cinema e creazione artistica, pubblicati nella rivista *Les Cahiers du mois* del 1925 nel numero 12 (intitolato *Scénarios*, una raccolta di «scénarios littéraires») e nel numero "doppio" 16-17 (intitolato *Cinéma*, dove vengono ripubblicate le conferenze del Cinè-Club France di Vieux-Colombier). Cfr. Abadie 2020.

dell'ispirazione di Simon<sup>407</sup>, in quanto base di un successivo tentativo di adattamento cinematografico<sup>408</sup>. L'interesse specifico del presente capitolo è però mettere in luce la deviazione dell'esperimento dal suo intento originario. Osservando il testo, è possibile notare la sua sostanziale adesione alla tendenza antinarrativa e visuale inaugurata con *La Route des Flandres*. Soprattutto, è possibile notare la radicalizzazione degli effetti della funzione-regard. La loro incidenza sulla rappresentazione determina una certa discontinuità, oltre che dagli schemi del *récit*, anche da quelli del *récit* cinematografico. Una chiara testimonianza di tale disposizione è il risultato della riproduzione filmica dell'opera: un cortometraggio, intitolato *Die Sackgasse (L'Impasse)*<sup>409</sup>, dall'evidente impronta sperimentale. Più che un'adesione – analoga a quella di *La Route des Flandres* rispetto al modello pittorico –, *Triptyque* descrive una relazione critica con le categorie del *cinematic novel*, registrando così la distanza dal progetto iniziale dell'autore.

Osservando le forme specifiche di tale deviazione, sembra tuttavia possibile inquadrare l'opera come uno spunto per aggiornare la stessa categoria di *cinematic novel*. L'opera suggerisce una revisione dell'idea di "cinematic" alla luce di una diversa idea di rappresentazione filmica. Per identificarla, occorre soffermarsi sulle particolari tipologie di antinarratività e di visualità istituite dalla funzione-regard del testo. Dalla loro analisi, emerge un chiaro *fil rouge* con l'immaginario pittorico evocato con *La Route des Flandres*. Quest'ultimo, incidendo ancora sull'ispirazione letteraria di Simon, si coniuga appunto con lo spunto cinematografico, generando un diverso tipo di visualità. Il risultato di tale incontro è l'affinità delle forme visuali evocate dal testo con un campo delle arti visive in realtà negletto dall'autore<sup>410</sup>, ovvero la *video art*.

L'analisi intende soffermarsi su questo specifico aspetto, richiamandosi nuovamente agli studi di Pascal Mougin<sup>411</sup> sul tema. Fondamentale, per Mougin, è l'idea che le corrispondenze intermediali più cogenti possano essere individuate anche al di fuori dei "modelli" dichiarati. Tale tesi vale in particolar modo per Simon, il cui vastissimo repertorio "autocritico" ha largamente indirizzato gli studi sulle sue opere. Questi ultimi<sup>412</sup>, privilegiandone il «discours explicite»<sup>413</sup>, facendo attenzione soprattutto agli intenti dichiarati, pongono in secondo piano gli elementi più

---

<sup>407</sup> Per cui il cinema "integra" il peso della pittura nella sua visione di scrittore: «comme pour tous, le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances de "prises de vu" panoramiques, plans fixes, travellings, gros plans). Et naturellement cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j'écris» (Simon 1966, p. 85).

<sup>408</sup> Probabilmente l'unica effettiva «expérience de tournage pour Claude Simon» (Bonhomme 2009b), venendo anticipata solo dal progetto, poi rimasto irrealizzato, della trasposizione filmica di *La Route des Flandres* (Bonhomme 2011). Il tentativo di realizzazione di *Triptyque* costituisce l'argomento dello studio comparativo di Bonhomme 2005b.

<sup>409</sup> Genin 2020.

<sup>410</sup> Per non dire rifiutato, come portano a pensare le parole con cui Simon declina l'invito della regista Michelle Porte a produrre il film di *La Route des Flandres* per una produzione televisiva. Un declino dovuto sia all'insoddisfazione per il budget («c'est un peu comme si un éditeur me proposait de faire publier un livre en tout petits caractères très semés sur du papier journal, parce qu'autrement "ce serait trop cher"»), che ad alcuni problemi nei confronti delle condizioni della stessa realizzazione televisiva. Fra questi, ad esempio, il desiderio di attingere ad «une certaine amplitude ou majesté de l'image à laquelle le petit écran ne se prête pas», nonché quello di dar vita ad un film «intimiste», inadatto, cioè, alla trasmissione in un ambiente domestico, nel quale «les spectateurs regardent tout en dînant entre les criailleries d'enfants, les sonneries du téléphone, la poire et le fromage». (Cfr. Lettera di Claude Simon a Michelle Porte, 27 febbraio 1993, cit. da Bonhomme 2011, p. 253).

<sup>411</sup> Mougin 2020.

<sup>412</sup> Fondamentali Bonhomme, 2005a; 2011; 2009a; 2009b.

<sup>413</sup> Mougin 2020.

problematici che definiscono il contatto di *Triptyque* con il cinema<sup>414</sup>. Secondo la prospettiva suggerita da Mougin, *Triptyque* appare inquadrabile come esempio di un esperimento “fallito”<sup>415</sup>, che però trova, nella sua rilettura, una nuova possibilità di convalida. Tale possibilità viene consentita, in primo luogo, dalla visione artistica espressa da Simon. Nel suo discorso, la creazione è infatti un’attività priva di finalità pratiche o teoriche, ma interamente votata al “fare”, in grado di trovare un “senso” anche *ex post*<sup>416</sup>. In secondo luogo, la convalida di *Triptyque* come *cinematic novel* “videoartistico” appare operabile soprattutto retrospettivamente. Osservare la *video art* delle origini, oggi, permette di inquadrare il complesso delle sue varie fasi storiche. Un simile punto di vista consente di ricostruire i nessi anche temporali fra l’opera e gli sviluppi della *video art*. Quest’ultima, sebbene “coetanea” di *Triptyque*, risulta ancora in fasce al momento della sua scrittura<sup>417</sup>. Le analogie individuabili suggeriscono perciò il ruolo dello stesso *Triptyque* come una sorta di prefigurazione delle future svolte di tale linguaggio.

Punto di partenza è perciò il rilievo dell’affinità strutturale fra le forme della rappresentazione costruite in *Triptyque* e la *video art*, in base alla loro comune relazione con la pittura e le arti visive<sup>418</sup>. Simile prospettiva accede direttamente alla sostanza intermediale dell’opera, cogliendo la duplicità di tale vocazione: vale a dire la sua simultanea aspirazione al cinema e alla pittura. L’obiettivo è proseguire la comparazione fra *Triptyque* e le forme della *video art*, ipotizzando un

---

<sup>414</sup> Problematività che emergono, in ottica cinematografica, proprio a causa di tali modelli, ma che dal punto di vista della *video art* possono essere “risolte”, se si considera il fatto che l’immaginario di riferimento di Simon, cioè il cinema delle origini, rappresenta un modello specifico anche per la *video art*. Simon si riferisce ai film della gioventù («*Le Chien andalou*, le film de Bunuel», o ancora «*L’Age d’or*» e «Chaplin») come ad «un souvenir ineffaçable, une fantastique leçon de liberté et de non-conformisme» (Simon 1998b), descrivendoli come la risorsa primaria del proprio interesse per il cinema.

<sup>415</sup> Fallimento dovuto specificamente, secondo Mougin, ad una “devianza” nella stessa valutazione dell’autore circa la propria effettiva vicinanza al cinema: un modello forse insufficiente e realizzare il progetto di *Triptyque* e del suo stesso film (Mougin 2020).

<sup>416</sup> «C’est aussi bien d’assemblages et de combinaisons qu’il s’agit dans mes bouquins : j’écris “des choses” (ces choses qui, dans le même instant se bousculent dans notre souvenir) “ensuite de quoi j’essaie d’en faire ‘quelque chose’”. J’ai d’ailleurs souvent dit que mon travail me fait penser au titre du premier cours par lequel on attaque maths’ sup’ que j’ai un peu pratiqué dans ma jeunesse et qui s’intitule: *Arrangements, Permutations, Combinaisons*» - Simon, in Dubuffet, Simon, 1994, p. 33-34.

<sup>417</sup> Nell’idea, analoga a quella esposta da Müller 2000, per la quale l’analisi intermediale può utilmente poggiare anche su forme di «imag(o)inations» dei *media*, di cui il testo appare non necessariamente consapevole. Gli esempi sono *Giphantie* di Charles François Tiphaigne de la Roche (1760) e *Le Vingtième Siècle* di Albert Robida (1883): due romanzi in cui la televisione appare oggetto dell’*imagination*, di una serie di «représentations textuelles, picturales» nelle quali prendono corpo «visions» di un *medium* appunto non ancora esistenti. Inquadrati come «exemples d’une pré-histoire de la television», i due testi si rivelano veri e propri «romans annonciateurs», in quanto costituiscono «non seulement sous forme de maquettes, de dispositifs pour de futurs alchimistes ou techniciens», ma anche e soprattutto le immagini di «un savoir social technologique spécifique incluant des utopies, des désirs et des besoins sociaux et historiques». (Willaert 2017).

<sup>418</sup> La *video art* è in primo luogo un linguaggio ibrido (Duguet, 1981; Dubois, 2011): una forma d’arte nata grazie allo sviluppo delle forme della rappresentazione figurativa, plastica e pittorica, attraverso il *medium* televisivo. Sulle radici pittoriche della *video art*: Krauss (1976); Calvesi (1978); Fargier (1989); Duguet, (1991); Riout (2000); Parfait (2001); Bellour (2002); Amaducci (2014); Berger (2014); Di Raddo (Casero, Di Raddo, 2015); Lischi (2019). D’altra parte l’ipotesi di contatto avanzata da Mougin si fonda anche sull’individuazione di una vicinanza fra Simon e la *video art* di Jean-Christophe Averty grazie alla loro condivisione del modello di Picasso. La *pièce* di Picasso intitolata *Le Désir attrapé par la queue* (Paris, Gallimard, 1945) è oggetto sia di un riadattamento televisivo di Averty (1988), che di citazioni di Simon in *Le Jardin des Plantes* (1997). In altro senso, molti degli artisti “fondatori” della stessa *video art*, fra cui, soprattutto, Nam June Paik, provengono dal collettivo *Fluxus*, di cui pure fa parte Robert Rauschenberg: un artista importante quanto Picasso per l’immaginario artistico e letterario di Simon, il quale definisce *Charlene* (1954) il vero e proprio «suscitant» di *Le Corps Conducteurs* (1971). (Cfr. Simon, in Ricardou, Von Rossum 1972, p. 100-101).

confronto involontario. Tale analisi appare produttiva almeno in due sensi. Da un lato, essa permette approfondisce le valutazioni sulla sperimentazione figurale inaugurata da *La Route des Flandres*. L'idea portante del discorso è infatti che il testo "riaggiorni" il proposito di «créer la réalité avec des formes»<sup>419</sup> inaugurato con l'opera precedente, e che sia tale progresso dell'«esthétique»<sup>420</sup> figurale ad impedire il riconoscimento del modello cinematografico. Dall'altro lato, tale punto di vista inaugura un dialogo fra l'opera di Simon e una forma d'arte considerata non ancora del tutto "legittima" all'epoca di *Triptyque*. Se si osservano i suoi primi sviluppi, si nota infatti un diffuso «mépris»<sup>421</sup> - condiviso dallo stesso scrittore<sup>422</sup> - nei confronti della *video art*. Tale disprezzo risulta motivato soprattutto dalla provenienza dalla televisione e dall'universo della comunicazione di massa. Visti oggi, invece, i linguaggi videoartistici offrono risposte piuttosto organiche all'interrogazione sulla letteratura. La loro comparazione con *Triptyque* permette di individuare un'analogia dal punto di vista dell'atteggiamento critico nei confronti del *medium* di riferimento (per *Triptyque* incarnato al contempo dal romanzo e dal cinema)<sup>423</sup>.

Soprattutto, tale comparazione permette di riconoscere la partecipazione di *Triptyque* all'interrogazione contemporanea sulla multidisciplinarietà. Simile dibattito, in corso in tutti i campi dell'arte, costituisce il vero e proprio contesto d'origine della *video art*<sup>424</sup>. Per operare tale confronto, e così identificare l'appartenenza di *Triptyque* al discorso postmoderno<sup>425</sup>, occorre infatti pensare alla centralità, nella *video art*, del rapporto fra *medium* televisivo e arte<sup>426</sup>.

Un nodo fondamentale negli interessi dei primi videoartisti è infatti l'immaginazione della televisione come punto di partenza per un dialogo diretto con la società di massa. Non a caso, la *video art* muove i suoi primi passi fra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando la televisione si configura ormai come il simbolo della massificazione dei consumi del tempo. Nell'epoca della «videosphere»<sup>427</sup>, quando l'universo socioculturale si rivela ormai «television-oriented»<sup>428</sup>, la

---

<sup>419</sup> Simon 1966, p. 85.

<sup>420</sup> Mougin 2020.

<sup>421</sup> Rivolto sia alla «télévision en tant qu'institution» che al «vidéo en tant que médium» (Bourges in Mouëllic, Cleder 2001, p. 4).

<sup>422</sup> «À l'époque, il y avait une sorte de rivalité entre la télévision et le cinéma. Cela ne facilitait pas les démarches» - Bonhomme 2011, p. 240.

<sup>423</sup> Per il concetto di *medium* che verrà preso in considerazione si rimanda al concetto di «insieme costituito non solo dai supporti materiali a cui si fa ricorso per visualizzare una determinata tipologia di immagini (pittoriche, fotografiche, cinematografiche, ecc.) ma anche delle tecniche che possono essere esercitate su tali supporti» (Pinotti, Somaini 2016, p. 154).

<sup>424</sup> Per quanto riguarda "l'inizio" vero e proprio dell'età della *video art*, non è facile (forse impossibile) riferire una data specifica, visto il "policentrismo" del suo sviluppo, fra Europa e America, a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta (Lischi 2020). L'installazione di Nam June Paik a Wupperthal, *Random Access*, del 1963, rappresenta però un evento cruciale in questo senso, costituendo uno dei riferimenti più accreditati. Coetaneo di *Triptyque* è proprio *Global groove* di Nam June Paik, l'opera forse cruciale dell'artista, nonché un vero e proprio simbolo del "modo di fare" della videoarte.

<sup>425</sup> Epoca segnata dall'apertura del *focus* sulla possibile «fusion of two or more discrete media» (Cfr. Higgins 1984, quarta di copertina).

<sup>426</sup> Non vi è dubbio che la videoarte nasca «in stretto rapporto con il monitor televisivo» e che «dal confronto con esso deve essere fatta risalire la matrice prima della sua origine» (Di Raddo, in Casero, Di Raddo 2015, p. 63).

<sup>427</sup> Di cui parla Gene Youngblood per definire «the vast scope and influence of television on a global scale in many simultaneous fields of sense-extension» (Youngblood 1970, p. 260).

<sup>428</sup> Ovvero un solco culturale nel quale «TV and the movies constitute a privileged source for the sort of conceits that threaten to overwhelm the primary, literal reality [...]. After all, if the culture as a whole seems to hover between reality and televised fictions, what could be more appropriate than for the texts of that culture to hover between literal reality and a cinematic or television metaphor?» (McHale 1987, p. 128).

televisione diviene un necessario termine di confronto, tanto per i cineasti quanto per gli artisti. Da questo confronto, gli artisti focalizzano soprattutto gli elementi della trasversalità e dell'immediatezza d'accesso all'universo visuale e comunicativo, individuandoli come possibili fonti di un nuovo discorso. La *video art* appare perciò «figlia della televisione»<sup>429</sup>, ma lo è in modo profondamente critico. Essa esprime un bisogno di riflettere criticamente sulle possibilità del *medium* televisivo, e di utilizzarne le risorse, più che per «perfezionarlo», per condurlo al di fuori dei propri limiti. L'obiettivo è dar vita ad una televisione che non produca un'«aggregazione» intorno al «pensiero dominante»<sup>430</sup>, ma che si ponga come una lente critica sulla contemporaneità.

Tale tentativo, viene del resto perseguito secondo una grande varietà di interpretazioni. Una chiara espressione di tale visione sono infatti le numerose operazioni di rimontaggio di programmi televisivi, con interventi rimanipolazione e di *scratch video* che prendono forma nelle prime opere videoartistiche. Ulteriori testimonianze di tale tentativo sono poi il *Manifesto sulla televisione* (1952) di Lucio Fontana, così come le attività del gruppo Fluxus – dalle installazioni di Nam June Paik<sup>431</sup>, al manifesto *Statement on Intermedia* di Dick Higgins (1967)<sup>432</sup>. In ognuna di tali rappresentazioni, la televisione appare come la potenziale origine di un ordine «utopico»<sup>433</sup> di possibilità creative. Gli artisti mirano ad appropriarsene per esprimere un desiderio di cambiamento, il cui principio è la riformulazione del rapporto fra arte e fruitore. In altri contesti, invece – come ad esempio nei *TV Dé/collages* di Wolf Vostell<sup>434</sup> –, la televisione diventa un'arma direttamente rivolta contro la società di massa. Essa viene cioè utilizzata per rivelare gli aspetti negativi del suo rapporto con la comunicazione, e per riflettere sulle insufficienze dell'arte nel mondo contemporaneo.

Alla base di tali punti di vista, vi sono forti influenze di stampo multidisciplinare. Da un lato, c'è l'idea di cinema, «minoritaria ma splendente»<sup>435</sup>, diffusa nei contesti avanguardistici e sperimentale<sup>436</sup>. Dall'altro, c'è invece l'universo delle arti plastiche, di cui i primi videoartisti sono già affermati esponenti. Il dialogo con tali forme induce ad una «volontà di sfuggire», che si concretizza nel rifiuto di «tre cose: l'onnipotenza dell'analogia fotografica; il realismo della rappresentazione; il regime di credibilità del racconto»<sup>437</sup>. La *video art* esprime tale slancio

---

<sup>429</sup> Amaducci 2014, p. 13.

<sup>430</sup> Di Raddo in Casero, Di Raddo, 2015, p. 59.

<sup>431</sup> Mendolicchio 2010.

<sup>432</sup> «We must find the ways to say what has to be said in the light of our new means of communicating. For this we will need new rostrums, organizations, criteria, sources of information. There is a great deal for us to do, perhaps more than ever. But we must now take the first steps» - Higgins 1966.

<sup>433</sup> Raymond Bellour parla in questo senso di un'«utopia» sulle stesse possibilità dell'arte: ««come ci sono stati il mondo, il giornale, la poesia e il testo come utopia del libro, oggi ci sono il mondo, la televisione e l'arte video come traccia dell'utopia dell'arte» (Bellour 2002, p. 53); «[la televisione] può essere - in un periodo in cui per l'utopia non c'è troppo spazio - uno degli ultimi rifugi delle utopie e delle utopie contraddittorie» (Ivi, p. 61).

<sup>434</sup> Cfr. Vostell in Bellour, Duguet 1988, pp. 169-172.

<sup>435</sup> Lischi 2020, p. 66.

<sup>436</sup> Secondo Dominique Belloir la lezione raccolta dalla *video art* è addirittura quella del cinema delle origini, laddove «tous les procedes de surimpressions, de trucages, encore tris largement utilises aujourd'hui, proviennent de ses libres investigations, a tons les niveaux du dispositif». In particolare, Belloir indica, oltre al che i Lumière e di Méliès, i modelli delle correnti d'avanguardia, dove si sviluppa «ce courant experimental basé sur l'abstraction»: basata cioè sull'insieme di tecniche, in cui si incontrano «les formes geometriques, les mouvements, le rythme visuel» portate a collaudo «avec les projets de Survage, des 1914, la theorie musicaliste du peintre Valensi, les realisations de certains artistes futuristes etc». Tale genealogia viene poi integrata con «les *Cinq minutes de cinema pur* de Chomette, *Le Ballet mecanique* de Fernand Leger, *La Symphonie diagonale* de Victor Eggeling (1923), le *Rythmus 21* de Hans Richter, enfin *Opus 1 a 5* de Walter Ruttmann.» (Cfr. Belloir 1981, p. 61).

<sup>437</sup> Bellour 2002, p. 157.

«transversale», coinvolgendo le varie arti nel segno di un «“ou” inclusif»<sup>438</sup>. Essa utilizza le doti multidisciplinari della televisione, «medium impur»<sup>439</sup>, per integrare cinema, teatro, performance, musica e pittura. La vocazione transdisciplinare della *video art* fornisce dunque uno «sguardo consapevole e appuntito»<sup>440</sup> sulle arti con cui entra in dialogo. Essa determina la vocazione eteronoma ed autoriflessiva della *video art*, consentendole di riaggiornarsi continuamente alla luce delle innovazioni del tempo e delle possibilità espressive dell'arte.

La costitutiva «hétérogénéité»<sup>441</sup> della *video art* si costituisce d'altra parte come la matrice delle stesse strutture dei linguaggi videoartistici. Il rapporto con la pittura, in particolare, fornisce i punti di partenza cruciali per lo sviluppo dei *trucages* con cui la *video art* rimpiazza le forme del montaggio. Soprattutto, esso suggerisce una concezione dello schermo come evoluzione della tela, ovvero come spazio di poiesi e di rimanipolazione, dov'è possibile materializzare forme visuali *ex nihilo*<sup>442</sup>. In questi termini, la *video art* si configura soprattutto come una «façon de relire le cinéma», fondata su un rapporto di «rupture et filiation à la fois»<sup>443</sup>, alla luce della pittura e delle sue evoluzioni. La percorribilità del confronto con *Triptyque* si gioca anche su questo tipo di discorso: su questa convergenza fra eterogeneità e atteggiamento critico.

*Triptyque* manifesta quella stessa «hétérogénéité» di «langage plurisémiotique»<sup>444</sup>, esprimendo altrettanto chiaramente la propria vicinanza sia al cinema che alla pittura. Il titolo costituisce infatti un chiaro rimando alla pittura, segnalando così a priori un carattere di intermedialità. Allo stesso modo, il testo formalizza una suggestione di dinamismo, esprimendo così l'ascendente cinematografico. Tali caratteristiche vengono tuttavia portate alle estreme conseguenze. Esse sono la base di una complessiva de-strutturazione del *récit*, nella quale prende corpo anche la de-strutturazione delle forme assimilabili alla logica del montaggio<sup>445</sup>. Per questo motivo, il testo non appare leggibile né come “cinematic”, né come “novel”<sup>446</sup>, configurandosi, piuttosto, come un *work in progress*. L'eterogeneità di *Triptyque* riflette in questo senso la stessa tendenza della *video art* a non identificarsi totalmente con il *medium* nella quale essa prende corpo<sup>447</sup>. Come la *video art* critica la propria relazione con la televisione<sup>448</sup>, *Triptyque* critica le proprie relazioni con romanzo. Come la *video art* effettua tale operazione chiamando in causa le altre arti, anche *Triptyque* utilizza a tal fine il rapporto con cinema e pittura.

Il carattere intermediale di *Triptyque* rappresenta perciò il segno di un tentativo di critica, più che di realizzazione, del contatto fra romanzo e cinema. Simile atteggiamento appare facilmente

---

<sup>438</sup> Bourges in Mouëllic, Cleder 2001, p. 5.

<sup>439</sup> Parfait 2001, p. 19.

<sup>440</sup> Lischi 2020, p. 43.

<sup>441</sup> Parfait 2001, p. 19.

<sup>442</sup> Lo spiega molto sinteticamente lo stesso Nam June Paik: «de même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique a remplacé la toile!» (Nam June Paik, in Bloch 1978).

<sup>443</sup> Bourges in Mouëllic, Cleder, 2001, p. 4.

<sup>444</sup> Bonhomme 2005b, p. 28.

<sup>445</sup> Particolarmente significativo, fra gli studi che privilegiano l'identificazione del “modo di procedere” di *Triptyque* con le procedure del montaggio, è lo studio di Calle-Gruber 2008.

<sup>446</sup> Si pensi al modo in cui Christian Metz definisce il *récit* cinematografico come qualcosa che anche l'«usager naïf reconnaît à coup sûr et ne confond jamais avec ce qui n'est pas lui» (Cfr. Metz 1968, p. 25-35).

<sup>447</sup> «Et cependant, à la différence des autres formes artistiques, l'art vidéo ne s'identifie pas à son matériau objectif - c'est-à-dire sa propre machinerie - mais bien à la manipulation des facteurs psychologiques et humains qui constituent son sujet-même tout autant qu'à la production d'images» - Bloch 1983, p. 6-7.

<sup>448</sup> Il *work in progress* di *Triptyque* appare soprattutto consonante al carattere delle opere della *video art* come registrazioni dell'«azione dell'artista» colta ad uno stadio precedente dal diventare «un'opera di regia» (Cfr. Calvesi 1978, p. 226).

riconducibile all'«esthétique»<sup>449</sup> simoniana, viste le connotazioni della sua stessa concezione artistica. La vicinanza con la *video art* si configura in questo senso come l'esito del modo in cui *Triptyque* aggiorna il discorso figurale iniziato con *La Route des Flandres*. Essa attiene al piano "teorico", strutturale, ma si fa individuabile anche dal punto di vista "visuale", viste le caratteristiche delle "visioni" evocate in questo testo dalla funzione-regard. Queste ultime permettono di identificare una serie di analogie con nuovi spunti pittorici, ai quali Simon si riferisce esplicitamente<sup>450</sup>. La loro osservazione permette anche di immaginare l'unione fra la suggestione pittorica e quella cinematografica, e il suo esito in una suggestione videoartistica.

La convergenza con la *video art* consente perciò di ipotizzare uno smottamento all'interno della categoria del *cinematic novel* verso le forme videoartistiche. Per osservarlo occorre tuttavia riferirsi ad uno strumento appositamente basato sulle particolarità del testo. La categoria critica del rapporto fra romanzo e televisione, già ampiamente esplorata<sup>451</sup>, non costituisce uno strumento sufficiente<sup>452</sup>. Pur restituendo importanti punti spunti sull'influenza di tale *medium* sulla letteratura, la comparazione con essa mette in luce soprattutto le forme di raffigurazione, di tematizzazione o di evocazione dell'«oggetto-televisore»<sup>453</sup>. Come detto, infatti, quel che lega *Triptyque* alla *video art* sono una serie di suggestioni visive e il rapporto specificamente critico con il *medium* che esse evocano. Per ricostruire tali elementi appare perciò più utile il richiamo alla categoria di *cinematic novel*, ma rivista "in negativo", alla luce delle criticità. Il richiamo ai linguaggi della *video art* costituisce uno strumento fondamentale per rilevarle.

L'analisi intende quindi esplicitare il carattere di *hétérogénéité* di *Triptyque*, procedendo prima con la presentazione dei suoi aspetti pittorici, e poi con l'analisi del rapporto con la categoria di *cinematic novel*. Per procedere in questo senso, viene rilevato innanzitutto l'aspetto descrittivo del testo. Simile caratteristica rappresenta infatti un segno della sostanziale continuità con *La Route des Flandres*. Essa si configura come matrice, anche in questo caso, della forza visuale del testo. Analizzando tale aspetto, viene rilevata la prevalenza della forma dell'*ékphrasis* e la sostanziale sparizione dell'ipotiposi. Questo elemento si configura come il segno specifico dello scollamento dell'opera dal precedente di *La Route des Flandres*, poiché evoca il venir meno della struttura memoriale e soggettiva della rappresentazione. La centralità dell'*ékphrasis* attesta in questo senso la totale focalizzazione del testo su elementi puramente visuali, non più vagliati dalla percezione soggettiva. Essa viene inquadrata come ragione della forma piana e più ordinata del testo, e della sparizione del cosiddetto *effet d'image*. Primo punto d'approdo del discorso è perciò

---

<sup>449</sup> Mougín 2020.

<sup>450</sup> Importante, in questo senso, considerare la partecipazione di Robert Rauschenberg, i cui *Combine paintings* vengono ampiamente omaggiati dall'autore, al movimento Fluxus, di cui Nam June Paik è altrettanto parte – e dove, letteralmente, «s'invente l'art vidéo» (Mougín 2020). Ancora più rilevante è però la considerazione del rapporto di filiazione rintracciabile fra la *video art* e la pittura più vicina all'ispirazione simoniana: « c'est bien évidemment dans le mouvement cubiste qu'il faut rechercher les origines et les influences de la plupart des montages vidéo réalisés à l'aide d'une régie de mixage. Cézanne, Picasso furent, en effet, les premiers à reproduire les objets en juxtaposant et surtout en imbriquant sur une même image les différents points de vue par lesquels ils peuvent être appréhendés » (Belloir 1981, p. 52).

<sup>451</sup> Cfr. Giovannetti 2012; Fitzpatrick 2006; Gaudreault 1999.

<sup>452</sup> Come afferma McHale (1987, p. 128): «postmodernist fiction shares with classic modernist fiction an affinity for cinema (and more recently for television), drawing upon it for models and raw materials». Non è però possibile applicare tale prospettiva di analisi, vista appunto la criticità del rapporto fra *video art* e *medium*, dunque l'impossibilità, per tale discorso artistico, di essere ricondotto ad "affinità" con la televisione *tout-court*.

<sup>453</sup> Cfr. Amaducci 2014.

l'individuazione della funzione "filmica" del testo, e il suo inquadramento nei termini, proposti da Françoise Von Rossum-Guyon, di «mise en spectacle»<sup>454</sup>.

In una seconda fase dell'analisi, lo studio valuta le conseguenze di tali inclinazioni sulle strutture propriamente "narrative" del testo. L'aspetto che viene focalizzato più da vicino è la sostituzione dell'organizzazione "analogica" supportata dalla suggestione del *collage* con un flusso metamorfico di immagini. Simile elemento viene inquadrato come il segno primario dell'involontario allontanamento di Simon dalle forme del montaggio filmico – che egli stesso classifica come "frammentario"<sup>455</sup>. In tali vesti, esso rappresenta anzi un sintomo dell'affinità con l'immaginario videoartistico. Questa prospettiva permette di inquadrare nel contatto con la *video art* una struttura che il testo non ratifica, ma che si esplicita "autonomamente", in segno della ricettività del testo alle innovazioni contemporanee.

Così predisposto, lo studio inquadra il carattere intermediale del testo come segno di un utilizzo della parola come strumento per evocare immagini. In questo procedimento, l'analisi mira a riconoscere un valore specifico: quello di indurre il lettore a riflettere, mediante un utilizzo del linguaggio che spinge a interrogarsi, più ancora che su ciò che si racconta, del modo in cui si racconta. Il paragone con la *video art* consente inoltre di operare inedite comparazioni fra la scrittura di Simon e le opere dell'*extrême contemporain*. In questo contesto, il rapporto con i linguaggi filmici, cinematografici e videoartistici si consolida, continuando a produrre testi ad alto grado di intermedialità. La prospettiva ricavata dai testi di Simon permette perciò di individuare una persistenza delle funzioni critiche sperimentate nell'era del *nouveau roman*. Il loro riconoscimento consente di focalizzare una linea narrativa in contrasto con il generale «retour du récit»<sup>456</sup> registrato nel contemporaneo.

### **1.a - L'eterogeneità di *Triptyque*: lo schema antinarrativo del trittico**

Per individuare la funzione-regard dell'opera, e così definire in quale modo essa disponga il testo ad un'affinità strutturale con la *video art*, appare opportuno osservare le componenti che indirizzano specificamente il lettore verso l'attività di visualizzazione. Un primo fondamentale elemento in questo senso è senz'altro il titolo. Con il rimando al "trittico", l'opera suggerisce un'«analogia figurativa»<sup>457</sup> con la pittura, preannunciando così l'attività della funzione-regard. Essa annuncia le proprie caratteristiche strutturali, richiamando l'attenzione sull'elemento della tripartizione. Il titolo introduce in questo modo una suddivisione in tre «blocchi»<sup>458</sup>, di cui ciascuno rappresenta un'«unité diégétique distincte»<sup>459</sup>. Allo stesso tempo, esso sottintende la relazione delle tre sezioni in un «tout

---

<sup>454</sup> Von Rossum-Guyon, in Ricardou 1975, p. 88.

<sup>455</sup> Lo scrittore individua nel procedimento cinematografico una possibilità organica di realizzazione di quella stessa idea di frammentarietà: «C'est probablement cette conception du roman, totalement subjective qui m'a conduit à un mode de travail assez proche des méthodes employées dans le cinéma. Par exemple, j'ai écrit *La Route des Flandres* par petits morceaux, fragments sans suite que j'ai ensuite montés, articulés les uns aux autres au moyen de charnières (associations – ou à l'opposé, contrastes – de sensations, d'émotions, ou même parfois de mots, d'assonances) comme on procède, je crois, pour un film» (Simon 1961, p. 32-33).

<sup>456</sup> Cfr. Intro.

<sup>457</sup> Ceserani 2011, p. 104.

<sup>458</sup> «Le texte est un tout fait de blocs, des unités textuelles (unités thématiques, narratives, chronologiques) sont bricolées ensemble, ajointées selon certaines logiques» - Sophie 2007.

<sup>459</sup> Wightman 2019.

indissociable»<sup>460</sup>, che le vede coesistere in una relazione di “parità gerarchica”<sup>461</sup>. In questo modo, il titolo appare leggibile come una *mise en abyme* del *setting* visuale e antinarrativo ricercato dal testo<sup>462</sup>. Esso introduce una rappresentazione costruita come un assemblaggio, nella quale non vige una logica narrativa, ma un «principe d'équivalence»<sup>463</sup>. Sin dal titolo, *Triptyque* induce quindi il lettore ad una disposizione di “spettatore”, suggerendo le “regole” cui obbedisce la propria strutturazione.

Una seconda caratteristica specificamente deputata all'attivazione della funzione-regard è poi la disposizione del testo come una descrizione integrale<sup>464</sup>. Tale aspetto, come in *La Route des Flandres*, rimanda esplicitamente alla necessità di visualizzazione, costituendo in questo l'indicazione più esplicita senso. Essa presenta infatti alcune caratteristiche in comune con la forma descrittiva dell'opera precedente. Come in *La Route des Flandres*, anche in *Triptyque* la descrizione segue un andamento “straniato”, con il quale essa “disegna” i «matériaux premiers»<sup>465</sup> del trittico. Essa rimpiazza così il riferimento dei fatti con una ricomposizione di immagini, disponendosi come il binario di tutti i «divers procédés scripturaux»<sup>466</sup>. Anche in quest'opera, quindi, la descrizione sacrifica le funzioni romanzesche alla priorità del visuale. Essa de-funzionalizza il complesso narrativo, e riformula in senso pitturale la diegesi, generando così l'antinarratività del testo. La descrizione integrale fa dunque eco alle anticipazioni del titolo, rinforzando l'indirizzamento visuale.

Anche in *Triptyque*, la funzione-regard si attiva grazie ad una forma descrittiva che istituisce la priorità del visuale, rendendo il testo antinarrativo. Come anche in *La Route des Flandres*, tale operazione chiama in causa di alcune specifiche suggestioni pittoriche. Se nell'opera precedente tali suggestioni sembrano quasi intervenire inconsapevolmente, in *Triptyque* esse vengono volontariamente messe in gioco. È proprio Simon a dichiarare l'incidenza del proprio immaginario pittorico sull'opera, riferendo esplicitamente il proprio tentativo di richiamarsi a Jean Dubuffet<sup>467</sup>, Paul Delvaux e Francis Bacon<sup>468</sup>. A ciascuno di questi artisti, Simon dedica un “blocco” del proprio trittico, utilizzando i diversi immaginari che essi ispirano come «générateurs»<sup>469</sup>. La descrizione

---

<sup>460</sup> Simon, 1973, quarta di copertina.

<sup>461</sup> Claude Simon parla in prima persona di questa cosiddetta «Égalité de statut» come della relazione fra i tre diversi blocchi narrativi (in Dubuffet, Simon, 1994, p. 37).

<sup>462</sup> «Je propose un mode de lecture en évoquant ces peintures composées de trois volets qui représentent quelquefois des scènes totalement différentes et quelquefois un ensemble homogène» - Simon in Ricardou 1975, p. 409.

<sup>463</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264.

<sup>464</sup> Progetto sperimentale dell'autore è precisamente costruire «une fiction générée uniquement à partir de descriptions» (Simon in Ricardou, Von Rossum 1972).

<sup>465</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264.

<sup>466</sup> Wightman 2019.

<sup>467</sup> Con cui lo scrittore ha da poco iniziato una corrispondenza amicale, raccolta in Dubuffet, Simon 1994, di cui fornisce una breve introduzione Bikiako nel paragrafo del *Dictionnaire Claude Simon* (Bertrand 2013, pp. 242-246).

<sup>468</sup> Lo scrittore parla direttamente dei tre artisti ispiratori, «qui sont Francis Bacon, dont une grande exposition avait été montrée à Paris en 1971, Jean Dubuffet, et Paul Delvaux» (Simon, *Notes sur Triptyque* (1973), in Calle-Gruber 2008, p. 23).

<sup>469</sup> Bonhomme (2006) attribuisce ai dipinti inventati da Simon la definizione di «générateurs», richiamandosi alla teoria di Jean Ricardou. Essa si fonda sulla *contrapposizione con gli elementi detti* «stimulants», ovvero gli agenti destinati a far «déclencher l'acte d'écrire», i quali, «extra-textuels par définition», possono «prendre la forme de représentations figurées, que ce soit des cartes postales ou des peintures connues, de souvenirs, etc». I «générateurs» sono invece alla base dei «rapports signifiants que le lecteur perçoit en actualisant le texte dans son état infini», e sono «proprement textuels et donc de par leur nature même langagiers»; essi producono «la signifiante du texte, laquelle a peu de choses à voir avec sa composition, sa genèse, que celle-

restituisce tali influenze, mettendo in gioco suggestioni visuali ricalcate sulle atmosfere delle opere di ciascun artista.

Osservando quindi gli attivatori della visualità messi in gioco da *Triptyque*, risulta possibile cogliere una sostanziale continuità con la sperimentazione condotta in *La Route des Flandres*. La funzione-regard viene infatti azionata dalla stessa tipologia di elementi, e suggerisce la stessa attenzione all'universo pitturale. Vi sono tuttavia una serie di differenziazioni che permettono di cogliere un sostanziale aggiornamento del discorso figurale rispetto alla sua fase inaugurale. Essi riguardano al contempo l'immaginario pittorico chiamato in causa, e le questioni strutturali poste dal tentativo di assimilazione al *cinematic novel*. Focalizzandoli, diventa possibile cogliere la specifica "evoluzione" che *Triptyque* registra rispetto all'opera precedente, e stabilire un primo importante presupposto per individuare le somiglianze con la *video art*.

Un primo importante aspetto che attesta l'"aggiornamento" della funzione-regard consiste nella particolare idea di composizione su cui si regge *Triptyque*. L'idea del trittico, infatti, suggerisce la prosecuzione dell'intento appunto compositivo espresso in *La Route des Flandres*. Essa evoca però anche una concezione specifica di composizione, la quale si discosta da quella del *collage* che regge l'opera precedente. Tale idea di *collage* motiva la strategia della significazione "rizomatica", la quale mette in comunicazione tutte le diverse parti del testo. Essa mescola così le diverse linee narrative, rappresentando l'amalgama memoriale del personaggio. Nel richiamo al trittico, invece, si cela un'ipotesi di costruzione più rigorosa, rispondente ad una serie di principi e di "norme" generali. Soffermandosi sul titolo, e sui modelli pittorici che Simon dichiara di aver osservato, diventa possibile individuare un'indicazione specifica in questo senso.

Vi è infatti, nel trittico, un ulteriore rimando implicito a Bacon<sup>470</sup>. Di Bacon, in particolare, Simon apprezza soprattutto la vasta produzione di trittici<sup>471</sup>, individuando in questi il principale modello figurale dell'opera. Come tali, i trittici di Bacon ispirano soprattutto un principio di «*unité plastique*»<sup>472</sup>, evocando un'idea di bilanciamento<sup>473</sup>. Essa si gioca sulle risonanze e sulle corrispondenze formali delle tre immagini, costituendo così il «*principe d'unité*»<sup>474</sup> che tiene insieme

---

ci soit réelle ou fictive» (che lo stesso autore applica alla scrittura di Simon, in particolare alla *Bataille de Pharsale*; Cfr. Ricardou 1971).

<sup>470</sup> Nei cui dipinti Simon si imbatte per la prima volta nel 1971: «Au départ, j'avais en tête deux séries [...]. Là-dessus, à l'automne 1971, a eu lieu à Paris la grande retrospective de Francis Bacon dont non seulement la peinture m'a fortement impressionné, mais dont certaines oeuvres avaient pour titre *Triptyque*, titre et principe que j'ai trouvés en eux-mêmes tellement excitants que j'ai décidé d'adjoindre à mes deux premières séries une troisième» (Simon in Ricardou 1975, p. 425).

<sup>471</sup> Bacon dipinge 28 trittici fra il 1944 e il 1986. Fra questi rientrano le numerose tele intitolate agli «studi» (da *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, del 1944, ai *Three Studies of Figures on Beds*, del 1972), oltre a quelle propriamente denominate *Triptych*, di cui la prima (*Triptych – Studies from the Human Bodies*) risale al 1970. Coetanei del *Triptyque* di Claude Simon romanzo invece i tre *Black triptychs* dipinti fra il 1972 e il 1974 (*In Memory of George Dyer*, *Triptych–August 1972* E *Triptych, May–June 1973*).

<sup>472</sup> Si parla di «une certaine unité plastique, non seulement du style, de l'écriture, mais en particulier (comme dans le triptyque de Bacon intitulé *Three studies for a crucifixion*) de la couleur (en l'occurrence le rouge, le noir et le blanc)» sin dall'*Avertissement de lecture* di *Triptyque* (Simon 1973, quarta di copertina).

<sup>473</sup> Deleuze mette particolarmente in rilievo l'importanza della pittura di Bacon come modello anche di strutturazione figurale e antinarrativa: «Les panneaux séparés d'un triptyque ont un rapport intense entre eux, quoique ce rapport n'ait rien de narratif. Avec modestie, Bacon reconnaît que la peinture classique a souvent réussi à tracer cet autre type de rapports entre Figures, et que c'est encore la tâche de la peinture à venir» (Cfr. Deleuze 1981, p. 11).

<sup>474</sup> Viart 2010.

il trittico<sup>475</sup>. Da questa, Simon trae uno spunto cruciale per riformulare la logica narrativa del testo. La chiamata in causa dei tre pittori dipende infatti dalla volontà specifica di applicare tali principi. Le «esthétiques d'ailleurs complètement étrangères les unes aux autres»<sup>476</sup> che essi ispirano risultano fondamentali per evocare la tripartizione. La descrizione assolve a tale compito dando corpo a tre immagini differenti, dotate di atmosfere, dettagli e connotati evidentemente distinguibili.

Si può perciò notare in *Triptyque* l'effettiva esistenza di tre trame distinte, legate a «trois petites fictions tout à fait anodines»<sup>477</sup>. Grazie alla perizia della descrizione nell'evocare le differenze di atmosfera, le azioni e i personaggi che si muovono al loro interno risultano nettamente distinguibili. In un primo blocco narrativo, quello ispirato a Dubuffet, si distingue uno scenario estivo di campagna. In questo, compare un villaggio contadino, attraversato da un fiume. Al suo interno, un ragazzo viene ritratto in diverse attività. Egli appare prima intento a fare compiti di geometria, poi a guardare la finestra. Fuori da questa, si intravede una vecchia signora che uccide un coniglio. Successivamente, il ragazzo compare in compagnia di un amico. I due ricostruiscono la pellicola di un film, recandosi successivamente presso una stalla, dove i due spiano una coppia di amanti. Nella seconda sezione, ispirata invece a Delvaux, prende corpo un'ambientazione di periferia industriale. Qui, un gruppo di ragazzi entra in un caffè, durante la celebrazione del matrimonio di uno di loro. Lo sposo è fuori dal bar, in un vialetto davanti a un cinema, insieme alla cameriera del caffè. I due, coinvolti in un rapporto sessuale, si separano con una litigata. Ubriaco, egli rientra nell'albergo dove lo aspetta la moglie, e dove si addormenta subito. Il terzo scenario, ispirato infine a Bacon, è ambientato in una stazione balneare della costa mediterranea. In una camera d'albergo che affaccia sul mare, una donna è sdraiata nuda su un letto. Ella cerca di ottenere la protezione del figlio, coinvolto in un affare di droga, da parte di un commissario. Non riuscendo nell'impresa, chiama in suo aiuto il suo amante. Quest'ultimo riesce a corrompere il commissario, ottenendo il rilascio del ragazzo. Dopo l'accaduto, la donna si addormenta sotto effetto di sonniferi, mentre l'amante disperde i pezzi di un puzzle in un movimento rabbioso.

La descrizione punta quindi ad evocare autonomamente, senza l'intervento della diegesi, la separatezza narratologica delle immagini. Essa si sofferma con particolare cura sul tracciamento degli ambienti, evidenziando così la distinzione degli scenari. Allo stesso tempo, la descrizione sottolinea l'«unité picturale»<sup>478</sup> del trittico, mettendo in rilievo l'esistenza di elementi in comune fra i tre blocchi. Essa focalizza una serie di dettagli, suggerendo attraverso di essi le corrispondenze fra le immagini nello specifico. In ognuna delle tre sequenze compare ad esempio un cinema, così come una serie di manifesti o di immagini di film. Oltre a questo, la descrizione esplicita alcune somiglianze fra le raffigurazioni, ricorrendo alla messa in risalto delle forme e dei colori. Essa invita perciò a porre la massima attenzione nei dettagli, per cogliere attraverso di essi i contrasti fra gli ambienti, le atmosfere e gli elementi in gioco. Nel complesso, quindi, la descrizione evoca le

---

<sup>475</sup> «What makes for the unity of a painting-say, of one of those triptychs you can see in a church or such as Francis Bacon painted? From one panel to the next, a colour refers to the same colour, to its complement or to a colour of a similar hue; a straight line or a curve refers to another straight line or curve that balances it» (Simon, in DuVerlie, Rodgers, Simon 1987, pp. 1-13).

<sup>476</sup> Claude Simon, *Notes sur Triptyque* (1973), in Calle-Gruber 2008, p. 23.

<sup>477</sup> Simon, *Notes sur Triptyque* (1973) in Calle-Gruber p. 23.

<sup>478</sup> «Mais ce qui fait l'unité de ce genre d'œuvres, c'est une unité de nature picturale, c'est, disons, que tel rouge en haut du volet de gauche peut renvoyer à tel autre fougé ou encore à tel vert de celui de droite, si bien que les trois tableaux sont composés de manière à n'en former qu'un seul. Cette harmonie des couleurs et ces renvois de l'un à l'autre, voilà ce qu'indique le titre *Triptyque*, du moins dans mon esprit» (Simon in Ricardou 1975, pp. 410-411).

differenze degli “stili” delle immagini, suggerendo al contempo i richiami reciproci fra una scena e l’altra. Il suo invito alla visualizzazione appare quindi finalizzato a far “realizzare” al lettore le unità dei blocchi, la loro autosufficienza narrativa, e la loro armonia pitturale.

Oltre a questo, l’adozione dello schema del trittico determina un’ulteriore serie di complicazioni. Esse permettono di cogliere ulteriori sintomi dell’“aggiornamento” del discorso figurale, individuandole non solo nella struttura del testo, ma anche nelle sue funzioni e nei suoi contenuti. Fra i vari elementi di dialogo fra *Triptyque* e *La Route des Flandres*, vi è un secondo importante aspetto che rileva in maniera evidente tale evoluzione. Si tratta della particolare impostazione della descrizione, e della specifica tipologia di immagini che essa genera. Essa si caratterizza per un aspetto molto diverso rispetto a quelle che in *La Route des Flandres* suscitava l’*effet d’image*. In primo luogo, infatti, la descrizione non si configura come un discorso indiretto libero. Essa presenta anzi una certa “compattezza” discorsiva, qualificandosi per una certa asciuttezza e per una maggiore concisione. In secondo luogo, pur procedendo in una forma straniata, la descrizione appare adeguatamente corredata delle funzioni «*dénotatives et référentielles*»<sup>479</sup>. L’eloquio si delinea in una forma piana, basata sull’utilizzo di frasi più brevi. La ricostruzione si sofferma quindi con maggiore accuratezza sugli oggetti, sugli ambienti e sull’aspetto fisico dei personaggi.

Entrambi gli aspetti segnalano quindi esplicitamente l’interesse specifico del testo. L’intento della costruzione del trittico, infatti, si traduce nella necessità di definire accuratamente la dimensione visuale delle immagini. Orientata alla ricostruzione dei tre scenari, la descrizione mette bene a fuoco la plasticità “fisica” dei propri oggetti. Essa enfatizza la vivacità materica, puntando ad una definizione visuale chiara. Simile tratto viene reso particolarmente evidente dalla quasi impermeabilità del discorso a tutto ciò che non sia pura visibilità. Effetto di tale tensione è quindi la restituzione nitida e vivace della dimensione “esteriore”: l’esaltazione della vividezza visuale nella ricostruzione degli ambienti, degli oggetti e dei loro dettagli, della loro disposizione e del loro modo di apparire.

Si può perciò osservare che la descrizione che dà corpo al trittico riprende nel complesso le funzioni della descrizione di *La Route des Flandres*, proseguendo il discorso sulla composizione. Come vale per l’opera precedente, anche la logica antinarrativa di *Triptyque* si articola secondo un principio di coerenza, il quale si riferisce, non al “senso”, ma alla raffigurazione. Tuttavia, l’intervento della logica del trittico modifica in maniera significativa le forme e gli scopi della descrizione. Definendo una vera e propria “regola”, e così superando l’idea del *collage*, l’idea del trittico determina soprattutto l’ingresso di un diverso tipo di immaginario. Essa certifica perciò l’evoluzione nella sperimentazione compositiva di Simon, definendo nel complesso un nuovo tipo di visualità.

Oltre a questi aspetti, legati soprattutto alla vena pitturale dell’esperimento, vi sono tuttavia una serie di ulteriori elementi destinati ad attivare la funzione-regard. Essi si legano specificamente

---

<sup>479</sup> Mougín 2020. Tale inclinazione, che fa di *Triptyque* un’opera particolarmente vicina alla forma testuale della sceneggiatura, pone una possibilità di riavvicinamento con le scritture dette «*factographiques*». Tale concetto adombra un’idea di arte capace di afferrare il reale facendogli subire delle trasformazioni il meno incisive possibile, e che dunque include un’ipotesi di avvicinamento immediato alla realtà, restituito da una modalità di scritture neutra, come un registratore che capta i fatti. Simile paragone, utile per identificare nel testo «*tout le contraire du style ample, métaphorique et surmodalisé du roman de 1960*», non verrà però approfondito in ragione della maggiore consonanza dell’opera con orizzonti e intenzioni in fondo diverse da quelle della scrittura «*fattografica*», per la quale si rimanda a Zenetti 1985. È importante però notare come tale distacco dal punto di vista degli orizzonti dell’opera e del genere fattografico si riscontri nella maggiore vicinanza di quest’ultimo con le forme e gli scopi della fotografia. La definizione stessa del genere viene ripresa da Buchloch (1992) parla della «*capacité factographique de la photographie*» di «*rendre visibles des aspects de la réalité sans interférence ni médiation*» (pp. 97-98).

all'obiettivo di simulazione filmica cui risponde l'opera, definendo in questo senso i più significativi punti di distacco fra *Triptyque* e *La Route des Flandres*. Il tentativo di conformazione al modello *cinematic* complica infatti ulteriormente lo statuto del testo. Esso genera un elemento di ibridazione, che la descrizione manifesta attraverso il dinamismo delle immagini. Tale elemento rende particolarmente impegnativo il compito del lettore di "realizzare" il complesso del trittico. L'intervento del dinamismo, infatti, interviene non solo all'interno delle singole unità narratologiche, "mettendo in movimento" le immagini dei tre blocchi. Esso incide anche sul modo in cui le tre unità vengono trattate nella rappresentazione, confondendo la loro scansione. La descrizione svolge in questo senso un'ulteriore coppia di funzioni, oltre a quelle legate alla composizione architettonica. Essa evoca il dinamismo "interno" delle immagini, e quello "esterno", legato al loro succedersi nella descrizione. Come vale per il discorso delle associazioni in *La Route des Flandres*, il dinamismo filmico perturba quindi la scomposizione "straniata" degli scenari in oggetti e dettagli. Esso mescola le descrizioni dei tre blocchi, confondendole, provocando una serie di giustapposizioni e sovrapposizioni che impediscono di discernere le tre trame.

Tale rapporto con il dinamismo si configura quindi come la caratteristica maggiormente segnante il distacco di *Triptyque* dalla sperimentazione precedente. Esso costituisce il segno più importante dell'aggiornamento del discorso figurale, segnalando il carattere eterogeneo degli spunti intermediali chiamati in causa da *Triptyque*. Soprattutto esso si costituisce come il principio fondamentale dell'«esthétique défigurative ou onirique»<sup>480</sup> che deforma, insieme al *récit*, il trittico e l'impostazione filmica. Il suo intervento impedisce quindi al lettore di "normalizzare" ciò che legge, o di comprendere in che modo il trittico e l'impostazione filmica entrino in relazione. Ai fini del presente studio, l'aspetto del dinamismo conta soprattutto in quanto segno della sostanziale discontinuità di *Triptyque* dal modello cinematografico. Suo effetto più importante è infatti l'evocazione di un elemento di metamorfismo, che induce a guardare alla successione delle immagini come ad un unico flusso. Simile aspetto suggerisce pertanto il distacco della strutturazione testuale dall'idea di montaggio. Soprattutto, esso suggerisce la prossimità alle forme della *video art*, costituendosi come risultato più significativo della sovrapposizione degli elementi pittorici e filmici.

Per comprendere in che modo, occorre inquadrare gli effetti dell'ibridazione fra slancio pittorico e logica sulla forma antinarrativa del testo. Occorre quindi identificare gli indizi e gli effetti di tale dinamismo, e sottolineare in che modo essi segnalino l'incompatibilità del testo con lo schema del montaggio. Sarà così possibile comprendere l'insufficienza del modello del *cinematic novel* per l'analisi di *Triptyque*, ma anche il valore del confronto con tale categoria come spunto per un suo aggiornamento.

### **1.b - Il «monologo visuale» e l'avvicinamento al *cinematic novel***

Il confronto di *Triptyque* con il modello del *cinematic novel*<sup>481</sup> permette di ricostruire ulteriori elementi di dialogo e di superamento della sperimentazione condotta in *La Route des Flandres*. La possibilità di operarlo dipende in primo luogo dal tentativo di simulazione filmica rappresentato dal testo. L'impossibilità, invece, di ricondurre in maniera pedissequa il testo a tale categoria dipende

---

<sup>480</sup> Clerc 2022, p. 210.

<sup>481</sup> I tratti principali presi in considerazione: la dipendenza della sua costruzione da una simulazione dei procedimenti di montaggio («A *cinematic novel* [...] would be one that is organized as if separate chapters, paragraphs, or sentences were written and then edited into nonlinear pattern» - Kellman 1987), e l'aspirazione all'immediatezza dell'immagine, l'«illusion of immediacy» (*Ibidem*) che permette di fare della visualizzazione «an experience that is neither mediated nor meditated» in virtù del «visual impact» (Coale 1974), sono entrambe oggetto di una revisione.

dalla perdurante influenza dell'immaginario figurale. A causa di questa, *Triptyque* manifesta una serie di elementi che risultano non solo distanti dal modello del *cinematic novel*, ma anche spiccatamente critici nei suoi confronti. Tali elementi determinano quindi l'incompatibilità del testo con un'idea di rappresentazione cinematografica. Per converso, essi evocano la vicinanza del testo all'immaginario videoartistico. Ciò impone quindi di riferirsi alla visualità evocata da *Triptyque* come non specificamente cinematografica, ma genericamente "filmica". Pertanto, per definire la scrittura filmica che sostanzia *Triptyque*, si utilizzerà di qui in poi l'aggettivo «kinésique»<sup>482</sup>. Con questo, verranno riassunte tutte le caratteristiche della descrizione utilizzata in *Triptyque*.

Prima fra queste – come si è già specificato – è la tensione ad una raffigurazione visuale non più filtrata dai condizionamenti percettivi, ma direttamente orientata alla concretezza materica. La descrizione punta in questo senso alla nettezza visiva, e agevola il lettore nel focalizzare la sfera visuale. Essa presenta quindi un carattere di realismo<sup>483</sup>, puntando a suscitare nel lettore un'impressione visuale chiara e precisa. Simile tratto, come visto, definisce anche l'aspetto formale della descrizione. L'attenzione alla definizione accurata degli oggetti si esprime infatti in un discorso improntato alla chiarezza. La descrizione procede ordinatamente, in modo quasi schematico<sup>484</sup>. Essa si focalizza attentamente sull'immagine e sui suoi aspetti pittorici, ricomponendoli dettaglio per dettaglio. Così facendo, essa attribuisce la priorità agli aspetti cromatici e materici:

Il gît sur le flanc, sombre, rigide. Ses yeux sont fermés, son groin est souillé de boue, ses lèvres retroussées dans un rictus figé laissent voir ses défenses puissantes de solitaire. Sous son ventre et sur une partie de ses flancs les poils bruns et rêches sont raidis par la boue. D'une blessure à l'épaule a coulé un sang encore très rouge près de la plaie puis se figeant en croûtes brunâtres, mêlées à la boue et à la sueur séchée qui collent les poils en mèches effilées (*T*, p. 39).

---

<sup>482</sup> Clerc 2022, p. 209. Tale aggettivo appare particolarmente calzante con la presente analisi. In primo luogo, esso rimanda ad un utilizzo dello stesso prefisso che Claude Simon fa in *Le Jardin des Plantes*: «comme ceux qu'on peut voir ces premières photographies ou je ne sais plus le nom kinéphotographies analyse du mouvement marche saut attitudes successives se chevauchant». Con «kinéphotographie» Simon allude alla tecnica della «chronophotographie» di Étienne Jules Mary (Cfr. Bonhomme 2011, p. 78), definendola con una denominazione deformata, e successivamente descrivendola come «une confuse, une inextricable superposition d'images, mordant les unes sur les autres comme ces illustrations dans le dictionnaire ou certaines méthodes de culture physique homme courant ou homme sautant photos prises sur une plaque fixe à l'aide d'un appareil dont l'obturateur s'ouvre et se ferme à des intervalles très rapprochés» (p. 286). In secondo luogo, Clerc utilizza l'aggettivo «kinésique» all'interno di un discorso nel quale vengono messi in discussione sia il modello cinematografico e l'ipotesi "transitiva" (immaginata dai critici più disposti a intravedere in *Triptyque* la riproduzione di un montaggio). Clerc, nello specifico, delinea dapprima un distacco rispetto alle letture di *Triptyque* come insieme di «tableaux vivants», un «genre hybride entre la peinture et la photographie», proposta da Jean-Max Colard (Colard 2012). E si riferisce perciò al fatto che «le modèle esthétique et sémiologique de Simon est le cinéma, non la photographie, et l'on pourrait qualifier de "kinésique" l'écriture de *Triptyque*». Più avanti, tirando le somme sulla relazione del testo con «l'interet de Simon pour la peinture» (p. 209), Clerc avanza l'ipotesi di un confronto con le tecniche del *found-footage*: «un type de cinéma dans lequel [...] les images réemployées, les pellicules impressionnées dans le but de fabriquer un autre film, les morceaux trouvés d'un film perdu» restituiscono un'idea di «matériau inachevé, dont on ne voit que les "chutes"» (p. 210). Tale ipotesi, conciliando l'«hyper-réalisme paradoxal» di tale tecnica filmica con quella del testo, pur non essendo condivisa dal presente studio, appare tuttavia un richiamo importante: essa testimonia in favore di una generale "virata", negli studi simoniani, rispetto alle prospettive più convenzionalmente accettate, di cui è figlia la stessa ipotesi del confronto con la *video art*.

<sup>483</sup> Un utile sottinteso all'idea di realismo riferita alla descrizione di Simon è la definizione di «hyper-réalisme, qui de fait n'est pas un réalisme» proposta da Clerc (2022, p. 208).

<sup>484</sup> In riferimento alla qualità schematica della descrizione: «ce type de dessin a normalement une valeur épistémique, apportant une connaissance sur le monde. Le schéma est un mode de représentation économique, il doit être plus simple et plus lisible que ce qu'il schématise, sinon il ne sert à rien» - Bonhomme 2009a.

Un secondo aspetto cruciale della descrizione è la sua impostazione monologica. Essa si configura come l'enunciazione di un «on anonyme»<sup>485</sup>, dando voce ad un'«individualité indéterminée»<sup>486</sup>. Nel suo schematismo, tale *on anonyme* configura un tono da «narration impersonnelle»<sup>487</sup>. A tale impressione contribuisce significativamente l'assenza di rimandi alla sfera psicologica. Il suo discorso presenta un carattere assolutamente meccanico, nel quale si esprime esclusivamente il suo «parti pris oculaire»<sup>488</sup>. Non si ha dunque il transito di contenuti di stampo soggettivi, né, d'altra parte, vengono presentate informazioni didascaliche o diegetiche. Per tutti questi motivi, la narrazione si appiattisce in una dimensione atemporale, dove non compaiono indizi per «situer les événements les uns par rapport aux autres»<sup>489</sup>. L'unica temporalità espressa è quella di un uniforme «présent pur»<sup>490</sup>, dove predomina l'uso del participio. Tale discorso allucinato dà quindi corpo ad una rappresentazione «sans leurre, sans rêve, sans drame, sans mythe, sans pensée, sans discours, sans théorie»<sup>491</sup>.

Nel complesso, la scrittura *kinésique* di *Triptyque* trova la sua struttura primaria in una descrizione impersonale, impostata come un monologo. Essa si configura come un flusso di dettagli, connotato da una cura pressoché esclusiva per il “visibile”. Soffermandosi solo su ciò che appartiene alla dimensione visuale, tale monologo elide ogni altro tipo di riferimento, “mostrando” direttamente i “contenuti” del trittico. Essa si struttura come un «monologo visuale», stabilendo in questo senso la stretta vicinanza di *Triptyque* alla categoria del *cinematic novel*. L'attenzione alla sfera esteriore, l'assenza di riferimenti alla sfera psicologica, rimandano infatti ad un'analogia strutturale con quello che nel *cinematic novel* viene definito l'«œl-caméra»<sup>492</sup>. L'*on anonyme* che descrive presenta tutte le caratteristiche del «je-néant»<sup>493</sup>, che con la propria «objective subjectivity»<sup>494</sup>, simula la proprietà per la quale «l'image montre mais ne dit pas»<sup>495</sup>. Come il narratore anonimo del *cinematic novel*, l'*on anonyme* si assimila al «Grand imagier»<sup>496</sup> del film. Esso si propone cioè come un'istanza narrativa “assente”, che mette in primo piano le immagini, per evocare l'illusione che non vi sia alcun «responsable»<sup>497</sup> dietro l'assemblaggio delle immagini. Come accade nel *cinematic novel*, il

---

<sup>485</sup> Von Rossum-Guyon in Jean Ricardou 1975, p. 109.

<sup>486</sup> Raynauld 1991.

<sup>487</sup> Tcheuyap 2005, p. 103.

<sup>488</sup> Tcheuyap 2005, p. 103.

<sup>489</sup> «La littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent (ce qui rend si étranges, si faux, ces « films racontés » des publications spécialisées, où l'on a rétabli le passé simple cher au roman classique) : de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran est en train de se passer, c'est le geste même qu'on nous donne, et non pas un rapport sur lui» (Metz 1993).

<sup>490</sup> «C'est-à-dire exclusif, non contaminé par le recours à d'autres types d'énonciation» - Clerc 2022, p. 210.

<sup>491</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264.

<sup>492</sup> Bonhomme 2005a, p. 56.

<sup>493</sup> Anche detto «absent I», secondo una nozione che Bruce Morrissette (1967) conia per definire la persona narrante in *La Jalousie* di Robbe-Grillet: «a technique of the suppressed first person in which all pronouns or forms associated with it (such as I, me, my, mine, and the like) are eliminated».

<sup>494</sup> Funzione propria del *cinematic novel* prodotto in ambito *nouveau-romanesque* secondo Ben F. Stoltzfus (1962),

<sup>495</sup> Jost in Roux, Odin 1979, p. 44.

<sup>496</sup> All'istanza narrativa vera e propria viene attribuito il nome di «Grand scripteur» o «Grand imagier» (Gaudreault 1999, p. 56-58).

<sup>497</sup> Emerge dunque sempre un punto di vista, «une instance qui manipulant les diverses matières de l'expression filmique, les agenceraient, en organiserait le débit et en réglerait le jeu pour livrer au spectateur les diverses informations narratives» (Gaudreault, Jost, 2017, p. 71).

monologo visuale produce così un effetto “schermante”. Esso cela i nessi interni del testo<sup>498</sup>, trattando il lettore come «testimone oculare»<sup>499</sup>.

Vi sono tuttavia una serie di elementi che impediscono di riconoscere nel monologo visuale una piena aderenza alla categoria del *cinematic novel*. Nel corso del testo, infatti, compaiono spesso alcuni riferimenti che perturbano l’illusione dell’immediatezza delle immagini. Tali riferimenti attestano la presenza di una serie di agenti di “filtraggio” e di mediazione, dichiarando così apertamente l’inquadramento filmico. Ciò non accade tradizionalmente nel *cinematic novel*, dove anzi il *je-néant* tende ad incarnare le funzioni dell’«énonciateur filmique»<sup>500</sup>. Tali elementi tradiscono, quindi, l’impressione di impersonalità, svelando l’esistenza di una qualche forma di punto di vista, dietro le immagini descritte. Un ulteriore elemento caratteristico del monologo visuale è perciò la presenza di questa specie di segnali, che suggeriscono il carattere delle immagini come frutto di una “produzione”. A causa della loro presenza, l’*on anonyme* non riesce a camuffarsi come il *Grand imagier*. Soprattutto, le loro comparse nel testo attestano la natura ibrida delle immagini, rivelandone la provenienza *sia* filmica *che* pittorica.

Tali segnali consistono in rimandi, ad esempio, alla «vision encadrée» del film descritto al lettore. Essi si configurano come “spie” della necessità di considerare i «limites précises»<sup>501</sup> delle immagini presentate, visto il loro inquadramento all’interno di *frames*. Con questi, la descrizione definisce i contorni e i segmenti che comprendono le immagini, costruendo la loro composizione. Essi si configurano in una varietà di forme («se découpe sur», «se dessine sur», «profil se détachant sur», «se profilant à contre-jour», «contrastant avec», «arrière-plan»<sup>502</sup>), indicando la qualità visuale della narrazione<sup>503</sup>. Attraverso di essi, la descrizione esalta la natura “mediata” delle immagini, certificando la dipendenza di ciò che il lettore deve visualizzare dall’inquadratura. Ne sono un ulteriore possibile esempio i richiami al movimento della videocamera, i quali forniscono importanti appunti anche per la «dinamizzazione»<sup>504</sup> dello sguardo del lettore:

---

<sup>498</sup> Tratto proprio dei romanzi di aspirazione cinematografica, nei quali «l’influence du cinéma sur la littérature [...] se manifeste par une certaine négligence dans la liaison des images, l’oeil de l’écrivain et du lecteur étant mieux entraîné par une analyse plus poussée des sensations rapides» (Clerc 1993, p. 22).

<sup>499</sup> Tale, del resto, è la funzione del lettore di fronte ai procedimenti ipotipotici ed efrastici (Parret in Fabbri, Petitot 2001, p. 141), per i quali questo «sees everything and is told nothing [...] almost as immediately as when he is viewing a film: we are stunned by the savage brutality while at the same time admiring the perceptual beauty of control that the writer has brought to his subject» (Coale 1974).

<sup>500</sup> Tale nozione, coniata da André Gardies (1988), coincide con quella del «mégnarrateur» di André Gaudreault (1999, p. 56-58), e individua il narratore implicito della sequenza filmica, il suo «Dieu caché» (Tcheuyap 2005, p. 103). Si tratta di un’accezione profondamente diversa da quella utilizzata da Christian Metz, per il quale, considerata la natura «métadiscursive» dell’enonciazione filmica (cioè la sua tendenza a rinviare sempre, in primo luogo, al film come oggetto), l’«énonciateur» sarebbe non già un’istanza collocata al di sopra o al di sotto (o comunque al di fuori) del film. Nel discorso di Metz, tale nozione presenta un elemento «anthropomorphe», il quale invalida la possibilità di applicare definizioni come «narrateur», «énonciateur», «énonciataire» al film (Metz 1991, p. 26).

<sup>501</sup> Bonhomme 2005b., p. 26.

<sup>502</sup> La videocamera è in questo senso l’agente che ha deciso le sorti delle immagini: «le film est obligé en permanence, en dehors même des séquences subjectives, d’adopter un point de vue déterminé, puisqu’il faut bien que la caméra soit placée quelque part. En somme, toute image est orientée, et on ressent comme “neutres” celles dont l’orientation est peu marquée, ou conforme à l’attente» (Metz 1993).

<sup>503</sup> «Au cinéma, la caméra peut, simplement par la position qu’elle occupe ou, encore, par de simples mouvements, intervenir et *modifier* la perception qu’a le spectateur de la prestation de l’acteur; elle peut même [...] forcer le regard du spectateur et, ni plus ni moins, le *diriger*» (Gaudreault, Jost 2017, p. 35).

<sup>504</sup> Cometa 2012, p. 107.

Le plan suivant a dû faire l'objet de tous les soins du metteur en scène car il suppose une série de mouvements compliqués de la caméra s'approchant, s'éloignant, se rapprochant de nouveau, cadrant successivement : une serviette de cuir à fermoir métallique, puis les deux protagonistes assis sur une banquette, comme celle d'un bar, puis l'un ou l'autre de leurs visages et, à la fin, de nouveau la serviette, mais ouverte cette fois, et dont on peut voir l'intérieur rempli de liasses de billets (*T*, p. 150).

Con il ricorso a tali “marcatori”, la descrizione traccia il *cadrage* dell'immagine. In questo modo, la descrizione dichiara la funzione di *pictures*<sup>505</sup> filmiche delle immagini. Contestualmente, essa manifesta la propria natura di *ékphrasis*<sup>506</sup>, e in particolare di «notional *ékphrasis*»<sup>507</sup>, di tipo cinematografico<sup>508</sup>. Grazie a tali marcatori, definibili «cinematic markers»<sup>509</sup>, il lettore viene sollecitato ad attivare il *frame* visuale. Il suo sguardo viene dinamizzato, a partire dalla definizione della sua specifica «position oculaire»<sup>510</sup>. Soprattutto, egli riceve un'informazione metanarrativa: le

---

<sup>505</sup> Il riferimento è di nuovo a Mitchell e alla sua distinzione fra *images* e *pictures* (Cfr. Capitolo 1). Si intenderà per *pictures* «quei materiali di varia natura che rendono possibile la visualizzazione di un'immagine concreta» (Pinotti, Somaini 2016, p. 45), i cosiddetti supporti iconici: «la parete irregolare di una grotta preistorica su cui sono state disposte pitture rupestri; il muro su cui è stato dipinto un affresco in una chiesa, la tavola di legno di una pala d'altare, la tela di un dipinto; le tessere di un mosaico, i fili di un arazzo; il marmo, la creta, il bronzo con cui è stata realizzata una scultura, scolpendo o fondendo il materiale ecc.» (Ivi, 137-138).

<sup>506</sup> Oltre all'aspetto percettivo, di cui si è esplorata nel primo capitolo soprattutto la concettualizzazione fornita a riguardo da Baxandall (Cfr. Capitolo 1), l'*ékphrasis* restituisce anche e soprattutto l'aspetto delle «circostanze» della visione. Un elemento da intendersi sia in senso materiale (come appunto si è già fatto anche a proposito del discorso sulla percezione), sia in senso culturale. Occorre tenere a mente che «In general, ekphrasis not only provides its reader with mental image(s) of the visual representation(s) in question, but also, by presenting acts of seeing or processes of reception, it interprets the visual artefact while unfolding the various forms of knowledge it embodies and the practices it entails» (Milián in Blos-Jàni, Király, Lakatos, Pieldner, Sandor 2022, p. 138). Ai fini del presente studio, tale appunto serve soprattutto a focalizzare l'aspetto contestuale in cui si colloca la «verbal representation of visual representation» (Heffernan 1993) in questione, cioè quello della rappresentazione letteraria di un procedimento filmico, di cui serve soprattutto focalizzare l'aspetto “mediato” della restituzione.

<sup>507</sup> Cioè l'*ékphrasis* di stampo classico, il cui referente è del tutto immaginario. La definizione, di John Hollander, si riferisce alle *ékphrasis* che descrivono «what doesn't exist» (1988, p. 209), e che dunque creano da sé i loro referenti artistici, risultando dunque «made wholly of words» (Heffernan 1993, p. 7). Gli esempi paradigmatici della *notional ékphrasis* risalgono all'età antica, costituendo anzi le forme originarie dell'*ékphrasis* stessa. Il più illustre è quello dello scudo di Achille: un oggetto del tutto immaginario, costruito dalla stessa *fiction* poetica in cui esso compare. Insieme a questo, Hollander richiama ad altri numerosi esempi: «the ivory cup given by the goatherd to the shepherd Thyrsis in Theocritus' first idyll»; «the armor of Aeneas and the paintings in the Temple of Juno»; «the relief sculpture in Dante's Purgatorio, the tapestries and frescoes in Ariosto and Spenser and - in a remarkable scene of reading and misreading - in Shakespeare's The Rape of Lucrece. All of these constitute what I shall call "notional ekphrasis"» (Hollander 1988, p. 209). Ad essa si oppone l'«actual *ékphrasis*» (Hollander 1988, p. 209), altresì detta «*ékphrasis* mimetica», ampiamente trattata da Michele Cometa (2012). Tale distinzione potrebbe apparire di scarsa rilevanza, ad esempio nell'ottica di W. J. T. Mitchell, per il quale «in a certain sense all ekphrasis is notional and seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its 'resident alien,' and is to be found nowhere else» (Mitchell 1994, p. 157). Tuttavia, evidenziare il rapporto con i referenti utilizzati in *Triptyque*, oltre a restituire tutta la problematicità della scrittura di Simon, soprattutto dal punto di vista della teoria dei *générateurs*, permette di individuare una serie di conseguenze sul piano della visualità e del rapporto con il lettore. Perle in evidenza permette un più agevole accesso alla comparazione con i linguaggi della *video art*.

<sup>508</sup> Dove la successione di singoli frammenti, come delle inquadrature, forma l'illusione di continuità temporale (Cfr. Heffernan in Ercolino, Fusillo, Lino, Zenobi 2016, pp. 3-17).

<sup>509</sup> In un'*ékphrasis* riferita ad un dipinto *tout-court*, si parla di «pictorial markers» (Louvel 2011, p. 110), cioè di segnali espliciti o impliciti circa la natura pitturale dell'immagine trattata (riferiti al colore, alla luce, alla prospettiva, etc.; a comparazioni esplicitamente riferite dal «come in un dipinto»), o ancora riferimenti all'«insertion of a subjectivity» che inseriscono un elemento di «spatiality within the time of the narrative». Visto l'ascendente cinematografico, le indicazioni riferite all'inquadratura possono essere indicate come «cinematic markers».

<sup>510</sup> Wagner 1993, p. 112.

immagini che visualizza non appartengono ad un “livello zero” della *fiction*, alla “realtà” del testo, ma ad una rappresentazione interna alla *fiction*<sup>511</sup>. Esiste, dunque, più di un livello di *fiction* all’interno della rappresentazione.

Un’altra tipologia di “marcatori ecfrastrici” fornita dal testo ha invece a che fare con la sfera più schiettamente pitturale. Come già notato, la descrizione enfatizza la componente pittorica delle immagini. Ciò accade non solo grazie alla qualità specifica dei dettagli che essa mette in campo, ma anche grazie ai rimandi all’ipotetica azione di figure come il «peintre» o l’«artiste».

Par un autre artifice du peintre, toute la lumière semble se rassembler sur l’amas de membres emmêlés et mouvements du couple luttant comme au milieu d’un ring et que les rayons du projecteur sculptent violemment, le creusant d’ombres noires, posant sur les parties saillantes (fesses, dos, cuisses) des reflets argentés vigoureusement indiqués dans une pâte épaisse. Les effets de lumière et d’ombre fondent les deux corps en une masse unique modelée dans une argile mole et grise, avivée de rose par endroits et luisante de sueur (*T*, p. 32).

I «pictorial markers»<sup>512</sup> fanno quindi convergere la suggestione pittorica con la suggestione filmica. Essi pongono in risalto la natura “disegnata”, “dipinta” delle immagini, restituendo anche i vari condizionamenti del dinamismo della telecamera sulle immagini restituite<sup>513</sup>.

Sans doute la caméra a-t-elle été hissée au sommet, soit d’un clocher, soit encore de l’un de ces échafaudages de poutrelles métalliques qui s’élèvent au-dessus du puits d’une mine et qui dominent l’agglomération, mais en tout cas dans l’axe de la longue artère, car l’on découvre celle-ci en vue plongeante, faiblement éclairée de loin en loin par les réverbères (*T*, p. 142).

In questo modo, i *pictorial markers* restituiscono il corso di una rappresentazione visuale, dove una serie di materiali “dipinti” assumono le movenze di un film.

Nel complesso, questo insieme di segnali ecfrastrici si configura come l’espressione della tensione “autoriflessiva” della descrizione. La loro presenza suggerisce al lettore, che «ignore bien souvent la source»<sup>514</sup> delle immagini descritte, la necessità di immaginare un film “fatto di dipinti”. L’elemento dell’autoriflessione appare però d’importanza cruciale soprattutto perché rivelatore dell’autentica relazione del testo con la categoria del *cinematic novel*. Grazie alla varietà di forme in cui viene espresso, esso assume una posizione centrale nel testo. In questo senso, esso pone in grande evidenza la criticità delle relazioni fra *Triptyque* e l’immaginario cinematografico. Da un lato, essi sottolineano un’analogia con il discorso del *cinematic novel*<sup>515</sup>. Supportando il lettore nell’attivare lo schema dell’«ocularisation»<sup>516</sup>, essi ridefiniscono infatti la lettura in senso visuale. Dall’altro lato, invece, il loro intervento rileva importanti ambiguità, che incidono sia sul piano tematico del testo, sia

---

<sup>511</sup> Particolarità specifica del testo simoniano è del resto una tendenza a rivelare e nascondere il legame con l’universo delle immagini. Come nota Bérénice Bonhomme: «L’image est mise à distance, volontairement absente. En fait, les relations entre le texte simonien et l’image sont construites autour de ce paradoxe, celui d’un dialogue en creux, d’un va-et-vient perpétuel qui a pour dynamique l’absence» (Bonhomme 2009a).

<sup>512</sup> Louvel 2011, p. 110.

<sup>513</sup> « À partir de l’image cinématographique, plutôt que de reconstituer une histoire, le spectateur simonien cherche à découvrir le placement camera » - Bonhomme 2009b.

<sup>514</sup> Clerc 2022, p. 210.

<sup>515</sup> Vale in questo senso un presupposto proprio del *cinematic novel*, per il quale il «cinematic discourse can be interpreted [...] as a series of metaphors for textual strategies; but it can also be read as the sign of a narrative level interposed between the text and the “real”» (McHale 1987, p. 129).

<sup>516</sup> Definizione ricalcata proprio su quella genettiana di *focalisation*: «Dans la mesure où le perçu contribue à construire un savoir diégétique, il n’est pas absurde de prendre pour hypothèse de départ qu’une *partie de la focalisation se déduit de ocularisation*» (Jost 1987, p. 64).

sull'apparato visuale. Nel senso tematico, essi segnalano il corso di una riflessione sul problema della mediazione delle immagini. Nel senso visuale, essi producono una rappresentazione visuale distante dai modi del cinema.

L'esistenza di queste problematiche compromette perciò la possibilità di notare una coincidenza formale con il modello del *cinematic novel*. Occorre quindi osservare quali altre strategie testuali collaborino alla funzione critica nei confronti del modello cinematografico. Il loro inquadramento appare dirimente per comprendere le movenze filmiche del testo. Soprattutto, la loro analisi permette di accedere ad un contenuto implicito fondamentale del testo: ovvero la riflessione sulla mediazione. Appare pertanto necessaria una sosta sugli elementi di dialogo critico con il *cinematic novel* dal punto di vista della rappresentazione filmica formulata dal testo.

### 1.c - Il rapporto critico con il *cinematic novel*

Per comprendere in che modo *Triptyque* si allontani dal *cinematic novel*, occorre innanzitutto focalizzare l'importanza del montaggio nella definizione di tale categoria. Il montaggio appare infatti una struttura fondamentale del *cinematic novel*, il quale lo adotta come un vero e proprio modello di antinarratività. Prerogativa specifica del montaggio è infatti un modo di procedere che ricollega direttamente «un plan à un autre, un lieu à un autre»<sup>517</sup>, stabilendo raccordi e “tagli”. La sua imitazione vale soprattutto come strategia di de-strutturazione logico-cronologica e causale della narrazione. Essa produce narrazioni che non esplicitano i propri nessi interni, configurandosi invece ricche di «vuoti»<sup>518</sup>. Tali narrazioni contano quindi sulla stimolazione dell'attività «analitica»<sup>519</sup> del lettore. Quest'ultimo viene incaricato di ricostruire la *fabula*, e con essa il “senso” o la condizione psicologica che determinano i criteri del montaggio<sup>520</sup>. Il principale aspetto in cui *Triptyque* si discosta dal *cinematic novel* riguarda quindi l'assenza di una tale struttura all'interno del testo. Nell'opera viene anzi esplicitamente impedita l'individuazione del montaggio. Più che come un modello, il montaggio appare in questi termini come un termine di confronto da contraddire. Se per il *cinematic novel* il

---

<sup>517</sup> During 2010, p. 14.

<sup>518</sup> In questo il *cinematic novel* rispecchia bene l'analogia che Umberto Eco pone fra il testo come «meccanismo assai pigro» e il cinema, in riferimento al tipo di «lavoro» richiesto al lettore di fronte ad un'attività di lettura in cui non vengono posti eventi in successione temporale ordinata: «non di rado le *fabulae* [...] introducono lo stato a e quindi, dopo alcune dilazioni discorsive (che possono anche essere sostituite da suddivisioni testuali, intervalli tra capitoli), passano a parlare dello stato e, dando per sottinteso che, in base alle proprie passeggiate inferenziali, il lettore abbia già provveduto a “scrivere” per conto suo, come capitoli fantasma, quanto riguarda gli eventi b, c e d. Avviene anche nei film: due si baciano, scorrono i fogli del calendario e si vede un bambino nella culla. Cosa è avvenuto nel frattempo?» (Eco 1979, p. 173).

<sup>519</sup> Incaricandolo, laddove nel testo «analysis and coherent introspection are absent», di comportarsi come «the "analyst": he must solve the behavior of the protagonist instead of having it explained for him; he must perceive and establish the function of the relationships hidden beneath the visible surface "play" of objects» (Stoltzfus 1962). Tale caratteristica accomuna più opere del *nouveau roman* nel segno di un'interpretazione «scientifica» dell'espressione soggettiva, fondata, cioè, sull'intento di prendere in considerazione quella che ne è la sfera più «oggettiva»; vale a dire quella della relazione diretta fra uomo e universo materiale. Questo aspetto segna in particolare gli scritti teorici e romanzeschi di Robbe-Grillet, per il quale «la subjectivité est même plus grande que celle du roman traditionnel, où le narrateur semble le plus souvent extérieur à l'histoire qu'il raconte, extérieur au monde lui-même, une sorte de demiurge» (Robbe-Grillet 1961) L'assenza di indicazioni circa i dati riferibili all'interiorità dipende da un tentativo di esprimere visualmente tali contenuti, attraverso appunto il *camera eye*. Il lettore in questo senso egli viene posto di fronte ad un testo ad alto tasso di enigmaticità, nel quale risultano assenti specificazioni accurate sulle inferenze da compiere, e che anzi si configura più come un enigma, come un puzzle da ricomporre.

<sup>520</sup> L'operazione del montaggio è dettata in generale da un “orizzonte” tematico, il quale determina, nel film, i rapporti «entre ses plans», come «un mouvement d'ensemble, un “temps global” qui oriente le cours des images» (During 2010, p. 14).

montaggio fornisce un'ipotesi di antinarratività, *Triptyque* supera e radicalizza quella stessa idea di antinarratività.

Un segno importante dell'assenza del montaggio è l'andamento della descrizione come flusso metamorfico di immagini. Le immagini del trittico vengono ricostruite dal monologo visuale in una forma che oscura le loro distinzioni. Esse si mescolano reciprocamente in una concatenazione senza soluzione di continuità. La meccanicità del monologo visuale abolisce le loro segmentazioni, e non fa emergere il criterio specifico in base alle quali esse, o le loro componenti, vengono presentate. Al contrario, il movimento metamorfico della descrizione non fornisce indizi sui *fil rouge* narrativi. L'unica possibilità per il lettore di distinguere le immagini è richiamarsi allo schema del trittico, tentando di cogliere l'unità delle singole immagini e le loro reciproche separazioni attraverso i loro dettagli.

Simile aspetto rivela un importante elemento di distacco anche da *La Route des Flandres*, dove il procedimento "rizomatico"<sup>521</sup> appare associabile, in un certo senso, al montaggio<sup>522</sup>. Sebbene anche in quel caso la descrizione non fornisca indicazioni diegetiche, essa propone tuttavia una logica di auto-significazione. Essa utilizza i dettagli per indirizzare il lettore verso una griglia di orientamento. Delineando con questi una serie di "correlati oggettivi", la descrizione definisce una struttura di significati che possono a loro volta supportare l'attività visuale del lettore. Il lettore, come di fronte ad un testo *cinematic*, viene sollecitato ad individuare tale struttura e a dedurre le relazioni fra le immagini.

Il flusso metamorfico di *Triptyque* non favorisce, invece, lo stabilirsi di indizi per orientarsi. Pur dando corpo, come si vedrà più avanti, ad una serie di richiami, il monologo visuale riformula continuamente le immagini, le loro funzioni e le loro relazioni. Esso non supporta perciò in nessun modo la ricomposizione del trittico, delegando interamente lo sforzo al lettore. D'altra parte, anche la dimensione psicologica scompare; il che costituisce un segno della distanza da ogni «*vraisemblance de l'humanisme perceptif ou de causalité de la continuité*»<sup>523</sup> normalmente incarnata dal montaggio

---

<sup>521</sup> Cfr. Capitolo 1 nota 357. Basti ricordare la collaborazione fra l'attenzione visuale della descrizione e l'utilizzo della ripetizione come principio per il quale, attraverso la ricorsività di certi specifici elementi in diversi contesti, ognuno di tali elementi trascina con sé, ad ogni apparizione, un sistema di implicite e di analogie. Tale procedimento produce l'impressione che il testo possa produrre da sé, oltre che la propria architettura, le proprie significazioni.

<sup>522</sup> Così registrando anche un'influenza organica allo statuto "Modernista" dell'opera. Come nota Jeanne-Marie Clerc, è esattamente il cinema ad aver condotto le scritture Moderniste alla ricerca di uno «*style haché, tout en comparaisons hâtives, tout en phrases serrées, abrégées, souvent dépourvues de syntaxe*» (Clerc 1993, p. 26). Dall'influenza del cinema dipendono le varie strategie legate alle «*libertés syntaxiques*» del romanzo Modernista, al «*gout des successions d'images*», o ancora ai «*tentatives pour exprimer ce qu'il y a de plus inexprimable dans la sensation*»: tutti elementi pienamente riconducibili alla vocazione Modernista di *La Route des Flandres* (Cfr. Jameson 1991).

<sup>523</sup> Dubois 2011, p. 91.

cinematografico<sup>524</sup>. In questo senso, perciò, il «flux continu fait de discontinu»<sup>525</sup> di immagini non cela uno scopo o un messaggio. Esso punta piuttosto a riprodurre un movimento “intransitivo”, analogo a quello della «répartition des formes et des couleurs sur une toile»<sup>526</sup>.

Un ulteriore elemento che impedisce di individuare in *Triptyque* la struttura del montaggio sono le continue autoriflessioni della descrizione. Esse emergono come contrappunto all’attività visuale, ad esempio attraverso i marcatori ecfrastrici. La loro presenza rimanda perciò al continuo aprirsi di una dimensione metatestuale che rompe l’uniformità del montaggio, impedendo di ipotizzare il “criterio” alla sua base. Oltre alla forma dei marcatori ecfrastrici, tali forme autoriflessive emergono anche sotto altre configurazioni. A questa stessa categoria fanno infatti riferimento le raffigurazioni legate alla strumentazione e alle condizioni della ricezione dello stesso film. In più punti del testo compaiono infatti rimandi a studi di produzione o a luoghi in cui avvengono proiezioni. Essi configurano nel testo una prospettiva a tutto campo sulla “produzione” delle immagini del trittico. In questo modo, essi suggeriscono il carattere «englobant»<sup>527</sup> del film da visualizzare, delineando nel campo visuale del lettore anche la dimensione “esteriore” a quella della rappresentazione. La tensione autoriflessiva della descrizione rappresenta in questo modo la tensione auto-esplorativa del film immaginario di *Triptyque*. Ciò impone di inquadrare quest’ultimo, più che come un film, come un *work in progress* del film.

Il riferimento al montaggio permette perciò di comprendere l’ottica in cui *Triptyque* supera il modello del *cinematic novel*. Entrando a contatto con l’universo cinematografico, *Triptyque* esplora i limiti delle illusioni su cui si regge la *fiction* del *cinematic novel*. L’opera tematizza questo tipo di problemi, facendone un nodo cruciale dell’attenzione. Fondamentale, in questo senso, è la riflessione sulla natura “mediata” delle immagini. Questo aspetto gode del resto di un rilievo centrale nell’opera. La sua importanza prevale su tutti gli aspetti del testo, causando in prima persona il discostamento dai tentativi di imitazione del montaggio. Essa si delinea in forma metatestuale, proprio grazie agli elementi autoriflessivi della descrizione. Questi ultimi rompono lo schema della rappresentazione filmica, attestando formalmente la distanza di *Triptyque* dagli obiettivi propri del *cinematic novel*. Contestualmente, tali elementi autoriflessivi mettono in primo piano l’esistenza di diverse fasi dietro l’elaborazione delle immagini. In questo modo, essi suggeriscono l’esistenza di una serie di mediazioni nel rapporto fra l’immagine filmica e chi la osserva. Il testo tematizza così l’importanza dei processi che presiedono alla costruzione delle immagini e alla loro fruizione<sup>528</sup>.

---

<sup>524</sup> In *La Jalousie* di Robbe-Grillet, vero e proprio prototipo di *cinematic novel*, il *je-néant* incarna «the perceptions of the protagonist of the novel, a jealous husband who exercises an intense surveillance over his wife», collaborando all’espressione dei sentimenti e dei pensieri del protagonista «without perceptible self-reference», ma solo attraverso il riferimento di ciò che egli vede e come lo vede. L’intera organizzazione del romanzo dipende dal tentativo di riprodurre un montaggio di immagini, a partire dal modo in cui la «cinematic subjective camera» muta, priva di commenti o di voci fuori campo, le ha inquadrare. Il *je-néant* produce così «a hole (Robbe-Grillet calls it a "creux")», nel quale il lettore viene invitato a calarsi, assumendo la prospettiva del montaggio, e dovendo comprendere da solo, attraverso interferenze guidate da ciò che viene descritto, senza il supporto del narratore, «all the unspoken and implicit interpretation of scenes and events that, in the conventional novel of psycho- logical analysis and commentary, would normally be spelled out by the author or his character». In questo modo «the reader feels, rather than thinks, jealousy». (Morrisette 1967).

<sup>525</sup> Bonhomme in Jeannelle, Flinn 2006.

<sup>526</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264.

<sup>527</sup> Mougin in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>528</sup> La videocamera può rappresentare una trasposizione del soggetto in un elemento di mediazione; come un avamposto del soggettivo e dell’atto del percepire attraverso lo strumento. La sua azione si può leggere sotto il segno specifico della suggestione percettiva: «If a bystander *had been* present, he or she *would have seen* [...] *would have heard*» (Branigan 1992, pp. 111–112). La videocamera sarebbe dunque un richiamo

La presenza di tali elementi autoriflessivi stabilisce perciò un dialogo contrastivo con il modello del *cinematic novel*. Non aderendo a tale categoria, *Triptyque* suggerisce anzi implicitamente il paradosso su cui si fonda lo stesso *cinematic novel*. La posizione in primo piano delle mediazioni rivela l'ambiguità alla base di tale genere. Tale ambiguità ha a che fare con l'aspirazione che esso esprime rispetto all'immediatezza dell'immagine, e sull'utilizzo a tal fine di un modello nel quale l'immagine è necessariamente non immediata. L'immagine filmica è anzi il frutto di «trois décisions»<sup>529</sup>, di tre diverse fasi di elaborazione, che vanno dalla sceneggiatura, alla regia, fino al montaggio.

Le strategie autoriflessive della descrizione pongono perciò l'accento su questo tipo di riflessione. Focalizzando le varie forme in cui ciò avviene, risulta possibile ricostruire le varie istanze connesse a tale questione. Soprattutto, risulta possibile riconoscere in questa l'espressione delle stesse posizioni che Simon esprime nei confronti della creazione artistica e della sua funzione epistemologica<sup>530</sup>. Uno strumento utile per rintracciare le forme e i contenuti di tale discorso è il richiamo a quella che Françoise Von Rossum-Guyon denomina come la funzione della «mise en spectacle». Tale nozione si riferisce alle varie modalità in cui Simon (nel corso di più romanzi) evoca la «spettacolarizzazione» dei fatti narrati, utilizzando «comparaisons “spectaculaires”»<sup>531</sup>, *mises en abyme*, o ancora rimandi espliciti all'universo del cinema, del teatro, delle arti. Simili richiami svolgono spesso la funzione di «fiction d'une narration»<sup>532</sup>, dando corpo a momenti della narrazione in cui si svolgono rappresentazioni finzionali. In questo modo, i livelli di *fiction* interni al testo si moltiplicano. La *mise en spectacle* ha però soprattutto un valore metaletterario. Tali rimandi attirano infatti l'attenzione sul tema dell'artificio, tematizzandolo. Grazie a questi, anche il testo ostenta la propria struttura finzionale<sup>533</sup>.

I rimandi autoriflessivi della descrizione, compresi i marcatori efrastici, appaiono pienamente associabili a tale nozione. Essi rivelano la contestualizzazione filmica della rappresentazione, smascherandone appunto il carattere finzionale. Viste soprattutto le loro specifiche declinazioni, essi si presentano come propriamente finalizzati alla «figuration de la narration»<sup>534</sup> letteraria. Letti alla luce della nozione di *mise en spectacle*, le strutture autoriflessive acquisiscono quindi ulteriori funzioni. Oltre ad esprimere l'importanza del tema della mediazione, essi permettono di focalizzare la relazione specifica che il testo intrattiene con l'immaginario cinematografico. In particolare, essi pongono in risalto il ruolo del cinema come un vero e proprio “tropo”; come una forma di figurazione della finzione, più che come un modello. In queste stesse vesti, essi appaiono come i portatori di una vera e propria rivendicazione della natura finzionale e antirealistica di tutti i discorsi artistici.

---

metaletterario alla presenza di un narratore implicito, dunque una nozione riferita all'atto percettivo «as if taking place in the storyworld» (Bacon in Eilittä, Louvel, Kim, 2012, p. 149).

<sup>529</sup> «L'énoncé filmique, pour être produit, suppose trois décisions et non plus deux comme pour l'énoncé verbal» - Gardies 2001, p. 17.

<sup>530</sup> «Claude Simon réfléchit en spectateur, mais en spectateur qui se veut cinéaste et part presque systématiquement de l'image finale, pour mieux réfléchir aux moyens à employer pour l'obtenir. De fait, on a vu que le présent de la projection portait en creux le présent du tournage. L'auteur donne à voir non seulement l'image cinématographique mais son envers, ses processus de fabrication» - Bonhomme 2009b.

<sup>531</sup> Viart in Albers, Nitsch 2006, p. 19.

<sup>532</sup> Lotringer in Ricardou 1975, p. 315.

<sup>533</sup> Secondo un'analogia che si fonda sul fatto che «Tout récit comporte à la fois un élément spectaculaire, il voudrait être un simulacre de l'expérience qu'il rapporte; et en même temps tout récit a un caractère explicatif», e secondo una maggiore “comprensibilità” del cinema, nella misura in cui «le cinéma montre et le roman dit. L'un n'emploie que des images, l'autre n'emploie que des mots» (Pingaud 1966, p. 27).

<sup>534</sup> Von Rossum-Guyon in Ricardou 1975, p. 103.

Per completare il quadro delle relazioni fra *Triptyque* e immaginario cinematografico, occorre dunque osservare le varie forme di *mise en spectacle* che le esprimono. Attraverso tale procedimento, risulta possibile inquadrare anche i presupposti principali per ricollegare il testo ad un rapporto con la *video art*. La funzione dell'ostentazione dell'artificio costituisce infatti un importante elemento in comune fra *Triptyque* e la *video art*. Come in *Triptyque*, anche nell'ambito videoartistico viene posta una particolare attenzione alla problematizzazione autoriflessiva. Anche in quel caso, soprattutto, tale riflessione rimanda al tema della mediazione e del rapporto fra immagini e ricezione<sup>535</sup>. Per giungere alla comparazione con tale linguaggio artistico è perciò necessario inquadrare, tramite la *mise en spectacle*, i vari aspetti legati alla riflessione sulla mediazione.

#### 1.c.I - Dall'effet d'image alla mise en spectacle

Una prima tipologia di forme deputate alla *mise en spectacle* è costituita, come detto, dai richiami autoriflessivi della descrizione. Essi evocano le "stratificazioni" che intercorrono fra lo spettatore e l'immagine, e che si frappongono fra l'atto della "formulazione" delle immagini filmiche e il momento della loro fruizione. La *mise en spectacle* costituisce in questo senso una struttura fondante della *fiction*. Essa si definisce come l'elemento implicito sottostante all'intera rappresentazione, rivelando in più parti il suo corso. Esempari in tal senso, sono i riferimenti alla profondità di campo e alle possibilità visuali che il lettore-spettatore deve configurare come proprio punto di vista:

Si l'on fixe les ombelles, le clocher dans le lointain, apparait comme un rectangle flou et gris, étiré en hauteur, surmonté d'un triangle violacé, flou lui aussi (*T*, p. 9).

Oltre questa versione "implicita" di *mise en spectacle*, si riconoscono nel testo altre forme più esplicite della stessa struttura. Fra queste appare particolarmente significativa la raffigurazione dei due momenti del *tournage* e della *projection* del film. Tale forma di *mise en spectacle* chiama in causa le due fasi della produzione filmica. Oltre a moltiplicare i livelli della rappresentazione, la loro presenza determina una "fuoriuscita" del film dall'aspetto del suo svolgimento. Allo stesso modo, tali immagini introducono l'esistenza dello "strato" mediazioni, fra le immagini e la loro ricezione. Esse attestano l'imprescindibilità di tale aspetto nella relazione fra immagine e spettatore, fra opera e fruitore. La loro presenza evoca perciò l'aspetto processuale che presiede alla creazione artistica. Ponendo l'accento sugli atti di rimanipolazione e di riformulazione, la descrizione ricorda l'aspetto costruttivo, poetico, che presiede ad ogni forma di rappresentazione.

Con tali immagini si può dunque cogliere un'implicita negazione dell'"autenticità" delle immagini descritte dal monologo visuale. In questo stesso modo, il testo sottolinea l'artificialità costitutiva che accomuna tutte le tipologie di rappresentazione. La raffigurazione di *tournage* e *projection* suggerisce quindi un interesse specifico nei confronti dell'esplorazione di tale strato di mediazioni. Essa mette in campo un tentativo di "scomposizione" e di analisi del processo creativo, rivelando un utilizzo del cinema come serbatoio simbolico, più che come modello.

---

<sup>535</sup> Come nota Jameson (in Bellour, Duguet 1988, p. 106), «l'un des traits récurrents de l'art vidéo entraîne une "réflexivité" temporelle qui n'est pas forcément agréable». Tale appunto "estetico" si riferisce all'effetto di estensione della durata provocato dalle forme autoriflessive della *video art*, che spesso, se non sempre, si focalizzate proprio sulla questione della temporalità: «son temps réel est alors mis en relief et le spectateur n'est que trop conscient de la lenteur de son écoulement, de sa durée inexorable; puisque nous sommes dans l'obligation de vivre totalement chaque seconde des dix ou vingt minutes de sa durée».

La presenza di questa tipologia di raffigurazioni è poi feconda di conseguenze sul piano visuale. Essa permette all'autoriflessività del testo di *Triptyque* di diventare anche una caratteristica del "film" che esso simula. Con i rimandi a *tournage* e *projeccion*, la descrizione introduce nella sfera visuale del lettore un elemento di confusione. Essa moltiplica i piani narrativi, integrando al film presentato dal testo anche quello che nel film normalmente non si vede. Simile caratteristica evoca perciò il carattere *englobant*, onnicomprensivo, della *fiction* filmica di *Triptyque*. Essa accoglie all'interno del campo visuale anche ciò che è destinato a rimanerne fuori, dunque si delinea come autoriflessiva. Ciò che viene rappresentato è quindi un *work in progress*: di un processo di produzione ancora non deciso, sul quale possono ancora incidere nuove decisioni, nuovi interventi o alcuni imprevisti.

Le suggestioni messe in campo da *tournage* e *projection* evocano pertanto un carattere di continuità rispetto a *La Route des Flandres*. Esse segnalano una prosecuzione del discorso sul rapporto fra immagini e rappresentazione inaugurato dall'*effet d'image*. La tematizzazione della mediazione attraverso la *mise en spectacle* permette di individuare uno stadio successivo del discorso sull'*émotion* e sul linguaggio verbale come "mediazioni" necessarie fra il soggetto e la realtà. Lo stesso problema evocato da *tournage* e *projection* appare infatti *in nuce* anche nelle espressioni come «je croyais voir», «il pouvait voir», «il lui semblait voir» presenti in *La Route des Flandres*. Nell'opera precedente, tali formule annunciano di volta in volta immagini di scene ricordate, viste o immaginate. Esse rappresentano le difficoltà percettive del personaggio, ponendo in risalto l'impronta soggettiva della visione. Allo stesso tempo, esse evocano la problematicità della restituzione, simboleggiando l'impossibilità di una rappresentazione "realistica" dell'atto percettivo. In queste vesti, esse attestano la precedenza della sfera percettiva come necessaria funzione mediatrice rispetto alla realtà.

La *mise en spectacle* che ora regge l'architettura della figurazione di *Triptyque* trova perciò un importante presupposto nell'opera precedente. Anche in *Triptyque* compaiono forme analoghe a quelle legate all'*effet d'image*, come ad esempio la locuzione «comme si» («comme s'il cherchait à faire entendre», T p. 22). Si può perciò osservare una rilettura dei temi "umanistici" della percezione e della sensazione precedentemente esplorati alla luce del contatto con l'universo cinematografico. La "soggettività memoriale" che prima filtrava eventi e sensazioni è ora la "soggettività meccanizzata". Essa cattura le immagini, per poi proporle al vaglio del montaggio e al vaglio della ricezione. L'apparato di produzione cinematografica costituisce in questi termini una nuova incarnazione dei «narrateurs»<sup>536</sup> tipici delle opere di Simon. Come questi, essa si caratterizza per il fatto di percepire la realtà, in maniera «cadrée, limitée»<sup>537</sup>. Allo stesso tempo, questo nuovo *narrateur* modifica tale "modo di percepire", testimoniando l'avanzamento della riflessione sulla mediazione nel campo della tecnologia. La sua presenza finisce perciò per porre al centro dell'elaborazione i temi della tecnica e dell'artificialità<sup>538</sup>.

In questo senso, *tournage* e *projection* esprimono chiaramente l'analogia fra *mise en spectacle* ed *effet d'image*. Esse svolgono la stessa funzione di struttura fondante del testo, simboleggiando un

---

<sup>536</sup> «Mes narrateurs [...] se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées, voyant les faits, les gestes, sous un éclairage particulier» - Simon 1961, p. 32.

<sup>537</sup> Clerc 2022, p. 205.

<sup>538</sup> Utili, in questo senso, gli appunti di Pascal Bonitzer, in grado di chiarificare la natura dell'analogia fra immagine "catturata" dalla videocamera e apparato percettivo: «Si pour le sens commun, au cinéma l'enregistrement est premier par rapport à la projection parce qu'en effet il l'est chronologiquement, pour le cinéaste c'est la projection qui est première, principale, c'est l'image finale qui infléchit a priori tout le système» (Bonitzer 1995, p. 22).

interesse per gli stessi contenuti metanarrativi. Tale analogia concettuale costituisce un importante presupposto per cogliere anche le differenze funzionali fra le due strutture testuali. Nell'opera precedente, la descrizione «psychologiquement vraisemblable» della «plongée dans l'image»<sup>539</sup> utilizzava l'*effet d'image* per restituire il modo in cui l'attività interiore del soggetto trasforma necessariamente la realtà in *perceptual images*. Gli eventi vissuti e le *pictures* venivano cioè riconvertite in *images*, per effetto della doppia funzione – ipotipotica ed efrastica – della descrizione. In *Triptyque*, invece, la *mise en spectacle* opera in senso opposto. Essa restituisce un universo interamente composto da *pictures*. Ogni immagine, in quanto supportata dalla “materia” della mediata dal *frame* filmico, è una *picture*. Non vi sono più *images* percettive o mentali, ma solo un insieme di *pictures* filmiche. In questo senso, cambia anche la tipologia di discorso figurale che viene strutturato in *Triptyque*. Le Figure, che in *La Route des Flandres* strutturavano un discorso soggettivo, sono ora il risultato dell'osservazione del mezzo tecnologico. La loro unica componente sensoriale è quella visuale. La descrizione infatti evidenzia essenzialmente gli aspetti legati alla «plasticità»<sup>540</sup> delle immagini, trascurando il loro impatto percettivo.

Oltre alle funzioni di *tournage* e *projection*, all'interno del “film” si inserisce anche una terza tipologia di immagine associabile alla *mise en spectacle*. Essa ha a che fare con la posizione in primo piano di una serie di *pictures*, come cartoline, poster, o manifesti. Tali immagini svolgono una funzione di “raccordo” all'interno del movimento metamorfico. Esse danno corpo ad un movimento oscillatorio fra i due momenti che Jean Ricardou<sup>541</sup> definisce di «capture» e «libération»<sup>542</sup>. Tale movimento ha a che fare con i continui passaggi dall'andamento dinamico, *kinésique*, delle immagini, a momenti di stasi, e, viceversa, con il re-innesco del movimento metamorfico a partire da immagini statiche. Le *pictures* compaiono nel testo fornendo i vari punti di avvio o le “destinazioni” di tali *captures* e *libérations*. Esse producono in prima persona il movimento del film, spesso stabilendo il passaggio da un “blocco” del trittico all'altro. Da un punto di vista metaletterario, la chiamata in causa di tali *pictures* sottolinea ulteriormente l'importanza della dimensione visuale. Investite di tale ruolo di “raccordo”, le *pictures* svolgono infatti un ruolo cruciale nella narrazione. Esse diventano veri e propri punti di riferimento.

Tali *pictures* hanno infatti il compito di limitare il disordine causato dal metamorfismo delle immagini. Le raffigurazioni che esse ospitano (la fotografia sulla cartolina postale, l'immagine stampata sul manifesto) si riferiscono sempre ad un oggetto, un ambiente o una situazione collegata ad uno dei tre blocchi del trittico. Simile elemento viene utilizzato dalla narrazione come funzione narratologica vera e propria. Tali *pictures* rivelano l'esistenza di relazioni fra la descrizione in corso e l'immagine che ne costituisce l'avvio o la cristallizzazione. Esse “chiariscono” ciò che la descrizione non permette di riconoscere esplicitamente. La loro funzione è evocare tramite alcuni effetti visuali l'ancoramento di ognuno degli scenari ad una *picture*, e, viceversa, l'appartenenza di ciascuna *picture* ad uno dei tre scenari. Allo stesso tempo, però, tale movimento di cattura e liberazione viene utilizzato come strumento di corto circuito e di equivoco. Esso non permette di comprendere fino in fondo le relazioni fra le immagini, mantenendo ambiguo il loro statuto all'interno

---

<sup>539</sup> Mougín in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>540</sup> E anzi, la loro descrizione «permet de rendre l'image la plus “plastique” possible, dans le sens de “susceptible de transformations, de modulations”, et pouvant même s'animer (dans le cas d'images fixes) si le texte le requiert» - Bonhomme 2009a.

<sup>541</sup> Mougín in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>542</sup> Ricardou 1973, p. 112.

della rappresentazione. In questo senso, la *mise en spectacle* svolta dalle *pictures* può essere compresa soprattutto come un effetto di metalessi.

Tale funzione, individuata da Pascal Mougin<sup>543</sup>, appare riconducibile ad un effetto di moltiplicazione e di rimescolamento dei piani interni della *fiction*. Nella definizione di Genette, infatti, la metalessi costituisce una «transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation»<sup>544</sup>. Origine di tale concetto è l'ambito retorico, presso cui la metalessi viene definita come figura di stampo metonimico deputata alla sostituzione. La metalessi rappresenta in questo senso la funzione per cui un'affermazione può essere riformulata da un'espressione "indiretta"<sup>545</sup> attraverso un «transfert de sens»<sup>546</sup>. Essa prevede perciò un'inversione di ruolo fra i «faits» (quelli che il discorso intende veicolare) e la «fiction»<sup>547</sup> (quello delle figure incaricate di veicarli). Simile meccanismo istituisce una «relation "contre nature"»<sup>548</sup> fra i due piani del discorso, ma mantiene il senso originario. In campo narratologico, la metalessi conserva la stessa funzione. Genette focalizza il suo ruolo di trasposizione di un "fatto", interno alla *fiction*, in un'ulteriore «petite fiction»<sup>549</sup>. Essa si configura sia come una struttura esplicita, generalmente introdotta da un «comme si»<sup>550</sup>, sia come un elemento sottinteso, non apertamente dichiarato<sup>551</sup>. In entrambi i sensi, la metalessi si configura come un principio di scambio e di collisione fra diversi livelli della *fiction*. Essa produce l'apertura di nuovi livelli narrativi, permettendo o di chiarire i nessi interni al testo, o di aumentarne la confusione.

La metalessi si associa perciò organicamente alla funzione di *figuration de la fiction* propria della *mise en spectacle*. Soprattutto, essa può descrivere in maniera organica la dinamica di cattura e

---

<sup>543</sup> Mougin in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>544</sup> Genette 2004, p. 8. Già in Genette 1972.

<sup>545</sup> Per comprendere a pieno tale nozione occorre tenere a mente la sua definizione originaria, fornita nella retorica di Dumarsais, dove si parla della metalessi come di «une espèce de [la] métonymie» con la quale «on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit». Gli esempi forniti sono alcuni «modi di dire» utilizzati da Virgilio, di cui viene citato l'impiego di «*quelques epis*» per «*quelques années*» (e che funziona in base al fatto che «*epis*» presupponga un'annualità), e da Racine, di cui viene menzionato l'utilizzo di «*j'ai vécu*» per «*je meurs*» (Dumarsais 1818, p. 107). Tale definizione viene tuttavia corretta da Pierre Fontanier, che nel suo commento al trattato ne estende la funzione, eliminando l'elemento della "successione" concettuale, così indicando nella metalessi semplicemente la sostituzione dell'espressione diretta attraverso l'utilizzo di un'espressione indiretta (Fontanier in Dumarsais 1818, p. 110). Da questo significato originario, gli studi narratologici traggono dunque la lezione principale per la sua riapplicazione in tale ambito, fra le quali particolarmente rilevante è quella esemplificata da Gérard Genette in uno studio dedicato (2004).

<sup>546</sup> Ivi, p. 20.

<sup>547</sup> Mougin in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>548</sup> Daors in Pier, Schaeffer 2005, p. 314.

<sup>549</sup> Come "trasposizione" fra un livello di realtà e un livello di finzione, essa può svolgere un ruolo metaforico, «comme "déclarer sa flamme"», o metonimico, «comme "boire un verre"», o iperbolico, «comme "mort de rire"» (Genette 2004, p. 17). Questo modo di far vita ad «une esquisse de fiction» serve anzi da far prendere la figura alla lettera, «comme un événement effectif» (Ivi, p. 20), «comme si l'on pouvait effectivement (littéralement) se consumer d'amour, se désaltérer en absorbant un récipient ou [...] tressaquer sous l'effet d'une violente hilarité» (Ivi, p. 19). Le *pictures* (così leggibili come le "finzioni" contenute in sé i "fatti", le immagini degli eventi successivamente messi in movimento) appaiono capaci di narrare – in quanto "simboli" delle narrazioni stesse.

<sup>550</sup> Daors in Pier, Schaeffer 2005, p. 314.

<sup>551</sup> Come spiega Genette nella prima descrizione fornita della metalessi (1972, p. 244-245), se «le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration», e più precisamente da un «acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation», la metalessi rappresenta la situazione «transgressive» per la quale il passaggio alla nuova situazione non viene introdotta. In questa prospettiva, appare evidente l'appropriatezza del confronto con la metalessi alla descrizione del testo simoniano – data l'assenza pressoché integrale di specificazioni e appunti diegetici sui vari "passaggi".

liberazione innescata dalle *pictures*. Come nota Mougin, richiamandosi agli studi di Ricardou<sup>552</sup>, il continuo passaggio fra raffigurazioni produce infatti un continuo movimento fra *faits* e *petites fictions*. Nel prisma della metalessi, tale movimento può essere inquadrato come una continua sostituzione fra un “fatto” ed un’ “immagine di esso”. Ogni *picture* costituisce un piano della *fiction*, rappresentando un’ “immagine” del fatto che verrà poi descritto. In questa prospettiva, la “realtà” in cui si ambienta il «*récit fictionnel*»<sup>553</sup> si rivela spesso la descrizione di un’immagine, la quale a sua volta si dinamizza e diventa luogo di un’azione. Da un lato, la cattura rappresenta il modo in cui una «description d’un épisode ou d’un objet “réel” (dans la fiction)» prende il posto della «description d’une image de l’épisode ou de l’objet en question»<sup>554</sup>, “condensando” il movimento metamorfico. Dall’altro, la liberazione “dischiude” il movimento metamorfico, facendo uscire la descrizione dalla stasi dell’immagine. Essa manifesta così il ruolo delle immagini come “sostituzione” della scena che successivamente viene descritta. Come una metalessi, il movimento di cattura e liberazione produce perciò diversi piani di *fiction*, rimescolandoli in continuazione.

Per comprendere in che modo, occorre focalizzare l’esistenza di un livello di «*mimésis de rang I*», il quale si riferisce alla «*perception directe*» del lettore. Esso inquadra la globalità della *fiction*, comprendendo il complesso delle immagini che la descrizione permette di visualizzare. L’intervento di cattura e liberazione rivela l’esistenza di un secondo livello di *mimésis*. Tali movimenti evocano all’interno della *fiction* la distinzione fra un «*monde enchâssant*» e un «*monde enchâssé*». Le *pictures* messe in campo dalla *capture* e dalla *libération* rappresentano in questo senso il supporto di tale *monde enchassé*. Esse non compaiono infatti solo come raffigurazioni, ma anche come “contenitori” di ulteriori livelli di *fiction*. Il *monde enchâssé* può quindi essere inquadrato come l’oggetto di una «*perception "médiée"*», veicolata dalle *pictures*. Quando le *pictures* “catturano” o “liberano” i movimenti delle immagini, esse rivelano quindi l’esistenza di un livello di «*mimésis de rang II*». Esse spostano l’attenzione dal “fatto” (la *fiction* globale) all’ “immagine del fatto” (la *fiction* interna)<sup>555</sup>.

In questa prospettiva, le *pictures* che catturano e liberano il flusso metamorfico svolgono la funzione della metalessi. Esse rivelano l’esistenza dei due livelli di *mimésis*, ma non rendono trasparenti i loro rapporti. La metalessi opera quindi soprattutto ad una «*transgression*»<sup>556</sup>, scambiando continuamente il *focus* della descrizione dai *faits* (la *fiction* globale, di *rang I*) alla *fiction* (la *picture* che “contiene” il *rang II* della *fiction*). Essa rompe la «*frontière sacrée*» fra i due piani della *fiction*, «*celui où l’on raconte, celui que l’on raconte*»<sup>557</sup>. In questo modo, viene compromessa la possibilità di distinguere la collocazione logica dei due *rangs* della *mimésis*. Il *monde enchassant* e il *monde enchassé* risultano perpetuamente confusi. Pertanto, non risulta possibile stabilire l’appartenenza dei diversi piani della *fiction* ad una struttura realisticamente coerente. Il lettore non

<sup>552</sup> Che individua nella metalessi un principio fondante della poetica simoniana (Ricardou 1973).

<sup>553</sup> Genette 2004, p. 12.

<sup>554</sup> Mougin in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>555</sup> Mougin in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>556</sup> Mazaleyra, Molinié 1989, p. 213.

<sup>557</sup> Fra i primi riferimenti dell’elaborazione genettiana della metalessi figura non a caso l’esempio di Robbe-Grillet: «*les changements de niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d’un tableau, d’un livre, d’une coupure de presse, d’une photographie, d’un rêve, d’un souvenir, d’un fantôme, etc. Tous ces jeux manifestent par l’intensité de leurs effets l’importance de la limite qu’ils s’ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l’on raconte, celui que l’on raconte*» (Genette 1972, p. 245).

può distinguere nettamente quale sia il fatto e quale l'immagine. Egli non può quindi comprendere lo «statut sémiotique»<sup>558</sup> della rappresentazione.

D'altra parte, visto il grande numero di *pictures* presentate dal testo, la loro funzione di metalessi suggerisce una molteplicità di livelli ulteriori all'interno della *mimésis de rang II*. La metalessi appare in questo senso tanto più pervasiva, soprattutto nell'ottica del trittico che il lettore deve ricostruire. Le *pictures* confondono in questo senso anche i rapporti fra i tre diversi "blocchi". Ogni movimento di cattura e liberazione, mettendo in gioco le *pictures* riferite ai vari scenari, collega non solo due diverse *pictures*, ma anche due diversi scenari. Ogni sequenza descrittiva, prendendo avvio o concludendosi con una diversa *picture*, si avvia o si conclude sempre in un diverso scenario. Tale elemento fa sì che i «différents niveaux de réalité [...] s'entrechoquent»<sup>559</sup>, trovandosi in un rapporto di "implicazione reciproca".

La metalessi impedisce quindi di individuare ogni genere di relazione gerarchica fra i diversi scenari. Il suo intervento controverte una volta di più la logica del montaggio. Da un lato, la metalessi stabilisce infatti l'irrelevanza della presenza dello schema realistico. Per seguire la narrazione non serve, in altre parole, ricondurre ciascun elemento ad una griglia logica o causale. Dall'altro lato, la metalessi provoca il mescolamento fra piani narrativi, supportando quindi l'impressione del flusso metamorfico. La presenza delle *pictures* scandisce anzi il movimento *kinésique* delle immagini. Essa diviene una forma di "norma" visuale, per la quale le *pictures* funzionano come "cardini" nelle immagini descritte. Le *pictures* costituiscono in questi termini gli intervalli e i punti di avvio di un flusso di «creative metamorphosis»<sup>560</sup>. Dal punto di vista visuale, questo si traduce nella suggestione di una dialettica fra immagini e immagini in movimento.

Le funzioni del *tournage* e della *projection* si associano quindi a quelle di *capture* e *libération* come tropi della *mise en spectacle*. Ognuna di tali raffigurazioni permette di osservare nella *mise en spectacle* uno strumento di moltiplicazione dei livelli narrativi. Esse supportano in modi diversi la suggestione della prospettiva "inglobante" del film. Allo stesso tempo, esse esprimono l'importanza dell'aspetto della mediazione. Oltre a questo, la loro specificità di oggetti legati al cinema e alla pittura attesta la vocazione di *Triptyque* all'ibridazione. In questo senso, soprattutto, esse esprimono un ulteriore contenuto, cruciale per interpretare *Triptyque* come "erede" di *La Route des Flandres*. Esse rimando cioè allo stesso «desiderio di vedere» evocato dal *memory monologue*. Le *pictures* e gli strumenti della produzione di immagini simboleggiano una perdurante fiducia nella visione. Esse riaffermano il valore di tale facoltà come forma primaria e unica di conoscenza<sup>561</sup>. Un tale contenuto viene del resto evocato in forma di *mise en abyme*, talvolta in riferimento alla stessa *mise en spectacle*. Un esempio, in questo senso, è l'immagine dei «deux gamins rieurs» (p. 42-3) che spiano i due amanti nella stalla attraverso un buco nel legno delle pareti. Tale immagine rinvia ad un bisogno voyeuristico, ponendo in risalto l'importanza funzionale della visione. Soprattutto, esso innesca una "drammaturgia di sguardi" che coinvolge il lettore e i personaggi di *Triptyque*, palesandola agli occhi di chi legge.

La prospettiva narratologica e metaletteraria descritta dalla *mise en spectacle* introduce quindi alcuni punti fondamentali per l'incontro con la *video art*. Ognuna delle caratteristiche della *mise en spectacle* rinvia in questo senso alle funzioni di tale linguaggio artistico. Per comprendere in che modo, occorre analizzare le varie forme della *mise en spectacle*.

---

<sup>558</sup> Mougín in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>559</sup> Gris in Fortin, Vray 2013, p. 101.

<sup>560</sup> Evans 1988, p. 210.

<sup>561</sup> Cfr. Capitolo 1.

## 1.c.II - Tournage

Questa prima tipologia di *mise en spectacle* mette in gioco l'osservazione di due fasi fondamentali della realizzazione filmica. Essa le impiega come simboli della *mise en spectacle*. Attraverso di esse, la descrizione evoca il tema della mediazione, e il carattere di artificialità delle immagini filmiche. Rappresentando il *tournage*, il testo tematizza un interesse per il dialogo fra azione umana e la tecnologia, restituendo il ruolo primario che esso gioca nel discorso cinematografico. Il momento del *tournage* rinvia al momento della «fabrication»<sup>562</sup> della materia prima del film. Esso costituisce in questo senso la base perché si verifichi, alla fine, il momento della fruizione, legato invece al contesto della *projection*.

Come momento della costruzione dell'immagine, il *tournage* allude alla poiesi artistica. Tale immagine rimanda ad alcuni aspetti fondamentali della riflessione di Simon sulle funzioni epistemologiche dell'arte. Essa fornisce l'occasione per la scomposizione e l'osservazione della fase originaria dell'opera. Per trattarla, Simon fa uso delle proprie conoscenze nell'ambito cinematografico, dedicando una particolare cura realistica alla definizione delle varie componenti in gioco. Appare evidente l'attenzione anche al vocabolario tecnico legato agli «outils de l'illusion»<sup>563</sup>:

la voix du metteur en scene criant alors Coupez, et les lumières des projecteurs s'éteignant les unes après les autres sur les passerelles invisibles dans les ténèbres des cintres qui se referment peu à peu. Pendant un moment on peut entendre le remue-ménage des appareils que l'on change de place, la voix du metteur en scène qui commente la prise de vues ou donne ses ordres, et les discussions des techniciens qui s'affairent pour les exécuter. L'acteur anglais s'est assis en arrière de la caméra et à l'écart, dans un fauteuil pliant. Renvoyant d'un mot la maquilleuse qui s'est approchée, il reste là [...]. Sur le sol serpente et s'embrouillent une multitude de câbles dans leurs gaines de caoutchouc noir. (T, p. 145-146).

Dal «Coupez» del direttore di scena, fino ai numerosi accessori chiamati in causa (la «multitude de câbles»), la descrizione del *tournage* presenta un forte carattere realistico. Esso emerge grazie alla familiarità dell'autore con l'organizzazione del lavoro cinematografico.

Le immagini legate al *tournage* appaiono legate soprattutto alla scena di ispirazione baconiana, nello spazio dello scenario costiero. In questo “blocco” del trittico, si può progressivamente individuare il processo di produzione di un film. Esso viene evocato dagli accenni ad uno studio di produzione, il quale compare di tanto in tanto nel flusso metamorfico. Tale immagine istituisce uno spazio di *fiction* interno alla *fiction*, focalizzando il momento primario della «perception de l'espace et de ce que l'on offre à voir au spectateur»<sup>564</sup> nel film. Lo studio appare connotato non tanto come il “limite” geografico in cui prende corpo il film, ma come un luogo dalle sconfinite possibilità di estensione. Nello studio, è possibile «de tout voir et de tout montrer, de multiplier les angles de vue, même les plus unimaginables»<sup>565</sup>. Al suo interno possono prendere corpo ambientazioni di ogni tipo. Esso custodisce tutte le risorse con cui il cinema produce le proprie illusioni e rimanipolazioni della realtà.

La presenza dello studio si rivela a partire dalle immagini della donna nella stanza. La descrizione introduce il contesto della produzione filmica, evidenziando che la scena costiera è il frutto di tale

---

<sup>562</sup> Bonhomme 2009b.

<sup>563</sup> Bonhomme 2009b.

<sup>564</sup> Ibidem.

<sup>565</sup> Ibidem.

produzione. La comparsa degli accenni al *tournage* suggerisce quindi che i fatti che prendono corpo nel blocco di Bacon hanno a che fare, più che con un episodio reale (una *fiction* di *rang I*), con la creazione di un film (una *fiction* di *rang II*):

Dans le visage renversé en arrière les yeux sont ouverts, regardant fixement le plafond de la chambre ou plutôt les cintres du studio de prise de vues avec leurs câbles, leurs treuils, leurs passerelles garnies de projecteurs (*T*, p. 790).

La descrizione pone in particolare risalto il carattere finzionale della scena descritta. Essa si focalizza specificamente su ciò che c'è alla base di tale finzione. Fra queste, fondativa e maggiormente caratterizzante, è proprio quella collegata alla delimitazione dell'ambiente dello studio:

La vue légèrement plongeante est prise d'un point situé à un mètre environ en arrière de la tête du lit, ce qui donne à penser soit que le lit a été tiré au milieu de la pièce, soit, comme il est plus probable, que le lit se trouve au centre de l'espace vide du plateau du studio fermé à l'extrémité opposée par un décor composé de panneaux, également nus, au centre desquels s'ouvre le rectangle d'une fenêtre où ne s'encadre rien d'autre qu'un ciel sans nuages, d'une teinte uniforme comme passée par un peintre en bâtiment sur une toile située à quelques mètres en arrière de la fenêtre (*T*, p. 790).

In tale sequenza, la menzione dell'«espace vide» e del cielo finto ricorda l'ispirazione pittorica alla base della scrittura *kinésique*. A questa, fanno eco altri richiami meno espliciti all'artificialità dello studio. Fra queste compaiono ad esempio allusioni alla «composition interne de l'image»<sup>566</sup>, riferite ai caratteri della luce, dell'ombra, della disposizione degli spazi. Esse sottolineano l'aspetto costruito dello studio, ricordando al contempo le matrici pitturali delle immagini:

Les jalousies rabattues ne laissent filtrer qu'une lumière atténuée, plongeant la pièce tout entière dans cette pénombre tiède des chambres de malades [...]. L'inclinaison des lames ne livre passage qu'aux rayons réfléchis par la chaussée chauffée à blanc et qui, dirigés de bas en haut, projettent sur le plafond des ombres mouvantes tournant comme les branches d'un éventail (*T*, p. 150).

L'attenzione all'artificio si rivela poi un elemento preponderante nella ricostruzione del *tournage*. Essa si esprime anche grazie alla particolare insistenza sull'aspetto del *work in progress*. Ne è un esempio l'immagine in cui vengono ricostruite le varie fasi della *mise en place* di una scena:

L'actrice est restée étendue sur le lit dans la même position, et la maquilleuse qu'a renvoyée son partenaire se penche sur son visage où elle promène délicatement les soies d'un pinceau. L'un des machinistes qui s'apprêtait à vider dans un sac le contenu du cendrier posé sur la petite table à la tête du lit suspend son geste sur un ordre et s'applique à répartir de nouveau sur la coupe de porcelaine les trois cigarettes écrasées et tordues à l'extrémité ensanglantée. Lorsque les rampes des projecteurs se rallument l'une après l'autre, l'appareil de prise de vue a été roulé en avant et dans le viseur s'encadrent en gros plan la tête, le buste et les bras de la femme qui feuillette en arrière [...] le livre dont, un peu plus tôt, elle a interrompu la lecture (*T*, p. 146).

Un importante effetto importante del richiamo al *tournage* si ha in primo luogo dal punto di vista narratologico. Tale rappresentazione restituisce lo statuto della scena ispirata a Bacon come un piano narrativo “medio”. Da un lato, essa è un blocco del trittico. Dall'altro, essa permette di individuare la natura filmica di tale blocco. Questa seconda caratteristica non viene però rivelata da un semplice

---

<sup>566</sup> Calle 1993, p. 4.

marcatore ecfrastico, che indica gli aspetti dell'immagine che il lettore deve visualizzare. Al contrario, tale appartenenza dell'immagine ad un film viene rivelata dal fatto che tale film è ancora *in progress*. In questo senso, il *tournage* evoca la collocazione dello scenario al limite fra diversi livelli di *fiction*. La sua comparsa dà corpo ad una serie di collisioni, di veri e propri urti. Alcune sequenze appaiono infatti riferite ad un film in corso di svolgimento, per poi rivelare che in realtà tale film è ancora in costruzione. In questo modo, il *tournage* derealizza l'impressione iniziale. Il lettore viene così indotto a cogliere il carattere ambiguo di ciò che osserva. Grazie alla rivelazione del *tournage*, il lettore comprende il ruolo della figura della donna che compare nel blocco. Essa non è semplicemente un personaggio della narrazione, ma un'attrice che sta recitando un personaggio. La sua presenza evoca così una duplicità di funzioni che viene di volta in volta smascherata e problematizzata grazie alla raffigurazione del *tournage*.

Questo procedimento viene svolto ad esempio dalle immagini in cui la donna viene ritratta davanti ad uno specchio. Quest'ultimo, grazie al riflesso che esso produce, si rivela la presenza della *troupe* che sta filmando la donna. Pertanto, ciò che dovrebbe restare fuori dal campo diventa parte dell'immagine. Il processo della creazione viene trascinato all'interno della visualizzazione del lettore, evocando così l'idea di "inglobamento":

Dans son mouvement tournant, la glace a reflété pendant une fraction de seconde la pénombre du studio où dans un camaïeu brun est apparue la forme noire de la caméra de prises de vue aux yeux multiples, ses tambours, son socle, ses câbles, et les visages attentifs quoique imprécis des techniciens de l'équipe massés derrière elle (T, p. 129).

Le forme di *mise en spectacle* legate al *tournage* mettono quindi in campo una particolare funzione di "svuotamento". Le immagini vengono così collocate all'interno di un *work in progress*. Tutto ciò che vi partecipa appare così "appiattito" a mera funzione, nel complesso delle operazioni tecniche in corso. Per converso, lo scenario complessivo diventa un luogo di raccordo per una molteplicità di livelli narrativi. Tale molteplicità appare simboleggiata dalla stessa funzione della figura femminile, sia attrice che personaggio. Essa compare, in queste vesti, come un'immagine di questo stesso *work in progress*. La sua caratteristica è quella di una pura funzione, di un «segno vuoto»<sup>567</sup> («Une petite silhouette de femme voûtée, où plutôt presque cassée en deux, se détache en noir dans le contre-jour», p. 24). La donna compare in questi termini come una "marionetta", priva di soggettività. La sua immagine è solo corporea, di spessore pitturale.

In questo elemento, Bérénice Bonhomme riconosce un rimando alla «déréliction de l'homme prisonnier d'un espace fragmenté [...] où il est impossible de se fixer, ce qui accentue le malaise propre à la condition humaine»<sup>568</sup>. Tale elemento viene riconosciuto come l'oggetto implicito di altre formulazioni testuali, incentrate sulla «sensation de vacuité, d'anonymat et de désolation» (p. 173). Simile caratteristica si correla eminentemente ai dispositivi della finzione filmica. Il rimando a tale sentimento angoscioso viene poi ulteriormente esplicitato proprio grazie alle immagini del *tournage*. Esse contribuiscono a restituire la reale responsabilità della narrazione al «regard organisateur»<sup>569</sup> che produce il film, ovvero la *troupe*:

---

<sup>567</sup> Bonhomme 2005b., p. 27.

<sup>568</sup> Bonhomme 2009b.

<sup>569</sup> Bonhomme 2005b., p. 47.

Invisible mais présent, on devine le demi-cercle formé par les techniciens (opérateur, maquilleurs, machinistes, secrétaires) groupés un peu en arrière de l'appareil de prises de vues, immobiles dans l'ombre, leurs regards convergeant vers le corps de l'actrice (T, p. 82).

Il testo attribuisce quindi il *tournage* ad un ente collettivo, che collabora strettamente con la tecnologia. Al contempo, essa produce un'ambiguità rispetto all'illusione di impersonalità restituita dal monologo visuale. Questa viene infranta proprio grazie alla presentazione di tale soggettività operatrice. D'altra parte però, questa stessa idea di impersonalità viene confermata. La *troupe* si connota in questo senso per una serie di caratteristiche, legate all'anonimato, all'automazione e al distacco. Essa compartecipa di quella stessa rappresentazione dei personaggi come "marionette". La sua raffigurazione contribuisce perciò all'impressione di «vacuité», la quale, per mezzo del *tournage*, viene attribuita all'artificialità e alla finzione del dispositivo filmico.

[...] il se dégage de l'ensemble une sensation de vacuité, d'anonymat et de désolation, comme si les protagonistes n'étaient là que de passage, dans un cadre provisoire et factice auquel ils n'ont aucune part, disposé la veille par des machinistes prêts à le démonter et isolé par les projecteurs comme un minuscule et éphémère îlot de lumière dans l'immensité du cosmos ou, plus simplement, d'un vaste hangar de studio, tout aussi noir et tout aussi vide (T, p. 173).

Simile aspetto fornisce un ulteriore elemento per inquadrare la relazione critica che *Triptyque* intrattiene con il cinema. Occorre perciò tenerlo a mente per ricostruire la distanza dal *cinematic novel*.

### 1.c.III - Projection

Le raffigurazioni legate alla *projection* rappresentano dunque l'ultima fase della costruzione dell'opera. Esse focalizzano il momento della ricezione, rappresentando l'atto finale del processo creativo. Soprattutto, la *projection* incarna l'atto precipuo della mediazione al fruitore. Essa entra quindi in dialogo con il *tournage*, rappresentando il compimento della produzione del film. Anche questa tipologia di *mise en spectacle* viene delineata con un certo grado di realismo e di precisione. La sua descrizione si svolge attraverso riferimenti diretti al *medium* cinematografico, o attraverso la chiamata in causa degli strumenti atti a trasmettere il film su schermo. Compagno a più l'«appareil de projection» e il suo «mécanisme», così come la «cabine de projection» (p. 23) e la «pellicule cinématographique» (p. 40). Essi rimandano nel complesso al fatto che da qualche parte, nel testo, è in corso una proiezione. Quando e dove collocare tale proiezione risulta però problematico.

L'introduzione della *projection* avviene infatti nel contesto dell'ambientazione campagnola ispirata a Dubuffet. In essa compare un fienile, all'interno del quale è stato allestito un cinema improvvisato. Quest'ultimo viene progressivamente ricostruito e dotato anche di spettatori. Non è però chiaro se il film proiettato nello schermo sia effettivamente quello prodotto nello scenario baconiano, dove ha luogo il *tournage*. Ugualmente, i rimandi alla proiezione e alla sala del cinema si hanno anche in altri momenti del testo, all'interno di altri blocchi. Pertanto, il testo getta nell'ambiguità la relazione della *projection* con il resto delle sequenze. Esso lascia tuttavia indefinita la quantità di luoghi in cui sta avendo luogo la *projection* che il lettore viene spinto a visualizzare. Allo stesso tempo, però, questo stesso elemento lascia pensare che l'unico autentico spettatore della *projection* sia il lettore. In questa prospettiva, le immagini legate alla *projection* completano la prospettiva "inglobante" delineata dal *tournage*. Esse restituiscono al lettore una visione integrale

dell'intero processo creativo. Allo stesso tempo, esse suggeriscono al lettore di pensarsi come spettatore.

In più di un caso, la descrizione ricostruisce quindi il contesto in cui si svolge la proiezione. Esso viene manifestato e posto direttamente di fronte agli occhi del lettore:

D'impalpables paillettes de poussière turnoient en scintillant dans le pinceau blafard du projecteur. Des poussières aussi et des volutes bleuâtres de fumées qui s'élèvent en se déroulant et se renroulant sur elles-mêmes sont suspendues dans le faisceau de lumière qui jaillit de la cabine de projection et va de celle-ci à l'écran par-dessus les têtes des spectateurs. Des striures mouvantes dont l'intensité va du blanc au noir balaient le pinceau lumineux en fonction des déplacements des ombres et des lumières sur l'écran. Dans les courts intervalles de silence entre la voix tornitruante du commentateur et les vagues de la musique d'accompagnement on perçoit de nouveau comme un bruit de fond permanent le grésillement régulier du mécanisme de l'appareil. À chacun des déplacements, à l'intérieur du pinceau, des soies rigides, lumineuses ou obscures, correspondent sur l'écran des modifications de l'image projetée (*T*, p. 23).

Nella maggior parte dei casi, però, la *mise en spectacle* legata alla *projection* si gioca sul richiamo ai processi tecnologici. Anche in queste raffigurazioni il tema dell'artificio emerge in maniera evidente. Esso viene esplicitato, ad esempio, grazie ad una serie di riferimenti specifici allo schermo. In alcuni casi, esso viene menzionato direttamente come oggetto d'interesse. In altri casi, invece, esso viene rivelato dai *cinematc markers*, che si presentano nella ricostruzione delle immagini. Con questi, la descrizione opera i richiami spaziali alla "geografia" stessa dello schermo, collocando gli oggetti all'interno del suo spazio (come con il frequente «gauche de l'écran»). Con questi, la descrizione "costruisce" lo sguardo del lettore, indirizzando la sua opera di visualizzazione. In questo modo, essa riafferma l'«ocularizzazione» della posizione del lettore. Quest'ultimo viene quindi posto a distanza dalle immagini, e spinto a immaginare il film all'interno dello schermo. Grazie ai marcatori ecfrastici, la descrizione palesa quindi la presenza dello schermo, palesando anche la sua funzione mediatrice:

Deux mains osseuses, à la peau terreuse et criblée de taches de son jaillissent sur la gauche de l'écran (...). Lorsqu'elle se penche pour ouvrir les portes des cases les plus éloignées, sur la droite de l'écran, le profil de la vieille femme à la machoire de chien apparaît à gauche (*T*, p. 33).

Oltre ai riferimenti agli strumenti e allo schermo, la rappresentazione della *projection* viene realizzata anche attraverso i riferimenti ad una serie di imprevisti e di incidenti. Nel corso del flusso di immagini, il lettore viene spesso spinto a focalizzare alcuni difetti e problemi che perturbano la rappresentazione visuale. Essi evocano la disfunzione del processo di trasmissione, delineando una serie di interferenze che rovina il flusso delle immagini.

In più di un'occasione si fa precisa menzione dei «grésillements» degli strumenti della proiezione. In altri casi la descrizione rinvia agli inceppamenti che interrompono la pellicola, o ancora alle imperfezioni nello svolgimento della proiezione. La stessa pellicola, ad un certo punto, si brucia, facendo saltare alcune immagini («par suite du raccordement de la pellicule brûlée, un certain nombre d'images ont été sautées», *T*, p. 112):

Des façades blanches aux decorations boursouflées défilent lentement de droite à gauche, animées simultanément d'un double mouvement, c'est-à-dire trassautant rapidement de bas en haut par suite sans doute de l'usure du mécanisme de projection (*T*, p. 23).

L'appareil de projection vétuste fait soudain entendre un cliquetis anormal tandis que, sur l'écran, le visage collé au combiné passe par saccades d'une position à l'autre, comme une série de plans fixes, à partir de la position initiale de la tête vue presque de dos (...) puis de profil, puis de trois quarts (T, p. 129).

Una raffigurazione suggestiva fra queste vede la progressiva cancellazione dell'immagine a causa di un problema del proiettore. A causa di questo, una macchia bianca "divora" le immagini del film:

[...] jusqu'à ce que, comme pour confirmer l'impression de catastrophe, apparaisse une tache blanche, aveuglante, dont le pourtour roussi s'agrandit avec rapidité, dévorant sans faire distinction les deux corps enlacés, les outils et les murs de la grange, les lumières se rallumant alors, l'écran vide maintenant, terne et uniment grisâtre (T, p. 194-5).

Tali effetti si delineano direttamente "agli occhi" del lettore, incidendo direttamente sul flusso metamorfico che egli visualizza. Fra queste forme di disfunzione, vengono evocati anche alcuni disturbi sul piano acustico. Essi si sovrappongono al sonoro del film, o vengono generati da problemi nella trasmissione dell'audio:

la voix tornitruante qui dans grésillement de l'appareil de projection continue à débiter, avec des sonorités cavernueuses, ses inflexions emphatiques et autoritaires de camelot, le commentaire dont parfois on saisit quelques mots (T, p. 48).

Tali rimandi alla *projection* appaiono ricchi di contenuti metaletterari. Essi forniscono importanti spunti alla funzione della *mise en spectacle* come "smascheramento" della finzione. L'elemento della disfunzione, in particolare, evoca numerose suggestioni. Esso testimonia l'esposizione del dispositivo cinematografico ad una serie di problemi tecnici, i quali possono incidere significativamente sull'efficacia della mediazione. Gli imprevisti rivelano la suscettibilità del film a modificazioni che intervengono durante la proiezione, registrando le influenze delle circostanze della ricezione sul "risultato finale" dell'opera. In queste vesti, la disfunzione restituisce l'importanza dell'aspetto "costruttivo" della rappresentazione, certificando la natura interattiva e processuale della fruizione.

La *mise en spectacle* della *projection* rimanda quindi all'importanza dei condizionamenti soggettivi, legati al "modo di recepire" del lettore<sup>570</sup>. Come nota Bonhomme, l'immagine della *projection* rievoca l'idea per cui anche il lettore, esattamente come «le projectionniste», può influenzare il libro. Il lettore può cioè determinare, ad esempio, la velocità di lettura «en faisant varier sa vitesse de lecture ou en sautant des pages»<sup>571</sup>. In queste stesse vesti, egli svolge un ruolo attivo nel realizzare il senso del testo, e questo soprattutto in un testo "aperto" come *Triptyque*. Secondo tale prospettiva, secondo Bonhomme, il lettore gode di una maggiore autorità sull'opera rispetto allo spettatore del film. Quest'ultimo, infatti, assiste al film «dans un temps dont il n'est pas le maître»<sup>572</sup>. Il lettore, invece, è un portatore di influenze esteriori più incisive, che possono rideterminare il senso stesso del testo. In quest'ottica, il lettore partecipa alla realizzazione del significato svolgendo un

---

<sup>570</sup> Laddove il lettore è il principale incaricato del riempimento degli «spazi bianchi» (Eco 1979, p. 173) del testo. Fondamento di tale prospettiva è la visione del testo letterario, e dunque la storia della letteratura, come risultato di un dialogo tra l'opera letteraria e il pubblico dei lettori, affonda le radici nell'ermeneutica jaussiana (Jauss 1967). Essa è la base della teoria della ricezione di Wolfgang Iser, fondata sull'idea che ogni atto di lettura sia il momento dell'emersione di un nuovo significato; dunque che il significato stesso del testo sia soggetto a continue reinterpretazioni, poiché il suo senso stesso si costruisce insieme alla lettura (1976).

<sup>571</sup> Bonhomme 2009b.

<sup>572</sup> Ibidem.

ruolo “creativo” che contempla anche la possibilità della riscrittura. La raffigurazione della *projection* entra perciò a far parte di un sistema di simbologie legate al ruolo del lettore nel processo costruttivo dell’opera.

La *projection* permette di individuare tale significato simbolico anche attraverso raffigurazioni più esplicite. “Osservando” i momenti della *projection*, infatti, il lettore viene portato a focalizzare anche le figure degli spettatori. In queste, egli può rivedere una propria controfigura. Come un gioco di specchi, le immagini della *projection* “collocano” il lettore all’interno della narrazione<sup>573</sup>. Tale aspetto acquisisce un significato specifico, soprattutto nelle immagini in cui gli spettatori della proiezione reagiscono alle disfunzioni della proiezione, dando corpo a scene, a movimenti, a suoni, che entrano nella rappresentazione filmica:

À ce moment l’image tressaute plusieurs fois sur l’écran soudain haché d’un désordre rapide de noirs et de blancs et qui reste finalement vide, d’un gris terne maintenant, tandis qu’une bordée de sifflets et de cris d’animaux s’élève des rangs des spectateurs. Arrivant par les vasistas de la cabine de projection, leur écho assourdi, inquiétant, déferle comme une lointaine rumeur d’émeute au-dessus de l’impasse (T, p. 38).

Si vede perciò come la sola presenza dello spettatore incida sulla possibilità di significazione del testo. Tale immagine afferma l’apertura del testo al transito dei contenuti soggettivi. Essa rimanda al fatto che il lettore integra necessariamente le proprie istanze interpretative al testo, rendendole il principio stesso della costruzione del senso<sup>574</sup>.

Allo stesso tempo, tale immagine conferma il carattere *englobant* del “film” descritto da *Triptyque*. Il lettore gode infatti di un punto di vista capace di comprendere gli spettatori della *projection*, che appaiono “subordinati” al suo sguardo. Il testo attribuisce in questo senso un vantaggio al lettore reale del testo, rispetto allo spettatore fittizio del film. Mentre il primo osserva la globalità delle immagini, il secondo è osservato. Mentre l’uno acquisisce una visuale sul *monde enchassant*, il secondo ne è parte. Il raddoppiamento del lettore nella figura dello spettatore costituisce perciò una *mise en abyme* dell’«omnipotence de la vision»<sup>575</sup> del lettore. Essa rimanda alla prospettiva “inglobante” di cui gode il lettore, comprensiva di tutti i momenti della produzione dell’opera, compresa la fruizione.

La compresenza di *tournage* e *projection* restituisce perciò la prospettiva onnicomprensiva del film presentato al lettore. Il loro insieme genera una prospettiva “diffratta”, che comprende l’«hors-champ»<sup>576</sup> della stessa immagine filmica. In questo senso, risulta possibile individuare un’analogia fra l’uso di *tournage* e *projection* e il cubismo evocato dal *memory monologue*. Entrambe le forme restituiscono un’attenzione alla coesistenza simultanea fra esterno e interno della narrazione.

In *Triptyque*, tale elemento prende forma nei continui passaggi dalla proiezione al *tournage*, così come nei salti fra i tre scenari<sup>577</sup>. Questa dinamica di continuo passaggio stabilisce, come accade con il *memory monologue*, l’equivalenza gerarchica, dal punto di vista narrativo, di tutte le diverse dimensioni esplorate dalla narrazione.

---

<sup>573</sup> E quella di far comprendere al lettore il proprio ruolo come direttamente compreso «*dans le spectacle*» costituisce così una funzione specifica della *mise en spectacle* (Von Rossum-Guyon in Ricardou 1975, p. 105).

<sup>574</sup> In questo consiste la «cooperazione interpretativa» di cui parla Umberto Eco (1979, p. 12).

<sup>575</sup> Bonhomme 2009b.

<sup>576</sup> Calle 1993, p. 4.

<sup>577</sup> Bonhomme 2009b.

Lorsque les rampes des projecteurs se rallument l'une après l'autre, l'appareil de prises de vues a été roulé en avant et dans le viseur s'encadrent en gros plan la tête, le buste et les bras de la femme [...]. La sonnette annonçant le début imminent de la séance s'est tue depuis quelques instants quand parvient du dehors le tapage de deux voitures qui semblent se poursuivre [...]. (T, p. 146).

Tale idea di simultaneità permette perciò di comprendere un altro importante significato dei rimandi a *tournage* e *projection*. Come osservato, grazie a tali raffigurazioni il lettore comprende di stare osservando le tre *fictions* comprese nel trittico in una forma che è anch'essa “mediata”. Anche se la descrizione non colloca precisamente le relazioni fra i blocchi, né esprime chiaramente la relazione della *projection* con questi, il lettore è portato a pensarsi come spettatore, dotato di una prospettiva esteriore a tutto il complesso di immagini. *Tournage* e *projection* rappresentano in questo senso l'elemento che tiene legati i tre scenari agli occhi del lettore. Insieme, esse incarnano, in una certa misura, la “struttura architettonica” del trittico.

In questo stesso senso, l'«aller-retour permanent entre tournage et projection»<sup>578</sup> “assolve” il lettore dal voyeurismo dell'«œil spectatorial»<sup>579</sup>. Il desiderio di vedere che il testo sollecita nel lettore non incontra soltanto «manque» e «frustration»<sup>580</sup>. Al contrario, “immaginando di vedere”, il lettore può accedere all'integralità del processo creativo. Anche in questo senso, perciò, *Triptyque* fuoriesce dal modello cinematografico. Ostentando la possibilità del processo filmico di incappare in incidenti o in intoppi, il testo rovescia la logica stessa del montaggio. Quest'ultima, retta dall'attività decisionale del *Grand imagier*, è ora appannaggio esclusivo del lettore, il “*Grand imagineur*”.

In tutti questi sensi, le immagini del *tournage* e della *projection* evocano i confini del processo cinematografico. Essi raffigurando la dipendenza di questo da dispositivi anche possibilmente disfunzionali, costitutivamente “limitati”. Il loro ruolo è perciò incarnare l'«archétype du factice», rappresentando «l'écart entre la réalité et sa représentation»<sup>581</sup>. Essi affermano così una concezione antirealistica dell'immagine, sottoponendo ad una critica le illusioni di immediatezza legate all'immagine cinematografica. La loro funzione di *mise en spectacle* serve ad attribuire le stesse caratteristiche all'opera letteraria. Allo stesso tempo, essi esaltano l'importanza dell'opera come frutto di una relazione dialogica fra immagine e fruitore. In questo senso, esse istituiscono una prospettiva “inglobante”, che privilegia soprattutto il lettore. Esse suggeriscono così il ruolo del dispositivo finzionale (il cinema, ma soprattutto, nell'ottica della *mise en spectacle*, il romanzo) come sede di una negoziazione fra testo e lettore. Tale negoziazione rappresenta il principio stesso del “senso” del testo. Dietro questo tipo di discorso si cela un valore fondamentale della concezione artistica di Simon. Essa si ricollega alla visione della scrittura come attività aperta al transito dei

---

<sup>578</sup> Bonhomme 2009b.

<sup>579</sup> Gardies 2001, p. 26.

<sup>580</sup> Nella misura in cui «être voyeur ce n'est pas seulement être en proie à une vision fascinante, c'est également surprendre le spectacle, quitte à ne jamais le saisir dans sa totalité, c'est s'immiscer dans une intimité qui ne nous est pas destinée, c'est finalement regarder, ce qui à première vue, ne nous regarde pas» - Bonhomme 2005b, p. 48.

<sup>581</sup> Bonhomme 2011, p. 39.

condizionamenti del soggettivo<sup>582</sup>. L'opera letteraria è sempre il frutto di «ce qui se passe au présent de l'écriture»<sup>583</sup>, dal momento della sua costruzione a quello della sua ricezione.

In tutti questi sensi, le immagini legate a *tournage* e *projection* forniscono una traccia importante per l'accostamento del "film" simulato da *Triptyque* al modo di procedere della *video art*. La dimensione onnicomprensiva e inglobante della sua prospettiva è infatti un elemento che compare in un ampio repertorio di opere video. Come in *Triptyque*, anche in queste si incontra la compresenza simultanea di dimensioni apparentemente incompatibili, di livelli molteplici di *fiction* che si incontrano e collidono. Allo stesso modo, anche la mediazione e l'artificialità dell'immagine rappresentano temi molto frequentati dalla *video art*. Anche in quel contesto, essi rimandano all'importanza della relazione costruttiva che il testo può stabilire col proprio lettore.

Per osservare più da vicino tali elementi, risulta fondamentale approfondire l'analisi della *mise en spectacle*. A tal fine, occorre focalizzare il movimento di «cattura» e «liberazione», in quanto strategia dirimente nella determinazione dell'elemento metamorfico, delle sue funzioni, e dell'affinità di tale aspetto con la *video art*.

#### 1.c.IV - Cattura e liberazione

L'alternanza fra «capture» e «libération» rappresenta il fondamento di base del dinamismo delle immagini del "film" di *Triptyque*. Essa attesta la dipendenza delle sequenze dinamiche del film da una serie di *pictures* statiche. Tali *pictures* consistono di numerosi esemplari di carte postali, manifesti e poster. Essi rappresentano il punto di partenza dei movimenti filmici, funzionando come "supporti fisici" che "ospitano" le sequenze dei tre scenari. La loro funzione è sprigionare il dinamismo filmico, dando avvio alla metamorfosi delle immagini, o condensarlo in una sosta. In tali vesti, le *pictures* "intervallano" generalmente il corso del film. Soprattutto, esse stabiliscono di volta in volta un salto da uno dei tre blocchi all'altro. Osservando le catture e liberazioni risulta infatti possibile inquadrare ogni volta un elemento facilmente riconducibili ad uno dei tre blocchi. Esse funzionano in questo senso come "scansione" del movimento metamorfico, e come segnale del passaggio da un livello narrativo all'altro. Quest'ultimo aspetto appare particolarmente problematico. Esso si definisce come maggiore correlato della funzione di metalessi identificabile nel testo. Per osservarlo, occorre in primo luogo analizzare il ruolo di cattura e liberazione come *mise en spectacle*. L'alternanza fra catture e liberazioni attesta infatti la presenza di un ulteriore livello di mediazione, oltre quello segnalato da *tournage* e *projection*. Tutto ciò che prende movimento nel flusso metamorfico (la *mimésis de rang I*) appare agli occhi del lettore in quanto disegnato o dipinto su un supporto iconico. Il lettore scopre così che tutto ciò che deve visualizzare, dev'essere inquadrato come "percepito" attraverso «des films, des affiches ou un roman»<sup>584</sup> (la *mimésis de rang II*).

L'effetto di cattura viene generato dai passaggi descrittivi in cui la descrizione di un episodio in movimento si arresta su un oggetto. Tale tipologia di passaggi pone in evidenza l'impostazione

---

<sup>582</sup> Tale visione viene formalizzata da Simon anche nell'intervista *Attaque et stimuli* rilasciata a Lucien Dallenbach, dove l'autore parla della composizione di *La Bataille de Pharsale*, e della consapevole integrazione operata rispetto ad una serie di interferenze esteriori: «un jour dans l'appartement situé au-dessus du mien mon voisin faisait marcher un électrophone qui me gênait, alors j'ai tout simplement intégré cet "événement" dans mon texte» (1988, p. 172).

<sup>583</sup> «On n'écrit jamais quelque chose qui s'est produit avant, mais ce qui se passe au présent de l'écriture [...]. Il faut prendre conscience que notre perception puis notre mémoire déforment et gauchissent considérablement "l'intention première", ce qui exclut toute prétention au réalisme ou au vérisme» - Simon 1984.

<sup>584</sup> Calle 1993, p. 4.

ecfrastica della descrizione, rivelando la sua focalizzazione su un «signifiant iconique»<sup>585</sup> al quale risale la scena.

Tandis que la main gauche fait basculer le loquet des châssis et les entrouvre, la droite fourre à l'intérieur de la case plusieurs poignées d'herbe fraîche. Le fond des alvéoles est obscur, de sorte que, selon leur position à l'intérieur, les formes rondes des lapins apparaissent tantôt noyées dans l'ombre et se confondant avec elle, sommairement indiquées d'un pinceau qui a posé çà et là quelques accents, tantôt en clairobscur, leurs contours estompés s'enfonçant dans la préparation bitumeuse [...] (T, p. 161).

Si nota in questo caso come il movimento che caratterizza l'inizio della sequenza vada progressivamente arrestandosi. Il dinamismo si cristallizza, come effetto del passaggio alla descrizione dei tratti pittorici dell'immagine. Compare, del resto, anche un marcatore ecfrastico riferito al pennello che avrebbe dipinto l'immagine. Tale procedimento condensa il dinamismo del flusso metamorfico. Quest'ultimo si arresta in uno «still movement»<sup>586</sup>, lasciando che un'immagine fissa prenda il suo posto.

L'effetto di liberazione viene invece evocato nel caso opposto, quando, la descrizione di un'immagine prende improvvisamente movimento. In questi passaggi, la descrizione reinnesca il proprio movimento *kinésique*. L'impressione è quella dell'*œil-caméra* che si cala all'interno del particolare scenario rappresentato, il quale diviene a sua volta il «monde de référence»<sup>587</sup>:

Malgré l'éloignement, on peut distinguer, faisant pendant au visage monumental du clown, de l'autre côté de la piste où le dompteur affronte les tigres, une tête de lion de deux mètres de haut environ et d'un roux fauve, qui rugit en secouant sa crinière brune. [...] Plus haut, le nom du cirque est écrit en grandes lettres bleues qui entourent en demi-cercle le chapeau verdâtre du clown. Plus fort que la musique qui joue en sourdine on peut parfois entendre, venant du dehors, des feulements et des rugissements de fauves. Une lourde odeur de crottin et de bêtes sauvages stagne sous la tente (T, p. 76-77).

A questo stesso effetto rispondono alcune descrizioni, nelle quali oggetti apparentemente statici si rivelano invece dinamici grazie agli accenni alla dimensione sonora:

Dans la lumière éblouissante du projecteur le clown au visage barbouillé de couleurs violentes pénètre sur la piste d'une démarche grotesque de canard. De sa bouche agrandie de rouge s'échappent des sons rauques, un peu effrayants, comme amplifiés par un haut parleur, proches de ces cris inarticulés et sauvages qui reenissent parfois dans le jardins zoologiques, poussés dans leurs cages par quelque oiseau exotique ou des singes irascibles (T, p. 23).

Nella sequenza, la descrizione appare riferita ad un'immagine pitturale. Nel momento in cui essa segnala aspetti sensoriali non essenzialmente visuali, tale illusione viene scalfita. L'immagine viene quindi restituita al dinamismo *kinésique*.

Procedimenti di questo tipo appaiono non distanti da categorie individuabili nel discorso cinematografico. Nel contesto di tale genere ha grande corso, ad esempio, l'impiego della simulazione

---

<sup>585</sup> Mougín in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>586</sup> Nozione con cui Murray Krieger descrive il modo in cui il "movimento" della scrittura si approssima alla staticità dell'opera d'arte attraverso l'*ékphrasis*, venendo riportata essa stessa a quell'immobilità: «"still" movement as quiet, unmoving movement; "still" moving as a forever-now movement, always in process, unending; and the union of these meanings at once twin and opposed in the "stilling" of movement, an action that is at once the quieting of movement and the perpetuation of it» (Krieger 1992, p. 268).

<sup>587</sup> Mougín in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

del «freeze-frame» e della «stop-action»<sup>588</sup>. Tale tipologia di sequenza si ispira all'effetto di «raffreddamento» di una scena in movimento in una rappresentazione statica. Il movimento di cattura può essere associato ad una funzione di questo tipo. Analogamente, il procedimento della liberazione può essere ricondotto alla definizione di «*tableau shot*»<sup>589</sup>. Essa rimanda ad una tipologia di sequenza filmica per la quale un'immagine statica – un quadro, un dipinto, o, in generale, una «non-cinematic image»<sup>590</sup> - prende movimento. In questo senso, cattura e liberazione entrano nel movimento filmico, rivelando, da un lato, le «cinematic characteristics» delle *pictures* chiamate in causa; e dall'altro l'intrinseca «quality of painting»<sup>591</sup> delle immagini filmiche di *Triptyque*. La loro presenza evoca un «loop» fra l'uno e l'altro momento. La suggestione visuale che esse producono si fonda quindi sull'«oxymore du tableau vivant et du mouvement immobile»<sup>592</sup>. Nel complesso, quindi, cattura e liberazione fanno pensare al «film» di *Triptyque* come ad una concatenazione di «disegni animati»<sup>593</sup>.

Un esempio di come il testo esprime tale tipologia di movimento sono le varie sequenze incentrate sulla carta postale. Questa immagine compare sin dall'apertura del romanzo. Essa prende progressivamente movimento nel corso della rappresentazione, rivelando così che l'*ékphrasis* che le si riferisce è in realtà l'*ékphrasis* di un film:

Des façades blanches aux décorations boursoufflées défilent lentement de droite à gauche, animées simultanément d'un double mouvement [...] venant [...] du fait que le film a été toruné à partir d'un bateau. [...] les architectures boursoufflées qui s'élèvent et descendent comme si les façades éblouissantes, les hauts palmiers, la digue, la plage avec ses galets, ses cabines [...]. Les variations de l'intensité du son s'amplifiant ou s'assourdissant pour laisser entendre la voix du commentateur accentuant encore la vague nauséée provoquée par le mouvement de montée ou de descente du front des façades et de la digue dont le glissement horizontal se ralentit (*T*, p. 34-35).

L'inescavo del movimento si ha grazie allo spostamento laterale della prospettiva. Esso evoca l'impressione che l'inquadratura si sposti fisicamente sulla carta postale. Tale spostamento si rivela invece dovuto alla natura dinamica propria dell'immagine. Quel che viene suggerito dalla descrizione è quindi la «liberazione» di un movimento «interno» alla carta postale. Simile suggestione si gioca, allo stesso tempo, sul riferimento alla «voix du commentateur», con il quale viene dichiarata la natura filmica dell'immagine.

Un elemento molto importante rispetto alla cattura e alla liberazione riguarda il fatto che ad ogni loro intervento la descrizione stabilisce il passaggio da un blocco del trittico all'altro. Ogni sprigionamento o condensazione del dinamismo filmico avviene cioè grazie alla focalizzazione di una *picture* facilmente riconducibile ad uno dei tre blocchi. Ciò significa che ogni blocco viene introdotto nell'immaginazione del lettore a partire da una delle *pictures*. Ciascuno scenario rende quindi forma a partire dalle immagini «disegnate» sui manifesti, poster o carte postali. In questo senso, le varie *pictures* condensano quindi, con le loro caratteristiche visive, i vari elementi pittorici da ricondurre a ciascuna *fiction*.

---

<sup>588</sup> McHale 1987, p. 118.

<sup>589</sup> Il cui utilizzo mette in particolare risalto la vocazione intermediale connaturata al cinema, in quanto serve a produrre film «with a pronounced permeability towards painting, theatre and installation art», finendo per dar corpo a particolari possibilità di «combination of realism and artificiality» (Pethő in Stojanova 2019, pp. 66-67).

<sup>590</sup> Sándor in Blos-Jàni, Király, Lakatos, Pieldner, Sandor 2022.

<sup>591</sup> Pethő 2015, p. 181.

<sup>592</sup> Bonhomme in Jeannelle, Flinn 2006.

<sup>593</sup> Maggiti 2007, pp. 78-79.

Tornando all'esempio della carta postale, è possibile notare il ruolo di tale immagine come introduzione al paesaggio costiero ispirato a Bacon. Esponendone progressivamente le caratteristiche, la descrizione permette di comprendere che tale paesaggio coincide con l'immagine presentata nella *picture*. Simile inquadramento permette di guardare alle *pictures* come perfettamente rappresentative del principio della metalessi. Esse "riassumono" nella loro raffigurazione le componenti di ciascuno dei tre blocchi, definendosi come loro sostitute. È il caso, ad esempio, del paesaggio industriale ispirato a Delvaux. Esso viene "liberato" a partire dal manifesto di un film<sup>594</sup>. Tale manifesto appare collocato a sua volta nel paesaggio campagnolo ispirato a Dubuffet, sulla parete del fienile dove sta avvenendo la *projection*. Esso viene a poco a poco rivelato dallo strappo di un'*affiche* dalla quale è ricoperto, finché il movimento di liberazione non lo rende lo scenario della scena successiva.

Sur l'un des bords, la piste du cirque décollée et recroquevillée sur elle-même en rouleau dévoile l'affiché précédente. Dans le mince triangle ainsi mis à jour on peut voir un mur de briques contre lequel se tiennent deux silhouettes enlacées (T, p. 8).

Le coin décollé de l'affiche du cirque laisse voir, à ses pieds et derrière lui, les pavés luisants sous la pluie (T, p. 12).

Le couple se tient dans une zone de pénombre à l'écart du cône lumineux que projette à l'entrée de l'étroit passage entre les murs de briques un réflecteur fixé au sommet d'un poteau métallique aux poutrelles entrecroisées. Les gouttes d'une pluie fine poudroient en scintillant dans la partie supérieure du cône où la lumière se condense. [...] De temps à autre parviennent les échos de tampons et de metal entrechoqués. Dans les intervalles remplis par le silence rendu comme plus vaste par l'obscurité et le grésillement ténu de la bruine on peut entendre les souffles haletants et mêlés du couple enlacé (T, p. 17).

L'oscillazione fra stasi e movimento rappresenta perciò la forma di *mise en spectacle*, con la quale il testo esprime la funzione delle immagini come «moteur d'un phénomène d'autogénèse»<sup>595</sup>. Essa suggerisce così l'importanza delle immagini come meccanismi generatori della *fiction*. La descrizione ne attesta apertamente il ruolo di matrici della narrazione, attribuendo loro la funzione di innescare il movimento o determinare la stasi. Essa le usa quindi come «stimulants»<sup>596</sup> della narrazione, e le integra nel testo con un ruolo organizzativo cruciale. La *mise en spectacle* restituisce quindi il significato delle immagini nell'universo letterario di Simon, restituendo il loro ruolo di veri e propri «excitants»<sup>597</sup> dell'ispirazione letteraria. Tale funzione appare tanto più evidente, se si pensa ad esempio al gran numero di *pictures* che compaiono senza svolgere la stessa funzione:

à l'intérieur du cadre se trouvent punaisés le recto et le verso d'un bulletin paroissial dont le premier est ornée dans sa partie supérieure d'une croix entourée de rayons, un horaire des offices en caractères de ronde appliquée où

---

<sup>594</sup> Interessante, in questo senso, l'inclinazione di un tale ambiente per simboleggiare la presenza del cinema nella rappresentazione: «L'univers de la ville nocturne est donc le lieu de ces innombrables dedoublements causés par les reflets des lumières qui ajoutent aux clignotements de ces dernières leur mouvante rumeur» (Clerc 1993, p. 123).

<sup>595</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264. L'elemento dell'"autogenerazione" è stato notato anche da Guy Neumann (1983, p. 23).

<sup>596</sup> Questo il particolare ruolo dei "supporti iconici" che l'opera convoca come «générateurs» (Cfr. nota 40): gli «stimulants», ovvero gli oggetti dai quali si vede «déclencher l'acte d'écrire», i quali, «extra-textuels par définition», possono «prendre la forme de représentations figurées, que ce soit des cartes postales ou des peintures connues, de souvenirs, etc».

<sup>597</sup> Genin 2020.

alternent les pleins et les déliés, et une image imprimée, sommairement coloriée, représentant de jeunes garçons coiffés de bérets sur lesquels est épinglée une petite croix de métal” (T, p. 91).

Nel complesso, l’abbondanza di *pictures* e la loro importanza nel contesto dei movimenti di cattura e liberazione certifica la centralità dell’idea stessa di immagine nella rappresentazione. Il movimento di cattura e liberazione, in particolare, svolge una funzione antitetica rispetto a quella di *tournage* e *projection*. Esso non ostenta la presenza di mediazioni. Al contrario, le dissimula, confondendo i rapporti fra *rangs* della *fiction*. Da questa suggestione sembra possibile ricavare un’importante indicazione sul rapporto di *Triptyque* con il romanzo postmoderno. Con quest’ultimo, l’opera condivide appunto l’inclinazione verso le immagini<sup>598</sup>. Soprattutto, essa condivide la stessa concezione dell’immagine come parte integrante dello stesso sistema conoscitivo e gnoseologico. *Triptyque* dà corpo in questo senso ad una rappresentazione nella quale intervengono tutte le possibili tipologie di immagini. Esse si presentano tutte un eguale statuto gerarchico e narratologico. La descrizione le confonde vicendevolmente in un’unica *picture* animata, impedendo di riconoscere i rapporti fra ciò che apparterebbe alla realtà e ciò che invece apparterebbe alle immagini. In questo senso, anche *Triptyque* mette in campo la «widely shared notion that visual images have replaced words as the dominant mode of expression in our time»<sup>599</sup>. L’opera rappresenta una raffigurazione specifica di tale ipotesi, utilizzando le *pictures* come integrazioni e come “sostitute” della “realtà”.

Proprio in quest’ottica, il movimento di cattura e liberazione evoca un contenuto critico. Dissimulando le ragioni dei transiti fra l’una e l’altra *picture*<sup>600</sup>, il testo produce un corto circuito nella ricezione del lettore. Quest’ultimo non appare in grado di comprendere i confini e la *ratio* della narrazione<sup>601</sup>. Tutto ciò che gli viene presentato sono appunto immagini. In questo senso, il lettore recepisce l’inapplicabilità della consueta griglia realistica. Egli coglie l’impossibilità di utilizzarla per decifrare i rapporti fra le *pictures*. Il testo lo induce a constatarne l’irrelevanza, restituendo in questo modo il segno schiettamente antirealistico della rappresentazione. Grazie a questo tipo di effetto, il lettore entra a contatto con l’“assenza di finalità” che Simon riconosce al fondo dell’artificio letterario. Il movimento della cattura e della liberazione partecipa perciò delle funzioni della *mise en spectacle*, mettendo al centro dell’attenzione il tema dell’artificio. Ciò accade tuttavia in una forma meno incline alla spettacolarizzazione. In luogo di mettere in campo il «règne du clinquant, du factice»<sup>602</sup>, la cattura e la liberazione esaltano “in negativo” la presenza di mediazioni nella realtà. Abolendole, esse manifestano la marca antirealistica – dunque non conforme alla realtà – dei rapporti interni al testo.

---

<sup>598</sup> Tale è la condizione in cui si preannuncia lo sviluppo della cosiddetta «iconosfera», ovvero «la sfera costituita dall’insieme delle immagini che circolano in un determinato contesto culturale, dalle tecnologie con cui esse vengono prodotte, elaborate, trasmesse e archiviate e dagli usi sociali di cui queste stesse immagini sono oggetto» (Pinotti Somaini 2016, p. 18). Già il romanzo postmoderno prelude a una simile condizione, ratificando in prima persona un universo in cui la «visual image is privileged»: fatto che induce la letteratura, nel suo tentativo di “sopravvivenza”, a ricercare «other techniques outside its medium» (Torres Cruz 2014, p. 6). Il tema delle immagini nel romanzo postmoderno è trattato specificamente da Mariarosa Olivieri (2006).

<sup>599</sup> Mitchell 2005, p. 5.

<sup>600</sup> Nascondendo quindi le relazioni «de l’univers de la fiction à celui de sa mise en scène ou à celui de sa représentation» (Pier, Schaeffer 2005, p. 12).

<sup>601</sup> Il lettore «s’aperçoit chaque fois que chacune des histoires, c’est un texte ; que chaque fois qu’on croit que c’est vrai, c’est soit un texte, soit un film, soit une affiche, soit une image qui est contemplée par un personnage des autres séries. Ce qui fait que les séries se renvoient les unes aux autres [...]. [L]a fiction se dénonce perpétuellement comme une fiction» (Calle-Gruber 2008, p. 35).

<sup>602</sup> Bonhomme 2011, p. 85.

Infine, tale impiego delle *pictures* segnala un ulteriore discostamento di *Triptyque* dal modello del cinema. Esso delinea un'affinità con una tipologia di cinema alternativo, che si configura esso stesso «intermedial»<sup>603</sup>. Rievocando in questo senso un'affinità con gli schemi sperimentali del cinema delle origini<sup>604</sup>, il film presentato da *Triptyque* appare fondato su un'«equilibristica sospensione»<sup>605</sup> fra linguaggi diversi. La compresenza di pittura e cinema alla base della rappresentazione allontana perciò *Triptyque* dalla definizione come “testo di ispirazione cinematografica”. Esso si delinea in queste vesti come esito di una vocazione di diverso tipo. Per comprenderla, appare utile soffermarsi sull'elemento di antirealismo evocato dalla scansione del testo per immagini. Attraverso tale osservazione sarà possibile comprendere il ruolo delle *pictures* come segno di un'idea di cinema intrinsecamente metamorfica e sperimentale.

### 1.c.V – Metalessi e metamorfismo

Il segno più importante dell'antirealismo di *Triptyque* è la disposizione della narrazione in un flusso continuo di immagini. Tale caratteristica deriva dal fatto che, in luogo di articolare una struttura diegetica, la descrizione dà corpo ad una concatenazione continua di raffigurazioni. Essa impedisce così di riordinare i rapporti logici fra le varie immagini, registrando anzi una tendenza a confonderli. Il testo evoca così un effetto di metamorfosi. A questo partecipa anche l'esistenza dei continui passaggi fra cattura e liberazione. Svolgendosi sempre in coincidenza di una *picture*, tali passaggi istituiscono un principio di «mélange instable»<sup>606</sup>. Tale instabilità caratterizza innanzitutto il movimento delle immagini, che vengono coinvolte in una continua alternanza fra dinamismo e stasi. Essa caratterizza però anche la continua oscillazione fra piani narrativi. Ogni *picture*, infatti, sprigiona o condensa sempre il dinamismo di un'immagine, la quale appartiene ad un blocco del trittico distinto da quello di partenza. Se, da un lato, tale movimento fa delle *picture* degli autentici raccordi nel flusso metamorfico, dall'altro esso complica il riconoscimento delle relazioni interne al testo.

In un primo senso, i momenti di raccordo permettono di identificare gli spostamenti del *focus* della descrizione da un blocco del trittico all'altro. Le *pictures* sanciscono in questo senso i passaggi dal blocco in cui si svolge il dinamismo e quello che darà corpo alla cattura o alla liberazione. Esse segnalano quindi l'appartenenza di ciascun blocco ad un differente piano narrativo. La funzione specifica del movimento di cattura e liberazione è perciò dare corpo a continue sostituzioni fra i vari piani narrativi. In quest'ottica, esso svolge una funzione di metalessi.

In un secondo senso, cattura e liberazione danno corpo alla concatenazione delle immagini, mescolando così i diversi livelli narrativi. Sebbene le *pictures* rivelino la distinzione di livello narrativo fra i tre blocchi, le catture e le liberazioni confondono sulle loro reciproche relazioni. I continui passaggi fra livelli narrativi derealizzano anzi le distinzioni fra i vari gradi. Essi non rivelano

---

<sup>603</sup> Ovvero l'«intermedial cinema». Un linguaggio che si intende fondato su operazioni di reinquadramento del reale a partire dall'integrazione di altri linguaggi artistici, così proponendo «new relations between reality and appearance, the individual and the collective, multiplying the possibilities of the film medium in a polemical way, while challenging its own limits and the power of representation» (Nagib in Jerslev, Nagib 2014, p. 37).

<sup>604</sup> Come nota Bonhomme, l'utilizzo delle carte postali come generatori della narrazione risale ad un utilizzo presente già nei film dei Lumière, i quali costituiscono del resto un riferimento specifico per Simon: «la tension entre mouvement et immobilité présente dans l'écriture simonienne apparait donc un comme un héritage des débuts du cinéma. Cette approche que l'on pourrait qualifier d'approche Lumière sous-tend de façon importante la manière dont le cinéma est ressenti dans l'oeuvre et, plus spécifiquement, son aspect scientifique» (2005a, p. 97).

<sup>605</sup> Maggiti 2007, pp. 78-79.

<sup>606</sup> Bonhomme in Jeannelle, Flinn 2006.

mai la struttura complessiva della *fiction*, elidendo anzi il quadro logico-causale delle relazioni fra i vari scenari presentati dal testo. In questo senso, la funzione di metalessi delle *pictures* aumenta il grado di confusione già impresso dal flusso metamorfico. Tale elemento rappresenta un tratto costitutivo dell'antirealismo di *Triptyque*. In questa prospettiva, infatti, cattura e liberazione rivelano il carattere di «infraction ontologique»<sup>607</sup> implicito in tutta la rappresentazione, incrementando l'indeterminatezza delle relazioni interne del testo.

Cattura e liberazione si configurano quindi come il risultato di una commistione tra il carattere metamorfico e la funzione di metalessi delle *pictures*. Esse esprimono l'influenza di tali aspetti opacizzando la struttura testuale, fino a generare l'impressione che questa non esista. Causando in prima persona tale effetto, l'incontro fra metalessi e metamorfosi rappresenta un motivo di interesse cruciale. Da un lato, esso rappresenta la condizione per recepire la conformità del testo al modello del "trittico". Dall'altro, in questo stesso senso, l'insieme dei due elementi produce una forte analogia con la *video art*<sup>608</sup>. Per entrare nel merito di tali questioni occorre quindi osservare in che modo cattura e liberazione rivelino la cooperazione delle funzioni di metalessi e metamorfosi.

Quanto alla funzione di metalessi, si è detto di come essa entri in gioco grazie alle *pictures*. Ognuna di queste raffigura in uno scenario la presenza di un ulteriore livello di *fiction*. L'intervento di cattura e liberazione provoca quindi il passaggio da un blocco all'altro, innescando un gioco di sostituzioni fra piani narrativi. Questa tipologia di articolazione costituisce quindi un fattore primario dell'effetto visuale della metamorfosi. Allo stesso modo, essa permette di cogliere la relazione del testo con il trittico. Le *pictures*, in virtù della loro funzione di metalessi, attestano cioè la distinzione di livello di ciascun blocco. Tale distinzione si configura come la base per comprendere suddivisione della narrazione in tre blocchi indipendenti, poiché evoca l'indipendenza degli scenari che di volta in volta si aprono. Cattura e liberazione rivelano quindi che il passaggio verso ognuno di essi non si deve a motivi realistici, o a ragioni narrative, ma al fatto che ciascun blocco contenga un richiamo ad un altro blocco. Le *pictures* incarnano in questo senso le sedi delle corrispondenze visuali fra i blocchi.

Tale funzione di metalessi complica però allo stesso tempo il rapporto con il trittico, suggerendo una criticità dell'identificazione di tale schema. Il fatto che ogni *picture* rappresenti l'avvio della descrizione di un altro blocco svolge un ruolo dirimente in questo senso. Essa permette di osservare che il principio d'innescamento del dinamismo filmico di ciascun blocco sia sostanzialmente compreso all'interno di un altro blocco. Ciò significa, in altre parole, che i vari blocchi «se trouvent enchevêtrés les uns dans les autres»<sup>609</sup>. L'incipit del romanzo costituisce in questo senso un esempio molto chiaro. Esso ritrae, come "inquadratura iniziale", la carta postale. Quest'ultima viene presentata sin da subito come una *picture*. La descrizione segnala tuttavia il movimento interno dell'inquadratura. Essa rivela così, come in un «trompe-l'œil»<sup>610</sup>, un effetto metamorfico riconducibile ad una liberazione:

La carte postale représente une esplanade plantée de palmiers qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue. Une longue falaise de façades blanches, éblouissantes, aux ornements rococo, s'incurve doucement

---

<sup>607</sup> Gris in Fortin, Vray 2013, p. 101.

<sup>608</sup> Il rapporto con i "confini" interni del testo segnala un bivio importante nella scelta fra *video art* e cinema. Prerogativa specifica della prima è infatti violare la norma definita dal secondo, per la quale «les segments d'un film sont plus longs, plus définis, plus tangibles (même quand ils passent rapidement)», e sovvertire la «perception plus aisée des combinaisons» consentita da una tale impostazione nel segno dell'indeterminazione (Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 108).

<sup>609</sup> Wightman 2019.

<sup>610</sup> Ivi.

en suivant la courbe de la baie. [...] Des personnages aux costumes clairs vont et viennent sur la digue qui sépare l'esplanade de la plage (*T*, p. 7)..

Immediatamente dopo, l'immagine torna ad una stasi. Si ha perciò un movimento di cattura, che si sofferma su alcuni difetti della raffigurazione:

L'encrage des différentes couleurs ne coïncide pas exactement avec les contours de chacun des objets, de sorte que le vert cru des palmiers déborde sur le bleu du ciel, le mauve d'une écharpe ou d'une ombrelle mordent sur l'ocre du sol ou le cobalt de la mer (*T*, p. 7).

Il passaggio dalla liberazione alla cattura rivela perciò che la cartolina custodisce uno scenario in movimento. Questo viene progressivamente ricostruito dalla descrizione, che lo caratterizza progressivamente come il terzo blocco del trittico, ispirato a Bacon. A seguito di questo primo movimento da liberazione a cattura, se ne ha poi un altro. Con questo, la descrizione inquadra il contesto nel quale compare la cartolina, presentando l'ambiente circostante. Essa ne introduce in successione le componenti, rivelando così che la cartolina è poggiata su una tovaglia a quadri, e collocata vicino al corpo scuoiato di un coniglio.

La carte est posée sur le coin d'une table de cuisine recouverte d'une toile cirée aux carreaux jaunes, rouges et roses, fendue d'entailles en plusieurs endroits par les lames de hachoirs ou de couteaux qui ont glissé. Les lèvres effilochées des entailles se soulèvent et on peut voir la trame marron. Le corps rose d'un lapin dépouillé de sa fourrure est allongé sur un plat de faïence aux bords épais, non loin de la carte postale. Sa tête ensanglantée dépasse le rebord du plat et pend sur la toile cirée (*T*, p. 7).

Proseguendo il *travelling*, la descrizione inquadra progressivamente anche ciò che c'è intorno:

La porte de la cuisine donne de plain-pied sur une cour au sol recouvert de gravier qui sépare la maison d'un autre bâtiment parallèle. L'une des extrémités de la cour est fermée par une grille à deux battants. L'autre débouche sur un verger planté de pruniers. On peut entendre le bruit tout proche de l'eau basculant par-dessus la murette d'un canal de retenue et fusant entre les joints de la vanne. Plus faible, lointain, plus grave, parvient aussi celui d'une cascade. Le verger s'étend jusqu'à la rivière avant le coude qu'elle fait pour se diriger vers le hameau (*T*, p. 7).

La descrizione svela quindi che l'ambiente in cui si trova la cartolina che raffigura lo scenario di Bacon è la campagna del blocco ispirato a Dubuffet. Per il lettore, all'inizio del testo, tale collocazione non appare ancora chiara. Solo progressivamente la descrizione permetterà di ricondurre le componenti legate alla campagna e quelle legate al paesaggio costiero a due scenari distinti. La descrizione mette però in evidenza sin dall'inizio il rapporto di «imbrication réciproque»<sup>611</sup> fra i vari blocchi. La cartolina è infatti una raffigurazione del terzo scenario all'interno del primo. La sua raffigurazione restituisce il fatto che il primo e il terzo scenario del trittico non sono completamente indipendenti. Essa ne manifesta, piuttosto, la reciproca congiunzione.

Tale relazione si istituisce fra tutti e tre i blocchi del trittico. Progressivamente, il lettore scoprirà che il paesaggio campagnolo ispirato a Dubuffet costituisce a sua volta il contenuto di un film pubblicitario su un manifesto nella periferia industriale, legata al blocco ispirato a Delvaux. Anche quest'ultima prende del resto movimento a partire da una *picture*, la quale coincide con quella della copertina del libro che ha in mano la donna ritratta nello scenario baconiano.

---

<sup>611</sup> Mougín in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

Un altro utile esempio in tale senso è quello del manifesto che compare nel primo scenario, ispirato a Dubuffet, come pubblicità del film oggetto del *torunage* del terzo scenario baconiano. Tale richiamo appare utile soprattutto per comprendere come le *pictures* si configurino precipuamente come segno della corrispondenza pitturale. In questo senso, esse supportano anche il lettore nella ricerca delle risonanze pitturali fra le immagini.

La première des deux bandes tranche sur un fond bleu nuit où s'égrènent comme un chapelet de perles les globes de lampadaires à la lueur desquels on entrevoit vaguement un alignement de palmiers et des architectures pompeuses. Des reflets sinueux bougent sur l'eau d'une baie que semble longer la ligne des lampadaires. Au premier plan est dessiné le visage d'une femme encore belle à l'expression angoissée. Son cou est entouré d'un collier de perles à trois rangs. Ses épaules nues sortent d'une écharpe de gaze qui forme le haut d'une robe de soirée. Des diamants scintillent aux doigts effilés de la main qu'elle porte à sa bouche d'un geste éploré. Derrière elle s'affrontent les visages de deux hommes, tous deux d'un certain âge, l'un méditatif et las, aux lèvres épaisses, au front haut, l'autre d'une complexion empâtée comme celles de ces ténors au masque avantageux mais qui commence à s'affaïsser. Entre eux et la femme apparaît la tête d'un adolescent qui, sous les cheveux jaunes et bouclés, évoque un peu celle d'un mouton, quoique le visage juvénile soit empreint d'une expression de défi et de révolte. Le titre du film s'étale en lettres jaunes sur le fond de ciel étoilé (*T*, p. 47).

Altri passaggi permettono invece di rilevare che le *pictures* incaricate di rilevare le intersezioni sono anche più d'una per ciascun blocco. Appare esemplificativa, in questo senso, la scena dei due ragazzi protagonisti del paesaggio di campagna. I due appaiono intenti a maneggiare la pellicola di un film. Guardandola in controluce, essi osservano un'immagine, nella quale la descrizione permette di riconoscere la donna protagonista della scena della località costiera:

Pour mieux distinguer les détails de l'image, les mains du garçon tendent le morceau de pellicule coudée en forme de U et l'élèvent vers le ciel. Le corps transparent de l'actrice couchée sur le lit défait passe alors de bas en haut sur le fond flou: d'abord le vert sombre de la colline, puis le bleu lumineux du ciel où les nuages glissent lentement en se déformant peu à peu, dessinant, comblant, effaçant, creusant de nouveau des golfes, des presqu'îles et des caps ébouriffés (*T*, p. 123).

Esistono quindi più punti e momenti in cui i blocchi si intersecano.

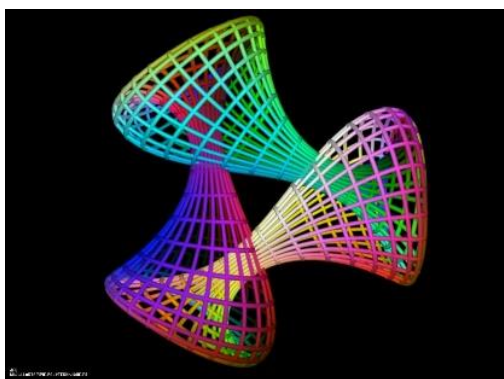
Più che una concatenazione, le *pictures* istituiscono fra i blocchi un rapporto di implicazione reciproca. La loro funzione di metalessi accentua in questo senso lo statuto irrealistico della narrazione. Essa rimanda all'assenza di un quadro logico-causale dietro le relazioni fra i blocchi. I passaggi di cattura e liberazione esprimono quindi tale funzione, rivelando l'impianto della narrazione su una «structure fictionnelle aussi spectaculairement acrobatique»<sup>612</sup>. Tale struttura trova la sua caratteristica principale nella forma «discohérente»<sup>613</sup> di relazioni che essa descrive. Essa si rivela impostata su un gioco di scatole cinesi. Proprio in questo senso, però, essa rende individuabile uno schema associabile alla logica del trittico. Quest'ultimo aspetto può essere ricondotto, come fa Pascal Mougin, ad un modello in particolare: quello della «triple bouteille de Klein»<sup>614</sup>.

---

<sup>612</sup> Mougin in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>613</sup> Ricardou 1975, p. 25.

<sup>614</sup> Fonte: <<http://www.lactamme.polytechnique.fr/Mosaic/images/BKLN.12.D/display.html>> - Mougin in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.



Tale figura, nello specifico, suggerisce il tipo di passaggi fra blocchi costituiti da catture e liberazioni. Allo stesso modo, essa rimanda all'impossibilità di distinguere fra l'"interno" e l'"esterno" di ogni piano della *fiction*. Soprattutto, essa permette di concepire in che modo i diversi "mondi" compresi nella *fiction* risultino vicendevolmente agganciati. Le intersezioni fra blocchi si configurano in questo senso come reciproci "inglobamenti", permettendo di classificare ciascuna rappresentazione come «secondary or embedded»<sup>615</sup> rispetto alle altre. In questa prospettiva, risulta possibile anche riconoscere la coesistenza dei tre blocchi in un rapporto di parità gerarchica. Ciascun blocco, secondo tale schema, conserva un'indipendenza narratologica, configurando però alcuni elementi di corrispondenza con gli altri.

Il richiamo alla *bouteille de Klein* raffigura quindi uno schema utile per cogliere, dietro la reciproca comprensione tra i blocchi, il trittico annunciato dal titolo. Essa identifica una tipologia di tripartizione nella quale le tre sezioni appaiono vicendevolmente inglobate, sancendo la loro «unité (...) comme triplicité»<sup>616</sup>. A supportarne l'attivazione è la funzione di metalessi espressa dalle *pictures*. Il suo effetto specifico è infatti la neutralizzazione dei confini fra le diverse realtà tratteggiate nel complesso della *fiction*. Essa collabora in questo senso con l'elemento del metamorfismo. La loro combinazione produce il fatto che tutti e tre diversi livelli della *fiction* si configurino come un unico, simultaneo, discorso. Il loro incontro è quindi il principio della «réversibilité»<sup>617</sup> fra i tre scenari. Tale *réversibilité* si manifesta specificamente attraverso le catture e le liberazioni. Con queste, viene evocata una continua oscillazione fra rivelazione e camuffamento dello schema dell'inglobamento. Soprattutto, attraverso la loro rappresentazione, il testo restituisce l'importanza della combinazione fra metamorfismo e metalessi come l'autentica struttura di supporto allo sviluppo della narrazione. Si può anzi descrivere il metamorfismo evocato dalla descrizione come esito della pervasività della metalessi.

In quest'ottica, la radicale antinarratività e l'antirealismo di *Triptyque* si configurano come il risultato di una *fiction* retta da un «cadre»<sup>618</sup> interamente improntato alla metalessi. Il testo permette

<sup>615</sup> La figura della tripla bottiglia viene del resto utilizzata anche da McHale per descrivere *Dans le labyrinthe* di Robbe-Grillet, e per ritrarre simile modalità di strutturazione come particolarmente rappresentativa dei modi della *fiction* postmoderna (McHale 1987, p. 14).

<sup>616</sup> Dallenbach 1975, p. 162.

<sup>617</sup> «Réversibilité de la projection» è anzi il carattere fondamentale del film simulato da *Triptyque*, il quale «donne à voir son envers, c'est-à-dire un autre film. Feuilletage d'images réversibles l'une dans l'autre, à l'infini, l'auteur nous proposant un véritable labyrinthe filmique» (Bonhomme 2009b).

<sup>618</sup> L'elemento della non gerarchizzazione è la condizione primariamente generata dalla metalessi. «Par la métalepse, Simon indique que tous les constituants de la diégèse sont des figures génériques pareilles à celles des animaux en captivité ; tous sont des spécimens typiques, animés de manière volontariste d'une vie

di identificare una precisa raffigurazione di tale aspetto, come in una *mise en abyme*. Nella scena di seguito, uno dei due ragazzi dello scenario dubuffetiano osserva di nuovo la pellicola, soffermandosi su un'immagine legata al paesaggio costiero. Tale immagine, "disegnata" sulla pellicola, prende movimento. Il movimento si cristallizza di nuovo su uno dei due personaggi all'interno del paesaggio costiero. Quest'ultimo viene descritto con un riferimento non allo spazio in cui si trova il personaggio agente, ma al supporto stesso della pellicola:

Ouvrant le tiroir de sa table, le garçon en sort une loupe et élevant de nouveau le morceau de film dans sa main gauche il entreprend d'examiner en détail les petites images. Il peut ainsi distinguer plus nettement les visages des deux protagonistes. L'un est un homme d'un certain âge, assez corpulent, aux lèvres épaisses, au nez peu saillant, au front hautdégagé par les cheveux rejetés en arrière. Il est vêtu d'un costume sombre au gilet boutonné. Le buste étayé de chaque côté par le bras dont les mains reposent à plat sur la banquette, le regard réduit à une fente entre les paupières mi-closes, il semble écouter avec quelque peine, le visage empreint d'une expression soucieuse, perplexe, et comme si elles elles lui parvenaient à travers une porte ou l'obstacle d'une langue étrangère, les paroles que prononce l'autre personnage au profil d'oiseau, au nez fort, aux sourcils épais et à la bouche mince. Ce dernier est vêtu d'un complet clair, sans gilet, sa veste déboutonnée ouverte sur le devant d'une chemise bleu pâle où la cravate est maintenue par une barrette de métal. Il est assis dans une pose nonchalante et désinvolte, l'un de ses bras passé sur le dossier de la banquette. Il doit souligner ses paroles de gestes rapides car son autre bras au bout duquel virevolte la main à la paume renversée, aux doigts écartés, laisse une trace fuligineuse sur la pellicule où le mouvement de l'avant-bras engendre, à partir du coude, un angle clair strié de courbes concentriques (*T*, p. 29).

Con tale immagine, la descrizione manifesta la confusione di piani fra i due scenari, suggerendo così la loro reciproca implicazione. Essa opera una forma di *mise en spectacle* della propria struttura di metalessi, rendendola direttamente visibile.

In tutti questi sensi, il riconoscimento dell'impianto della rappresentazione come metalessi permette di comprendere una volta di più il distacco di *Triptyque* dal modello del cinema. Tale distacco suggerisce invece la prossimità con un'ipotesi alternativa di questo, presso la quale le funzioni del metamorfismo metalettico costituiscano il paradigma di base. Simile ipotesi appare molto prossima alle forme della *video art*. Presso tale linguaggio artistico le forme e le matrici dell'antinarratività di *Triptyque*, cioè la metalessi e il metamorfismo, godono di un'importanza centrale. La loro presenza determina ugualmente un carattere di antinarratività, il quale si esprime spesso in modi non distanti da come accade in *Triptyque*. Anche la presenza della *mise en spectacle* costituisce un elemento importante per riconoscere tale vicinanza. I suoi effetti sulla rappresentazione visuale di *Triptyque* trovano alcuni richiami specifici in opere di ambito videoartistico.

Nonostante la negligenza di Simon nei confronti della *video art*, tale richiamo può illuminare molti più aspetti dell'opera di quanti ne spieghi l'accostamento al modello cinematografico. Porre in primo piano metalessi e metamorfismo, e così riconoscere l'affinità con la *video art*, consente soprattutto di giungere ad un punto importante nell'analisi comparativa fra *Triptyque* e *La Route des Flandres*. Essa permette nello specifico di discernere la particolare visione sul problema della mediazione delineata in *Triptyque*, delineando una serie di modificazioni nella visione presentata in *La Route des Flandres*. Soprattutto, essa permette di individuare un progresso nello stesso discorso figurale rintracciato nell'opera precedente. Per proseguire l'analisi, occorre quindi porre in rilievo gli specifici elementi di vicinanza con l'universo della *video art*.

---

artificielle, des êtres-images qui ne sont pas à l'origine de leurs propres possibles mais pourvus des seules puissances que celles que leur prête l'auteur pour donner corps, temporairement, à une fiction illusionniste» (Mougin in Watine, Yocar, Zemmour 2018).

### 1.d - Per una rilettura del *cinematic novel* alla luce dell'esempio di *Triptyque*

Un elemento fondante della *video art* è la sua natura di linguaggio visuale composto da un'«image continue, sans véritable support matériel, image live»<sup>619</sup>. Come nota Mougín, tale aspetto permette di intuire le ragioni del distacco di Simon da questa forma artistica. La tecnica video si struttura infatti secondo il principio della sincronia fra oggetto filmato e filmato. Il processo della produzione del film può avvenire nello stesso momento della sua trasmissione. L'interesse che Simon esprime nei confronti del cinema riflette invece un interesse verso tematiche strettamente legate all'assenza di sincronia fra i due momenti. Come osservato a proposito della presenza di raffigurazioni relative al *tournage* e alla *projection*, la scrittura di Simon esprime un'aspirazione alla tematizzazione dei problemi della mediazione. Questi ultimi si legano del resto anche alla questione della discontinuità della percezione, la quale appare invece al centro del discorso metaletterario di *La Route des Flandres*.

Il cinema rappresenta un perfetto termine di paragone in questo tipo di riflessione. Il suo linguaggio è del resto «constitué que de fragments»<sup>620</sup>, quello del fotogramma e quello del piano dell'inquadratura. In *La Route des Flandres*, la frammentarietà costituisce un *enjeu* narrativo principale. La prospettiva memoriale incarna un modo di procedere di questo tipo, evocando al contempo immagini fortemente segnate da un elemento di “differita”. L'approdo al *cinematic novel* rappresenterebbe perciò un'evoluzione organica di tale discorso. Il montaggio, struttura portante della forma *tout-court* cinematografica, ne rappresenterebbe una nuova giustificazione tematica<sup>621</sup>. Ne rappresenterebbe, cioè, una diversa prospettiva, fornendo nuove suggestioni per trattare il tema della differenza fra “oggetto” e “immagine dell'oggetto”. Tuttavia, i procedimenti testuali fin qui analizzati presentano significativi elementi di discostamento in tal senso. Essi inducono ad immaginare una visualità “fluida”, metamorfica, in continuo movimento, che poco ha a che fare con la frammentarietà del cinema e del montaggio.

Si è detto di come i continui passaggi fra i tre blocchi del trittico non si reggano su rapporti di tipo causale. Si è detto anche di come tale impostazione incida sull'impossibilità di individuare una logica nei «raccords de regards, de mouvements, de positions ou de dialogues»<sup>622</sup> che “muovono” le immagini. Occorre ora sottolineare come tale aspetto, segnalando la penetrazione della metalessi fino al livello delle strutture testuali, metta significativamente in discussione l'opportunità del paragone con il cinema. Un simile modo di procedere esprime infatti una tensione antirealistica, realizzando un flusso di immagini. L'idea stessa di flusso si discosta nettamente dalle forme del montaggio

---

<sup>619</sup> Mougín 2020.

<sup>620</sup> Calle 1993, p. 4.

<sup>621</sup> Si è parlato ampiamente del montaggio architettato in *Triptyque* come improntato alla logica dell'«intervallo» di Dziga Vertov, come fa Bonhomme (in Jeannelle, Flinn 2006): «L'intervalle est donc une forme qui corrèle deux éléments différents. Ceux-ci sont différents mais aussi semblables par ailleurs. C'est en cela que la saute est un intervalle puisque nous avons vu que le plan est à la fois presque identique et pourtant différent. Selon la théorie de Vertov, cela permet de particulariser cette différence et d'alerter le spectateur à son sujet, procédé que nous retrouvons parfois chez Claude Simon [...]. La différence résonne encore davantage dans la ressemblance (soulignons que l'intervalle est marqué ici par un espace typographique). On pourrait parler d'un système d'analogie différentielle. Mais cette théorie ne fonctionne schématiquement ni chez Claude Simon ni chez Vertov ; il s'agit plutôt d'un jeu complexe d'entrelacements». Lo stesso accostamento è stato poi operato anche a proposito di *Le Jardin des Plantes* (1997) da Sophie (2007).

<sup>622</sup> Mougín 2020.

cinematografico, approssimandosi invece ad un'idea di *continuum*, di “linearità” di carattere metamorfico<sup>623</sup>.

In questa prospettiva, l'accostamento con la *video art* permette di riconoscere anche la continuità di *Triptyque* rispetto a *La Route des Flandres* nell'impianto della sperimentazione. L'ipotesi fondante del testo è infatti un'idea di composizione analoga a quella che presiede alla scrittura di *La Route des Flandres*. Come precedentemente notato, il trittico rimanda ad un'idea di assemblaggio, la quale si ritrova anche nell'ipotesi del *collage* applicata nel testo precedente. Anche la *video art* appare essenzialmente fondata su tale idea di assemblaggio. In un certo senso, anzi, essa può essere considerata una specie di evoluzione del *collage* stesso. Riportando *Triptyque* al modello della *video art*, risulta possibile cogliere una filiazione dall'opera precedente, che appare misurabile anche a partire dal rapporto con l'intermedialità.

*Collage* e *video art* presentano del resto una serie di caratteristiche sostanzialmente analoghe. In entrambi i contesti, l'idea di *assemblage* si esprime in una tendenza alla «juxtaposition de matériaux»<sup>624</sup>. Per realizzarla, entrambi i linguaggi artistici contano poi sulla chiamata in causa sia di materiali eterogenei. È infatti possibile individuare sia nei *collage* che nei *video tapes* un ampio uso di elementi sia «“naturels”», cioè presi dalla realtà (come le fotografie), che «artificiels», come le *pictures* e le sequenze «“mixées” par la machine elle-même»<sup>625</sup>. Tali elementi di continuità vengono del resto esibiti e sfruttati sin dalle origini del discorso videoartistico. Ne sono una testimonianza, ad esempio, i *TV Dé/collages* di Wolf Vostell. Con tale sperimentazione, Vostell restituisce un'idea *video art* come aggiornamento delle tecniche di *collage*. La *video art* concepisce in questo senso le «images télévisées» come al nuovo «objet trouvé»<sup>626</sup>, di «origine banale et quotidienne»<sup>627</sup>, che struttura le rappresentazioni del *collage*. Vostell individua in questo senso uno specifico oggetto d'interesse nell'«event», al quale viene restituita «la même importance que le résultat esthétique»<sup>628</sup>.

Esiste perciò un importante nesso fra le due arti, il quale emerge sin dalle origini. Esso permette di osservare nella *video art* l'esito di un progresso nell'immaginario e nei mezzi stessi del *collage*. In questa prospettiva, risulta perciò possibile interrogarsi sulla possibilità di sovrapporre tale relazione fra *collage* e *video art* ad una lettura dei rapporti fra *La Route des Flandres* e *Triptyque*. Laddove il

---

<sup>623</sup> Occorre considerare che «il montaggio analogico viene anche definito “lineare” perché le singole immagini selezionate devono essere registrate una dopo l'altra senza salti, seguendo un andamento cronologico che da zero va alla fine» (Amaducci 2014, p. 21). Un tratto invece non condiviso dalla costruzione del video.

<sup>624</sup> Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 108.

<sup>625</sup> Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 108.

<sup>626</sup> Vostell in Pechkoff 2021, p. 82.

<sup>627</sup> Hegyi 2012, p. 20.

<sup>628</sup> Vostell in Pechkoff 2021, p. 82. Tale *event* coincide spesso con un'«irruption de vérités désagréables» (Cfr. Dagen 2008) che degrada «le “naturel”» (Cfr. Jameson, in Bellour, Duguet 1988, p. 108). Jameson parla di questa caratteristica come un dato intrinseco della *video art*, e come una differenza specifica dal *collage*. Nella *video art*, i materiali considerati “naturali” (le immagini dal vero) sono oggetto, come dimostra lo stesso Vostell con le deformazioni del «dé-collage», di una degradazione. Nella sua connotazione come «plus dégradé que l'artificiel», ciò che proviene dalla realtà contemporanea si rivela in generale molto distante da quella «vie quotidienne sécurisante d'une société humaine récemment construite (comme dans les objets cubistes)», esprimendo sempre, piuttosto «le bruit et les signaux confus, l'inimaginable fouillis informationnel de la nouvelle société médiatique». Come nota Lachaud (2018, p. 27), «la volonté de l'artiste, par le décollage, par l'arrachage et par la déchirure d'affiches, est de faire surgir le dessous du réel donné à voir par ces actions. L'effacement et le recouvrement participent également à cette volonté». Le opere di Vostell si qualificano infatti come rappresentative di una forma di «polit-pop» (De Ruyter 2008, p. 24), che rivela, attraverso le immagini del mondo quotidiano, filtrato dai *media*, «l'imposture» (Parfait 2001, p. 24) che presiede alla costruzione di quelle stesse immagini.

*collage* rappresenta lo schema operativo della «*génération par analogie*»<sup>629</sup> realizzata in *La Route des Flandres*, esso ricompare in *Triptyque* rideclinato all'interno di una nuova prospettiva. Tale nuova prospettiva viene ridefinita nel segno della perdita della logica memoriale al fondo del meccanismo di *génération*. Il discorso di *Triptyque* non accenna infatti ad un interesse per l'universo esperienziale o *humaniste*. La *ratio* vigente nel testo, ed espressa dai suoi meccanismi metamorfici, dipende da ragioni di stampo eminentemente formale. Essa si articola in maniera radicalmente *discohérente*, ricordando proprio in questo senso una serie di caratteristiche della *video art*.

Per comprendere più nello specifico le funzioni di tale comparazione, appare opportuno focalizzare più da vicino le conseguenze della diversa impostazione dei meccanismi associativi. In *La Route des Flandres*, l'impronta memoriale e soggettiva tiene insieme le varie parti del *collage* sulla base di una «contiguïté»<sup>630</sup> istituita dalle associazioni. La «mise en rapports»<sup>631</sup> si fonda su elementi pitturali, ma tali elementi pitturali dipendono essi stessi da un modo soggettivo di percepire la pittorialità. D'altra parte, la ricomposizione dei *rapports* serviva specificamente a ricostruire il contenuto implicito dei frammenti testuali. Allo stesso modo, la rete di correlativi oggettivi evoca nel lettore la presenza di un nucleo "referenziale" del romanzo. I ricordi di Georges, le sue sensazioni a riguardo, costituiscono l'intreccio al fondo del "modo di procedere" della memoria. L'antinarratività di *La Route des Flandres* riguarda quindi la specifica modalità di restituzione del testo.

In *Triptyque*, invece, l'elemento dell'antinarratività segna l'opera a tutti i livelli. Gli elementi pitturali, il loro modo di richiamarsi, la loro strutturazione nel testo, svolgono lo stesso ruolo strutturante, dando corpo al «fonctionnement des jointures»<sup>632</sup> che regge il testo. Anche in *Triptyque*, quindi, l'uso di «sources génératrices» induce a ricostruire l'«isotopie» significatrice, osservando la «récurrence d'éléments privilégiés liés les uns aux autres par un rapport d'analogie»<sup>633</sup>. Ma visto l'andamento metamorfico del testo, delle immagini che lo strutturano, la rete delle corrispondenze, le intersezioni stesse fra una scena e l'altra, si istituiscono di volta in volta *ex novo*. Sono ogni volta nuove «mots carrefours» a produrre tali corrispondenze<sup>634</sup>. In questo contesto, «tout, à chaque instant, peut fonctionner comme générateur»<sup>635</sup>. In questo senso, il flusso metamorfico dispone una continua sovrapposizione di stimoli visuali, una generale condizione di «instabilité de repères»<sup>636</sup>.

Tutto questo riflette quindi un carattere di antinarratività più radicale. A causa di tale impostazione, pur esistendo tre trame distinte, legate a ciascuno scenario, nessuna di queste trame risulta completamente ricostruibile. Allo stesso modo, le associazioni fra le scene, evocate da «propriétés visuelles», reggono una serie di «transports analogiques du texte»<sup>637</sup>, ma non puntano all'evocazione di "significato". Esse restituiscono al lettore un'idea di «continuité à distance» fra i vari elementi descritti, mediante gli «échos visuels»<sup>638</sup>, così come la loro appartenenza a ciascuno scenario del trittico. Grazie a queste, ciascuna immagine del trittico appare ricostruibile, a poco a poco, sulla base

---

<sup>629</sup> Ricardou 1972, pp. 104-112.

<sup>630</sup> Simon in Ricardou 1975, p. 409-411.

<sup>631</sup> Simon in Ricardou 1975, p. 409-411.

<sup>632</sup> Sophie 2007.

<sup>633</sup> Neumann 1987, p. 83.

<sup>634</sup> Sophie 2007.

<sup>635</sup> Ricardou 1972, pp. 104-112 - Ci si riferisce qui non al *générateur* inteso come la *picture* trasposta nel testo, ma dei vari elementi da cui si generano continuamente i correlati oggettivi, quindi i simboli, le associazioni e, infine, i rizomi di senso.

<sup>636</sup> Wightman 2019.

<sup>637</sup> Genin 2020.

<sup>638</sup> Sophie 2007.

di un'«infrastructure» di «*échos et correspondances*»<sup>639</sup>. Ma il testo non restituisce altro che l'effetto pittorico, e il suo potere di strutturare le «*soudures*»<sup>640</sup> che tengono insieme il trittico. Quello che in *La Route des Flandres* veniva significativamente complicato, cioè il “contenuto” del racconto, appare perciò generalmente invalidato. La logica di *Triptyque* si allontana quindi da giustificazioni di tipo tematico, trovando la sua unica *ratio* nel movimento metamorfico attivato dalla metalessi. Non si tratta più, quindi, di ricercare la specifica sensazione alla base della narrazione. *Triptyque* sembra puntare in questo senso allo scopo specifico di strutturare un principio autotelico di unità pitturale. La lettura costituisce ora un esercizio di interrogazione sul funzionamento del testo.

L'antinarratività di *Triptyque* allontana perciò il testo sia dalla categoria del montaggio che da quella di analogia sensoriale declinata in *La Route des Flandres*. La configurazione metamorfica del testo segna in questo senso una nuova frontiera nel linguaggio figurale. Essa rimanda a un'ipotesi di testo che funziona solo in base alle proprie capacità di “autogenerarsi”, di farsi continuamente «base de sa propre génération»<sup>641</sup>. Proprio in questa prospettiva, perciò, il paragone con la *video art* rivela tutta la sua produttività, permettendo di riconoscere dietro tale aspirazione una pratica ampiamente esplorata dalle arti<sup>642</sup>

#### 1.d.I – Simultaneità e metamorfosi: appunti preliminari al confronto fra *Triptyque* e *video art*

L'orientamento all'autonomia e alla figuralità espresso da *Triptyque* trova un riflesso nelle forme della *video art*. Nel corso della riflessione su tale forma artistica emergono interessi non distanti da questo genere di tematiche. In molti casi viene tematizzata un'idea di rappresentazione riconducibile all'ideale cezanniano dell'«*harmonie parallèle à la nature*»<sup>643</sup>. A tale ipotesi fa infatti capo l'inclinazione della *video art* non alla «riproduzione», ma alla creazione di contenuti propri. Tale aspetto si esprime in una chiara tensione alla «*fictionnalité*»<sup>644</sup>, collegandosi ad una concezione dell'immagine come entità autosufficiente. Il discorso videoartistico si fonda su un «*entrelacement électronique et artificiel*»<sup>645</sup>, distanziandosi in generale dai principi “umanistici” della verosimiglianza. Questo elemento permette di comprendere chiaramente il distacco della *video art* dal cinema, in quanto diretto correlato della differenza di “origine” dei due linguaggi.

---

<sup>639</sup> Neumann 1983, p. 25.

<sup>640</sup> Ibidem.

<sup>641</sup> Ricardou 1972.

<sup>642</sup> Particolarmente significativo, per la comprensione di tale carattere autoreferenziale, e del rapporto di questo con il contesto socioculturale con cui si confronta la *video art* è senz'altro il saggio di Krauss (1976)

<sup>643</sup> Un'importante testimonianza viene fornita in questo senso direttamente da Nam June Paik, che dichiara: «*Ma Télévision Expérimentale est ni toujours intéressante ni toujours inintéressante comme la nature, qui est belle non parce qu'elle change de belle façon mais simplement parce qu'elle change. L'essence de la beauté de la nature est que l'illimitée QUANTITÉ de nature désarme la notion de QUALITÉ qu'on utilise en confondant inconsciemment ces deux sens: 1) marque distinctive 2) valeur. Dans ma Télévision Expérimentale, le mot QUALITÉ signifie seulement “marque distinctive” et non “valeur”. A est différent de B et non pas A est meilleur que B. Quelquefois j'ai besoin d'une pomme rouge D'autres fois j'ai besoin de lèvres rouges*» - Paik in Fargier 1989, p. 31.

<sup>644</sup> Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 106.

<sup>645</sup> Paik 1979, p. 12.

Tale differenza dipende chiaramente dalla derivazione della *video art* dall'uso di strumenti digitali. Mentre le immagini del cinema sono il frutto di una registrazione<sup>646</sup>, le immagini «évanescents»<sup>647</sup> della *video art* sono il frutto delle tecniche di «mixage d'images»<sup>648</sup>. Esse derivano da un'opera di manipolazione<sup>649</sup>, la quale dà corpo ad un processo creativo autosufficiente. Tale autosufficienza si lega alla capacità specifica dei dispositivi digitali di “plasmare” autonomamente i materiali della creazione. L'opera videoartistica è infatti il frutto di strumenti singolarmente provvisti di tutte le funzioni necessarie alla produzione dell'opera, dalla formazione dell'immagine alla sua postproduzione. La prerogativa di tali strumenti è la «solidarité entre le signal [...] et l'écran»<sup>650</sup>, grazie alla quale è possibile «capter et de retransmettre l'image au même moment, produisant un retour instantané»<sup>651</sup>. In questo modo, la cattura<sup>652</sup> e il «trucage»<sup>653</sup> dell'immagine possono svolgersi nello stesso momento. Il processo creativo della *video art* conta quindi sulla «simultanéité de la captation et de la diffusion»<sup>654</sup>, configurandosi all'interno di un “circuit chiuso”. La rappresentazione risulta «immédiatement disponible sur le moniteur»<sup>655</sup> sin dal momento della sua produzione. Simile aspetto genera quindi la caratteristica duttilità dell'immagine, permettendo all'opera videoartistica di svilupparsi secondo regole non prefissate. La *video art* costituisce in quest'ottica un'arte potenzialmente “simultanea”, in grado di assecondare i «capricci»<sup>656</sup> del momento della creazione.

---

<sup>646</sup> «La diretta cambia radicalmente l'idea di durata di un'immagine. Vincolata alla capienza della bobina, la tecnica cinematografica si è basata sul fatto che l'immagine in movimento non può durare a lungo: prima o poi finisce; tutta l'estetica del montaggio cinematografico si basa sulla concertazione della durata delle immagini. L'immagine elettronica introduce un concetto nuovo: una volta attivato il sistema l'immagine può, idealmente, durare per sempre. Si può anche non montare nulla, o si possono addirittura montare in tempo reale vari flussi di dati provenienti da diverse telecamere» - Amaducci 2014, p. 19.

<sup>647</sup> Nella misura in cui «elles n'ont pas de matérialité physique durable dans leur apparition écranique), elles peuvent être accompagnées de son synchrone» (Ibidem).

<sup>648</sup> Definizione con cui nell'ambito della *video art* viene sostituito il concetto di montaggio (Cfr. Dubois 2011, p. 84).

<sup>649</sup> Il principale strumento in questo senso è il sintetizzatore: il vero e proprio «image composer», convocato nella videoarte per dar corpo a «specific images that exist internally in his mind's eye, where no camera can probe, that is to cull images from a subjective reality or non-objective plane» (Beck in Korot, Schnider 1976, p. 21).

<sup>650</sup> Parfait 2001, p. 69.

<sup>651</sup> Krauss 1976.

<sup>652</sup> «L'immagine elettronica recupera una serie di possibilità manipolatorie che derivano dalla tradizione fotografica e cinematografica, rendendole più facilmente applicabili, istantaneamente visibili. Quello che era un effetto, una forzatura del mezzo per la fotografia e il cinema, qui diventa una delle tante possibilità “normali” di un'immagine disponibile per sua natura a qualsiasi metamorfosi» - Amaducci 2014, p. 19.

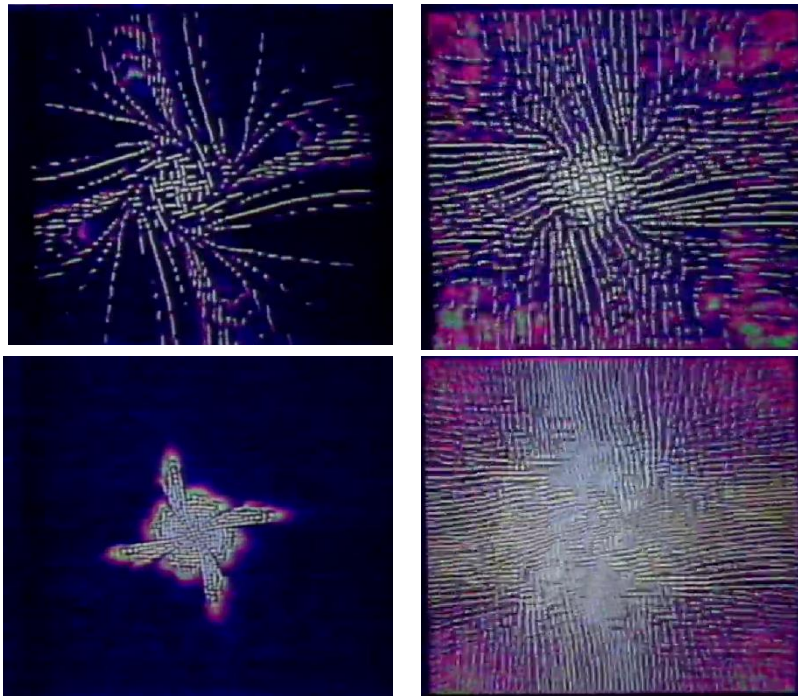
<sup>653</sup> L'aspetto del *trucage* viene descritto come proprio del linguaggio videoartistico non perché questo non compaia nel cinema, ma perché al cinema dipende da processi «beaucoup plus coûteux et beaucoup plus longues à effectuer», laddove gli stessi «sont immédiatement obtenus en vidéo» (Duguet 1981, p. 155).

<sup>654</sup> Parfait 2001, p. 69.

<sup>655</sup> Mougín 2020.

<sup>656</sup> Fondamentale in questo senso è notare, con Dominique Belloir, che la differenza strutturale fra cinema e *video art* attiene proprio alle implicazioni della struttura del montaggio con una visione d'insieme sull'opera che l'artista deve possedere prima della creazione stessa. Un fatto chiaramente non necessario per le composizioni videoartistiche: «Pour mener à bien la réalisation d'un film, il est jugé indispensable de rassurer à la fois le producteur et l'équipe de tournage par un découpage extrêmement précis de la succession des séquences à tourner. Dans la plupart des cas, le montage est quasiment déterminé avant même d'enregistrer la première séquence. Ceci pour d'évidentes raisons d'économie de pellicule et de temps de travail des collaborateurs techniques. Au contraire, avec une unité d'enregistrement vidéo portable, il est possible d'invertir les étapes, c'est-à-dire de commencer par toute une série de matériaux bruts captés apparemment au hasard, qu'il s'agira ensuite d'intégrer progressivement au montage. La vidéo permet cette errance solitaire, capricieuse. Donc, au départ, au lieu d'un scénario : un désir, une pulsion même vague, sans justification

Nel complesso, la *video art* si configura come un'operazione pressoché spontanea, a confronto con il cinema. Quest'ultimo richiede infatti una molteplicità di fasi e di momenti per realizzarsi. La sua base è «une mise en scène plus élaborée et plus longue à mettre en place»<sup>657</sup>, costituita da «hors-champ, plan et montage»<sup>658</sup>. La strumentazione digitale della *video art* invece dà corpo a rappresentazioni che possono realizzarsi nell'immediato. Il momento della realizzazione e quello della trasmissione possono coincidere. Proprio in questo senso le immagini della *video art* si configurano come il risultato di una perenne metamorfosi. La loro forma è quella di un'unica «image quasi continue dans le temps»<sup>659</sup> sottoposta a strategie di deformazione, di revisione, e di estensione verso l'«infinie métamorphose des formes»<sup>660</sup>. Il distacco fra *video art* e cinema è quindi l'esito di una contrapposizione costitutiva, individuabile nella differenza fra la «discontinuité de la mécanique cinématographique» e la «continuité du signal vidéo»<sup>661</sup>.



Catherine Ikam, *Quadra*, 1976  
Effetti di movimento di forme cromatiche, sintetizzatore, 12 min

Esempio dello sfruttamento della duttilità dell'immagine in un esperimento di esplorazione dell'elemento manipolatorio consentito dalla natura digitale, fondato, cioè, sull'intervento diretto sul «flusso di dati» trasmesso simultaneamente dal dispositivo di registrazione su quello di riproduzione. Il risultato, in questo caso, è la creazione di un'immagine astratta, che cambia continuamente forma per tutta la durata del video, il cui valore principale è la testimonianza del valore appunto metamorfico del linguaggio videoartistico.

---

d'aucune sorte et sans restriction puisque la bande magnétique peut être utilisée plusieurs fois » (Belloir 1981, p. 77).

<sup>657</sup> Parfait 2001, p. 80.

<sup>658</sup> Mougín 2020.

<sup>659</sup> Mougín 2020.

<sup>660</sup> Bourges in Mouëllic, Cleder, 2001, p. 3.

<sup>661</sup> Parfait 2001, p. 69.

Simile differenza fra linguaggio cinematografico e *video art* si traduce poi in un'antitesi ravvisabile sin dagli aspetti più esteriori dell'immagine<sup>662</sup>. Per quanto riguarda il cinema, la centralità della realtà materiale si traduce generalmente in immagini verosimili. Il complesso delle fasi creative punta, del resto, a camuffare l'aspetto artificiale della rappresentazione. La *video art*, invece, non mira a nascondere nulla della propria derivazione artificiale. Essa anzi la ostenta, contrapponendo all'«homogénéité spatiale»<sup>663</sup> del cinema la forma del «whole flow»<sup>664</sup>, vale a dire il flusso unico di un'«image globale composite»<sup>665</sup>. Nelle rappresentazioni videoartistiche, l'immagine manifesta apertamente la propria derivazione da «un complesso sistema di trasmissione di dati in movimento»<sup>666</sup>. Riconfigurandosi autonomamente, essa dà direttamente corpo ad una tensione metamorfica e autogenerativa.

Osservato a partire dalla distanza dal modello cinematografico, il linguaggio della *video art* adombra numerosi elementi di analogia con l'idea di scrittura di Simon. L'osservazione di tali analogie può aprire una nuova prospettiva dalla quale osservare il rapporto di *Triptyque* con il cinema. A partire da questa, il discostamento da tale linguaggio artistico si lega a ragioni non dissimili da quelle descritte rispetto alla *video art*. In quest'ottica, le caratteristiche in comune fra *Triptyque* e la *video art* possono essere interpretate come sintomi dell'impercorribilità del confronto fra l'opera e il linguaggio cinematografico. Tale ipotesi appare particolarmente produttiva per l'analisi dell'opera, soprattutto in quanto suggerisce un particolare orizzonte di confronto con la pittura. La relazione con l'universo digitale, infatti, comporta per la *video art* un'affinità con le arti plastiche maggiore di quella con il cinema. Vista l'importanza dell'ispirazione pittorica per *Triptyque*, sembra possibile operare un confronto anche da questo punto di vista. Applicando questo schema di analisi, appare inoltre possibile riconoscere in *Triptyque* una tensione autocritica non dissimile da quella espressa dalla *video art*. In entrambi i contesti, tale tensione autocritica si sostanzia del dialogo con le altre forme d'arte. In entrambi i contesti, il contenuto principale di tale autocritica ha a che fare con un tentativo di esplorazione dei limiti del *medium* artistico.

In un altro senso, la comparazione con la *video art* permette di individuare un riaggiornamento dietro l'idea di figuralità espressa in *Triptyque* rispetto a quella analizzata in *La Route des Flandres*. Tale riaggiornamento ha direttamente a che fare con l'implicita tensione del testo verso l'immaginario digitale. In quest'ottica, la complessità dell'opera può essere interpretata come frutto di un'immaginazione inconsapevolmente segnata dall'idea per cui «numériquement tout est possible»<sup>667</sup>. Per impostare la comparazione fra *Triptyque* e *video art* occorre quindi entrare nel merito delle loro analogie funzionali.

---

<sup>662</sup> In un certo senso, *video art* e cinema «répondent aux mêmes lois optiques et systèmes de représentation (cadre, profondeur de champ, champ/hors-champ, netteté-flou) et peuvent produire le même type de figures (montage, rythme, raccords, axes, angles... peuvent être articulés de la même manière)» (Parfait 2001, p. 68). Tuttavia, «the experience of the movie screen and its mesmerizing images is distinct, and fundamentally different, from the experience of the television monitor-something that might be scientifically inferred by technical differences in their respective modes of encoding visual information but which could also be phenomenologically argued» - Jameson, 1991, p. 69-70.

<sup>663</sup> Dubois 2011, p. 88.

<sup>664</sup> Il «flow» (Williams 1974) è l'unità primaria del linguaggio televisivo, «the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form» (p. 89). L'immagine del *flow* si presenta, per definizione, «fluide, fluctuante, en perpetuelle métamorphose» (Duguet 1981, p. 152).

<sup>665</sup> Dubois 2011, p. 88.

<sup>666</sup> Amaducci 2014, p. 18.

<sup>667</sup> Mougin 2020.

## 2 - La *video art*: il modello mancato

L'affinità maggiore fra *video art* e *Triptyque* riguarda senz'altro l'aspetto del metamorfismo. Tale analogia riguarda non soltanto la presenza di tale caratteristica, ma anche i contenuti specifici che questa esprime. Per quanto riguarda la *video art*, il metamorfismo costituisce una proprietà specifica dell'immagine. Esso rappresenta un segno della sua artificialità, configurandosi come il retaggio della duttilità propria della strumentazione. L'aspetto metamorfico dell'immagine attesta in questo senso il carattere di simultaneità del linguaggio videoartistico. Esso rimanda all'importanza costitutiva dello strumento digitale nella «fabrication d'images analogiques en mouvement»<sup>668</sup>. La sua centralità suggerisce quindi il potenziale dell'immagine *video* come «emanazione diretta»<sup>669</sup> della creatività dell'artista. In queste vesti, l'elemento metamorfico rimanda alla prossimità della *video art* con la pittura e le arti plastiche<sup>670</sup>. Esso incide come caratteristica specifica delle immagini elettroniche, palesando il loro carattere di «astrazioni, immagini "artistiche, plastiche, pittoriche»<sup>671</sup>.

Per quanto riguarda *Triptyque*, l'elemento della metamorfosi evoca soprattutto un'idea di «écriture in progress»<sup>672</sup> che reinventa continuamente le proprie regole. In queste vesti, esso incarna l'idea dell'autore circa la necessità di restituire «ce qui se passe au présent de l'écriture»<sup>673</sup>. La tensione metamorfica genera quindi l'antinarratività di *Triptyque*, ponendo in primo piano la disposizione della scrittura alla poiesi. In un altro senso, essa si configura come l'esito più importante dell'unione fra la suggestione pitturale e il dinamismo filmico. La sua presenza rimanda ad un'idea di intermedialità non distante da quella espressa dalla *video art*, mettendo in movimento le immagini pittoriche.

Si può perciò riconoscere nella metamorfosi un approdo comune dei due discorsi. In entrambi i contesti, l'elemento metamorfico emerge come sintomo di un tentativo programmatico di esporre i meccanismi della «fabrication»<sup>674</sup>. Esso segnala l'intenzione di ostentare l'artificio costitutivo dell'opera e di tematizzarlo<sup>675</sup>. Analogamente, sia per la *video art* che per *Triptyque*, l'aspetto metamorfico sancisce una prossimità al discorso pittorico. Per entrambi, tale prossimità si accompagna soprattutto ad un'attitudine «sacrilega»<sup>676</sup> nei confronti del figurativo. Questa

---

<sup>668</sup> Parfait 2001, p. 68.

<sup>669</sup> «Gli artisti possono usare il video come un'emanazione diretta della loro creatività, potendo registrare, ma anche cancellare e rivedere quanto filmato» - Di Raddo in Casero, Di Raddo 2015, p. 55.

<sup>670</sup> «Il segnale video (visivo e sonoro) può essere svolto a ritroso subito dopo la registrazione. È anche possibile controllare l'immagine e il suono su un monitor durante la registrazione su nastro, vale a dire durante il processo in atto della realizzazione. Questa possibilità di un controllo immediato consente all'artista un accesso diretto al suo lavoro televisivo. Inoltre l'immagine registrata sul nastro può essere facilmente cancellata [...] e pertanto mettono l'artista in grado di lavorare con il nuovo mezzo allo stesso modo che gli era familiare nella pittura e nella scultura. [...] gli artisti possono ora considerare i video-oggetti come le loro opere, in tutto e per tutto equivalenti alle pitture o alle sculture» - Schum 1972, p. 91.

<sup>671</sup> Lischi 2020, p. 24.

<sup>672</sup> Mougín 2020.

<sup>673</sup> Cfr. nota 136.

<sup>674</sup> Paik 1979, p. 12.

<sup>675</sup> «Ce que je désire, c'est proposer une autre forme de réalité que celle que nous proposent les tenants de la communication sociologique ou de l'information, d'autres s'en chargent, mais une réalité qui serait formée et mise en route pendant la marche de la caméra, non par le dialogue ou la narration mais seulement par l'intage et par ce que suggère l'image à celui qui la regarde. En d'autres termes, un art qui existe en temps réel, celui de la prise de vue, et seulement cela» - Davis 1974.

<sup>676</sup> Secondo la definizione che Anne-Marie Duguet fornisce dell'installazione *Random access* di Nam June Paik a Wuppertal del 1963 come «Première intervention vidéographique sacrilège de cet ordre figuratif» (1981, p. 150).

caratteristica si traduce nell'attitudine antimimetica di entrambi i discorsi. Sia in *Triptyque* che nella *video art*, essa dà corpo ad un'«esthétique immanentiste de l'image»<sup>677</sup>.

Queste prime caratteristiche possono costituire un utile punto di riferimento per impostare l'analisi comparativa fra *Triptyque* e *video art*. Esse permettono di ipotizzare l'esistenza di ulteriori elementi di richiamo in ognuno di questi sensi. Per verificare tale ipotesi, occorre quindi immaginare un dialogo formale fra *Triptyque* e *video art*. Occorre cioè ri-categorizzare i procedimenti testuali finalizzati alla costruzione delle immagini, slegandoli dal paradigma del montaggio, e riportandoli alla categoria della metamorfosi. Un tratto particolare di *Triptyque* è infatti un modo di presentazione delle immagini che ricorda da vicino gli effetti dei sintetizzatori, dei *trucage*, e delle alterazioni «sintetiche»<sup>678</sup> tipici del *videotape*<sup>679</sup>. Fra questi si delineano, ad esempio, le integrazioni fra elementi eterogenei consentite dalle tecniche di «incrustation», di «surimpression»<sup>680</sup>. Osservando l'opera in quest'ottica, a partire, cioè dalle omologie funzionali con la *video art*, sarà possibile reperire gli strumenti per una riformulazione della stessa categoria di *cinematic novel* nel segno di una maggiore apertura all'ibridazione.

Tenendo conto delle analisi fin qui condotte, quello fra *Triptyque* e la *video art* può quindi essere considerato un incontro mancato. La realizzazione di un simile incontro avrebbe forse restituito una possibilità in più al compimento dell'ideale di opera di Simon<sup>681</sup>. L'immaginazione della sua realizzazione permette ora di individuare nuovi piani e livelli di lettura nell'opera. Attraverso tale comparazione, si tenterà di costruire una rilettura organica anche al discorso sulla «mediazione». In questo modo, si intende rivedere alcune fra le prospettive critiche più diffuse sull'opera di Simon. Soprattutto, si intende sollecitare una riflessione su come la letteratura possa diventare, «par l'exercice simple et obstiné d'une praxis d'écrivain et d'artiste»<sup>682</sup>, territorio di transito di suggestioni imprevedibili. *Triptyque* manifesta al massimo grado tale caratteristica, mostrando un'inconsapevole ricettività alle innovazioni artistiche e tecnologiche ad esso coeve.

## **2.a - La videocamera come strumento della metamorfosi e i trucages**

I procedimenti di cattura e liberazione costituiscono un esempio adatto ad individuare il discostamento di *Triptyque* dalle forme proprie del cinema. Essi assolvono ad un ruolo cardine nella narrazione. La loro alternanza di cattura e liberazione viene rappresentata dalle continue oscillazioni fra l'«immersione» all'interno dell'immagine e la fuoriuscita da questa. Simile movimento, fra dinamismo e immobilità, innesca la cifra metamorfica. Esso confonde sulla natura delle immagini

---

<sup>677</sup> Mougín 2020.

<sup>678</sup> Il sintetizzatore costituisce il principale strumento della *video art*. Per molti videoartisti esso rappresenta la funzione propriamente artigianale di tale pratica artistica («For me the direct video synthesizer functions not as something artificial, as the term "synthetic" has come to connote, but as a compositional device which "sculpts" electronic current in the hands of an artisan» - Beck in Korot, Schneider 1976, p. 21).

<sup>679</sup> Necessario ricordare la contrapposizione in questo senso fra metamorfosi e montaggio; o, meglio ancora, l'assimilazione della fase stessa del montaggio da parte della struttura metamorfica dell'immagine video: «Tutto l'armamentario tecnologico che il video può sfruttare (tendine, riquadri, intarsi, luma key e chroma key), pur essendo derivazione di estetiche della forzatura del linguaggio del cinema sperimentale, appartiene al regno della naturale metamorfosi dell'idea di montaggio» (Amaducci 2014, p. 111).

<sup>680</sup> L'analisi dei «tropi» videografici trova come base di partenza principale il testo di Dubois (2011), dove vengono analizzati e «spiegati» dal punto di vista dell'effetto visivo alcuni dei *trucages* più diffusi nella *video art*.

<sup>681</sup> Interessante notare che in *Le Jardin des Plantes* (1997) Simon immagina una vera e propria installazione videoartistica, incardinata sull'utilizzo del televisore: «Comme on a essayé de le faire au cinéma, il faudrait plusieurs écrans sur lesquels on projetterait simultanément des images différentes. C'est impossible en parlant ou en écrivant. Mais on peut quand même essayer» (p. 212).

<sup>682</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264.

inquadrate, confondendo anche i rapporti logici tra le *pictures*. Allo stesso tempo, cattura e liberazione causano le varie transizioni fra blocchi, dissimulando lo spostamento del *focus* dal piano del «monde cadre»<sup>683</sup> a quello del mondo “inglobato”. La loro funzione in questo senso è rilevare la metalessi rappresentata dalle *pictures*. Attraverso l’alternanza fra cattura e liberazione, il movimento metamorfico fa convergere in un unico flusso tutti i diversi piani della *fiction*<sup>684</sup>, evocando la cifra “inglobante” della narrazione.

Il movimento discontinuo generato da cattura e liberazione non evoca in questo senso un’impressione “cinematografica”. Il suo metamorfismo si approssima piuttosto a quello del disegno animato<sup>685</sup>. In molti casi, tuttavia, la cattura e la liberazione vengono evocate tramite il richiamo ad alcune tecniche esplicitamente ispirate al movimento della telecamera. Tali richiami, ad esempio al *travelling* o allo *zoom* all’indietro, rievocano effetti di estensione o di restringimento del campo visuale. È il caso della cartolina postale della prima “inquadratura” del romanzo.

Anche in ambito videoartistico è possibile rintracciare suggestioni di questo tipo. Diverse strategie visuali si fondano su uno della telecamera per evocare la suggestione dell’assenza dell’«hors-champ»<sup>686</sup>. In questi casi, l’immagine non lascia intuire la presenza di una dimensione esteriore a sé stessa, che non sia stata ripresa. Essa evoca anzi l’impressione di contenere, «dans sa matière d’image, dans son corps intérieur même», una molteplicità di piani, ognuno «déjà incorporé, intériorisé»<sup>687</sup>. Tale effetto visuale suggerisce la convergenza dei diversi livelli della *fiction* in un unico piano, costruendo una prospettiva di portata inglobante. Esso evoca così il carattere «omnivore» di un’«image virtuellement totale», priva di «extériorité»<sup>688</sup>.

Simile elemento stabilisce un’importante antitesi con il discorso cinematografico, e in particolare con il montaggio. Per il cinema, una risorsa cruciale di significazione è infatti la «specialized vision»<sup>689</sup> che sostanzia le immagini. Oltre al “modo di guardare” definito dal montaggio, anche la costruzione del campo visivo conta in maniera dirimente. Esso definisce i contenuti specifici di ciò che viene posto dalla narrazione. Tutto ciò che sfugge all’occhio della telecamera è infatti esterno alla *fiction*, e può essere al massimo immaginato. A quest’idea di esteriorità dalla *fiction* fanno capo non solo i fatti non narrati dalla rappresentazione, ma anche e soprattutto gli strumenti e gli ambienti della sua produzione. Nella *video art*, invece, prevale un’idea di «cohabitation spatiale»<sup>690</sup>, per la quale la videocamera tende ad inserire nella rappresentazione anche ciò che il cinema taglia fuori. Essa è la matrice di un’idea di compresenza simultaneità, per la quale anche ciò che sarebbe esterno

---

<sup>683</sup> Mougín 2020.

<sup>684</sup> Così inverando la qualità dell’immagine video che segna maggiormente il distacco dall’immagine filmica, cioè il fatto che l’immagine video non sia un fotogramma stazionario, messo in moto da un assemblaggio meccanico, ma un’immagine in continua formazione «dipinta da un pennello elettronico» (Lazzarato 1997, p. 83).

<sup>685</sup> Una tecnica che peraltro la *video art* ha la facoltà di realizzare. Se è vero che «numériquement tout est possible» (Mougín 2020), Gene Youngblood spiega anche che il processo digitale renderebbe realizzabile una simile suggestione, creando immagini in movimento a partire da un’immagine statica grazie al fatto che il codice «allows us to combine the subjectivity of painting, the objectivity of photography and the gravity-free motion of handdrawn animation» (Youngblood 1989, p. 29).

<sup>686</sup> Dubois 2011, p. 94.

<sup>687</sup> Ivi, p. 95.

<sup>688</sup> Ibidem, p. 95.

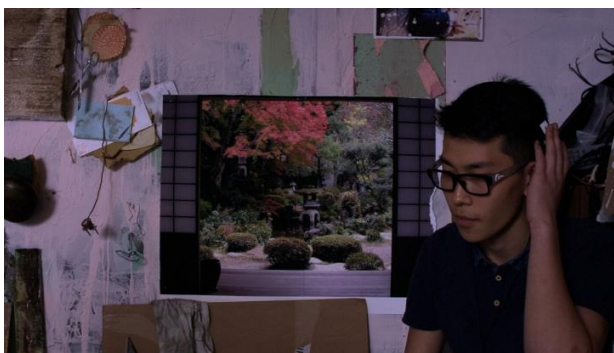
<sup>689</sup> «Therefore conventional narrative cinema, in which the filmmaker plays policeman guiding our eyes here and there in the picture plane, might be described as "specialized vision," which tends to decay our ability to comprehend the more complex and diffuse visual field of living reality» - Youngblood 1970, p. 84.

<sup>690</sup> Per la quale «la caméra partage bien les cordonnées spatiales d’un observateur diégétique» (Bonhomme 2005a, p. 28).

alla *fiction* (anche il *tournage* e la *projection*, cioè, appunto l'*hors-champ*) può entrare a far parte della rappresentazione.

L'ipotesi dell'immagine inglobante può quindi essere immaginata come lo sfondo della metalessi azionata da cattura e liberazione. Per operare un confronto più ravvicinato con la *video art*, risulta possibile ricorrere all'esempio di *Radio Piece (Hong Kong)* (2015) di David Claerbout. Il video, già citato da Mougin<sup>691</sup>, esemplifica la perdita della profondità di campo. Esso suggerisce una strategia di rivelazione dell'*imbrication* fra scenari, la quale appare assimilabile all'idea di metalessi evocata da cattura e liberazione.

All'inizio compare l'immagine fissa di un giardino. Non si comprende se si tratti di un'immagine filmica o di una fotografia. L'ambiguità viene approfondita dalla presenza di una colonna sonora, che farebbe pensare allo scenario di un film non ancora in movimento. Un *travelling* all'indietro irrompe poi nella stasi, restringendo progressivamente l'immagine. Come per un effetto di liberazione, il movimento del video rivela la sua natura di *picture* fotografica. Il *travelling* prosegue, rivelando progressivamente le «*seuil séparant le monde représenté du monde où on le représente*»<sup>692</sup>. Esso svolge così una funzione di metalessi, permettendo di notare che la fotografia è appesa al muro di uno scenario. Il *travelling* rivela quindi tale scenario. Si tratta di uno studio, al cui interno compaiono alcuni personaggi. L'inquadratura si sposta orizzontalmente, inquadrando la finestra nella stanza. Successivamente la attraversa, per poi estendersi sull'edificio intorno, verso lo spazio della città. La conclusione del video vede un movimento analogo a quello della cattura. L'ultimo *frame* si cristallizza sull'inquadratura di un edificio. L'immagine si trasforma poi in un disegno, una *picture* immobile come la prima sequenza.



David Claerbout, *Radio Piece (Hong Kong)*, 2015  
Proiezione monocanale, 11 min 40 sec

<sup>691</sup> Mougin 2020.

<sup>692</sup> Mougin 2020.

A fronte di tale paragone, il movimento di cattura e liberazione può essere associato ad una specifica suggestione visuale. Il richiamo al video di Claerbout permette di immaginare in che modo l'alternanza fra i due momenti possa essere interpretata come concatenazione fra livelli di *fiction*. Catture e liberazioni forniscono un raccordo ad una serie di immagini vicendevolmente *imbriquées*, rivelando per metalessi<sup>693</sup> il loro inglobamento in un'immagine priva di *hors-champ*. Si delinea così l'idea di una rappresentazione che si costruisce autonomamente, attraversando una metamorfosi. Tale modalità di rappresentazione si gioca sull'uso di strumenti analoghi a quelli propri del cinema, come appunto il *travelling* e il piano sequenza. Nondimeno, essa presenta una funzione di metalessi che la pone in contrasto con le logiche narrative del montaggio.

Da un punto di vista concettuale, la metalessi causata e "infranta" dal richiamo alle *pictures* fa pensare ad un elemento proprio della *video art*, vale a dire la sua transdisciplinarietà. *Radio Piece* permette infatti di verificare il rapporto intimo che la *video art* intrattiene con l'universo grafico. L'opera mostra come questo rappresenti una risorsa fondamentale per la creazione dell'immaginario videoartistico, rivendicandone al contempo l'antirealistico costitutivo. Anche in *Triptyque*, come si è detto, prende forma una simile inclinazione. Nel romanzo, le *pictures* appaiono dotate di un potere gnoseologico. Esse rappresentano un viatico per la conoscenza e la comprensione. Cattura e liberazione simboleggiano tale funzione, incorporandole come "punto finale" delle sequenze o come loro momento di innesco. L'uso delle *pictures* come *mise en abyme* di una funzione conoscitiva viene espresso anche in numerose opere videoartistiche.

Nel caso di *Nice Coloured Girls* (1987) di Tracey Moffat è possibile individuare un esempio di uso delle *pictures* come simboli propri della funzione conoscitiva delle immagini. Nel video, tale ruolo delle *pictures* viene evocato attraverso una metalessi. La rappresentazione si gioca su un'esplorazione delle relazioni fra donne nere e uomini bianchi, in America. Moffat costruisce un discorso in cui si intrecciano immagini di materiali documentari riferiti ad un passato storico, ed una scena ambientata nella contemporaneità. Nella scena, tre ragazze nere entrano in un locale. Esse vengono subitamente avvicinate da un uomo, il quale appare mosso da scopi evidenti. Le tre ragazze sembrano consentire ai suoi avvicinamenti. Nel frattempo, alle immagini delle loro interazioni si alternano le immagini dei materiali documentari. Esse consistono in inquadrature di donne aborigene e in inquadrature di disegni che ritraggono la storia coloniale. Le immagini documentarie compaiono sempre più insistentemente, man mano che l'uomo si avvicina alle tre ragazze. Esse simboleggiano quindi una funzione conoscitiva, poiché evocano la coscienza delle tre ragazze sul passato storico in questione. Soprattutto, esse evocano il progressivo fortificarsi di tale coscienza nel corso della scena. Tale simbolizzazione viene poi chiaramente esplicitata dal video, mediante alcuni passaggi di metalessi. L'attenzione si sposta infatti sui disegni, divenuti oggetto dell'inquadratura. Progressivamente, uno *zoom* all'indietro estende il campo visuale. Viene così rivelato che i disegni sono appesi su una parete bianca, la quale sembra collocata all'interno di un museo. Si intuisce perciò il significato «factographique»<sup>694</sup> del disegno. Esso si lega all'ambientazione del museo, e al fatto che la sua rivelazione suggerisce il ruolo del disegno come documento, come testimonianza oggettiva.

---

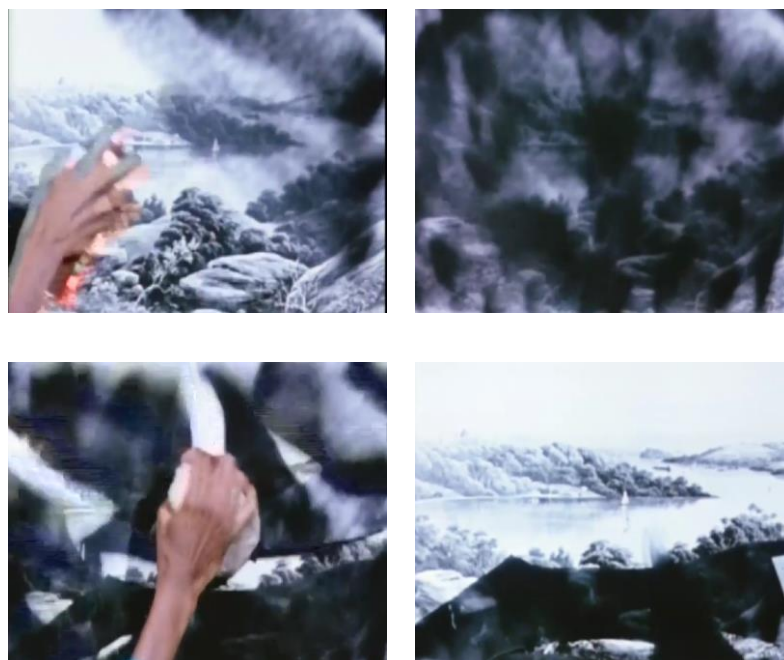
<sup>693</sup> Importante notare che in questa prospettiva la metalessi costituisce una forma in grado di spiegare e riassumere il funzionamento di tutte le finzioni letterarie, del senso stesso della letteratura, come nota ad esempio Yves Citton (2010, p. 86).

<sup>694</sup> Buchloch 1992.

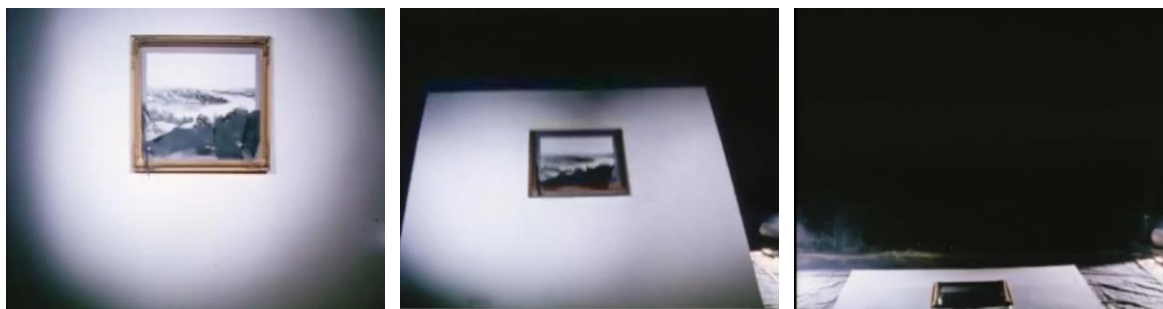


Tracey Moffat, *Nice coloured girls*, 1987  
 Video, colour, sound, 15 min.

In un'altra giustapposizione, uno dei disegni viene ricoperto con uno spray nero, e poi colpito con una pietra. Tale movimento rivela dapprima la presenza del vetro, riconfermando la natura "museale" dell'immagine. In un secondo momento, avviene invece la rottura del vetro. Simile immagine simboleggia il venir meno di ciò che "schermisce" il disegno dalla realtà.



Culmine di tale passaggio è poi il crollo della parete su cui si trova il dipinto. Questa cede sotto l'urto della pietra, rivelando che l'ambientazione non è un vero museo, ma lo spazio di uno studio di *tournage*.



Nel frattempo, l'interazione fra le donne e l'uomo prosegue. Le tre ragazze si mostrano accondiscendenti all'approccio dell'uomo. Tuttavia, attraverso i rimandi alle immagini documentarie, il video permette di intuire le reali motivazioni dietro il loro atteggiamento. Alla scena delle interazioni si sovrappongono ora gli sguardi delle donne aborigene. Le loro espressioni appaiono colme di disgusto. Lo stesso disgusto emerge poi dalle parole delle tre ragazze, che chiamano l'uomo «creep», e dicono «We don't feel sorry for him because he should be home with his family». L'uomo, che avrebbe voluto approfittarsi di loro, è un rappresentante della stessa violenza coloniale e patriarcale evocata dalle immagini documentarie. L'intreccio fra i due piani della rappresentazione permette perciò di comprendere che le tre ragazze sembrano volersi “vendicare” di quel passato rievocato dalle immagini. La metalessi che tiene insieme la scena e le immagini documentarie acquisisce in questo senso una funzione chiarificatrice e conoscitiva. Le *pictures* appaiono quindi investite del valore di *fiction* dei *faits* narrati. Dopo la rottura della vetrina dei disegni, il contenuto delle *pictures* si compenetra alla realtà, alla coscienza delle donne.

Nel video di Moffat, la metalessi entra in funzione in due declinazioni. In un primo momento, essa si associa alla rivelazione della molteplicità dei livelli della rappresentazione, mostrando l'*imbrication* reciproca fra *faits* e *fiction*. Essa entra in gioco quando l'immagine inquadra l'ambientazione del museo e successivamente dello studio. Il museo costituisce il “contenitore” *fictional* della realtà della *picture*, mentre lo studio rivela la realtà dietro la finzione. In un secondo momento, la metalessi comunica invece la rottura dei confini fra i vari livelli di *fiction*. Con l'immagine della rottura del vetro, il video esprime l'assenza di separazione fra i diversi piani della rappresentazione. Esso afferma così la necessità dei disegni per comprendere il contenuto delle altre immagini. Da questo momento in poi, infatti, diventa più chiaro il “contenuto” specifico del video. L'immagine della *picture* si giustappone alla vicenda delle tre donne, suggerendo il peso del passato coloniale sulla loro coscienza. Eliminata la frontiera fra la *picture* e la “realtà” dei personaggi (cioè il *rang I* della *mimésis*), *faits* e *fictions* si chiariscono a vicenda. La rottura del vetro simboleggia quindi l'idea di «*métalepse-brisure*»<sup>695</sup>, funzionando al contempo come principio di annullamento della «*coupure*»<sup>696</sup> fra i piani della finzione. Il video rappresenta così il ruolo delle *pictures* come dispositivi in grado di «*faire naître des événements par et dans les images*»<sup>697</sup>.

*Nice coloured girls* condivide quindi con *Triptyque* la visione del ruolo centrale delle immagini nella coscienza. Essa la esprime nello stesso modo, attraverso una metalessi tesa a rivelare la «*relation*

<sup>695</sup> Daors in Pier, Schaeffer 2005, p. 314.

<sup>696</sup> Nel quale tale *coupure* viene operata dalla limitazione del campo dettata dall'estensione dei confini dell'immagine; dunque dalla cornice, rappresentativa della «*dissociation d'avec lui-même*» del dipinto (Ivi, p. 319).

<sup>697</sup> « [I]l faudrait pouvoir [...] faire naître des événements par et dans les images... À des moments, il faudrait voir si on peut passer d'une image à une autre, plutôt en s'y enfonçant, comme on s'enfonce dans l'histoire – ou que l'histoire vous enfonce quelque chose dans le corps» (Godard 1988, p. 117-120).

d'interférences réciproques» esistente fra due piani «ontologiquement distincts»<sup>698</sup>. Tale forma di relazione si ritrova in *Triptyque* grazie alle catture e liberazioni che pongono al centro le *pictures*. Sia in *Nice coloured girls* che in *Triptyque*, la metalessi restituisce tutta l'importanza delle *pictures* come strumento che «enrichit l'imaginaire, élargit les manières de voir et de penser, et donc d'agir (théorie de l'agency)»<sup>699</sup>. Il video rappresenta così il ruolo delle *pictures* come dispositivi in grado di «faire naître des événements par et dans les images»<sup>700</sup>.

Alla luce della comparazione con la *video art*, la metalessi del movimento di cattura e liberazione può essere letta come testimone di una «conception résolument fictionnaliste»<sup>701</sup>. Tale concezione è la matrice delle continue mescolanze fra piani narrativi che avviene nel testo, confondendo il “dentro” e il “fuori” dei film, dei poster, delle cartoline postali. Una simile visione pervade numerosi procedimenti tipici della *video art*. Ciò permette quindi di ipotizzare ulteriori analogie fra *Triptyque* e altre forme di *trucage* più ardite, ancora più “decisive” nelle loro operazioni di confusione fra piani.

### 2.a.I - Incrustation

Si definisce *incrustation* la tecnica di combinazione<sup>702</sup> per la quale due frammenti di due immagini diverse vengono giustapposti all'interno dello stesso spazio<sup>703</sup>. Tale tecnica consiste nell'«inserer une partie d'une image dans une autre»<sup>704</sup>. Essa si fonda su una particolare forma di “associazione” fra materiali e contesti eterogenei, operata con l'«intarsio»<sup>705</sup> di «une forme mobile [...] dans n'importe quel autre espace»<sup>706</sup>. Tale procedimento può assumere una funzione di «transition associative»<sup>707</sup>, nei casi in cui un'immagine prevale sull'altra, elidendola. Punto di partenza di tale procedimento è sempre un criterio di tipo pittorico. L'effetto è infatti consentito dall'uso dello schermo verde, e si gioca essenzialmente sulle variazioni artificiali nella luce e nei colori dell'immagine iniziale. L'*incrustation* è quindi il frutto di interpolazioni e modificazioni che ridefiniscono la cromatura e i contorni delle immagini<sup>708</sup>. Il suo effetto è quello dell'«encastrement»<sup>709</sup> e della compenetrazione<sup>710</sup>

---

<sup>698</sup> Mougins in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>699</sup> Ibidem.

<sup>700</sup> « [I]l faudrait pouvoir [...] faire naître des événements par et dans les images... À des moments, il faudrait voir si on peut passer d'une image à une autre, plutôt en s'y enfonçant, comme on s'enfonce dans l'histoire – ou que l'histoire vous enfonce quelque chose dans le corps» (Godard 1988, p. 117-120).

<sup>701</sup> Ibidem.

<sup>702</sup> In particolare, un'operazione il cui scopo è «to selectively combine imagery» (Meigh-Andrews 2006, p. 311).

<sup>703</sup> In inglese, si parla di «keying». Lo scopo è «to cause one image to be inserted into another image so that the background image is effectively obscured by the insertion», a partire dall'impiego di una specifica forma, quindi grazie al «graphic potential in design information» di tale effetto. Si parla poi in particolare di «chroma keying» quando la transizione avviene per effetto di colori: «if a blue-eyed girl is in front of a blue background and the Chroma-Key is set for blue, "holes" will appear in her eyes into which any other video source—including another image of herself— can be inserted» (Youngblood 1970, pp. 268-269).

<sup>704</sup> Belloir 1981, p. 54.

<sup>705</sup> Con cui è possibile tradurre in italiano *incrustation* e *chroma key*: l'alterazione dei colori perviene a questo specifico effetto, poiché consente, «una volta posizionato un soggetto o un oggetto davanti a un fondale blu o verde, di poter sostituire lo sfondo con un'altra immagine in movimento. Questo procedimento è definito anche “intarsio”» (Amaducci 2014, p. 19).

<sup>706</sup> Duguet 1981, p. 155.

<sup>707</sup> Jost 1975, p. 138.

<sup>708</sup> Interessante, in questo senso, l'analogia riscontrabile con la pittura di René Magritte, nel quale Belloir indica una specie di precursore di una tecnica concettualmente affine a quella dell'*incrustation*, la quale conduce, nei suoi quadri, «à en renverser la distinction classique entre le fond et la forme» (Belloir 1981, p. 54).

<sup>709</sup> Dubois 2011, p. 85.

<sup>710</sup> «Using a blue Chroma-Key, this meant that wherever there was blue in the picture, the background camera shooting smoke would show through» - Youngblood 1970, p. 270.

fra due diverse immagini. Essa rappresenta quindi una forma di «mariage chimique»<sup>711</sup>, grazie al quale due «dimensions naturelles et artificielles»<sup>712</sup>, quella dell'immagine e quella del *trucage*, entrano a far parte di un'unica raffigurazione.

L'*incrustation* figura fra le tecniche di «blending» più diffuse e utilizzate nella videoarte<sup>713</sup>. Essa rappresenta una sorta di piccolo “saggio” delle capacità metamorfiche a queste allegate. Un esempio adatto a illustrare l'effetto dell'*incrustation* è *Nostos I* di Thierry Kunzler (1979). Il *videotape* costituisce un tentativo di rappresentazione di un episodio memoriale. L'inizio vede la comparsa di una schermata uniforme, che cambia continuamente colore dal blu al bianco. All'interno di questo spazio si delinea progressivamente una forma non ben definita, che scompare e riappare, rievocando il battito di un'ala. Nel giro di poco tempo, emerge dalla stessa massa di colore una serie di ulteriori frammenti, che entrano progressivamente a contatto gli uni con gli altri. Da questo primo abbozzo di immagine prende progressivamente corpo un personaggio in movimento. Esso si definisce a partire da un effetto di “tremolio”, che fa apparire e sparire le diverse componenti del corpo in base alle variazioni della luce. L'immagine sfiora quindi «le degré zéro du discernable»<sup>714</sup>, attraversando varie trasformazioni. Le componenti del corpo si riconfigurano infatti in una serie di forme e figure. Esse assumono prima la forma di un libro, poi di un volto, poi in due figure, poi in una sola. A questa prima serie se ne associa poi un'altra. Le figure quindi si ripetono, ma riportano ad ogni apparizione alcuni elementi di variazione. Si ricompono quindi la forma di un volto, poi di un libro, poi del corpo e poi di nuovo nel battito d'ali. Infine, esse si confondono di nuovo nella massa colorata.

L'*incrustation* viene utilizzata nell'opera come mezzo per la sovrapposizione del piano cromatico e del piano delle figure. Essa costituisce la principale incaricata dell'apparizione intermittente del colore e della sua distribuzione. L'uso dell'*incrustation* in *Nostos I* rievoca i modi della costruzione figurale cezanniana. La tecnica viene infatti utilizzata per disporre prima la traccia cromatica dei singoli atti “percettivi”, e per associarli poi fra di loro<sup>715</sup>. Le singole forme consentono allo spettatore di cogliere una presenza al di sotto (o al di sopra) della massa cromatica, secondo effetti di «balayage/effacement, emergence/disparition»<sup>716</sup>. L'immagine rivela perciò la propria composizione in scala progressiva, «selon un enchainement par association»<sup>717</sup>. La rappresentazione risulta nel complesso «lacunaire, indécise, hypothétique»<sup>718</sup>, ricordando la *logique* simoniana.

Al contempo, essa presenta una tensione autoesplorativa, ponendo in primo piano un elemento di metamorfismo. Quest'ultimo costituisce la matrice della costruzione di tutte le figure, di cui «chaque série en emboite une autre»<sup>719</sup>. Alla metamorfosi si associa infatti l'impressione di autogenerazione evocata dalle intermittenze di luce e dal modo in cui esse ritmano la comparsa delle figure. Tale aspetto esprime una consonanza con il tipo di strutturazione per *échos et correspondances* articolato in *Triptyque*. L'esperienza visuale di *Nostos I* ricorda la scrittura simoniana dal punto di vista

---

<sup>711</sup> Amaducci 2018.

<sup>712</sup> Ibidem.

<sup>713</sup> Venendo peraltro identificata come irripetibile negli altri *media* (Cfr. Youngblood 1970, p. 273).

<sup>714</sup> Belloir 1981, p. 78.

<sup>715</sup> Cfr. Capitolo 1.

<sup>716</sup> Belloir 1981, p. 78.

<sup>717</sup> Duguet 1981, p. 153.

<sup>718</sup> Kuntzel 1988, p. 150.

<sup>719</sup> Ibidem.

dell'interesse nei confronti dell'*aventure du récit*. Lo stesso Kuntzel, infatti, parla di *Nostos I* come una rappresentazione *in progress*<sup>720</sup>.



Thierry Kuntzel, *Nostos I*, 1979  
Video, colore, muto, 43 min 30 sec

Come nota Raymond Bellour, l'utilizzo dell'*incrustation* in *Nostos I* evidenzia l'artificio che struttura l'immagine. L'ipotesi della rappresentazione memoriale diventa lo schema per realizzare la «figurazione di una figurazione»<sup>721</sup>, come dimostra anche l'assenza evidente della «scoria analogica»<sup>722</sup>. L'immagine restituisce così «quelque chose comme ce désir insensé: rendre visible la lumière»<sup>723</sup>. Essa fornisce al proprio spettatore un'esperienza più analitica che emotiva, tesa ad esporre la «finzione della rappresentazione»<sup>724</sup>. Soprattutto in questo senso risulta perciò possibile

<sup>720</sup> Nel video, «tout, toujours, est en train d'être tracé, effacé, redessiné, de nouveau gommé. Esquisse qui n'en finirait pas d'être esquissée. Fluidité d'avant le tableau, la scène, la découpe, l'effet de présence, l'achèvement» (Kuntzel 1988, p. 150).

<sup>721</sup> Bellour 2002, p. 33.

<sup>722</sup> Bellour 2002, p. 157. Come dichiara del resto lo stesso Kuntzel: «peu de représentation : le peu qui permet de travailler en deçà et au-delà de l'analogie, sous l'image et entre les images» (Kuntzel 1988, p. 150).

<sup>723</sup> Kuntzel 1988, p. 150.

<sup>724</sup> «La rappresentazione svuotata del suo appoggio stabilisce uno spazio mentale in cui l'immagine, cercando di essere meno, mira a un di più: la finzione della trasformazione» - Bellour 2002, p. 30.

individuare un'affinità fra *Nostos I* e *Triptyque*<sup>725</sup>. L'*incrustation* interviene come struttura di una rappresentazione analoga, per intenti, a quella veicolata metaletterariamente dalla *mise en spectacle*. Ugualmente, essa occorre a configurare un movimento metamorfico, fondato su un'«impression de liquidité»<sup>726</sup>. In entrambi i sensi, il paragone con l'*incrustation* risulta utile per inquadrare l'analogia funzionale di *Triptyque* con il discorso videoartistico. Allo stesso tempo, esso consente di riconoscere nella *video art* una tipologia di rappresentazione affine alle forme della figuralità.

Il contatto con *Nostos I* risulta quindi una porta d'accesso alla comprensione dell'*incrustation* e dei suoi potenziali effetti. La comparazione con quest'opera fornisce però solo una delle possibili declinazioni di tale procedimento. Fra le varie forme di *incrustation* compaiono ulteriori esempi anche più indicati a restituire l'affinità di *Triptyque* con la *video art*. Molte di queste si fondano su procedimenti anche più simili ai passaggi di cattura e di liberazione, presentando un'analogia funzione di metalessi. È il caso, ad esempio, di *Cartes postales vidéo* (1984) di Robert Cahen.



Robert Cahen, Stéphane Huter, Alain Longuet, *Cartes postales*, 1984  
Video, colore, 2 min 27 sec

Dall'apparizione del *frame* vuoto, posto per *incrustation* all'interno di una cornice fittizia, l'immagine procede verso una prima cattura, che ricompono in un fermo immagine la foto della cartolina. Dal tracciamento completo di quest'immagine si attiva successivamente un movimento di liberazione, che mostra il dinamismo interno della foto – dunque la sua natura di video – attraverso i personaggi in movimento.

Il video, in particolare, ha in comune con *Triptyque* l'utilizzo di una serie di *pictures* nella costruzione di una dinamica visuale analoga a quella di cattura e liberazione. Il video, di cui compaiono varie versioni (1985; 1987), rappresenta un susseguirsi di cartoline. Queste vengono

<sup>725</sup> Nonostante il dialogo forse più diretto, da un punto di vista tematico e strutturale, con *La Route des Flandres*. Per entrambe le opere non si tratta più di riprodurre un evento, ma di restituire il «fonctionnement psychique avec, comme pretexte, un plan fixe sur une scene quotidienne» (Belloir 1981, p. 78). Per entrambe le opere, del resto, è la memoria a costituire l'oggetto principale della rappresentazione: «On aura compris que *Nostos I* est une reflexion sur l'evanouissement de la perception, la perte de l'image et son retour - c'est-a-dire le fonctionnement de la memoire» (Kuntzel 1988, p. 151).

<sup>726</sup> Ivi, p. 150.

introdotte da un *fading up*, dal bianco ai colori dell'immagine, che mette preliminarmente in mostra l'artificialità della cartolina inquadrata. Tale effetto anticipa il fatto che quella rappresentata non sia in realtà una cartolina, ma il *freeze frame* di una sequenza animata. Interviene poi un effetto di *incrustation*, con il quale la foto della cartolina viene inserito all'interno di un *frame*. Quest'ultimo si rivela a sua volta "disegnato" artificialmente, al fine di rendere la foto «haussée»<sup>727</sup>. Si configura così una specie di cattura, che cristallizza il flusso dei pixel colorati ricomposti nell'immagine. Successivamente, si dischiude invece un effetto di liberazione, generato dall'attivazione del dinamismo della sequenza video. La sequela degli effetti si conclude poi in maniera circolare con una nuova cattura.

Come *Radio Piece* di Claerbout, anche questo *videotape* si apparenta a *Triptyque* dal punto di vista della tensione metamorfica espressa dalle *pictures*. Come in *Radio Piece* e in *Triptyque*, anche in quest'opera le *pictures* mistificano e demistificano di volta in volta la loro natura di fotografia o di immagine video. In *Cartes postales* l'aspetto dell'artificialità gioca però un ruolo differente. L'*incrustation* costituisce infatti la condizione di partenza di tutti i cicli di cattura e liberazione, costituendo il fondamento del carattere metamorfico dell'immagine. Ciò permette di osservare una funzione di metalessi. L'*incrustation* confonde in questo senso i diversi livelli della rappresentazione. Essa evoca l'appartenenza delle *pictures* ad una *fiction* separata e al contempo integrata con il "reale", ovvero la *mimésis de rang I* incarnata dallo spazio nero.

Un altro esempio di utilizzo delle *pictures* viene fornito da Dominique Belloir in *Memory* (1979), con il cosiddetto «effet Belloir»<sup>728</sup>. Nel video, Belloir costruisce una rappresentazione dell'insorgere casuale dei ricordi. L'*incrustation* serve a stabilire il *cadrage* destinato ad accogliere le immagini del ricordo. Essa inserisce nell'immagine una figura, la quale viene utilizzata per delimitare un *frame* interno. Tale *frame* diviene il nuovo livello della rappresentazione nel quale prendono forma i ricordi. Al suo interno compaiono infatti alcune immagini in movimento, prive di legami con l'immagine che ora fa da sfondo.

Il video, nello specifico, comincia con l'inquadratura di un paesaggio. Si tratta di una spiaggia, la quale viene inquadrata da una videocamera in movimento. L'inquadratura si sofferma su un asciugamano rosa disteso al sole, di forma rettangolare. L'asciugamano diventa il perimetro della *coupure*. Il suo colore rosa viene trasferito alla spiaggia. Successivamente, nel riquadro delineato dall'asciugamano, prendono corpo le immagini dei ricordi. Il riquadro costituisce perciò, letteralmente, il *frame* memoriale. Lo spazio che esso delimita diviene il luogo di transito di una serie metamorfica di immagini. La sovrapposizione inserisce il secondo livello filmico all'interno dell'immagine, dando corpo ad una «dialectique de ce qui est devant [...] et ce qui est derrière (le décor)»<sup>729</sup>.

---

<sup>727</sup> Il titolo dell'opera presentato al Musée de la BnF, dove le 22 *Cartes postales vidéo* sono visitabili fino a maggio 2023, è appunto *Cartes postales vidéo haussées* (<<https://www.bnf.fr/fr/le-musee-de-la-bnf>>).

<sup>728</sup> Fargier 1981, p. 6.

<sup>729</sup> Dubois 2011, p. 90.



Dominique Belloir, *Memory*, 1979  
 U-Matic color, magnetic sound, 15 min 49 sec

Anche questa forma di *incrustation* può rinviare all'effetto di liberazione della cartolina postale di *Triptyque*. Essa rivela il reciproco ancoraggio di due diversi piani della *fiction*, generando un «effet d'irréalité»<sup>730</sup>. Tale forma di *incrustation* simboleggia l'invalidità dei riferimenti diegetici. Essa restituisce l'assenza di frontiere fra immagini, e pone in primo piano il tratto dell'eterogeneità. Quest'ultimo diviene una funzione di base per l'integrazione delle due diverse dimensioni spaziali. Anche in *Memory* si ha un uso della metalessi come occasione per la trasformazione della *fiction* come sistema multilivello, e come motivo d'innescò di un flusso di immagini.

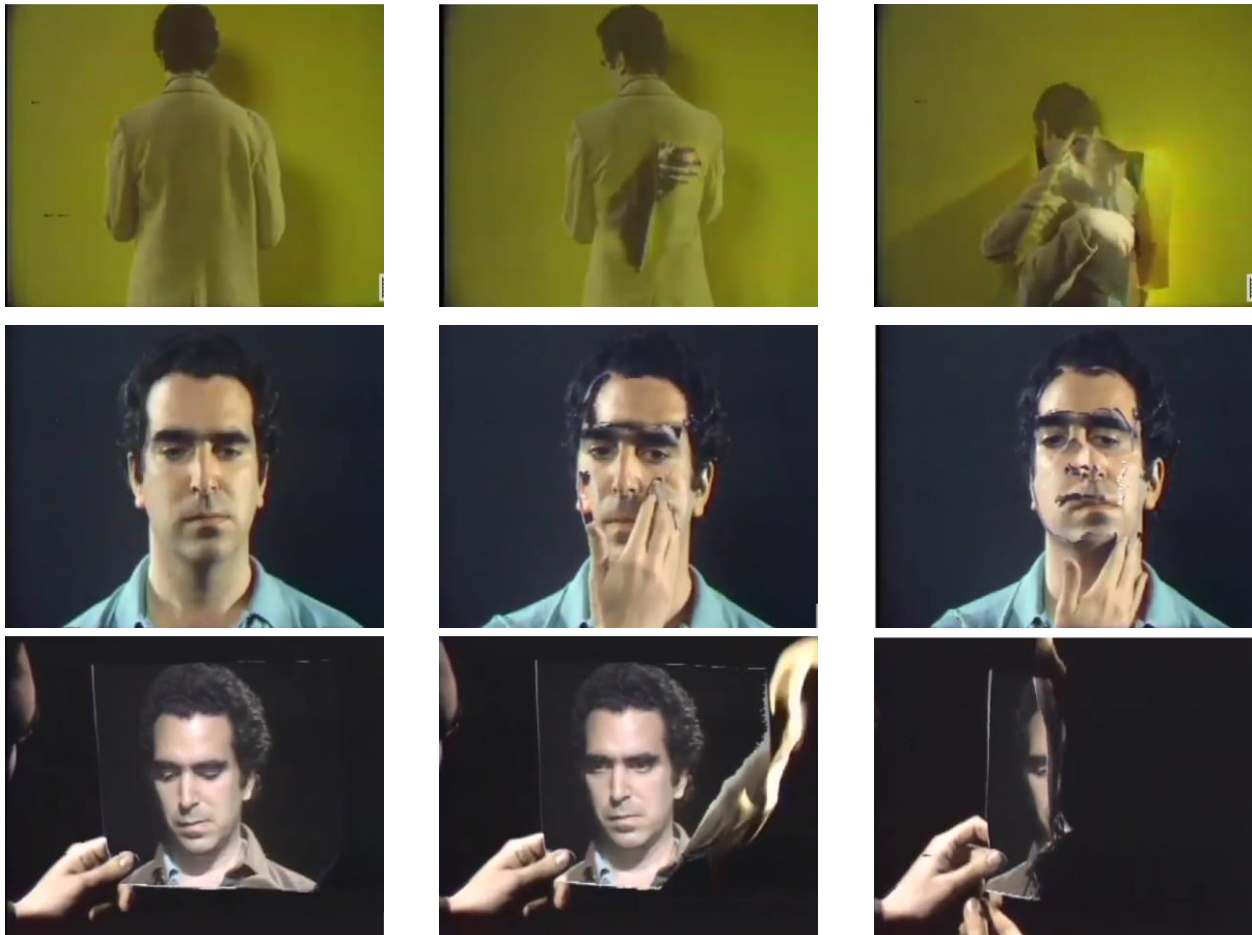
Un ulteriore richiamo all'*incrustation* può permettere di comprendere un altro aspetto della metalessi in *Triptyque*. L'esempio di *Three Transitions* di Peter Campus esprime una prossimità a *Triptyque* dal punto di vista della tripartizione. Il *videotape* si suddivide infatti in tre scene, ciascuna focalizzata su un diverso utilizzo dell'*incrustation*. In ognuna delle tre scene, tale *trucage* concorre alla rappresentazione di una diversa forma di «auto-englobement»<sup>731</sup> dell'immagine. Il video vede lo stesso Campus posizionato davanti ad uno sfondo dal colore uniforme. Da tale posizione, l'artista tratteggia gli spazi interni all'immagine in cui avverrà l'*incrustation*. Nelle prime due scene, tali spazi vengono occupati da un'immagine identica a quella che fa da sfondo. Nella terza scena, lo spazio delineato dall'artista innesca la progressiva elisione dell'inquadratura iniziale. In ognuna di esse, l'*incrustation* serve a sovrapporre le immagini riprese da due videocamere nello stesso momento.

Nella prima scena, le due videocamere sono collocate rispettivamente davanti e dietro al muro. Da questa posizione, una inquadra il "dritto", l'altra il "rovescio". Campus è di spalle, davanti al muro, ma con il volto rivolto al muro. Grazie alla videocamera collocata dietro al muro, lo spettatore vede che l'artista è intento ad incidere verticalmente il muro. L'*incrustation* colloca l'incisione del muro sulla schiena dell'artista. In questo modo, tale *trucage* delinea una frattura che tocca simultaneamente

<sup>730</sup> Dubois 2011, p. 90.

<sup>731</sup> Mougín 2020.

il muro, la schiena dell'artista e lo schermo. Da tale frattura fuoriescono poi le mani dell'artista. Esse dilatano la rottura nel muro, aprendo una fessura. Campus entra dentro tale fessura, passando attraverso il muro. Nel video, l'*incrustation* genera l'impressione che egli stia attraversando al contempo un buco nella propria schiena e al centro dello schermo. L'effetto finale è che cui l'artista, effettuando il passaggio, entri e insieme esca dal buco. Il risultato finale è un'immagine autoinglobata, e priva di *hors-champ*.



Peter Campus, *Three Transitions*, 1973  
Video, 4 min 53 sec

Nella seconda scena, Campus è inquadrato in primo piano. Egli è ripreso nell'atto di spalmare una crema sul proprio volto. Nei punti in cui le mani toccano il viso, la colorazione della crema<sup>732</sup> permette al dispositivo digitale di effettuare l'*incrustation* dei frammenti di un'altra immagine. Generando l'illusione che sul volto di Campus si aprano degli squarci, l'*incrustation* rivela, al di sotto del volto in movimento, un'altra immagine. Tale immagine corrisponde ad un'inquadratura dell'artista simile a quella di partenza. Gli squarci sul volto di Campus lasciano intravedere un raddoppiamento dell'immagine dell'artista. Generando un effetto di ambiguità perturbante, l'immagine raffigura un doppio che emerge dall'interno del volto. In questo modo, l'*incrustation* genera la confusione dei piani interni all'immagine.

<sup>732</sup> Dubois ipotizza si tratti di una crema di colore blu, necessaria per l'attivazione dell'effetto su schermo verde (Cfr. Dubois 2011, p. 90).

Nella terza scena, infine, l'artista compare rispecchiato in un foglio. Il foglio è al centro dell'inquadratura. La mano di Campus che lo tiene compare anch'essa nell'inquadratura. L'*incrustation* restituisce quindi due prospettive diverse sulla stessa immagine. Con l'altra mano, Campus usa invece un accendino per dar fuoco al foglio. Il foglio brucia fino a sparire. L'*incrustation* serve quindi ad accogliere i due «physical and virtual spaces»<sup>733</sup>, strutturando un'immagine auto-inglobata. Essa compone una struttura riconducibile a quella della tripla bottiglia di Klein<sup>734</sup>, sfruttando la capacità della «caméra vidéo» di rendere possibile «l'existence simultanée d'un point de vue extérieur avec le sien propre»<sup>735</sup>. Il *trucage* viene quindi impiegato per istituire gli «encastremets»<sup>736</sup> fra piani e punti di vista. Esso rende indistinguibile la differenza fra interno ed esterno, fra ciò che è davanti e ciò che è indietro, mescolando tutti i piani della rappresentazione.

L'*incrustation* può essere utilizzata come modello per la descrizione di alcuni procedimenti visuali costruiti in *Triptyque*. L'esempio di "auto-implicazione" dell'immagine che essa fornisce rimanda alla relazione di auto-inglobamento su cui si regge anche il romanzo. Come nell'opera di Campus, anche *Triptyque* dà forma a *transitions* da un'immagine ad un'altra, evocando un'impressione di auto-generazione metamorfica permanente. Tali *transitions* costituiscono un importante meccanismo di articolazione del testo. Esse congiungono fra di loro le diverse immagini del trittico. Il loro fondamento sono le risonanze pitturali. Proprio come vale per l'*incrustation*, anche in *Triptyque* tali risonanze diventano il pretesto per generare la sovrapposizione fra due diversi frammenti di testo. Se in molti casi, come si è osservato, i passaggi da un blocco all'altro vengono chiarificati con catture o liberazioni, in molti altri casi sono invece alcune affinità pittoriche a istituire la corrispondenza fra due immagini. Osservando quindi il modo in cui il testo svolge le *transitions*, immaginando visioni simili a quelle evocate dall'*incrustation*, diventa possibile riconoscere un altro modo con cui il trittico evoca nel lettore la propria «unité de nature picturale»<sup>737</sup>.

Un primo esempio di *incrustation* individuabile in *Triptyque* si inserisce nella sequenza ispirata a Bacon. Nello scenario del *luxury hotel*, la donna è inquadrata nuda sul letto. Su un muro dell'albergo prende corpo un'incisione, che mostra la scena di un rapporto sessuale fra un «valet» ed una «servante». Una scena dello stesso tipo viene osservata dai ragazzi che nello scenario dubuffetiano guardano attraverso il buco nella parete della stalla.

Un long pan des draps repoussés s'allonge sur la moquette marron ornée de bouquets aux feuilles vert olive, comme la traîne d'une mariée. Achievant de nouer sa cravate l'homme au visage empâté se redresse et dir en se regardant dans la glace de la coiffeuse Croyez bien que je ferai tout ce qu'il m'est possible mais. Au-dessus de sa tête se découpe sur le mur un rectangle grisâtre entouré d'une marge blanche. La gravure en taille-douce représente l'intérieur d'une grande où une servante est renversée en arrière sur le foin, les jambes écartées, la jupe relevée sur le ventre découvrant sa vulve dodue et fendue comme un fruit (T, p. 42-43).

Durante la sequenza della stanza d'albergo, l'incisione viene descritta in un'*ékphrasis* che la pone al centro dell'attenzione. Essa compare perciò in primo piano, rivelando per metalessi l'*imbrication*

<sup>733</sup> Meigh-Andrews 2006, p. 305.

<sup>734</sup> Per Belloir l'associazione più immediata è quella con il «ruban de Moebius» (1981, p. 52). Michael Evans applica la stessa immagine alla struttura di *Triptyque*: The pattern of association produced by the shifts between the three narrative frames closely resembles the involuted structures of a Moebius strip whose contour twists inwards and is engulfed by the space it encloses (1988, p. 207).

<sup>735</sup> Campus in Bellour, Duguet 1988, p. 89.

<sup>736</sup> Dubois 2011, p. 90.

<sup>737</sup> Simon in Ricardou 1975, pp. 410-411.

reciproca fra i due scenari. L'incisione funziona perciò come un cardine nel movimento di cattura e liberazione. Quest'ultimo prende forma specificamente per effetto di un'ipotetica *incrustation*, la quale sovrappone le due immagini. La menzione dell'incisione dà cioè avvio alla descrizione della nuova scena. Essa funziona perciò come un'*incrustation* finalizzata alla *transition associative*. In queste vesti, essa permette alla nuova descrizione ("liberata" dalla *picture*) di "elidere" l'altra, e di prendere il sopravvento.

Son bras tendu devant elle, elle essaye de repousser sans grande conviction un valet de ferme qui s'apprête à la pénétrer. L'ample chemise du valet à demi sortie de la culotte déboutonnée forme une poche de plis arrondis qui pendent sur ses fesses. Un genou ployé en avant sur la botte de foin où il a poussé la servante, luttant avec elle pour la coucher complètement, sa position évoque celle d'un lutteur en plein effort ou de Sisyphe arc-bouté contre son rocher. Dans l'encadrement d'une lucarne, au-dessus du couple, on peut voir les têtes de deux gamins rieurs qui contemplent le spectacle. Dans leur lutte les deux personnages ont renversé une jarre de lait et un chat blanc s'enfuit d'un bond. Il est représenté suspendu en l'air, au milieu de son saut, les deux pattes arrière détendues, les deux pattes antérieures repliées, la queue dressée dessinant un arc de cercle (*T*, p. 43).

Il richiamo reciproco delle immagini evoca l'impressione di una giustapposizione fra le scene. Si innesca così un *loop* paradossale di rimandi reciproci. Ricaduta finale di questo tipo di *incrustation* è «l'illusion d'une continuité temporelle», la quale viene generata da un procedimento compositivo che mette insieme «parties insensibles les unes aux autres»<sup>738</sup>. L'analogia con l'*incrustation* permette perciò di individuare un utile termine di paragone per tale tipologia di transizione. Essa permette di inquadrare anche l'effetto di simultaneità generato da tali richiami. Come in un'*incrustation*, questi ultimi evocano la compresenza, in una sola inquadratura, di due livelli distinti, che il montaggio cinematografico porrebbe in sequenza<sup>739</sup>. L'immagine si trasforma in quest'ottica in un «palimpseste visuel en permanente recomposition»<sup>740</sup>.

Un'altra tipologia di transizione associabile all'*incrustation* ha a che fare con l'istituzione di nessi fra immagini mediante l'analogia e il contrasto. Questo genere di procedimento pone in comunicazione numerose immagini a partire da alcuni elementi di distinzione. Esso ricorda la natura del testo come "trittico" e la sua scissione in una triade di rappresentazioni. Il suo funzionamento si basa sull'evidenziazione dell'esistenza, oltre che di corrispondenze, anche di forti dissonanze. Dando risalto al dialogo fra somiglianze e differenze, la descrizione fa valere il principio compositivo per il quale «tel rouge en haut du volet de gauche peut renvoyer à tel autre fougé ou encore à tel vert de celui de droite»<sup>741</sup>.

È il caso, ad esempio, del movimento innescato dalla cartolina sul tavolo della cucina. La fotografia della cartolina ritrae una spiaggia affollata. Essa mette in risalto la presenza degli «ombrelles». Nello stesso frammento, l'immagine viene richiamata nel paesaggio campagnolo, per effetto di un'assonanza con i «tiges des ombelles» (*T*, p. 9). In questo modo, il testo evoca un'analogia fra due frammenti, sottolineando però la loro distinzione. In questo caso, la corrispondenza si gioca quindi sullo sfruttamento del potenziale della parola come «carrefour de sens»<sup>742</sup>. Di qui in poi, i due

<sup>738</sup> Boutet de Monvel 2011, p. 30.

<sup>739</sup> E per questo Dubois descrive l'*incrustation* come «l'équivalent vidéographique de ce que le cinéma nous aurait inévitablement montré sous forme d'un classique montage alterné» (Dubois 2011, p. 92).

<sup>740</sup> Mougín 2020.

<sup>741</sup> Simon in Ricardou 1975, p. 411.

<sup>742</sup> Una funzione cui Simon si riferisce più volte, introducendola nella *Préface à Orion aveugle*: «Chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les

oggetti verranno richiamati simultaneamente grazie alla loro giustapposizione originaria. Ciò produce, dal punto di vista “visuale”, la suggestione di un’*incrustation* che sovrappone le due diverse ambientazioni.

In un altro esempio, l’*incrustation* può permettere di comprendere la giustapposizione fra due figure divenute parte di un’unica visione. Anche in questo caso l’effetto si basa su un contrasto concettuale. Stavolta tale contrasto viene però evocato da dettagli visuali. Le due figure in questione sono quelle di una donna anziana e quella di una giovane. La prima viene caratterizzata da dettagli relativi agli effetti fisici dell’età. La seconda viene invece ritratta nel pieno di un rapporto sessuale. La loro continuità viene stabilita nonostante l’assenza di transizioni fra un’immagine e l’altra:

Le profil de la vieille femme à la mâchoire de chien apparaît à gauche, la peau fendue d’une incroyable quantité de rides entrecroisées, le menton anormalement rapproché du maxillaire supérieur, les lèvres aspirées à l’intérieur de la bouche, l’absence de dents creusant les joues comme par l’effet d’une succion. Entre les paupières flasques et bordées de rouge, les yeux sont d’un bleu délavé, recouverts d’une espèce de tale blanchâtre. Les cheveux de la fille pendent verticalement, cachant aux trois quarts son visage. Peu à peu, par une suite de mouvements des épaules et du dos qui entraînent le buste dans une reptation latérale, l’homme modifie sa position de façon que sa main qui caressait la chevelure et les épaules de la fille parvienne jusqu’aux reins, puis aux fesses qu’elle parcourt d’abord, passant de l’une à l’autre, puis, suivant d’un doigt le sillon qui s’amorce, le glisse entre eux, effleurant l’anus, s’enfonçant encore, atteignant la vulve dont il retrouve les lèvres, remontant jusqu’au clitoris invisible sur lequel il passe et repasse (*T*, pp. 161-162).

Attraverso il dettaglio “contrastivo”, la descrizione passa da un’immagine all’altra senza l’uso di transizioni. Tale passaggio non si fonda su ragioni “narrative”. Nell’ottica del montaggio, tale effetto rimanda all’idea di «intervallo», di «salto»<sup>743</sup>. Nell’ottica videoartistica, tale effetto produce invece una giustapposizione. Come per *incrustation*, le due immagini si trovano a contatto in ragione di una loro affinità che viene però espressa attraverso il contrasto. Il contrasto, nello specifico, viene evocato in chiave concettuale. Esso appare però ricevibile anche in chiave visuale, grazie ai dettagli espressi dalla descrizione. Tale contrasto si configura quindi come segno della *ratio* “pittorica” che presiede alla scrittura. Nonostante la loro distinzione ed eterogeneità, esse si trovano fuse in un unico *frame* visivo. Immaginare il loro incontro come un’*incrustation* permette di cogliere, dietro lo scontro delle due raffigurazioni, una collisione fra piani temporali.

Un ultimo esempio di *incrustation* ricorda più da vicino l’esperimento di Campus. Nella scena, il ragazzo che maneggia la pellicola sofferma lo sguardo su un frammento di questa. Lo pone in controluce, davanti alla finestra. Nel campo visivo del lettore si forma l’immagine del pezzo di pellicola. All’interno di esso irrompe la visione di un elemento in realtà contenuto sullo sfondo, cioè fuori dalla finestra. Si tratta della figura della vecchia, la quale compare come elemento *incrusté*. L’immagine evoca quindi la fusione dei due livelli dell’immagine, quella contenuta nella pellicola, e quella della “realtà” in cui vive il ragazzo. L’*incrustation* è qui la “forma” visuale cui è possibile associare la metalessi.

---

nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples “significations”» (in *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 2006, p. 1183).

<sup>743</sup> Tale analogia viene individuata in vari studi dedicati al confronto fra *Triptyque* e il cinema. I modelli di tali concetti sono Vertov e Godard. «Le montage est également utilisé comme facteur de discontinuité. On pourrait comparer avec le travail de Godard, ce dernier étant un cinéaste que cite souvent Claude Simon. Godard en dépit de ce que Claude Simon considèrerait comme des dérives politiques, restait pour lui un exemple à suivre et il est intéressant de constater que ce que l’on a appelé le “jump-cut” ou plus généralement “la saute” chez Godard trouve son équivalent dans l’œuvre de Claude Simon. On peut différencier la saute microscopique, de plan à plan, et la saute par bloc» - Bonhomme in Jeannelle, Flinn 2006.

Posant son porte-plume, le garçon déboutonne l'une des poches de poitrine de sa chemise et en extrait deux morceaux de pellicule cinématographique de longueur inégale, l'une comportant six images, l'autre quatre seulement, encadrées de petits trous. Élevant l'une d'elles dans la lumière, il regard par transparence l'un des petits rectangles où l'on distingue deux personnages assis derrière une table basse où sont posés des verres et un cendrier. L'ensemble de l'image est sombre, comme, par exemple, l'intérieur d'un bar, et seuls les deux visages, les plastrons des chemises, les mains et le cendrier de faïence posent des taches claires. Entre les deux personnages, le garçon peut voir bouger la silhouette noire de la vieille femme sous le prunier. Les taches claires des visages, des plastrons et des mains se font imprécises, floues, et semblent suspendues devant le fond lumineux du verger (T, p. 18-19).

Le metamorfosi, i richiami e i contrasti delle immagini generano quindi nel complesso una serie di suggestioni visuali affini all'*incrustation*. Il loro insieme dà corpo ad «une forme de magma»<sup>744</sup> che assimila tutto, rendendo difficoltoso l'orientamento del lettore all'interno del testo. Simile elemento pone in primo piano la cifra del metamorfismo, ricordando quella stessa funzione della metamorfosi come «unique property»<sup>745</sup> della *video art*. L'*incrustation* può essere interpretata in quest'ottica come la figura capace di restituire l'unità pitturale del trittico. Assumendo tale categoria nella visualità generata dalla funzione-regard, risulta possibile leggere nel testo l'intento specifico di rasentare la disfunzione. Le transizioni e i rapporti fra le immagini presentati in *Triptyque* sembrano poggiare su un «souci d'ambiguité»<sup>746</sup> analogo a quello evocato dall'*incrustation* e dal suo modo di produrre la «désorientation spatiale»<sup>747</sup> dello spettatore. Il tipo di lettura richiesto dal testo restituisce chiaramente tale aspetto<sup>748</sup>. Nondimeno, esse evocano la possibilità di seguire un "filo conduttore" almeno visuale. Quest'ultimo appare riconoscibile grazie all'esistenza di una coerenza pittorica, o quantomeno visuale, fra i materiali nella rappresentazione. A questo stesso tipo di funzione collaborano anche le altre strategie visuali messe in opera dal teste, le quali appaiono a loro volta associabili ad altre forme di *transition* reperibili in videoarte.

## 2.a.II - Surimpression

Come l'*incrustation*, anche i procedimenti di *surimpression* hanno come scopo la sovrapposizione delle immagini. In questo caso, l'effetto è assimilabile a quello di una fusione in cui «les images superposées perdent chacune un peu de leur intensité»<sup>749</sup>. La costruzione avviene mediante l'alterazione della trasparenza e dell'opacità delle immagini da combinare. Da un lato, tale operazione

---

<sup>744</sup> Mitry 2001, p. 179.

<sup>745</sup> L'*incrustation* dimostra anzi specificamente che l'unica proprietà del «video keying», cioè dell'elemento della transizione all'interno del video, sia quella della «"metamorphosis," not overlay or insertion». Il che costituisce un importante scarto rispetto al cinema, di cui la *video art* costituirebbe, anche secondo Youngblood «la nuova coscienza»: «The new consciousness seeks the transformation of realities whereas the old consciousness ventures no further than a timid juxtaposition of "objective" realities that retain their traditional identity» (Youngblood 1970, pp. 273).

<sup>746</sup> Belloir 1981, p. 41.

<sup>747</sup> Wightman 2019.

<sup>748</sup> Significativa in questo senso è la testimonianza di lettura di Jean Dubuffet, che nella corrispondenza con Simon scrive di *Triptyque*: «C'est un livre qu'on ne peut pas lire – si lire est commencer à la première page et finir à la dernière. Ici on ne finit pas. On peut faire usage du livre une vie entière. On peut le lire aussi en remontant de la fin au commencement. Il n'a pas un sens, il en a autant qu'on en veut. [...] À tout endroit qu'on l'ouvre on est immédiatement transporté dans votre monde parallèle, votre monde homologue, où se trouvent abolis le petit et le grand, le léger et le lourd, le corporel et le mental, le départ et l'arrivée, le vide et le plein» (Dubuffet in Dubuffet, Simon 1994, p. 12).

<sup>749</sup> Duguet 1981, p. 156.

è destinata a generare la «*transparence relative*» del frammento di immagine che si sovrappone. Dall'altro, essa produce l'«*épaisseur stratifiée*» dell'immagine complessiva, la quale si caratterizza per un «*effet de feuilleté*»<sup>750</sup>. Più chiaro ed esaustivo di qualsiasi descrizione, è l'esempio delle opere di Robert Cahen. Nei suoi video, le tecniche della *surimpression* rappresentano una risorsa primaria delle transizioni che articolano la rappresentazione. Una buona parte delle sue opere presenta infatti come cifra predominante la mobilità metamorfica, della «fluidità»<sup>751</sup>. Tale caratteristica viene in parte generata dal rallentamento delle immagini e delle loro ricolorazioni elettroniche. Essa costituisce però soprattutto l'esito delle sovrapposizioni per *surimpression*. Il rallentamento e la *surimpression* collaborano anzi nel generare una particolare visione «oscilloscopica»<sup>752</sup>, dando corpo a scie di colore che divengono il punto di partenza della sovrapposizione.

In *Hong Kong Song* (1989), l'artista presenta una visione di Hong Kong nei suoi aspetti più caotici e affollati. Nel video compare una concatenazione di sequenze di riprese reali, modificate con ricolorazioni artificiali. La rappresentazione delle strade, dei negozi, dell'umanità che popola Hong Kong mette in primo piano soprattutto una fascinazione per la frenesia e per la confusione della città. Tale fascinazione emerge soprattutto dalle sfumature e dall'esaltazione dei colori, i quali evocano tutto il potenziale contemplativo del caotico panorama urbano. In questo contesto, la *surimpression* gioca con le affinità cromatiche delle immagini che si sovrappongono. Essa genera la *ratio* pittorica che presiede alle transizioni, creando le sfumature che permettono le apparizioni in trasparenza di un'immagine dentro l'altra. Tale *trucage* costituisce il principale fattore dell'effetto metamorfico e autogenerativo che prende corpo nel video, delineando nel complesso la cifra della fluidità.

La concatenazione delle sequenze si fonda su effetti di *fading out* e di *fading up*. Il loro impiego innesca la transizione, evocando la progressiva costruzione della nuova immagine. Il processo si basa sulla focalizzazione di un dettaglio, il quale fa da “aggancio” cromatico fra un'immagine e l'altra. Intorno a questo si costruisce una nuova immagine, che prende progressivamente opacità. Il dettaglio focalizzato costituisce la matrice della raffigurazione successiva, mantenendo un certo risalto nel corso della transizione. Esso resta quindi come il punto fisso che resta visibile, mentre l'immagine da cui proviene acquisisce trasparenza fino a sparire. Tale forma di *surimpression* permette di individuare una modalità di transizione basata sull'istituzione di un nesso pittorico.

La transizione si basa quindi sulla cancellazione dell'immagine attraverso la sua sostituzione con un'immagine nuova. La *surimpression* genera una prima fase di mescolamento fra due immagini, durante la quale i dettagli di entrambe si fondono in un'unica raffigurazione. Successivamente, la transizione dà corpo alla loro progressiva distinzione. I dettagli dell'immagine destinata a restare acquisiscano maggiore opacità, mentre quelli dell'immagine destinata a sparire acquisiscono una sempre maggiore trasparenza. In questo modo, l'immagine precedente viene cancellata da una progressiva elisione. Prima che avvenga la cancellazione si produce quindi un momento di compresenza simultanea dei dettagli. Tale procedimento descrive perciò nel complesso un «*effet de palimpseste*»<sup>753</sup>, per il quale due immagini diverse e slegate prendono forma nella stessa inquadratura. Esso suscita visioni simili a *collage* di «quadri in movimento»<sup>754</sup>, dando corpo ad una serie di *transitions associatives* fra «*méloppées visuelles subjectives*»<sup>755</sup>.

---

<sup>750</sup> Dubois 2011, p. 84.

<sup>751</sup> Amaducci 2014, p. 95.

<sup>752</sup> Ivi, p. 99.

<sup>753</sup> Dubois 2011, p. 84.

<sup>754</sup> Amaducci 2014, p. 98.

<sup>755</sup> Dubois 2011, p. 85.



Robert Cahen, Ermeline Le Mézo, *Hong Kong Song*, 1989  
Video, 21 min

L'impiego della *transition* dà corpo ad una dinamica non dissimile dalle transizioni metamorfiche che prendono corpo in *Triptyque*. Accanto alle varie forme di cattura e liberazione che compaiono nel testo, si trovano ulteriori forme di articolazione, fondate su associazioni di tipo pittorico. Alcune transizioni fra immagini evocano un'idea di sovrapposizione, di debordamento di un'immagine nell'altra. Simili alle *surimpressions* sono alcuni rimandi di tipo analogico, destinati a produrre nel complesso un procedimento rizomatico. Similmente a come accade in *La Route des Flandres*, anche per *Triptyque* si può parlare di un effetto di "autogenerazione". Questo si fonda sulla costruzione di «sources textuelles»<sup>756</sup>, e sull'evocazione di un effetto di «persistance rétinienne»<sup>757</sup>. In *La Route des Flandres*, tali *sources textuelles* si costituiscono intorno ai "correlati oggettivi" riferiti alle sensazioni e alle percezioni. In *Triptyque* invece la loro costruzione avviene in maniera diversa. Gli elementi destinati a generare i "rizomi" non svolgono una funzione simbolica, né si legano all'evocazione di un significato specifico. Essi sono anzi soggetti ad una metamorfosi continua. A causa di tale aspetto, i legami fra gli oggetti variano in continuazione. La metamorfosi tratta tutti gli oggetti della descrizione «à égalité»<sup>758</sup>, rendendoli tutti ugualmente suscettibili a trasformarsi in raccordi fra immagini. Pertanto, nel testo non si stabilisce mai un'architettura fissa di significati. Le associazioni possono prendere corpo in base ad analogie effimere. Visto il «caractère polymorphe»<sup>759</sup> del testo, più che di una struttura di rizomi, si può parlare di un «réseau d'échos»<sup>760</sup> pittorici in continua

<sup>756</sup> Neumann 1983, p. 23.

<sup>757</sup> Sophie 2007.

<sup>758</sup> Bonhomme 2005b., p. 44.

<sup>759</sup> Sarfati-Lanter 2013, p. 347.

<sup>760</sup> Bonhomme 2009a.

trasformazione<sup>761</sup>. Anziché strutturare un impianto di senso, il testo si costituisce come un organismo di visioni «en renvoi perpétuel»<sup>762</sup>.

Gli «stimuli visuels»<sup>763</sup> non rispondono quindi allo scopo di stabilire nessi analogici. Essi si sviluppano anzi a partire da impressioni momentanee, generando nel complesso una «*symphonie visuelle*»<sup>764</sup>. Come in *Hong Kong Song*, alcune transizioni si articolano secondo accostamenti stabiliti in base ad elementi pittorici. Esse vengono tracciate alcune analogie visuali a partire dalla focalizzazione di un dettaglio, attorno al quale si delinea una nuova immagine. Il dettaglio può quindi “agganciare” nuove immagini, generando lo stesso *effet de palimpseste* che confonde e successivamente permette di distinguere una nuova immagine. A differenza dell’*incrustation*, la *surimpression* mette in relazione dettagli e immagini che possono non esprimere «aucune similitude»<sup>765</sup> né alcun elemento di contrasto. Gli accostamenti non proseguono quindi una *ratio*, ma evocano un elemento di artificialità<sup>766</sup>.

Un esempio in tal senso può essere fornito grazie all’utilizzo della parola «*éclaboussures*» come strumento per la *surimpression* del secondo scenario al primo. La sovrapposizione si gioca su una mescolanza di ripetizioni e di perifrasi. La transizione “aggancia” la figura di una mucca, proveniente dallo scenario di campagna, a quella dell’uomo ubriaco protagonista del paesaggio di periferia. L’inizio della sovrapposizione ha luogo grazie al ritratto della mucca nell’atto di urinare, e alla descrizione degli schizzi sul suolo:

Le flot jaunâtre et trouble tombe avec un bruit de cataracte sur le sol empierré du chemin, éclabousse en rejaillissant les jarrets couverts d’excréments noirâtres et se divise en franges baveuses qui s’écoulent de part et d’autre en se frayant un passage sinueux suivant les déclivités et les ornières (*T*, p. 124-125).

Appena qualche riga dopo, lo schizzo si ripete, inserito, stavolta, nell’immagine dell’uomo ubriaco che vomita:

Les deux parois parallèles de l’étroit passage entre le cinéma et le mur de briques répercutent un bruit de cataracte entrecoupé de silences. [...] l’homme vomit par saccades, assisté par la femme qui, tout en lui soutenant le front d’une main, éloigne autant qu’elle le peut ses jambes des éclaboussures. Un amas rosâtre de liquide et de matières à demi digérées s’agrandit en s’étendant entre les pieds écartés de l’homme (*T*, p. 125).

Lo schizzo si configura perciò come l’elemento “fisso”, il dettaglio che resta, mentre intorno l’immagine cambia. Esso permette di notare il corso di una transizione in corso, e il suo incardinamento sulla sovrapposizione di due immagini. Le due risultano in questa prima fase mescolate e confuse. La transizione si conclude poi con la distinzione reciproca delle due immagini. Successivamente, infatti, l’*éclaboussure* si ripete una terza volta. Essa si colloca di nuovo nello

---

<sup>761</sup> Leggibile come *mise en abyme* di tale elemento è la raffigurazione del cambiamento improvviso di ciò che c’è sotto gli occhi del bambino che osserva: «Pendant un moment il contemple son travail [...]. Quand il relève les yeux, son regard glissant sur la feuille de papier retrouve dans l’encadrement de la fenêtre le verger lumineux où la maigre forme noire, les bras levés, est maintenant en train d’attacher le lapin» (p. 27).

<sup>762</sup> Mitry 2001, p. 179.

<sup>763</sup> Wightman 2019.

<sup>764</sup> Vertov 1972, p. 379.

<sup>765</sup> Mitry 2001, p. 179.

<sup>766</sup> «Il y a un lièvre que je décris en employant des expressions très précises. Quelques pages plus loin il y a un lièvre écorché sur une table de cuisine, dix ou quinze pages plus loin on trouve une femme allongée sur un lit qui est décrite exactement avec les mêmes termes que le lièvre écorché. [...] C’est là un exemple dans l’établissement d’une relation» (Simon in Ricardou 1975 p. 410).

scenario in cui compare l'uomo, nella forma parafrasata delle «paillettes scintillantes» della pioggia che cade:

Quoique moins forte qu'un peu plus tôt, la pluie continue à tomber avec régularité, tournoyant en paillettes scintillantes dans les cones lumineux et blafards sous les réflecteurs. La femme a remis sur ses épaules le manteau beige souillé de boue. Sur le dos courbé de l'homme, secoué de spasmes, le tissu noir et détrempé du smoking luit dans l'ombre (T, p. 125).

La doppia ripetizione focalizza quindi l'attenzione sullo schizzo, e produce la “mescolanza” delle due immagini della mucca e dell'uomo. La terza ripetizione “chiarisce” invece l'eterogeneità delle due immagini e conclude la transizione. Quest'ultima viene perciò “sigillata” tramite la menzione di una caratteristica specifica della nuova immagine comparsa. Il rimando alla *surimpression* permette perciò di identificare in questo procedimento il tentativo di evocare l'illusoria compresenza delle immagini. L'effetto è quello di un'immagine continua, e l'impressione per cui «tout est là en même temps dans le même espace»<sup>767</sup>.

Il “rizoma” che si crea con l'aggancio fra le due immagini è perciò un tipo di rizoma diverso da quelli messi in campo da *La Route des Flandres*. In *Triptyque*, l'analogia pitturale non viene evocata per dar vita ad un “significato”, quindi non produce nessi “di senso”. Il metamorfismo di *Triptyque* elimina gli ultimi residui “narrativi” della diegesi rizomatica architettata in *La Route des Flandres*. Ognuna delle transizioni fra le immagini è dotata di ragioni indipendenti da un impianto globale della narrazione, e legate solo allo specifico “momento” del loro inquadramento.

Anche se in parte le affinità “pitturali” vengono evocate in *Triptyque* sulla base della «fréquence»<sup>768</sup> dell'apparizione di un determinato dettaglio, tale procedimento è solo uno dei vari possibili. Le affinità pitturali del trittico emergono anzi prevalentemente in forma contingente, legata anche alle variazioni formali attraversate dalle immagini. Tale modo di procedere garantisce «l'enchevêtrement des paysages diégétiques»<sup>769</sup>, e stabilisce l'unità “pitturale” del trittico. Tuttavia, esso non produce “significati”, poiché non evoca percezioni o *émotions*. Al contrario, esso provoca volontariamente il «dépaysement»<sup>770</sup> del lettore. Il testo mostra una serie di «fragments divers qui demandent à être assembles»<sup>771</sup>, ma non fornisce una base di «cohérence relationnelle»<sup>772</sup>. Il modo in cui le immagini del trittico si rispondono «d'un volet à l'autre»<sup>773</sup> è anch'esso soggetto al metamorfismo.

Un altro caso è quello delle transizioni basate sull'assimilazione di un movimento. In una sequenza, il testo assimila la donna ritratta nel fienile al coniglio scuoiato dall'anziana signora.

Sous le genou gainé de soie et toujours haut levé la jambe se balance au rythme des poussées de l'homme. Le corps du lapin oscille au rythme de la marche de la vieille dame qui se dirige d'un pas saccadé vers l'un des pruniers à la fourche basse (T, p. 26).

---

<sup>767</sup> Dubois 2011, p. 92.

<sup>768</sup> Neumann 1983, p. 22.

<sup>769</sup> Wightman 2019.

<sup>770</sup> Ibidem.

<sup>771</sup> Bonhomme 2009a.

<sup>772</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264.

<sup>773</sup> Simon 1973, quarta di copertina.

Il richiamo al “ritmo” e dell’oscillazione, «des poussées» e «de la marche de la vieille dame» evoca una somiglianza in realtà inesistente fra un’immagine e l’altra. Esso istituisce un passaggio dall’una all’altra scena, evocando lo scarto fra le due immagini.

Un atro video di Robert Cahen, *Trompe l’œil* (1979), supporta l’immaginazione di questo tipo di procedimento. L’opera si regge sulla costruzione di un procedimento associativo, nel quale compaiono sia elementi di *incrustation* che di *surimpression*. L’artista descrive la rappresentazione come improntata ad un’«idée directrice, celle de “passage”»<sup>774</sup>. Ciò appare evidente grazie al fatto che nel video acquisisce un’assoluta centralità l’elemento della transizione. Esso sembra costituire un autentico oggetto di interesse della rappresentazione. Nel video, si susseguono serie di immagini incentrate su materiali eterogenei, assemblati forse per evocare un percorso onirico<sup>775</sup>. Non si evince un discorso portante. Il video dà anzi pieno sfoggio delle possibilità manipolatorie concesse dai *trucages* video, esprimendo un’aspirazione a dar corpo a combinazioni di vario genere. È possibile notare un impiego della *surimpression* come strumento del «passage irréal»<sup>776</sup> da un’immagine all’altra. Tale procedimento si basa anche in questo caso sulla focalizzazione di un elemento come “cuore” dell’immagine. Esso funziona come il perno che resta intatto nella dissoluzione e nella successiva costruzione della nuova sequenza.



<sup>774</sup> Cahen 1979.

<sup>775</sup> L’artista parla di «trouvailles».

<sup>776</sup> Ibidem.



Robert Cahen, *Trompe-l'oeil*, 1979  
Video, color, sound, 7 min. 30 sec.

Particolare affinità con la scrittura di Simon è l'utilizzo di un espediente simile a quello della cattura. In un passaggio, l'immagine di una locomotiva apparentemente in movimento si rivela in realtà una figura statica. Per metalessi, essa si mostra quindi appartenente ad una raffigurazione su una lampada.

Tali procedimenti danno corpo ad una rappresentazione che non restituisce un discorso, ma che lascia esprimere le possibilità metamorfiche dell'immagine<sup>777</sup>. Un simile effetto viene evocato soprattutto grazie alle caratteristiche eterogenee delle immagini chiamate in causa. Esse consistono infatti in fotografie, disegni, frammenti filmici, i quali vengono assimilati in un unico "divenire" interamente incardinato sui loro echi visuali. Nell'opera di Cahen, come in *Triptyque*, l'effetto metamorfico della *surimpression* non produce significazioni simboliche. Esso dimostra, piuttosto, l'autonomia e l'autosufficienza dell'immagine.

Un altro esempio di transizione per *surimpression* in *Triptyque* vede la sovrapposizione fra lo scenario della città di mare e l'immagine di una delle *affiches* appese sulla parete del fienile. Due figure maschili, cioè l'attore del terzo scenario e il clown disegnato sull'*affiche*, si fondono grazie dalla ripetizione dell'aggettivo «sculpté»:

Le buste toujours penché, le visage toujours penché, le visage au ton vineux sculpté dans la lumière creusée d'ombres noires. Sur le visage pathétique du clown sculpté par la lumière blafarde du projecteur la sueur délaye le blanc gras du maquillage qui luit sur ses tempes et ses joues (*T*, p. 23).

L'aggettivo e i riferimenti alla luce legano il volto dell'uomo e quello del clown in una *surimpression*. Tale corrispondenza determina la metamorfosi fra uno scenario del trittico e l'altro. Il legame fra le due scene si stabilisce anche in questo caso come un "divenire", testimoniando la variabilità delle associazioni fra immagini. Esso esprime quindi un elemento di «ressemblance»<sup>778</sup> fra le due immagini, il quale spaesa il lettore, anziché supportarlo nel riconoscere la transizione.

L'analogia con la *surimpression* permette perciò di individuare un passo avanti nella sperimentazione figurale di Simon. Essa manifesta uno sforzo di autonomizzazione visuale della scrittura, segnalando anche un incremento nel grado di antinarratività del testo. L'elemento metamorfico esprime attraverso la *surimpression* il potere di "svuotare" il procedimento rizomatico delle funzioni significatrici. Le transizioni giocate su quest'effetto non permettono l'individuazione

<sup>777</sup> Secondo Cahen: The construction of a videotape is done above all from basic material that is modified to express what the artist wants to say. It's an approach similar to the one used in musique concrète, where I started, which uses recordings, basic material that is already complete. It gives you the texture, the quality of sounds that will go into the work. The work doesn't yet exist (Cahen in Lischi 1997, p. 51).

<sup>778</sup> Simon 2006, p. 1183.

di motivi o di tratti di coerenza. Esse si limitano a a disporre un *réseau* visuale in continuo movimento, «permettant d'avancer de différent en différent»<sup>779</sup>. Il risultato è quindi un testo in continua mutazione, che opera continuamente la revisione dei propri rapporti interni. Il suo fondamento è quindi un meccanismo “discoerente”, che apparenta il testo ad una rappresentazione videoartistica più ancora che ad un romanzo.

### 2.a.III – L'invasione delle immagini

Grazie alla comparazione con la *video art* si può notare come l'elemento della visualità, che per *La Route des Flandres* rappresentava un obiettivo sperimentale, risulti ora definitivamente incorporato nel funzionamento del testo. L'assimilazione delle strategie visuali espressi in *Triptyque* ai *trucages* videoartistici permette di riconoscere tale aspetto, e di comprenderne la funzione letteraria. Tale prospettiva appare applicabile soprattutto in ragione della cifra metamorfica del testo. Quest'ultima produce la suggestione degli accostamenti tra diversi piani narrativi, delle mescolanze e delle sovrapposizioni. Nel complesso, essa configura un'unica «image démultipliée et composée», disperdendo «ce que le montage du cinéma étale dans la durée de la succession»<sup>780</sup>. Proprio per questo motivo, l'aspetto metamorfico di *Triptyque* presenta un'affinità strutturale con il metamorfismo strutturale del *mixage d'images*. Il paragone con la *video art* restituisce pertanto una visione di *Triptyque* come un testo non solo marcatamente antinarrativo, ma anche dotato di uno specifico valore “affermativo”<sup>781</sup>.

L'associazione con l'*incrustation* e la *surimpression* permette di osservare una fiducia nell'immagine come strumento per istituire una sincronia. Nella *video art*, il loro utilizzo serve a moltiplicare le prospettive all'interno della stessa immagine, mediante un «agencement signifiant et simultané des vues»<sup>782</sup>. Tali *trucages* incarnano la liberazione dal «fétichisme du réel»<sup>783</sup>, funzionando come principio di «décomposition/recomposition de l'image»<sup>784</sup>. Il loro intervento destruttura l'«échelle des plans humaniste»<sup>785</sup> che definisce il rapporto col tempo, al cinema come nel romanzo, come anche nella realtà quotidiana. *Incrustation* e *surimpression* istituiscono una concezione alternativa del tempo, fondata sulla «durée cumulative»<sup>786</sup>. In tali vesti, esse realizzano una temporalità «autre», configurandosi come matrici di una nuova «révolution cubiste»<sup>787</sup>. Esse esprimono così il voto di «irréalisme» della *video art*, liberando la rappresentazione dalla gabbia del «réalisme perceptif»<sup>788</sup>. A quest'ultimo, la *video art* oppone un'idea del tempo come simultaneità e come «propriété du lieu»<sup>789</sup>.

---

<sup>779</sup> Mitry 2001, p. 179.

<sup>780</sup> Dubois 2011, p. 92.

<sup>781</sup> Calzante è quanto scrive Clerc (2022, p. 207) a proposito del fatto che «l'affirmation de Simon se détache sur un fond de négativités positives»; quelle, appunto, del «refus de l'intrigue romanesque et de la progression qu'elle implique en vue d'une résolution; refus des personnages bien dessinés et pourvus d'une identité, d'une profondeur, d'un état-civil; refus de la psychologie, de l'intériorité, refus du symbolisme».

<sup>782</sup> Dubois 2011, p. 89.

<sup>783</sup> Motivo per cui Alain Bourges parla di un «choix politique» connessa al linguaggio videoartistico (Ivi, p. 3).

<sup>784</sup> Dubois 2011, p. 88.

<sup>785</sup> Dubois 2011, p. 88.

<sup>786</sup> Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 106.

<sup>787</sup> «L'œil devient un œil multiple, un œil de mouche. L'image décroche de l'écran, s'autonomise, se parcellise. Le lien au réel, lui, continue à s'effiloche» - Bourges in Mouëllic, Cleder 2001, p. 4.

<sup>788</sup> Ibidem.

<sup>789</sup> «Dans un circuit fermé vidéo, il ne s'agit plus d'images d'une nature temporelle et finie. La durée de l'image devient une propriété du lieu» - Campus in Bellour, Duguet 1988, p. 91.

Analogamente, in *Triptyque* i procedimenti riconducibili a tali categorie suscitano l'impressione che più contesti e più figure possano comparire insieme, nello stesso momento e nello stesso spazio. Tali procedimenti restituiscono soprattutto la relazione di interscambio delle immagini, ospitate dal trittico «imbriqués les unes dans les autres»<sup>790</sup>. Soprattutto, essi permettono di ravvedere nel testo una rielaborazione dell'idea di "successione" nel segno della simultaneità. Il loro accostamento con i *trucages* videoartistici rispecchia perciò l'obiettivo di realizzare la "compresenza"<sup>791</sup>, e di approssimare il testo alla «temporal eloquence»<sup>792</sup> dell'immagine.

Oltre alle caratteristiche formali, l'accostamento con i *trucages* videoartistici permette di riconoscere una vicinanza anche dal punto di vista delle funzioni di tale "compresenza". Simile idea chiarisce il senso dell'opzione per la simultaneità come un tentativo di decostruire il «point de vue unique»<sup>793</sup> che informa il realismo. Essa costituisce un segno importante dell'affinità fra *video art* e *Triptyque*, soprattutto in quanto segno di un atteggiamento *irréaliste*. In entrambi contesti, tale tensione esprime un'eversione dal predominio della «logique du Sujet-comme-regard»<sup>794</sup>, e dal parametro «homogénéiste, optiquement hiérarchisante et philosophiquement humaniste»<sup>795</sup> che ne deriva. Sia nella *video art* che in *Triptyque*, l'allontanamento da tali principi si esprime infatti soprattutto come distanza dalla costruzione del "punto di vista". Tale disposizione mina le nozioni di spazio e tempo. Essa si esprime in *Triptyque*, grazie a tutto ciò che configura il piano visuale del testo.

L'a-temporalità del monologo visuale, la suggestione del trittico, la metalessi, sono un'espressione evidente di tale idea di simultaneità. Da un lato, infatti, tali aspetti del testo testimoniano l'applicazione del «principe de composition plastique»<sup>796</sup>. Il loro impiego si lega cioè ad un tentativo di sostituire l'«espace unitaire et homogène»<sup>797</sup> della narrazione realista con l'«espace démultipliable et hétérogène»<sup>798</sup>. Il complesso di tali strategie induce il lettore alla visualizzazione, per mettergli a disposizione una serie di «matériaux à agencer»<sup>799</sup>. Dall'altro lato, le strategie visuali del testo producono come esito fondamentale la sovversione della «temporalité narrative»<sup>800</sup>. Esse causano il corto circuito del «double time structuring»<sup>801</sup> della narrazione, invalidando un dato realistico portante del genere romanzo; vale a dire la distinzione fra lo «story-time» e il «discourse-time»<sup>802</sup>.

Nel complesso, quindi, il testo si trasforma in un «réseau»<sup>803</sup>, dove tutto è compresente. Esso esprime una concezione della scrittura come «distribution spatiale des figures»<sup>804</sup>. Tale caratteristica

---

<sup>790</sup> Dubois 2011, p. 88.

<sup>791</sup> «En effet, comme certains l'ont affirmé, la vidéo commence à partir de deux images. Ou, pour dire autrement, en vidéo les images vont par deux. Deux images simultanées. C'est à partir d'un tel constat que l'art vidéo s'est développé. Deux images. Deux images simultanément à l'écran» - Bourges in Mouëllic, Cleder 2001, p. 4.

<sup>792</sup> Youngblood 1989.

<sup>793</sup> Dubois 2011, p. 89.

<sup>794</sup> Ivi, p. 88.

<sup>795</sup> Ibidem.

<sup>796</sup> Dubois 2011, p. 89.

<sup>797</sup> Ivi, p. 90.

<sup>798</sup> Ibidem.

<sup>799</sup> Simon in Dubuffet, Simon 1994, p. 37.

<sup>800</sup> Von Rossum-Guyon in Ricardou 1975, p. 105.

<sup>801</sup> Lo «story-time» coincide con il tempo della storia, la *fabula*; mentre il «discourse-time» con quello della presentazione degli eventi, l'intreccio (Cfr. Chatman in Mitchell 1981, p. 118).

<sup>802</sup> Ibidem.

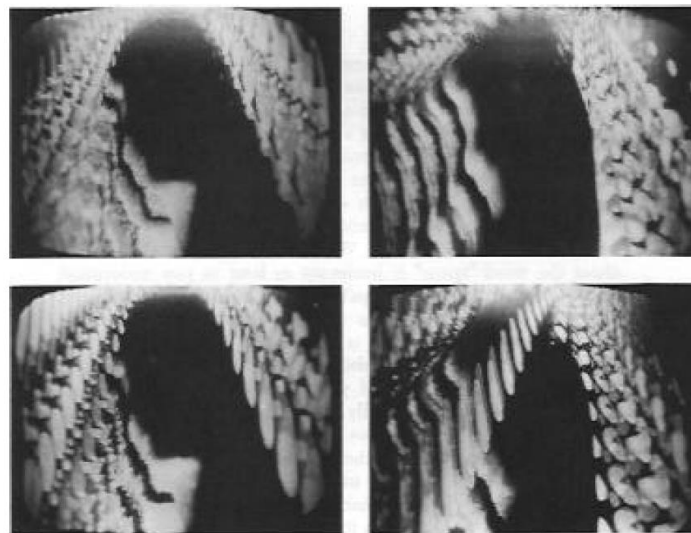
<sup>803</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264.

<sup>804</sup> Raymond in Ricardou 1975, pp. 257-264.

inserisce *Triptyque* nella stessa categoria dei «non-narrative texts»<sup>805</sup>, di cui fanno parte le opere d'arte, i dipinti. Soprattutto, tale caratteristica permette di notare l'organicità di *Triptyque* ad un paradigma di osservazione incardinato sulla *video art*. Quest'ultimo, mettendo al centro il principio della simultaneità, permette di individuare nella funzione-regard di *Triptyque* il veicolo di un'"invasione di immagini".

Rispetto a *La Route des Flandres*, *Triptyque* radicalizza il carattere di antinarratività. In entrambi i testi l'idea della simultaneità si esprime nei meccanismi visuali della rappresentazione, registrando importanti conseguenze sul piano del rapporto con la temporalità. In *La Route des Flandres* il principio della simultaneità viene affermato dalla prospettiva multipla evocata dal *memory monologue*. La materia narrata si diffrange in una varietà di episodi diversi, eterogenei, e in una molteplicità di punti di vista. In *Triptyque*, invece, la simultaneità si esprime come annullamento della temporalità del montaggio. Essa rappresenta il correlato primario dell'aspetto metamorfico.

Coerentemente con l'abbondanza di *mises en abyme* presentate dal testo, anche l'elemento della simultaneità viene sporadicamente raffigurato. Numerosi passaggi della descrizione mettono in primo piano la riflessione su tale concetto, dirigendo l'attenzione sul ruolo della simultaneità come matrice delle funzioni visuali. Tali passaggi si strutturano secondo suggestioni visuali altrettanto riconducibili a rappresentazioni videoartistiche. Nello specifico, la simultaneità viene evocata da alcuni scorci visuali che rievocano i modi del *feedback* videoartistico. La tecnica del *feedback* si basa sulla suggestione del «visual noise»<sup>806</sup> prodotto dall'utilizzo combinato di più telecamere. Queste vengono impiegate per produrre la ripetizione e la moltiplicazione dell'oggetto in uno "spettro". L'oggetto si muove, mostrando il proprio "alone". Quest'ultimo si configura come l'insieme delle segmentazioni che frammentano il movimento.



Robert Zagone, *Videospace*, 1968

<sup>805</sup> «Their discourse-time is irrelevant, just as the viewing time of a painting is irrelevant. We may spend half an hour in front of a Titian, but the aesthetic effect is as if we were taking in the whole painting at a glance. In narratives, on the other hand, the dual time orders function independently. This is true in any medium: flashbacks are just as possible in ballet or mime or opera as they are in a film or novel. Thus, in theory at least, any narrative can be actualized by any medium which can communicate the two time orders» (Ibidem).

<sup>806</sup> «If a microphone is placed too close to its amplifier it squeals. If a television camera is positioned too close to its monitor it squeals also, but it squeals visually. This visual noise, like audio noise, is called "feedback"» - Youngblood 1970, p. 274.

In un'installazione di Robert Zagone realizzata nella residenza *Videospace* del KQED Experimental Project<sup>807</sup>, il *feedback* produce l'"eco" dell'immagine (la testa dell'artista). Quest'ultima si manifesta in un ondeggiamento della forma in un riverbero chiaroscuro. L'effetto è quello di un alone che ricorda un campo magnetico, e che ritraccia passaggio per passaggio il movimento dell'immagine. Quest'ultimo appare quindi scomposto nelle sue minime parti. L'elemento della simultaneità riguarda la compresenza delle diverse fasi del movimento all'interno della stessa immagine. Esso si riferisce perciò sia all'aspetto visuale di tale scomposizione, sia alla compresenza di diversi stralci temporali in un'unica raffigurazione.

Una suggestione di questo tipo è alla base di diverse immagini descritte in *Triptyque*:

La truite file comme une flèche et disparaît en amont dans la zone qu'occulte le reflet aveuglant du ciel, laissant persister sur la rétine la trace de sa forme allongée, rigide, simplement propulsée par les frémissements rapides de sa queue (*T*, p. 19).

In questa immagine, la descrizione focalizza un analogo effetto di "eco" visiva. Esso viene restituito con un rimando alla *persistance rétinienne* degli oggetti che escono dal campo visivo. L'elemento della simultaneità viene raffigurata con la decostruzione del movimento in un'alternanza di presenze e assenze, di dinamismo e di stasi. Simile aspetto simboleggia la perdita dell'elemento della successione. La trota, fisicamente "sparita" dal campo visuale, persiste nella visione del lettore, grazie ad una specie di *feedback*. Un'analogia con tale immagine appare individuabile in *Digital opera* di Dominique Belloir (1980). Una cantante lirica, ritratta durante una *performance*, lascia una traccia persistente di ogni suo movimento.



Dominique Belloir, *Digital Opera*, 1980.  
U-Matic, couleur, sonore magnétique, 7 min.

Un'analogia vocazione alla simultaneità viene poi espressa dalla raffigurazione di un movimento. In tale immagine, il movimento non viene presentato «dans sa globalité»<sup>808</sup>. Esso viene anzi descritto

<sup>807</sup> Ivi, p. 284.

<sup>808</sup> Bonhomme in Jeannelle, Flinn 2006.

nelle sue diverse parti, attraverso una serie di riferimenti pittorici. La sua ricostruzione non avviene però in maniera ordinata, ma a partire da alcuni rimandi alla sfera cromatica. Con questi, la descrizione scompone il movimento in una serie di “momenti visuali”.

Le couple enlacé contre le mur de briques est apparemment immobile. Au bout d'un moment on s'aperçoit cependant que le bras droit de l'homme qui maintient sa compagne le dos au mur est agité de faibles mouvements de va-et-vient à partir de la main invisible glissée sous la jupe relevée de la fille qui découvre au-dessus du bas un peu de peau blanche. L'homme est vêtu d'un costume noir. Il s'écarte parfois légèrement et l'on entrevoit alors le plastron blanc de sa chemise qui luit dans l'ombre et le noeud papillon noir qui ferme le col (T, p. 19).

Il movimento viene quindi “liberato” dal vincolo della successione, e condensato in una serie di frammenti spaziali. Questi ultimi, vengono a loro volta disposti in una dimensione simultanea. Un'impressione simile emerge anche da altre sequenze, dove il movimento viene nuovamente appiattito. L'assenza di successioni si esprime ora in un'unica raffigurazione visuale. Quest'ultima restituisce l'impressione che una serie di eventi diversi si svolgano più o meno nello stesso momento:

Il s'écoule encore quelques instants avant que la double barrière se relève lentement, et sans même attendre que les bras soient tout à fait verticaux, la seconde voiture du cortège bondit, coupe le route à une camionnette et s'élançait à la poursuite des mariés qui déjà file à toute vitesse, kalxonnant aussi sans interruption, sur la partie de la caussée libre de voitures. (T, p. 177).

Anche in questo caso, quindi, il movimento non costituisce una successione di istanti. Esso corrisponde piuttosto ad un complesso di azioni che si compiono sovrapponendosi. Ognuna di tali azioni, al momento della sua menzione, appare già in corso di svolgimento. La loro descrizione dà perciò corpo ad una “contrazione” nella temporalità, tendendo ad un effetto simultaneo. Essa abolisce la durata, sintetizzando i vari istanti in un'immagine sola.

In tutti questi modi, *Triptyque* restituisce un'idea di simultaneità come assenza di tempo generata dall'invasione delle immagini. Essa è la matrice e il risultato dell'«effet de surface»<sup>809</sup> prodotto dalla proliferazione delle raffigurazioni. Tale proliferazione confonde e disorienta, descrivendo la «dispersion de l'instance narrative sur toute la surface du texte»<sup>810</sup>. Il testo si configura come un *réseau* di corrispondenze visuali. Un simile effetto appare formalmente riconducibile ad un'altra analogia con la *video art*.

Il riferimento, in questo caso, è il video-manifesto della *video art* stessa: *Global Groove* di Nam June Paik. Il *videotape* rappresenta la prima importante “allegoria” videografica, dando corpo all'impronta metamorfica e *immanentiste* che caratterizza le immagini video. Esso mostra gli effetti del dispiegamento massimo delle risorse della *video art*, riassumendo quindi tutte le questioni teoriche implicite in tale linguaggio artistico. La rappresentazione si gioca sulla chiamata in causa di tutti i *trucages*. Nella raffigurazione qui menzionata, vengono mostrati in primo piano due danzatori e il *feedback* dei loro movimenti. In secondo piano compare l'*incrustation* delle immagini dei loro corpi ripresi da un'altra camera. Si percepisce quindi l'effetto di un'invasione di immagini, simultanee e compresenti. Tale invasione sancisce una fuga metamorfica dalla logica narrativa e dell'approdo ad un'assenza di “significato”.

---

<sup>809</sup> Clerc 2022, p. 208.

<sup>810</sup> Calle-Gruber 2008, p. 35.



Nam June Paik, *Global Groove*, 1973  
Video (color, sound). 28:30 min.

Nel corso del video, trovano ampio corso le tecniche di *surimpression*, così come le transizioni e le diffrazioni rizomatiche. Compiono poi effetti di inglobamento e forme di dinamizzazione particolarmente rappresentative dell'idea di simultaneità. Esse si rivelano particolarmente adatta ad esemplificare la differenza sostanziale fra cinema e *video art*. La loro presenza rimanda alla vocazione dell'immagine videoartistica alla trasformazione, attestando la facoltà di «auto-engendrement»<sup>811</sup>. *Global Groove* rappresenta nel complesso «un colorato e rapido collage»<sup>812</sup>. L'opera sancisce l'invenzione della «télévision abstraite» e il suo «scollamento» dalla «télévision figurative», la quale appare finalizzata alla «reproduction mécanique du réel»<sup>813</sup>. Essa mette in campo un'alternativa a quest'ultima idea, rovesciando l'idea della riproduzione del reale in quella dell'ostentazione dell'artificialità. Tale rovesciamento si configurerà di qui in poi come un'istanza specifica della *video art*. L'utilizzo dei *trucages* risponde in questo senso al tentativo di demistificare la finzione costitutiva dell'arte della comunicazione stessa. Esso manifesta la soggezione di tali dimensioni ad infinite possibili rimanipolazioni artificiali. I *trucages* rappresentano quindi uno strumento di poiesi, capace di dar vita, in virtù della sua stessa artificialità, a nuove realtà immaginarie. La prossimità fra *Global Groove* e *Triptyque* si misura quindi sul comune atteggiamento verso l'elemento dell'artificialità.

<sup>811</sup> Mougín 2020.

<sup>812</sup> Lischi 2020, p. 38.

<sup>813</sup> Fargier 1989, p. 27.

Questo, infine, rappresenta il più importante elemento di distacco dal cinema. Quest'ultimo tende a dissimulare il proprio artificio, laddove invece la *video art* lo colloca al centro del proprio interesse.

Come “capostipite” della *video art*, *Global Groove* apre la strada ad una riprogettazione della televisione come nuovo *medium* artistico. L'opera espone un'immaginazione di questa come «un profilo in continua formazione di cose dipinte da un pennello elettronico»<sup>814</sup>. La televisione, in quest'ottica, è il mezzo di un'interazione, di una «comunicazione nei due sensi»<sup>815</sup>. Essa è un dispositivo di poiesi che propone allo spettatore, in luogo dei programmi già “preparati”, nuove idee, nuove immagini, nuove ipotesi ancora da realizzare. L'«espace saturé, éclaté, mobile et flottant»<sup>816</sup> realizzato in *Global Groove* promuove a valore l'assenza di finalità. In esso, l'ostentazione delle risorse tecnologiche rivendica l'importanza dell'artificialità e dell'immaginazione.

Come possibile modello di *cinematic novel* videoartistico, *Triptyque* conduce una riflessione sul linguaggio come *medium* da riprogettare. L'opera rappresenta un «bloc indivisible»<sup>817</sup>, generato da «une combinaison, une juxtaposition et un enchevêtrement»<sup>818</sup> di episodi. La sua organizzazione non si realizza «en fonction d'une thématique quelconque»<sup>819</sup>, ma di una poiesi. *Triptyque* condivide in questo senso l'assenza di finalità dell'opera videoartistica, approssimandosi al suo stesso carattere «intransitive»<sup>820</sup>. Una simile visione permette quindi di individuare in *Triptyque* un esperimento di esplorazione dell'immagine attraverso il linguaggio. Tale obiettivo transita per la stessa attitudine all'esaltazione della sua artificialità costitutiva. Il confronto con la *video art* permette quindi di comprendere i termini dello schieramento *fictionnaliste* delineato con la *mise en spectacle*. Esso ripristina il senso di quest'ultima come simbolo di una presa di coscienza circa l'impossibilità dell'utilizzo dell'«image seule», come «matière première»<sup>821</sup> della rappresentazione.

### 3 – Intransitività e mediazione

Il discorso della *video art* si fonda sull'ostentazione della problematicità di ogni ipotesi di rapporto “diretto” con la realtà. Le stratificazioni, i filtri, i *trucages* dei *videotape* rappresentano il polo opposto di ogni tentativo di restituire la “realtà” dell'immagine. Il loro utilizzo indica sempre un tentativo specifico di non dissimularne l'artificialità<sup>822</sup>. Tale aspetto appare tanto più evidente quando l'oggetto del *videotape* sono immagini catturate dal vero. In tale contesto, emerge con particolare evidenza l'esistenza di una mediazione fra realtà e rappresentazione. In quest'ottica, la *video art* dimostra la fallacia dell'ipotesi dell'immediatezza, svolgendo quindi una funzione critica che va anche al di là

---

<sup>814</sup> McLuhan, in Fiore, McLuhan 1967, p. 333.

<sup>815</sup> Hanhardt, Jones 2004, p. 5.

<sup>816</sup> Mougín 2020.

<sup>817</sup> Simon 1958, p. 5.

<sup>818</sup> Simon 1958, p. 5.

<sup>819</sup> Simon in Ricardou 1975, p. 413.

<sup>820</sup> Clerc 2022, p. 212.

<sup>821</sup> Bourges in Mouëllic, Cleder 2001, p. 3.

<sup>822</sup> Un nodo cruciale nel discostamento della *video art* al linguaggio cinematografico, radice di un'opposizione binaria e simmetrica: «Chimie du cinéma contre électronique de la vidéo, délais de visibilité de l'un contre l'imédiateté de l'autre: satisfaction immédiate en vidéo et attente en cinéma, visibilité de l'image sur la bande-film et opacité de la bande magnétique» (Parfait 2001, p. 69). Quello della simultaneità, nota Peter Campus, costituisce un vero e proprio «avantage sur la caméra de cinéma», in ragione di una similitudine fra gli strumenti della rappresentazione video e l'apparato visuale, dovuta al «tube videcon, semblable à la rétine de l'œil, et qui transpose continuellement l'énergie lumineuse (photon) en énergie électrique» (Campus in Bellour, Duguet 1988, p. 89).

del discorso sul *medium*. Esempio di questo tipo di atteggiamento è *Now* di Lydia Benglis (1973), *videotape* contemporaneo di *Global Groove*.

Nel video, il problema della mediazione assurge ad un ruolo centrale. L'inquadratura è stabile, focalizzata sul volto dell'artista, che appare viene ripreso da entrambi i lati. Il profilo che compare a sinistra è il volto preregistrato di Benglis, mentre di fronte, specularmente, c'è l'*incrustation* di una *performance* in diretta. L'immagine si configura quindi come evidentemente artificiosa, come confermano anche i colori, che appaiono massimamente saturati. Nella rappresentazione, l'artista ripete nella *live performance*, i movimenti del video preregistrato. L'impressione è quella di un tentativo di ricongiungere le due immagini in un unico tempo presente ed uniforme, l'*hic et nunc* che intitola il testo (evocato dalla voce dell'artista che ripete in continuazione «now» e «start recording»). Tuttavia tale tentativo fallisce, la temporalità unica dell'«adesso»<sup>823</sup> non viene mai realizzata. Anche la voce evidenzia tale discrepanza fra i due tempi. Essa aumenta la confusione della rappresentazione, e invalida l'aspirazione alla sincronia. Ogni variazione di movimento dell'immagine provoca la rottura dell'«identification avec l'image de soi projetée»<sup>824</sup>, esibendo l'impossibilità di riconciliare il preregistrato all'immagine "presente". A tale effetto collabora poi l'inversione di posizione fra i due profili, per la quale l'immagine preregistrata passa al lato destro dello schermo, e viceversa.



Lydia Benglis, *Now*, 1973  
Video, colour, sound, 12 min.

La scissione cronologica fra i due piani dell'immagine viene perciò ostentata da una sorta di funzione anti-metalettica. Essa viene incarnata dai numerosi «écarts» e «différences»<sup>825</sup> che si concretizzano all'interno di essa, e che impediscono la configurazione della simultaneità fra le due immagini<sup>826</sup>. Tali effetti rivelano la mancata integrazione fra i due piani della *fiction*, focalizzando l'attenzione dello spettatore su tale aspetto. Come per un effetto di straniamento, l'immagine impedisce volontariamente all'«œil cérébral» di riconoscere ciò che viene visto come la realtà, mirando invece a «clarifier les situations de perception»<sup>827</sup>. Il video pone in primo piano l'esistenza di un processo, di una costruzione al fondo dell'immagine. Esso ostenta l'artificio tecnologico, e invece di colmare la scissione fra le due immagini, la forza. La sincronia viene così negata dallo stesso

<sup>823</sup> Bois, Buchloh, Foster, Krauss, Joselit 2016, pp. 608-610.

<sup>824</sup> Campus in Bellour, Duguet 1988 (p. 90).

<sup>825</sup> Parfait 2001, p. 69.

<sup>826</sup> «Une comparaison simultanée rend l'effet plus évident encore. Si le matériel sur l'écran moniteur est du matériel enregistré (c'est-à-dire qui émane d'un moment passé à la durée finie), on peut le considérer comme une soustraction. Mais cette information située négativement dans l'espace-temps est aussi signifiante que toute situation qui se déroule en simultané, et les associations extérieures sont tout aussi intéressantes» - Campus in Bellour, Duguet 1988, p. 89.

<sup>827</sup> Ibidem.

*medium* incaricato di produrla. L'artificio stesso diventa quindi oggetto dell'attenzione. Anziché il «now», prende corpo una temporalità «presque simultanée»<sup>828</sup>. Essa coincide con la temporalità specifica del passaggio dell'immagine all'interno del circuito «caméra-projecteur-écran-spectateur»<sup>829</sup>. Si tratta quindi della temporalità specifica della mediazione.

Più che un tentativo di costruire un'immagine simultanea, *Now* si rivela quindi la rappresentazione di un «decentramento»<sup>830</sup>. L'opera raffigura una condizione che la realtà non permette di riconoscere, e che invece il carattere *fictionnaliste* della *video art* permette di farne oggetto specifico del discorso. *Now* fornisce quindi un'immagine di senso critico, che autodenuncia la propria artificialità. Essa focalizza un'«unreal reality»<sup>831</sup> che si espone con continuo auto-smascheramento. L'opera dimostra l'importanza della mediazione come cifra specifica del discorso videoartistico rispetto a quello cinematografico<sup>832</sup>. Soprattutto, *Now* dimostra il ruolo «edificante» della *video art* in tal senso. Esso consiste nell'esperienza di «perception [...] qui conduit à un ordre plus élevé de réalité»<sup>833</sup> che tale linguaggio artistico può fornire.

L'attitudine autoriflessiva, rivolta alla mediazione, segnala quindi un'idea specifica delle funzioni dell'arte. Nonostante le impressioni di «assenza di contenuto»<sup>834</sup> e di freddezza che esso restituisce, la *video art* manifesta con la propria autoreflessione la volontà di aprire l'oggetto artistico ad un più serrato dialogo con lo spettatore. Tale dialogo ha un ruolo determinante per la costruzione dei «significati» della rappresentazione. Anche in questo si ravvede un importante elemento di distacco dal linguaggio cinematografico. Il cinema concepisce il significato come qualcosa che il «texte vidéo»<sup>835</sup> contiene, e che lo spettatore deve rivelare. La *video art* si sostanzia invece di un'«estetica dell'interazione»<sup>836</sup>, che si propone come costitutivamente rivolta alla negoziazione. Lo schermo televisivo incarna in questo senso un «diaframma»<sup>837</sup>, più che una barriera, fra opera e fruitore.

L'estetica dell'interazione spiega quindi la visione positiva che gli artisti della *video art* restituiscono a proposito della *videosphere*. Tale prospettiva inquadra lo strumento televisivo come una risorsa di mediazione cruciale. Il suo uso artistico riflette un tentativo di estensione stesse funzioni dell'arte. Essa va incontro anche all'ipotesi dell'estensione del pubblico, che grazie alla televisione può essere concepito in termini di «massa». La cifra «utopica» delle origini della *video art* ha a che fare specificamente con un'idea della televisione come strumento di un discorso immaginativo alla

---

<sup>828</sup> Così Campus definisce la temporalità del video, laddove «il y a une perte de temps mais qui est de l'ordre de la vitesse de la lumière, la vitesse des électrons ou celle de l'influx nerveux, par conséquent impossible à percevoir pour la conscience humaine» (Ivi, p. 91).

<sup>829</sup> Ivi, p. 89-90.

<sup>830</sup> Bois, Buchloh, Foster, Krauss, Joselit 2016, pp. 608-610.

<sup>831</sup> McHale 1987, p. 221-222.

<sup>832</sup> Altra radicale differenza fra le due forme d'arte per immagini è infatti il modo di interrogare lo spettatore, che infatti «se trouve impliqué très diversement dans les deux cas. Inclus dans le dispositif de projection dans le cas du cinéma il en est exclu dans le cas de la vidéo et son dispositif télévisuel» - Parfait 2001, p. 69.

<sup>833</sup> Campus in Bellour, Duguet 1988, p. 89-90.

<sup>834</sup> Questo è del resto il motivo primario dei problemi interpretativi posti dalla *video art*, come nota Jameson (Ivi, p. 110) parlando del «certain nombre de questions» che il «texte vidéo» solleva in generale. Interessante è comunque notare come nel discorso di Jameson sia l'elemento stesso dell'intransitività a costituire un elemento di interesse di per sé: «c'est peut-être l'absence de toute réponse possible à ces questions qui rend historiquement cet objet intéressant».

<sup>835</sup> Ivi, p. 106.

<sup>836</sup> Bois, Buchloh, Foster, Krauss, Joselit 2016, pp. 608-610.

<sup>837</sup> «Da circuito chiuso la televisione diventa un circuito aperto che interroga il telespettatore e in un certo senso lo responsabilizza di fronte a ciò che quotidianamente guarda o si aspetta di guardare sullo schermo» - Mari in Casero, Di Raddo, Gallo 2017, p. 256.

portata di tutti. In questa prospettiva, la *video art* individua anzi l'“arcano” fondamentale della *videosphere*, ovvero l'«incorporation of television and cinematic representations as a level interposed between us and reality»<sup>838</sup>.

Utilizzando la televisione come *medium* artistico, la *video art* svela il suo incorporamento come forma stessa del “vedere” quotidiano. Essa manifesta in questi termini l'onnipresenza delle mediazioni, restituendo la pervasività dell'artificio tecnologico. Così facendo, essa attesta il ruolo fondamentale che questo svolge nella vita soggettiva, ostentandone la finzione. In questo modo, la *video art* avverte sulla necessità di riconoscere tale finzione, suggerendo il rischio che questa si trasformi in mistificazione. Rompendo i vincoli del patto mimetico, l'autoriflessione del *medium* pone l'attenzione su tale rischio. Evocando l'artificialità della rappresentazione, essa delinea una rinuncia consapevole all'illusione della comunicazione “immediata”. Contestualmente, essa pone un elemento di distacco da tutte le altre forme d'arte “mimetica”. Fra queste conta soprattutto il cinema, del quale la *video art* costituisce anzi un “negativo”.

I procedimenti fondati sull'ostentazione sono perciò uno stimolo all'esercizio interpretativo dello spettatore. Essi puntano ad incrementare le difficoltà della fruizione, forzando ad un dialogo con ciò che viene visto. In questo modo, la *video art* ricorda l'importanza dell'attività critica. La stessa televisione viene pensata come uno strumento critico. Essa diviene la base di un linguaggio che non intende riprodurre la “realtà”, ma “parlarne”. Come una piccola metalessi della realtà, la televisione può usare le proprie *petites fictions* come versioni alternative dei *faits* della realtà. Essa costituisce in questi termini la sede di un discorso schieratamente *fictionnaliste*, che attribuisce all'artificio il ruolo di forza propulsiva. L'estetica dell'interazione di Paik annuncia così un orizzonte per il quale la realtà non è più l'oggetto del discorso<sup>839</sup>, ma un riferimento per costruire nuove realtà. Attraverso la televisione, la creazione artistica assurge al ruolo di potenziamento della capacità di immaginare, di rivedere, di deformare. Essa genera visioni discoerenti, metamorfiche, intransitive, non ordinate, anche indeterminate o “disfunzionali” rispetto ai codici dell'interpretazione ordinaria. In questo modo, essa rinnova e rinforza la percezione del soggetto, integrando la sua esperienza del mondo con un nuovo modo di guardare ad esso.

Proseguendo con la valutazione dei punti di contatto fra *video art* e *Triptyque*, appare perciò possibile individuare, oltre che una comune attenzione al problema della mediazione, anche una comune visione dello stesso tema. Come visto, la *mise en spectacle* segnala un'attenzione specifica a tale questione, manifestando la stessa inclinazione demistificatoria che informa la rappresentazione videoartistica. Anche in *Triptyque* tale inclinazione si esprime negli aspetti metamorfici, metalettici e rizomatici della scrittura. Soprattutto, tale inclinazione diventa in *Triptyque* la matrice della riformulazione dell'opera in termini processuali. Come si è detto, infatti, l'aspetto della mediazione viene tematizzato attraverso tutto ciò che produce nel testo la tensione antinarrativa e autoriflessiva. Queste stesse tensioni trovano il loro punto di approdo nella sollecitazione di un'attiva risposta interpretativa da parte del lettore. Simile aspetto costituisce un'importante analogia con la *video art*. La sua focalizzazione permette di osservare il proseguimento della stessa traiettoria critica suggerita in *La Route des Flandres* tramite il *besoin de voir*. In *Triptyque*, tale prospettiva registra un'evoluzione, vista soprattutto la vicinanza del testo alla suggestione tecnologica.

---

<sup>838</sup> McHale 1987, p. 221-222.

<sup>839</sup> Se non laddove esso venga specificamente utilizzato come «testimone dell'evento»; un fatto reso possibile proprio dalla sua *presque simultanété* (Di Raddo in Casero, Di Raddo 2015, p. 55).

Per comprendere in che modo, occorre ricordare il nodo principale del discorso sulla mediazione introdotto da *La Route des Flandres*. Esso riguarda la coscienza che nessuna linearità o successione, nessun “realismo”, soprattutto letterario, linguistico in generale, possa davvero esaurire il “significato” delle cose, e soprattutto dell’*émotion*. Questo «*soupçon sur l’aptitude mimétique*»<sup>840</sup> produce quindi l’idea della superiorità dei linguaggi per immagini, e nello specifico della pittura. Quest’ultima appare quindi avvantaggiata in virtù della sua capacità di “significare” direttamente attraverso la forma. L’intento della de-realizzazione delle forme narrative, del “referente” stesso, fa parte di un complessivo tentativo di rilevare gli aspetti critici del rapporto fra *fait* e *fiction*. Tale tentativo viene esplicitato dalle difficoltà causate da problemi di mediazione. In *La Route des Flandres*, simili difficoltà hanno a che fare con l’obiettivo di attingere ad una percezione reale ed esaustiva delle cose. Esse riguardano il protagonista, ma incidono contestualmente sul lettore. La forma descrittiva che le restituisce mira infatti a ritardare anche la sua comprensione, a renderla processuale e faticosa. Tuttavia, tale modo di procedere suggerisce che queste difficoltà non abbiano comunque impedito la scrittura del romanzo. Al contrario, esso esprime una fiducia nella capacità della scrittura di dar corpo a rappresentazioni, persino ad immagini, nonostante l’impossibilità di attingere ad un pieno contatto con la realtà. Quel che viene omesso è l’aspetto comunicativo della narrazione. Il contenuto, la sostanza dell’opera, è invece ancora presente. Grazie alla mediazione del linguaggio, esso viene tuttavia trasformato in qualcos’altro, ovvero nella sostanza stilistica, formale, di un’opera di poiesi.

In *Triptyque*, il *soupçon* contro l’attitudine mimetica si approfondisce. L’oggetto della critica sono ora gli stessi linguaggi per immagini. Nel testo si vede infatti come l’aspirazione a ricostruire il procedere di un film venga invalidata dalla continua emersione delle mediazioni. La riproduzione mimetica del film viene nel complesso dichiarata impercorribile. La *mise en spectacle* e le sue funzioni sono le principali incaricate di esprimere tale istanza. Esse dimostrano l’inadeguatezza del modello del montaggio, ostentando la costitutiva “separazione” della realtà dalla sua restituzione. Analogamente, il metamorfismo segnala l’impossibilità di discernere i rapporti fra immagini, de-strutturando i rapporti interni al testo. A tutto questo si aggiunge il principio di metalessi. Esso rileva l’artificialità delle *pictures* e del “modo di conoscere” che esse supportano, utilizzando a tal fine l’ostentazione della loro funzione mediatrice.

In quest’ottica, *Triptyque* sancisce l’approdo ad una definitiva realizzazione dell’impossibilità di circoscrivere la realtà, anche soggettiva, ad una piena e autentica espressione, con le parole o con le immagini. Mentre in *La Route des Flandres* avviene la presa di coscienza sulla mediazione operata dalle facoltà soggettive, in *Triptyque* tale aspetto diviene una consapevolezza negativa. Nel testo non c’è più spazio per il ricorso alle vicende autobiografiche. Dietro tale conclusione si cela però un significato positivo. Esso ha a che fare con l’ipotesi di non rinunciare la realtà, ma di costruire una diversa prospettiva dalla quale osservarla. Dietro una simile ipotesi c’è soprattutto una concezione delle relazioni fra opera d’arte e realtà fondata sulla sconfessione del “significato”.

Per questo stesso motivo, in *Triptyque* l’intento antinarrativo e antimimetico si radicalizza, portando ad un estremo l’idea dell’«*absence de recettes*»<sup>841</sup>. L’intera narrazione conta sulla possibilità del linguaggio di evocare significati attraverso il livello formale. Il rilievo dell’aspetto della mediazione appare ora rivolto verso il tentativo di relativizzare la necessità dell’opera di “mediare” un contenuto. La mediazione stessa viene presentificata, diventando l’unico “contenuto” rinvenibile.

---

<sup>840</sup> Mougín in Watine, Yocaris, Zemmour 2018.

<sup>841</sup> *La Corde Raide*, p. 66.

Proprio in questa veste, il testo mostra un'aspirazione all'intransitività. L'invalidamento del modello del montaggio restituisce proprio questa inclinazione. Esso testimonia che dove non c'è l'urgenza di un "contenuto" specifico, resta comunque l'immagine, la sua presenza, la sua temporalità, anche la sua potenziale assenza di significato. Non c'è altro che la mediazione stessa. Quello che conta non è più il contenuto, ma la «question technologique», la «présence de la machine et de la mécanique elle-même»<sup>842</sup>. La rappresentazione esplicita delle mediazioni è del resto il dato più pervasivo del testo. Essa informa in prima persona, oltre che le numerose raffigurazioni sul *tournage* sopra elencate, anche alcuni aspetti basilari della costruzione testuale.

Ad esempio, l'anonimato dell'*énonciateur* che dà corpo al testo rappresenta un primo segnale della non coincidenza della voce narrante con un punto di vista soggettivizzato. Esso suggerisce uno schema visuale fondato sulla distanza. Una distanza che non solo è funzionale all'aspetto visivo, ma che serve anche ad evocare il passaggio dell'immagine attraverso il processo di mediazione. Da tale distanza – si direbbe la distanza di uno schermo –, le mediazioni, che solitamente giacciono "al di sotto" delle immagini che il testo propone, entrano a far parte del campo visivo. La *mise en spectacle* le ostenta, "inglobandole" nella rappresentazione.

Tutto ciò restituisce perciò la resistenza dell'urgenza letteraria ai "colpi" inferti dall'atteggiamento critico. L'insieme di questi aspetti permette anzi di osservare come lo stesso slancio critico possa rinforzare la letteratura, diventando anche un oggetto delle sue rappresentazioni. Una simile contraddizione segna l'approdo ad un'estrema soglia antinarrativa. Essa permette però anche di comprendere l'atteggiamento quasi intransitivo dell'opera e l'attitudine *fictionnaliste* come sintomi di una nuova fiducia nel potere poetico della scrittura. La preminenza del discorso sulla mediazione, l'inclinazione all'intransitività, determinano, in generale, l'abolizione del "motivo", o meglio, «l'exclusion de l'émergence de thèmes en tant que tels»<sup>843</sup>. Proprio in questo modo, esse non negano l'atto della scrittura, ma segnalano al contrario la piena appartenenza di *Triptyque* al suo tempo. Come un romanzo a tutti gli effetti "Postmoderno", *Triptyque* dichiara una rinuncia alle aspirazioni metafisiche, ai grandi personaggi e all'idea del grande romanzo<sup>844</sup>. Considerando poi il ruolo della *video art* nel Postmoderno, del quale essa «peut prétendre être une manifestation particulièrement privilégiée»<sup>845</sup>, sembra possibile riconoscere in quest'ottica anche la coerenza di tale comparazione intermediale. Il modo in cui viene utilizzato il discorso sulla mediazione testimonia in questi termini la stretta vicinanza fra *Triptyque* e la *video art*. Esso sancisce la loro comune tendenza a configurarsi «comme une structure ou un processus signifiant qui résiste à la signification»; come appartenenti alla categoria che Frederic Jameson definisce del «texte postmoderne»<sup>846</sup>.

La tendenza intransitiva di *Triptyque* è quindi il sintomo di un'intenzione specifica di riflettere sul *medium* della scrittura<sup>847</sup>. Come la *video art*, anche *Triptyque* utilizza a tal fine una serie di strategie,

---

<sup>842</sup> Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 119.

<sup>843</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>844</sup> «On tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences- mais ce progrès à son tour la suppose. A la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique [...]. La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but» - Lyotard 1979, p. 7-8.

<sup>845</sup> Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 119.

<sup>846</sup> Nell'articolo citato, Jameson tratta chiaramente come esempio focale «la bande vidéo», la quale è un «exemple privilégié» fra i vari possibili (in Bellour, Duguet 1988, p. 117).

<sup>847</sup> Secondo «la proposition que le "sujet" le plus profond de tout art vidéo, et même de tout postmodernisme, est très précisément la technologie reproductrice elle-même» (Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 115).

tese a «court-circuiter les tentations interprétatives traditionnelles»<sup>848</sup>. Come in ambito videoartistico, tali strategie sollecitano l'attività del lettore, chiamandolo a costruire il senso. Esse lo obbligando a trascendere i modi dell'«interprétation thématique», che insieme alla «signification» appaiono completamente «assujettis»<sup>849</sup> alla sfera formale. Il lettore viene quindi indotto ad una vera e propria attività di ricerca. La sua esperienza di fruizione si trasforma quindi in un'attività di critica. Questo, d'altra parte, è il tratto più chiaro della continuità con *La Route des Flandres*, rimandando ad una prosecuzione di una visione del testo letterario come opera d'arte. Soprattutto, esso restituisce il modo in cui «l'absence des recettes devient une nouvelle recette»<sup>850</sup>.

### 3.a – *Triptyque* e l'estetica dell'interazione

Il testo esprime l'intento dell'interazione con il lettore in varie forme. La descrizione fornisce suggerimenti in tal senso in forma di *mise en abyme*. Un'immagine specifica illustra la tipologia di attività richiesta al lettore. L'immagine in questione vede protagonisti i due ragazzi che cercano di ricomporre la pellicola:

[...] après avoir éliminé un certain nombre de fragments de films dont ils ont fait l'inventaire (parmi lesquels une course d'automobile, une scène de western, une autre en costumes d'époque), les deux garçons assis dans l'herbe sous le pommier en ont finalement retenu cinq qui leur semblent présenter une certaine unité et qu'ils entreprennent maintenant de classer dans un ordre sur lequel ils restent toutefois incertains, discutant entre eux, et les repassant plusieurs fois en revue [...] (*T*, p. 70-1).

La sequenza focalizza l'opera di selezione appena compiuta dai ragazzi. I due, alla ricerca di una «certaine unité», ipotizzano il riordinamento dei pezzi di pellicola in base a criteri di uniformità visiva. Tale richiamo tematizza un modo di procedere della visione che va nel senso della ricomposizione. Esso si fonda sulla ricerca della possibile *unité* a partire da ipotesi e riflessioni concentrate soprattutto sui dettagli. Un simile modo di procedere rimanda allo stesso richiesto dal testo. In *Triptyque*, qualunque dettaglio può innescare una transizione, attivando così il collegamento verso un altro “pezzo” della narrazione. L'indicazione qui contenuta suggerisce quindi un richiamo alla «mémoire du lecteur»<sup>851</sup>. Essa fa eco al fatto che la descrizione tratti il lettore come un «testimone oculare», e al titolo, che annuncia la “composizione” del trittico<sup>852</sup>. L'oggetto dell'indicazione è quindi la necessità di attivare la propria capacità «intégrative, captatrice, spéculaire»<sup>853</sup>. L'immagine raffigura quindi l'importanza della memoria visuale del lettore come risorsa di significazione. Essa esibisce il processo di visualizzazione proposto da *Triptyque*, adombrando un contenuto implicito, relativo al problema della mediazione.

Per coglierlo, appare opportuno il richiamo ad un'altra interpretazione della stessa immagine, fondata sull'interpretazione, maggiormente accreditata, di *Triptyque* come *cinematic novel*.

---

<sup>848</sup> Ivi, p. 116-117.

<sup>849</sup> Ibidem.

<sup>850</sup> Genazinho 2007, p. 142.

<sup>851</sup> Wightman 2019.

<sup>852</sup> Si spiega anche e soprattutto in questo senso il richiamo alla funzione di “analista” del lettore precedentemente operato: «il s'agit d'analyser au plus près ces images, de les scruter à la loupe jusqu'à en comprendre l'origine étant donné la multiplicité infinie des points de vue, il faut penser cet univers fictionnel comme un «objet» susceptible de représentations différentes qui doivent toutes être prises en compte. Il faut refuser un point de vue totalisant dès lors que l'on veut prendre tous les points de vue en compte» (Bonhomme 2009b).

<sup>853</sup> Lotringer in Ricardou 1975, p. 316.

L'interpretazione proposta da Michael Evans, nello specifico, suggerisce l'opportunità di inquadrare tale *mise en abyme* come "istruzione" sull'impostazione della lettura come «jigsaw principle of composition»<sup>854</sup>. Evans associa tale immagine al modo di procedere del testo per *réseau* e risonanze interne. In questo modo, egli individua la corrispondenza figurale di tale immagine con la scena dell'uomo che compone il puzzle nel terzo scenario:

Le puzzle est presque terminé. Une vingtaine de petites pièces encore, aux contours sinueux, sont étalées en désordre sur la droite. L'homme reste un moment à contempler le puzzle sans bouger, puis il se penche en avant et sa main va prendre un des petits morceaux qu'il tient quelques instants au-dessus de l'assemblage que ses yeux parcourent rapidement avant de trouver sa place où il l'insère" (T, p. 168);

Unite, le due immagini indicano la necessità che il lettore assuma «regard surplombant»<sup>855</sup>, immaginando di possedere la stessa «position de pouvoir»<sup>856</sup>, rispetto all'immagine in costruzione. Come chi ricostruisce un puzzle, il lettore deve quindi immaginare di disporre di una serie di frammenti da riunire in una figura. L'indicazione appare perciò riferita alla composizione frammentaria del testo, e alla conformità del processo di lettura con un tentativo di pervenire ad un'unità globale. In questi termini, il testo suggerirebbe la propria attitudine al montaggio<sup>857</sup>. Tale interpretazione viene inoltre supportata dalla visione dell'autore, per cui «toute œuvre peinte ou écrite (même les romans dits "réalistes") n'est jamais qu'une combinaison de fragments»<sup>858</sup>. Una tale lettura della *mise en abyme* non appare dunque discutibile.

Vi è tuttavia una seconda possibilità interpretativa, la quale permette di chiudere il cerchio con l'interpretazione di *Triptyque* come un *cinematic novel* d'ispirazione videoartistica. Essa permette in questo senso di localizzare alcuni elementi riconducibili al tema della mediazione. Nel suggerire l'ipotesi di uno sguardo *surplombante*, il puzzle e la ricomposizione della pellicola possono essere interpretati "negativamente". Le immagini dell'uomo con il puzzle e dei due ragazzi richiamerebbero, nello specifico, all'effettiva assenza di tale prospettiva *surplombante*. Esse indicherebbero anzi il grado di elevata riflessività richiesta a tale processo, e la necessità, per portarlo a termine, di un'attività di tipo collaborativo. Entrambe le raffigurazioni esprimono infatti l'alto grado di problematicità del processo, suggerendo i continui ripensamenti dei personaggi sulle ipotesi combinatorie. Il loro dialogo su questo tema viene del resto testimoniato dal fatto che i due oggetti in corso di ricomposizione rappresentano le *pictures* deputate all'apertura di una nuova descrizione. Le due scene appaiono quindi collegate, e, nello specifico, l'una riconduce all'altra.

La pellicola fra le mani dei ragazzi contiene infatti la scena dell'uomo che ricostruisce il puzzle, "abitante" nel terzo scenario.

---

<sup>854</sup> Evans 1988, p. 20.

<sup>855</sup> Bonhomme 2009b.

<sup>856</sup> Lotringer in Ricardou 1975, p. 315.

<sup>857</sup> A tale ipotesi appare sottintesa un'idea di «regard qui privilégie une représentation du monde extérieur, créant une composition d'espace qui, à l'exemple d'un tableau ou d'un plan filmique, manifeste cette volonté d'ordonner, de circonscrire, de maîtriser par un cadre une représentation infinie du monde"» (Bonhomme 2005b, p. 26). Tale visione appare supportata anche da una concezione del montaggio come oggetto propriamente «spaziale». Come suggerisce anche During (2010, p. 13), «on pourrait se demander si le cinéma n'a pas toujours été, fondamentalement, un art du simultané, un art de l'espace davantage que du temps, contrairement à ce qui se dit souvent. Comme art de la découpe, c'est-à-dire de la prise, du cadrage et du montage, le cinéma compose de blocs de durées, c'est-à-dire des espaces-temps».

<sup>858</sup> Simon in Dubuffet, Simon 1994, p. 37.

[...] il saisit l'un des petits bouts de pellicule qu'il examine un instant avant de le reposer. Aux trois premiers (c'est-à-dire: 1) celui où l'on peut voir l'homme corpulent assis sur une banquette près du personnage au profil d'oiseau, 2) le même homme vêtu de noir, debout, la tête tournée sur le côté, comme s'il cherchait à écouter ce qui se passe dans la pièce voisine, de l'autre côté d'une porte dont l'une de ses mains tient le bouton, 3) l'actrice nue gisant écartelée sur le lit aux draps défaits [...] (T, p. 139).

Viceversa, il puzzle che l'uomo sta ricostruendo riporta nella propria immagine lo scenario campagnolo in cui invece vengono ritratti i ragazzi:

[...] l'assemblage que ses yeux parcourent rapidement [...] représente un hameau d'une vingtaine de maisons situé dans une vallée encaissée aux flancs tapissés de bois et couronnés par des falaises rocheuses. Une rivière bordée d'arbres et de buissons serpente entre les prés, les champs de maïs ou de blé [...] (T, p. 120).

Tale immagine descrive la condizione di chi legge, e che si trova di fronte ad un testo destrutturato, il quale «saute d'une histoire à l'autre, sans liaison»<sup>859</sup>. Particolarità di entrambe le immagini, e dell'attività che esse descrivono, è l'assenza di un "compimento" finale. La pellicola non viene mai completamente ricostruita, e il puzzle, poche righe prima della conclusione del testo, viene distrutto.

Il reste encore ainsi pendant quelques secondes puis, brusquement, sa main droite balaie avec violence la surface de la table, aller et retour, dispersant les petites pièces du puzzle qui s'éparpillent tout autour. Leurs découpures méandreuses ont été calculées de façon qu'aucune d'entre elles, prise isolément, n'offre l'image entière d'un personnage, d'un animal, d'un visage même (T, p. 171).

Tutto ciò che resta, del puzzle e della pellicola, non è che un assemblaggio di ipotesi. Questo insieme di informazioni, ammessa la logica della *mise en abyme*, si riferisce, perciò, sottotraccia, all'impossibilità di ricostruire l'immagine finale, cioè il "trittico". Per converso, essa delinea il raggiungimento di quello che, pur non essendo un vero "scopo", vale comunque abbastanza da definire una possibile ragione del "costruire". L'insieme delle due immagini raffigura in questo senso l'importanza della lettura come esperienza di per sé, suggerendo il senso di tale esperienza come possibilità di accesso all'interno del testo. Leggere, come vale per i ragazzi, «modifiant encore l'ordre dans lequel ils se disposent» (T, p. 174), non significa "dominare" il testo. Leggere significa, piuttosto, disporsi in un atteggiamento riflessivo. L'attitudine combinatoria del testo incita il lettore ad interrogarsi sull'«unité de la facture» del testo, osservando «les différentes formes et les différentes couleurs»<sup>860</sup>. Per fare questo, il lettore può tornare indietro, anche all'inizio del testo; può accettare di non individuare chiaramente la collocazione del "pezzo" in questione. Tale forma di lettura contempla quindi la possibilità che il lettore non individui tale unità. Essa comunica in questo modo la possibilità che la lettura, come la ricostruzione della pellicola, come quella del puzzle, come quella del trittico, dell'intero "film" simulato da *Triptyque*, resti un *work in progress*.

In tutti questi sensi, la *mise en abyme* contenuta nelle due immagini appare riferibile alla ricostruzione del *réseau* come costitutivamente destinata all'indeterminazione, e probabilmente all'incompiutezza. Essa rileva tuttavia, proprio in ragione di tale incompiutezza, l'importanza dell'incarico che il testo attribuisce al lettore, accennando all'attività riflessiva, e ad un aspetto concretamente collaborativo del suo rapporto con il testo. In questo modo, essa rivela che l'apparente anonimato e assenza di soggettività espressa del testo è in realtà il frutto di una dissimulazione.

---

<sup>859</sup> Bonhomme in Jeannelle, Flinn 2006.

<sup>860</sup> Simon, *Avertissement de lecture*, in Simon 1973.

L'elemento di collaborazione permette di inquadrare la natura «faususement impersonnel»<sup>861</sup> del testo, la quale viene espressa soprattutto dall'*on* anonimo. Attraverso di esso, il testo configura non un *énonciateur*, ma un “mediatore”. Esso si delinea però come uno spazio di transito fra lettore e testo, attivando il dialogo fra i due termini. Il suo anonimato dischiude in realtà l'accezione plurale del pronome *on*. Quest'ultimo incarna un'entità “composita”<sup>862</sup>, esprimendo nel testo il corso di un incontro dialettico, di una «commistione»<sup>863</sup> con lo sguardo del lettore<sup>864</sup>. È un *on* di natura processuale, un «narrator»<sup>865</sup>: una soggettività che prende corpo come risultato e al contempo come luogo di origine di un'interazione fra testo e lettore, che appare votata alla contraddizione, al decentramento.

Tale aspetto delinea un'ulteriore possibilità di contraddire il paragone con il cinema, e di convalidare, invece, quello con la *video art*. Nel film, come nota Edgar Morin, tanto maggiore è l'apparenza oggettiva della restituzione, tanto più è da considerarsi “soggettivo” il portato dell'immagine<sup>866</sup>. L'*énonciateur*, svolgendo tutte le inferenze per conto del lettore, mira specificamente ad esprimere il proprio punto di vista. Nel *videotape*, invece, suggerisce Jameson, non si delinea nemmeno la possibilità di «visionner “correctement” un texte vidéo isolé»<sup>867</sup>, poiché l'imponenza dell'aspetto autoriflessivo esclude la chiusura interpretativa. Esso dà sempre corpo ad immagini infintamente interpretabili, delineando in questo modo la propria cifra «certaine manière “anonyme”, dans le bon sens du terme»<sup>868</sup>.

Con le immagini della pellicola e del puzzle emerge quindi l'importanza dello sforzo visuale come autentico scopo dell'opera. Esso costituisce il fine intransitivo, tautologico, del testo, rivelando l'importanza del “vedere”, più che della trama. L'assenza di scopo narrativo, l'abbondante presenza di distorsioni, di deformazioni, di accenti sull'aspetto mediato delle immagini, rimandano tutte a quest'unico “significato”. Come chiarisce lo stesso autore:

Est-ce que il n'est donc pas permis de se demander non seulement si, de même qu'indépendamment des choses représentées (nature morte, paysage, nu) il existe une logique de la peinture en soi, il n'existerait pas aussi une certaine logique interne du texte, propre au texte, découlant à la fois de sa musique (rythme, cadence de la phrase) et de son matériau (vocabulaire, “figures”, tropes - car notre langage ne s'est pas formé au hasard), mais encore si

---

<sup>861</sup> Tanto più che la camera è per sua stessa natura assimilata ad un narratore, laddove essa testimonia un passaggio per il quale «à la concretude de la narration orale *in praesentia* s'oppose la narration enregistrée, *in absentia*, en temps différencié» (Bonhomme 2005b., p. 38).

<sup>862</sup> Questo elemento trova una sua coerenza anche con la natura ecfraistica della descrizione, la quale può dar vita a diverse forme di sguardo, fra cui la particolare tipologia riassumibile nella sovrapposizione di due funzioni: quella della «ricezione, dell'effetto che l'immagine fa su cui la guarda», cioè sul lettore, e quella della «proiezione di chi guarda nell'immagine», cioè quella dell'autore, nella dimensione extradiegetica (Cometa 2012, p. 107).

<sup>863</sup> Costa 1993, p. 24.

<sup>864</sup> Questo elemento, molto rappresentato nella letteratura dell'*école du regard*, motiva in prima istanza alcune fra le principali rivendicazioni di Robbe-Grillet contro le accuse di negazione della soggettività mosse ai suoi romanzi: «Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne en réalité la première place, celle de l'observateur» (Robbe-Grillet 1958, p. 258).

<sup>865</sup> Con questa nozione, il cui sinonimo potrebbe essere il «*non narrateur*» di cui parla Bonhomme (2005b, p. 38), ci si riferisce alla specie di «machine à parole» incarnata dal narratore anonimo (Gaudreault 1999, p. 56-58), ovvero ad un sinonimo di «Grand imagier».

<sup>866</sup> «La majoration subjective est fonction de l'objectivité de l'image, c'est-à-dire de son apparente extériorité matérielle. Ce mouvement accroît corrélativement la valeur subjective et la vérité objective de l'image, jusqu'à une objectivité extrême ou hallucination» - Morin 2002, p. 32.

<sup>867</sup> Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 107.

<sup>868</sup> Jameson in Bellour, Duguet 1988, p. 107.

cette logique selon laquelle doivent s'articuler ou se combiner les éléments d'une fiction n'est pas en même temps, fécondante et, par elle-même, engendrante de fiction<sup>869</sup>.

In questa nuova ipotesi di *aventure du récit*, che avanza nel campo dell'intransitivo e dell'autonomo, superando le sperimentazioni di *La Route des Flandres*, *Triptyque* ha in comune con la *video art* il tentativo di coinvolgere il fruitore. Il testo, come il video, non predispone un'organizzazione, ma lo invita ad un esercizio di riflessione attiva. Esso induce ad un'esperienza che non conduce a "risultati", o alla comprensione di "messaggi", ma che apre uno spunto di riflessione sul meccanismo costruttivo. Tale esperienza resiste quindi all'«automaton»<sup>870</sup>, e spinge ad interpretare la lettura come un'attività combinatoria, attivamente partecipata dal lettore. L'ipotesi *fictionnaliste* viene quindi intesa in *Triptyque* non solo come attenzione alla libertà dello scrivere, ma come possibilità di immaginare un diverso modo di leggere.

### 3.b – Claude Simon dal Modernismo al Postmoderno

Dall'osservazione del dialogo di *Triptyque* con la *video art* appare possibile categorizzare l'opera nell'alveo della letteratura Postmoderna. Tale ipotesi, avanzata già da Jameson, tiene conto della distinzione che Celia Britton<sup>871</sup> opera fra le «two distinct narrative matrices»<sup>872</sup> all'interno del *corpus* simoniano. La prima fase della produzione di Simon testimonia in questo senso di un'inclinazione «representational», a contatto con l'universo Modernista<sup>873</sup>. La seconda, invece, si configura come una fase «"textual" or "linguistic"»; di essa fa parte appunto la «neutral and combinational practice»<sup>874</sup> introdotta con *Triptyque*. Tale fase registra una sintonia con la temperie culturale postmodernista. Secondo Jameson, il passaggio dall'una all'altra fase manifesta l'«optional availability» di due differenti atteggiamenti nella scrittura di Simon, testimoniando la «pastiche bravura» che permette all'autore di scegliere fra due diversi registri<sup>875</sup>. Sebbene questo assunto suggerirebbe la non totale adesione di Simon a nessuno dei due schemi, dall'altra parte esso legittima l'individuazione, in *Triptyque*, di una «funzione-postmoderno». Tale prospettiva permette di riconoscere nella letteratura francese una relazione con il Postmoderno, e così di «mitigare» l'idea per la quale, in tale contesto, «la notion de postmodernité s'applique très mal»<sup>876</sup>.

Nel discorso di Vercier e Viart, il problema della definizione «postmoderne» ha a che fare con un'interpretazione di tale definizione in senso parodico. Tale interpretazione inquadra una fenomenologia artistica fondata sull'uso dei codici del passato in forma ironica, che non rispecchierebbe le tendenze contemporanee della letteratura francese. Quest'ultima registra piuttosto il ritorno di un'«esthétique classique»<sup>877</sup>, presso la quale i codici del passato sono oggetto di una riflessione votata al rinnovamento. Tale prospettiva descrive organicamente il rapporto che la letteratura dell'*extrême contemporain* con le forme del *récit*. Tuttavia, la definizione di

---

<sup>869</sup> Simon in Ricardou, Von Rossum 1972, p. 110.

<sup>870</sup> Jameson 1911, p. 145.

<sup>871</sup> Cfr. Britton 1987.

<sup>872</sup> Jameson 1991, p. 133.

<sup>873</sup> Jameson riconosce un legame con tale categoria a partire dalla relazione della scrittura del "primo" Simon con l'esempio di Faulkner, che ne costituirebbe il vero e proprio modello: «the first of Simon's stylistic options, the so-called personal one, is clearly of modernist provenance since it very systematically reproduces Faulknerian writing procedures» (Ibidem).

<sup>874</sup> Ivi, p. 133.

<sup>875</sup> Ibidem.

<sup>876</sup> Vercier, Viart 2008, p. 19.

<sup>877</sup> Ivi, p. 19-20.

«postmoderne» cui si fa riferimento sembra non tener conto della concezione più ampia dell'idea di Postmoderno cui pure Jameson si richiama.

Nel discorso di Jameson, com'è noto, il Postmoderno viene descritto come una dominante culturale, come un'episteme<sup>878</sup>. In queste vesti, esso si esprime attraverso l'intero apparato delle rappresentazioni artistiche e attinenti alla comunicazione. Sua caratteristica primaria è il rilievo acquisito dalla sfera tecnologica, la cui più piena incarnazione coincide esattamente con la televisione, intesa anche come *medium* videoartistico. Nel discorso di Jameson, inoltre, la *video art* rappresenta uno dei tratti specifici della «culture» postmoderna, nonché il «most likely candidate for cultural hegemony»<sup>879</sup>. In questa prospettiva, il fatto di poter leggere in *Triptyque* un contatto con la *video art* appare un importante riscontro circa la visione del Postmoderno come dominante culturale. Proprio perché l'incontro con tale arte costituisce un imprevisto, l'opera conferma la pervasività del modo di rapportarsi con l'arte e con la scrittura assimilabile al Postmoderno.

Nonostante la «marginalité»<sup>880</sup> di *Triptyque*, un tale punto di vista permette di comprendere la ricettività della letteratura francese ad uno *Zeitgeist* cui essa stessa sembra invece impermeabile. Lo stesso progresso nell'«esthétique»<sup>881</sup> di Simon appare in questo senso rivelatore. Nel passaggio dal Modernismo di *La Route des Flandres* a *Triptyque*, il discorso sulla percezione muta segno. Esso si apre più apertamente al confronto con la tecnologia. La facoltà percettiva diviene ora la facoltà di “produzione”, o, meglio ancora, come “riproduzione”<sup>882</sup>. L'opera fornisce una rappresentazione del *regard* come ormai definitivamente compromesso con la mediazione di un «troisième terme»<sup>883</sup>. In ottica postmoderna, tale prospettiva acquisisce anzi un senso quasi realista. *Triptyque* dichiara apertamente la pervasività dei codici di trasmissione nel “modo di vedere”, del soggetto, della società. Le raffigurazioni di *tournage* e *projection*, l'utilizzo delle *pictures*, raffigurano le forme più autentiche di rapporto con la realtà. Quest'ultimo viene riformulato, in età postmoderna, come un rapporto “di secondo grado”, che può funzionare solo con il tramite di supporti iconici e di immagini. Proprio questo aspetto rimanda ad un'altra importante caratteristica del Postmoderno analizzato da Jameson, ovvero la «depthlessness»<sup>884</sup>. Essa coincide con l'assenza di profondità, determinata dalla «whole new culture of the image»<sup>885</sup>. Questa stessa impressione viene restituita anche da *Triptyque*, in particolare dalla pervasività del rapporto diretto con le *pictures*. Essa riflette un'inclinazione che Jameson definisce come la “stanchezza” nei confronti del soggettivo, e come un desiderio specifico di “vivere in superficie”<sup>886</sup>.

La *depthlessness* caratterizza in questo senso l'intero apparato testuale:

le projet de faire un roman irréductible à tout schéma réaliste, c'est-à-dire un roman où les rapports entre les différentes “séries” (ou “ensembles”) ne relèveraient pas d'un quelconque enchaînement ou déterminisme d'ordre psychologique, ou encore de similitudes de situations ou de thèmes [...] et où encore il n'y aurait pas de personnages, de temps ou de lieux apparemment privilégiés<sup>887</sup>,

---

<sup>878</sup> Cfr. Jameson 1991, p. 15.

<sup>879</sup> Ivi, p. 69.

<sup>880</sup> Clerc 2022, p. 205.

<sup>881</sup> Mougin 2020.

<sup>882</sup> Chiaro riflesso dell'«emergent primacy of mechanical reproduction» (Jameson 1991, p. 15).

<sup>883</sup> Clerc 2022, p. 213.

<sup>884</sup> Jameson 1991, p. 6.

<sup>885</sup> Jameson 1991, p. 6.

<sup>886</sup> «We are sick and tired of the subjective as such in its older classical forms (which include deep time and memory) and that we want to live on the surface for a while» – Jameson 1991, p. 151.

<sup>887</sup> Simon in Ricardou 1975, p. 424.

Accettando, perciò, la classificazione della fase «textualiste»<sup>888</sup> come un momento di vicinanza con linguaggi tecnologici, appare perciò possibile leggere *Triptyque* come esemplare di una «neutral practice»<sup>889</sup>. Quest'ultima prevede, da un lato, un elemento “parodico”, ma lo restituisce, d'altro canto, «amputated of the satiric impulse»<sup>890</sup>. Funzione specifica dell'elemento parodico è semmai evidenziare il distacco da «tout schéma réaliste»<sup>891</sup>. Rilevando una vocazione all'immagine, quindi alla “perdita di profondità”, il *pastiche* di Simon può essere individuato come un importante esemplare del contesto culturale sorto all'epoca di *Triptyque*. L'opera costituisce in questi termini anche rappresentativa del fattore di “dispersione” che Lyotard considera tipico del Postmoderno<sup>892</sup>. In tutti questi sensi, *Triptyque* appare come una testimonianza in favore di un'effettiva presenza del Postmoderno nella letteratura francese, la cui reale funzione sembra essere quella di “mediare” nel dialogo fra *nouveau roman* ed *extrême contemporain*.

Simile elemento, dischiude una vasta gamma di spunti ulteriori, rimandando ad una prospettiva critica efficace per analizzare le relazioni interne al *corpus* affrontato dal presente studio. Fra questi, appare opportuno ricordare soprattutto quello che Jameson definisce come valore critico fondamentale della *video art* e del *texte postmoderne*. Nella descrizione di quest'ultimo concetto, trova infatti un ruolo di rilievo il fattore di «boredom», di noia<sup>893</sup>. La noia costituisce una delle possibili forme di reazione suscitate dalla fruizione del *texte vidéo*. Essa si configura come un meccanismo di difesa improntato all'«avoidance»<sup>894</sup>, presentando una funzione provocatoria, se non aggressiva<sup>895</sup>. Attraverso la noia, l'opera videoartistica distanzia lo sguardo del lettore, indirizzandolo verso una condizione di straniamento. Essa offre in questi termini una prospettiva critica sulla «semiautonomy»<sup>896</sup> dei linguaggi comunicativi e quotidiani. Jameson, che interpreta la *video art* come espressione della cultura capitalista, ravvede infatti nella noia l'occasione per un confronto critico con le strutture di tale universo epistemologico. In quest'ottica, la noia permette al lettore di cogliere nel *texte vidéo* un avvertimento sui rischi connessi alla cultura capitalistica, intimamente votata alla superficie e al simulacro. Essa estromette il fruitore dalla “metalessi totale”, che confonde i piani della *fiction* e dei *faits*. Generando la sua distanza critica, la noia contrasta così il “sistema” e la sua capacità di riassorbire gli scarti fra realtà e immaginazione. Suo valore specifico è quindi prevenire dall'«impotence»<sup>897</sup>, dall'incapacità di immaginare e di agire.

In questi termini, la noia appare riconducibile ad una funzione analoga a quella della *jouissance* barthesiana. Entrambe le nozioni appaiono legate alla messa in crisi degli assunti tradizionali,

<sup>888</sup> Così definita anche da Clerc (2022, p. 205).

<sup>889</sup> Jameson 1991, p. 17.

<sup>890</sup> Jameson 1991, p. 17.

<sup>891</sup> Simon in Ricardou 1975, p. 424.

<sup>892</sup> Riferendosi specificamente alla «fonction narrative»: «elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*. Chacun de nous vit aux carrefours de beaucoup de celles-ci. Nous ne formons pas des combinaisons langagières stables nécessairement, et les propriétés de celles que nous formons ne sont pas nécessairement communicables» (Lyotard 1979, p. 8).

<sup>893</sup> Jameson 1991, p. 71.

<sup>894</sup> Jameson parla dell'«avoidance» come una «response to the blockage of energies» prodotto dal *videotape* (1991, p. 71).

<sup>895</sup> Si parla, nello specifico, di un «calculated assault on the viewer, if not an act of outright aggressivity. In that case, our response was the right one: boredom and panic are appropriate reactions and a recognition of the meaning of that particular aesthetic act» (Ivi, p. 73).

<sup>896</sup> Ivi, p. 91.

<sup>897</sup> Ivi, p. 316.

rifondando la fruizione dell'opera su una dinamica più complessa di quella del «plaisir du texte»<sup>898</sup>. La *jouissance*, talvolta connessa alla noia stessa, produce una condizione di smarrimento. Quest'ultima deriva specificamente dalla perdita dei riferimenti convenzionali, "alienati" dalla consunzione. Come la noia, la *jouissance* non si lega alla soddisfazione della curiosità. Al contrario, essa fa vacillare le griglie interpretative, rivelando al contempo la loro compromissione con un automatismo. In questi termini, la *jouissance* provoca l'«évanouissement»<sup>899</sup> del lettore in un piacere "asociale", che fa uscire dalle abitudini.

Noia e *jouissance* si costituiscono perciò come categorie applicabili, rispettivamente, alla *video art* e a *Triptyque*. La loro affinità convalida una volta di più la prossimità dei due discorsi. Riconoscendola, risulta possibile individuare la loro corrispondenza in termini di valori estetici. In questo modo, *Triptyque* può essere legittimamente assimilato al paradigma del *texte postmoderne*. Tale operazione permette di acquisire una diversa prospettiva sul discorso del Postmoderno nella letteratura francese contemporanea.

---

<sup>898</sup> Cfr. Barthes 1973.

<sup>899</sup> Ivi, p. 33.

## Capitolo III – Paysage fer e l’aventure du regard

### 1 - L’estrema contemporaneità del «retour du récit»

Nel passaggio da *La Route des Flandres* a *Triptyque*, si compie il processo per il quale, secondo la critica, il romanzo vede ormai «disqualifié le récit, l’histoire»<sup>900</sup>. Da un testo all’altro, l’assunzione dell’«aventure d’une écriture» come fattore di letterarietà e lo sviluppo “intransitivo” del testo, si delineano come dati strutturali acquisiti. Tali aspetti segnalano soprattutto un’evoluzione nelle tecniche visuali della descrizione, corroborando il nesso fra antinarratività e funzione-*regard*. La tensione sperimentale risulta quindi radicalizzata. Essa si costituisce come un vero e proprio paradigma per l’osservazione e l’analisi del romanzo. Per comprendere se sia possibile identificare tale paradigma anche nella contemporaneità, risulta utile interrogarsi sul rapporto che la letteratura più recente intrattiene con tale stagione sperimentale.

La relazione fra gli scrittori contemporanei e l’eredità dell’*école du regard*, nella fattispecie, fornisce un interessante. Come spesso viene affermato in ambito critico, il confronto con il passato rappresenta un aspetto cruciale nella definizione dei caratteri dell’*extrême contemporain*. Si stabilisce infatti un fitto «dialogue avec la bibliothèque»<sup>901</sup>, che vede molti poeti e romanzieri tornare al passato. Il fine di tale confronto non è tuttavia del tutto nostalgico. Al contrario, l’attenzione al passato è soprattutto un’attenzione alla riflessione su come e cosa essere nel presente. L’obiettivo è perciò riferirsi alle lezioni dei “predecessori”, per poter «“être de son temps” et l’être “extrêmement”»<sup>902</sup>. Tale tendenza si traduce in una disponibilità a «mettre tous les siècles ensemble»<sup>903</sup>, ravvivando il contatto con un ampio numero di modelli. Tale possibilità viene del resto consentita dall’azione congiunta fra lo sviluppo informatico e la maggiore accessibilità al materiale culturale e letterario.

Una simile impostazione operativa appare distante dalla postura, generalmente ironica, individuabile nel Postmoderno<sup>904</sup>. Con questa, l’*extrême contemporain* non condivide soprattutto l’ipotesi della rimessa in questione dei «grands discours philosophiques, historiques et scientifiques»<sup>905</sup>. Proprio per questo motivo, secondo il punto di vista critico più condiviso, «en France la catégorie du postmodernisme ne s’est pas imposée avec la même force qu’outre-Atlantique»<sup>906</sup>. Simile prospettiva motiva in prima persona l’impiego della definizione di *extrême contemporain*, la quale sottolinea la differente accezione della relazione con il passato<sup>907</sup>.

Un ulteriore elemento di distacco fra *extrême contemporain* e Postmoderno riguarda poi la relazione con le avanguardie. La definizione di *extrême contemporain* sottintende infatti anche una

---

<sup>900</sup> Portugais 2021, p. 52.

<sup>901</sup> Vercier, Viart 2005, p. 141.

<sup>902</sup> Viart in Dugast-Portes, Touret 2001, p. 317-336.

<sup>903</sup> Chaillou 1987.

<sup>904</sup> L’elemento dell’ironia viene osservato tanto dai già citati Jameson (1991) e Lyotard (1979) quanto dalla maggior parte delle restanti scritture in materia. L’ironia è del resto un elemento centrale, diacronicamente e diatopicamente, di più studi sul Postmoderno: Cfr. Barth 1981; Wilde 1981; Eco 1983; McHale 1987; Huthcheon 1988; Calvino 1988; Paterson 1990; Sklodowska 1991; Wallace 1993; Ceserani 1997; Wilde 1991; Woods 1999; Schoentjes 2008; Wu-Ming 2009.

<sup>905</sup> Paterson 1990, p. 11.

<sup>906</sup> Schoentjes 2007.

<sup>907</sup> Come nota Viart (Cfr. in Dugast-Portes, Touret 2001, p. 317-336), un dato significativo in questo senso è il fatto che «les principales interventions critiques concernant une possible “postmodernité littéraire” en France nous viennent de l’étranger: John Barth en propose l’étiquette dans un article demeuré célèbre et Umberto Eco la reprend pour commenter brièvement son roman *Le Nom de la rose* dans un opuscule intitulé *Apostille au nom de la rose*».

cesura, un generale allontanamento, dalle ondate avanguardistiche del Novecento. In queste ultime, si esprime infatti una tensione alla «promulgation d'avenir»<sup>908</sup>, una concentrazione sul futuro, che non riflette l'interesse della contemporaneità per il presente. Tale discorso definisce quindi anche l'atteggiamento nei confronti del Nouveau roman. Quest'ultimo viene inquadrato in generale come l'ultimo erede delle «ruptures modernes»<sup>909</sup>. La caratteristica più evidente sembra essere una tendenza al «repli autarcique»<sup>910</sup>, dalla quale le nuove scritture si discostano decisamente. Nella riflessione sulle forme del «savoir» e della «représentation»<sup>911</sup>, il ruolo del Nouveau roman sembra anzi quello di rappresentare il polo dell'«autoréférentialité exclusive»<sup>912</sup>. Tale prospettiva motiva perciò la generale «prise de distance»<sup>913</sup> dall'«école du regard». Nel *Mare magnum* del dialogo con la biblioteca, il Nouveau roman appare come un riferimento minore fra i vari dei quali «faire avec»<sup>914</sup>.

Tale allontanamento si concretizza nel generale «retour au sujet, retour au récit, retour au réel»<sup>915</sup> manifestato dal romanzo. Il frutto principale del nuovo dialogo con il passato e della «mémoire réactivée des formes»<sup>916</sup> è il ritorno ad una visione della scrittura come «activité transitive»<sup>917</sup>. Il romanzo si definisce ora nel segno del ripristino di quel che l'epoca precedente aveva tentato di superare. L'attenzione al «récit littéraire référentiel»<sup>918</sup> manifesta in questo senso una volontà di tornare a «dire quelque chose du monde»<sup>919</sup>. Essa sancisce una ripresa del discorso anche su temi che il Nouveau roman classifica come questioni inautentiche o illusorie<sup>920</sup>.

I problemi collettivi, il loro impatto sulla sfera individuale, sono ora l'oggetto di discorsi pienamente «transitivi». I romanzi non dissimulano più i propri contenuti, né mirano a restituirli in chiave formale. La letteratura appare ora consapevole di «posséder un savoir privilégié sur la vie et de la vie»<sup>921</sup>. Essa accorda una fiducia rinnovata nel soggetto autoriale e a ciò che questo può dire rispetto «à ses vicissitudes, au réel et aux façons que nous avons de le vivre»<sup>922</sup>. Proprio per questo,

---

<sup>908</sup> «La modernité s'est voulue promulgation d'avenir : les “manifestes” et leur mode injonctif (“la beauté sera convulsive ou ne sera pas”), les avant-gardes et leurs étiquettes révélatrices (“futurisme”) en témoignent. L'extrême contemporain, à l'inverse, est ce souci du présent, qui ne s'aventure plus à décider des esthétiques du lendemain, qui s'invente dans l'instant, sans conscience claire de ce qui doit être ni *a fortiori* de ce qui “sera ” ou “ne sera pas”» - Viart in Dugas-Portes, Touret 2001, p. 317-336.

<sup>909</sup> Vercier, Viart 2005, p. 141.

<sup>910</sup> Blanckeman, Mura-Brunel, Dambre 2004.

<sup>911</sup> Vercier, Viart 2005, p. 141.

<sup>912</sup> Asholt, Dambre 2010, p. 11.

<sup>913</sup> Viart in Dugas-Portes, Touret 2001, p. 317-336.

<sup>914</sup> Vercier, Viart 2005, p. 141. Questo soprattutto in un'ottica per la quale «le souci d'interroger les pratiques et les usages expriment davantage le désarroi d'un présent qui cherche à se comprendre à la faveur d'un dialogue renoué avec le passé» (*ibidem* p. 19).

<sup>915</sup> Viart in Dugas-Portes, Touret 2001, p. 317-336.

<sup>916</sup> Viart in Dugas-Portes, Touret 2001.

<sup>917</sup> Asholt, Dambre 2010, p. 11. L'aggettivo «transitive» viene già utilizzato in Viart, in Dugas-Portes, Touret 2001, vedendo di qui in poi un'ampia diffusione.

<sup>918</sup> Lecarme in Dambre 2004, pp. 13-23.

<sup>919</sup> Blanckeman, Mura-Brunel, Dambre 2004.

<sup>920</sup> Incideva su tale posizione dell'«école du regard» anche l'apporto della critica, informata dalla visione «structuraliste et les dernières avant-gardes qui dominaient la scène littéraire des années 1950 à la fin des années 1970», le cui prospettive, «fondées sur les apports des sciences humaines - linguistique, psychanalyse», producevano una generale sfiducia nel soggettivo e nel realismo, e, con essa, la convinzione «que les personnages littéraires n'étaient que des fabrications verbales, des « êtres aux entrailles de papier » selon la formule de Paul Valéry» (Vercier, Viart 2005, 12).

<sup>921</sup> Asholt, Dambre 2010, p. 11.

<sup>922</sup> Vercier, Viart 2005, p. 127.

si vede una netta riemersione del genere autobiografico. Esso si riconfigura adesso in un'ampia varietà di forme, dal «*récit de filiation*»<sup>923</sup> all'«*autofiction*»<sup>924</sup>.

L'insieme di tali elementi permette perciò di osservare, «*au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*»<sup>925</sup>, l'affermazione di un «*néo-humanisme*» in netta contrapposizione con l'ipotetico «*anti-humanisme dérivé de la pensée 68*»<sup>926</sup>. Il segno più chiaro di tale postura è la forte predilezione per il *récit* e il *sujet*. Dopo le radicali critiche di matrice avanguardista, *récit* e *sujet* tornano al centro del discorso, rappresentando i cardini della restaurazione della transitività. A questi vengono collegate nuove suggestioni e di nuove problematiche. Nella loro sfera entra ora anche quella funzione del romanzo che il *Nouveau roman* rende centrale nella sperimentazione letteraria, vale a dire l'interesse per l'intermedialità. Come mostrano le maggiori opere critiche<sup>927</sup>, la relazione con le arti rappresenta un elemento cruciale per la letteratura contemporanea. Essa si configura come un importante esito del confronto con i modelli del passato. L'espressione di tale relazione con l'arte rispecchia quel generale ritorno «*all'ordine*» caratterizzante il romanzo. Si perde quindi la carica critica ed eversiva che l'intermedialità assume ad esempio nel discorso simoniano. Essa viene trattata soprattutto in forma «*tematica*», tramite l'utilizzo di personaggi-artisti, o i richiami ad opere d'arte, reali e finzionali, o ancora in espliciti rimandi alle pratiche artistiche<sup>928</sup>. Anche il dialogo *inter artes* registra perciò la preminenza del *récit* e del *sujet*, esprimendo le «*accointances avec d'autres formes et d'autres pratiques esthétiques*»<sup>929</sup> dell'autore. Esso contribuisce allo sviluppo dei possibili territori d'espressione per il «*sujet créateur*», e pertanto allo sviluppo delle forme di «*fiction autobiographique*»<sup>930</sup>.

Il punto di vista dell'intermedialità consente di notare come anche nel contesto del ritorno di *récit* e *sujet*, persistano tuttavia alcuni elementi di continuità con il *Nouveau roman*. In più di un caso, il contatto con le altre forme artistiche emerge attraverso una tensione «*formalista*». Quest'ultima, pur non producendo esiti radicalmente antinarrativi, si manifesta talvolta come una tendenza alla complessificazione formale. L'incidenza di tale elemento, che comunque non compromette la «*transitività*» del testo, produce anche nell'*extrême contemporain* qualche piccola resistenza al «*phénomène de renarrativisation*»<sup>931</sup>. Soprattutto, essa segnala una vicinanza alle inclinazioni rintracciabili nella letteratura di Claude Simon, sancendo una persistenza della funzione-regard anche nel contemporaneo.

Sembra perciò possibile ipotizzare di individuare anche nel «*canone*» contemporaneo qualche significativo elemento di contatto con il *Nouveau roman*. Tale visione non contraddice l'idea dell'*extrême contemporain* come momento di una riflessione e di una «*ricostruzione*». Al contrario, essa la convalida, avvalorando l'importanza, all'interno di tale processo, del dialogo con il passato. Assunta come paradigma di osservazione della contemporaneità, la relazione con le opere di Simon permette di inquadrare l'impiego in chiave strutturale dell'elemento intermediale. Il confronto con tale precedente letterario permette di identificare un'affinità che avvalora il senso del «*dialogo con la*

---

<sup>923</sup> Ivi, p. 112.

<sup>924</sup> Lecarme in Dambre 2004, pp. 13.

<sup>925</sup> Blanckeman, Mura-Brunel, Dambre 2004.

<sup>926</sup> Macé in Dambre 2004, p. 35.

<sup>927</sup> Come segnalano, oltre i testi critici fin qui citati, anche Bricco 2015; Majorano 2005.

<sup>928</sup> Classificazioni effettivamente esaustive del modo in cui la letteratura del *retour du récit* si confronta con l'arte. Esse compaiono sia in Bricco 2015 che in Vercier, Viart 2005.

<sup>929</sup> Bricco 2015, p. 11.

<sup>930</sup> Bricco 2015, p. 11.

<sup>931</sup> Blanckemann in Douglas-Portes, Touret 2001, pp. 73-80.

biblioteca”. Un parametro di valutazione utile in questo senso è l’osservazione del rapporto fra la forma narrativamente de-strutturata e la pregnanza visuale del testo. Simile aspetto misura l’aderenza del testo alla funzione-regard. Esso appare ricostruibile attraverso gli spunti elaborati a proposito dei testi simoniani; vale a dire l’impianto descrittivo, l’incidenza della questione della mediazione, l’ipotesi alternativa di realismo, fondata sul discorso per immagini. La presenza di tali elementi nelle opere contemporanee permette di individuare una “linea regard”, la quale mette al centro questi di segno analogo a quelle elaborate da Simon. Una tale prospettiva fornisce un punto di vista aggiuntivo sul rapporto della letteratura francese con il Postmoderno. Per applicarla, sembra utile soffermarsi preliminarmente sulle caratteristiche maggiormente indicative di tali persistenze del *regard* nel romanzo del ritorno del *récit*.

### **1.a - Persistenze del *regard* nel romanzo dell’*extrême contemporain***

Un possibile rappresentante di tale “linea regard” è François Bon, la cui attenzione al Nouveau roman traspare esplicitamente in più forme. Bon formalizza più volte un punto di vista in controtendenza rispetto all’«héritage prétendument stérile du Nouveau Roman»<sup>932</sup>, richiamandosi più volte soprattutto al modello di Claude Simon. Di quest’ultimo, Bon recepisce l’importanza di vero e proprio modello di riferimento. Un punto importante nel discorso di Bon su Simon è infatti l’inquadramento di un’evoluzione nella ricezione di quest’ultimo. Secondo Bon, l’opera di Simon, considerata in un primo tempo come esercizio «formaliste»<sup>933</sup>, è oggetto, nella contemporaneità, di una nuova attenzione da parte del pubblico<sup>934</sup>. Per Bon, essa costituisce una parte fondamentale nell’immaginario contemporaneo. Nel suo discorso “critico” – contenuto in gran parte nel blog dello scrittore<sup>935</sup> – Simon è un vero e proprio precursore dello specifico «champ» letterario nel quale Bon stesso si inserisce: quello, «dévasté et renouvelé», del «bouleversement» con cui la scrittura, da Proust in poi, registra il profondo mutamento nelle categorie soggettive del rapporto con la realtà<sup>936</sup>. L’opera di Simon è un esempio cruciale di come tale «bouleversement» fornisca la matrice di un vero e proprio «plaisir physique»<sup>937</sup>, legato alla complessità formale del testo.

L’esistenza di tale riferimento autorizza perciò l’ipotesi di una relazione, più o meno intenzionale, con l’opera di Simon. Una tale relazione si rende palese grazie ad analogie sia formali che concettuali.

---

<sup>932</sup> Cfr. Bon 2009.

<sup>933</sup> «Concernant l’œuvre de Claude Simon en général : si elle a été qualifiée de “formaliste” dans son contexte précis (le Nouveau Roman, et voir ce que Nathalie Sarraute écopait en plus dans la misogynie ambiante), l’évolution même de notre rapport à la lecture fait que nous lisons désormais “couramment”, dans la veine la plus vive de l’écriture contemporaine, des livres comme *Histoire, Triptyque*» - Bon 2018.

<sup>934</sup> Non è da sottovalutare la significatività, in questo senso, dell’attribuzione a Simon, «who in his novel combines the poet’s and the painter’s creativeness with a deepened awareness of time in the depiction of the human condition», del premio Nobel per la letteratura nel 1985 (Cfr. Nobel Prize Outreach AB 2023).

<sup>935</sup> < <https://www.tierslivre.net/> >

<sup>936</sup> «J’avais voulu répondre en essayant de déplier ce qu’il en était du concept de réalité pour la littérature, et comment la fiction s’installait dans ce prisme qui articule le langage et le monde, mais de façon instable, cinétique et mouvante, où chaque œuvre est une cristallisation spatiale précise dans l’intérieur de ce même concept. Si Proust a bouleversé d’un seul coup la totalité de notre littérature jusqu’à lui, c’est parce qu’il touche à ce concept. Il me semble que l’œuvre de Claude Simon naît de ce bouleversement, complété des outils de Faulkner. Il me semble que nous n’avons pas quitté le champ à la fois dévasté et renouvelé de ce bouleversement : par lui nous pensons les notions de temps réversible, de possibilité statistique de matière, concepts qui auraient été scandaleux, dans l’application éventuelle à notre réalité quotidienne et notre perception du monde, il y a encore trois décennies» - Bon 2005.

<sup>937</sup> «Le plaisir à lire Claude Simon est un plaisir physique. Il requiert l’intelligence avec les sens ? Tant mieux» - Bon 2013.

Esse riguardano soprattutto la distanza dalla tendenza all'«exaltation du moi»<sup>938</sup> portata in auge dal ritorno del récit e del genere autobiografico. Quest'ultimo aspetto si rivela nei testi di Bon a partire da una chiara tendenza all'elusione dello «schéma linéaire» della trama, giudicato «obsolète et mystificateur»<sup>939</sup>. A tale elemento, Bon oppone un'attenzione alla costruzione di narrazioni «à multiples focales», impostate su «échelles temporelles» discontinue «et polyphoniques»<sup>940</sup>. Tale atteggiamento si approssima, appunto, alla posa antinarrativa di Simon, manifestandosi, in particolare in *Paysage fer*, sotto la specie del «principe de description sans limite»<sup>941</sup>. Bon identifica un importante precedente in questo senso proprio in *Leçon des choses* di Simon. L'adozione di un tale principio si correla ad una sostanziale sfiducia nell'«illusion réaliste», così come «de la rhétoricité de la fiction»<sup>942</sup>. Come Simon, anche Bon promuove quindi una visione del romanzo contraria a «tout projet totalisateur et démonstratif»<sup>943</sup>.

Un ulteriore punto di contatto fra i due autori può essere identificato nell'interpretazione della funzione letteraria del soggettivo. Bon propone infatti una prospettiva in controtendenza rispetto a quella in auge, che vede la scrittura come strumento per «parvenir à soi»<sup>944</sup>. L'autore si avvicina in particolar modo a quella precedentemente ricostruita nel Simon di *La Route des Flandres*. Il riferimento alla soggettività autoriale costituisce più uno spunto, un punto di partenza, che non l'obiettivo della scrittura<sup>945</sup>. Essa rappresenta la materia prima di un'esplorazione finalizzata a dar vita a nuovi contenuti, e non necessariamente votata al “parlare di sé”<sup>946</sup>. Se in *La Route des Flandres* tale contenuto ha a che fare con la raffigurazione del fondo emotivo dell'esperienza, per Bon esso rimanda, come si vedrà, alla dimensione sociale. Ma pur in questa differenza di “obiettivi”, l'approccio dei due scrittori risulta assimilabile in ragione di un'affinità più profonda. Quest'ultima appare riassumibile nell'idea della narrativa come pratica artistica: come un'attività che si svolge «par sélection, ajouts, puis multiplications», mirando non alla costruzione di «un état idéal du Moi, de l'art ou de la société», ma alla costruzione in sé<sup>947</sup>.

Da questo punto di vista appare perciò possibile riconoscere il punto focale, nel presente discorso, nell'individuazione delle possibili affinità fra Bon e Simon. Entrambi gli autori esprimono infatti una

---

<sup>938</sup> Portugais 2021, p. 52.

<sup>939</sup> Ivi, p. 58.

<sup>940</sup> Ivi, p. 58.

<sup>941</sup> Bon 2018.

<sup>942</sup> Cfr. Gefen in Viart, Vray 2010, p. 95.

<sup>943</sup> Come per Simon, l'oggetto della critica è dunque «le roman réaliste engagé d'affirmer des thèses et non de poser des problèmes ou d'excaver des drames» (Cfr. Gefen in Viart, Vray 2010, p. 95).

<sup>944</sup> Vercier, Viart 2005, p. 80.

<sup>945</sup> Su questo è lo stesso Bon, che si inserisce, come si vedrà, in una categoria di scritture presso le quali «la question de l'autobiographie s'est déplacée», divenuta oggetto di una trasfigurazione che mette in primo piano altri pretesti e contesti narrativi. Fra gli esemplari, «Perec n'est pas le seul pousseur de roue, Claude Simon compte aussi pour beaucoup, Beckett de même (avec *Compagnie* en particulier). Je pense souvent à la phrase de Barthes : “On écrit toujours avec de soi”. Magnifique détournement de grammaire» (Cfr. Bon 2010b). Del resto, come nota Viart, «l'écriture autobiographique n'est pas et n'a jamais été une prorit  de François Bon. L'écrivain m'y vient que partiellement et très progressivement, avec *L'Enterrement* d'abord, dont le prétexte est effectivement le suicide d'un ami mais dont la réalité est fortement travestie par le texte, puis avec *Temps machine* qui fait la généalogie de la ‘maison Bon’, évoque les années d'études aux Arts et Métiers et quelques entreprises où l'auteur a travaillé, avec *Paysage fer* bien sur, mais où le sujet n'est qu'un regard» (Cfr. Viart in Viart, Vray 2010, p. 70).

<sup>946</sup> La scrittura   vista come un «méthode pour traiter ce matériau autobiographique en laissant cette constitution auto-réflexive du langage passer au premier plan, indépendamment de ce qu'il transporte» (Cfr. Bon 2010b).

<sup>947</sup> Bourriaud 2009, p. 59.

fiducia nella «porosité des frontières»<sup>948</sup> dei diversi linguaggi artistici. Questo tipo di visione, che le opere di Simon fin qui analizzate pongono in primo piano, costituisce nella scrittura di Bon un punto di dialogo sensibile con il Nouveau roman. Anche per Bon essa si traduce in un'assunzione dell'intermedialità come dato strutturale, e non esclusivamente tematico, del testo. Come per Simon, il dialogo con le arti registra i suoi effetti maggiori sul piano della costruzione del testo, più ancora che sulla sfera tematica. Esso determina l'aspetto formale e l'articolazione stessa della narrazione. Anziché emergere sotto forma di “contenuto”, l'attenzione alle arti produce quella stessa funzione-regard che allontana il romanzo dalle estetiche realistiche.

L'obiettivo del presente capitolo è quindi entrare nel merito delle possibili relazioni fra i testi fin qui analizzati di Simon e la scrittura di Bon. Lo scopo è leggere tale rapporto come sintomatico di una persistenza, nell'immaginario dell'extrême contemporain, di un rapporto con le suggestioni del Nouveau roman. Ciò che si intende dimostrare è, nello specifico, il fatto che l'apertura intermediale del romanzo manifesti soprattutto l'intenzione, di stampo critico, di «ne pas se contraindre à l'ordre linguistique qui préstructure le monde»<sup>949</sup>. Un importante elemento d'appoggio in questo senso è la ricerca, nel testo, di elementi autoriflessivi<sup>950</sup> che permettano di cogliere il contatto con la sfera intermediale.

L'opera scelta per la ricostruzione di tale profilo è *Paysage fer* (2000). Il testo non appare pienamente riconducibile alla categoria romanzesca<sup>951</sup>, risultando quindi particolarmente indicato per l'osservazione del contatto con l'opera di Simon. Un elemento importante alla base di tale aspetto è infatti l'elemento intermediale e l'incidenza della funzione-regard. Quest'ultima produce in *Paysage fer* un'inclinazione anti-mimetica e antinarrativa, testimoniando la partecipazione del testo allo stesso discorso anti-recettes inaugurato da Simon. Come in *La Route des Flandres* e *Triptyque*, anche in *Paysage fer* il “regard” de-struttura la logica narrativa, sconfessando l'«ordre préexistant et hiérarchisé du monde»<sup>952</sup> incarnato da sujet e récit. Anche in *Paysage fer* si definisce quindi un senso di diffidenza nei confronti dei «dispositifs séducteurs de la représentation»<sup>953</sup>. Esso si esprime dalla distanza della rappresentazione dal discorso realista *tout-court*. L'operatività di una tale visione si manifesta soprattutto sotto la specie di una descrizione integrale.

Un elemento importante in questo senso, a conferma del legame con Simon, è infatti la funzione della descrizione integrale come incarnazione di uno strumento di mediazione. Svolgendo le funzioni legate al regard, la descrizione manifesta anche in *Paysage fer* la presenza di alcuni «dispositifs de

---

<sup>948</sup> Bricco 2015, p. 11.

<sup>949</sup> Gefen in Viart, Vray 2010, p. 95.

<sup>950</sup> Tratto caratteristico riconducibile, prima ancora che alla presenza dell'arte nella scrittura, ad un'analogia con'arte contemporanea stessa, la cui tendenza principale è porsi «à l'intérieur de lui-même la question de sa nature et par là même devient philosophique [...] ou encore fondamentalement conceptuel et réflexif» (Cfr. Michaud 2003, p. 154-155).

<sup>951</sup> Come nota Gefen, quella del romanzo è una categoria «que François Bon n'emploie que parcimonieusement et à dessein de lever toute possibilité de confusion de la littérature et du témoignage et de proposer un récit» (Gefen in Viart, Vray 2010, p. 95.). E del resto è lo stesso Bon a ipotizzare una forma che sia «non plus roman, mais le dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s'en saisir» (François Bon, *Impatience* p. 23); «non, plus de romans jamais, mais cueillir à la croûte dure ces éclats qui débordent et résistent, non, plus d'histoire que ces bribes qu'eux-mêmes portent» (Ivi, p. 67).

<sup>952</sup> Come osserva Gefen (in Viart, Vray 2010, p. 95), l'idea stessa di un “ordine” espresso attraverso il linguaggio letterario, dunque il suo rifiuto, riporta una connotazione politica, laddove è l'ordine stesso il concetto alla base «de la misère sociale», dell'«esclavage déposé dans la parole», di cui è spesso argomento nei testi di Bon.

<sup>953</sup> Gefen in Viart, Vray 2010, p. 95.

défiguration de la réalité»<sup>954</sup>, che mediano ciò che il soggetto “vede”<sup>955</sup>. Tale elemento gioca un ruolo fondamentale nel discorso sul realismo, testimoniando una visione della realtà come chimera, come qualcosa che per definizione è «insaisissable»<sup>956</sup>. Un simile punto di vista si accompagna perciò ad una visione critica sulle possibilità di restituzione della realtà attraverso la letteratura. Esso informa una concezione che Dominique Viart definisce nei termini di «réalisme ontologique, non représentatif»<sup>957</sup>. Secondo questa, la scrittura è uno strumento fondato su «des dispositifs de délégation de la parole», adatto a costruire una realtà «non duplicative, mimétique, mais supplétive»<sup>958</sup>. *Paysage fer* manifesta tale concezione, muovendosi in direzione di un dialogo, di un’interazione con la realtà sociale, e non di un tentativo di riproduzione.

In tale contesto gioca un ruolo cruciale la fiducia nello sguardo autoriale. Ciò che costituisce il reale interesse dell’opera letteraria è ciò che l’autore riesce a trarre dall’esperienza<sup>959</sup>. Simile aspetto pone un elemento di distacco, ad esempio, da *Triptyque*. Esso sembra suggerire una visione dell’opera più vicina a quella espressa in *La Route des Flandres*. In ogni caso, la sua espressione si svolge attraverso modalità non dissimili da quelle in cui Simon restituisce la vocazione antirealistica della propria scrittura. L’impostazione descrittiva segue infatti lo stesso uso “anti-referenziale” che in *La Route des Flandres* sovverte la rappresentazione “cognitiva”. Allo stesso modo, la descrizione produce la stessa suggestione della metamorfosi che in *Triptyque* de-struttura lo schema del montaggio. Soprattutto, essa mette in campo un discorso metaletterario sulla mediazione, il quale costituisce il sottotesto fondamentale di una complessiva opera di défiguration. Questi aspetti permettono quindi di riconoscere nel réalisme ontologique di Bon un nuovo possibile contenuto legato alla funzione-regard. Tale prospettiva permette di riavvicinare *Paysage fer* all’esempio di Simon, soprattutto in virtù dell’importanza accordata all’immagine. Un simile elemento rinvia ad una particolare concezione del testo come espressione del «réel comme image»<sup>960</sup>.

La dimensione delle immagini riveste un ruolo primario, rappresentando la sintesi di tutti i principali elementi di confronto fra Bon e Simon. Le caratteristiche che essa acquisisce in *Paysage fer* rinviano all’interesse che entrambi gli autori esprimono per il modo in cui «la littérature réinvestit l’écart qui existe entre le réel et sa représentation»<sup>961</sup>. Esse fanno emergere alcune differenze di posizionamento relative al rapporto con la dimensione autobiografica e con il problema della transitività. Tali differenze riflettono la distanza dei due *backgrounds*, delle formazioni dei due autori.

---

<sup>954</sup> *Ibidem*.

<sup>955</sup> La stessa funzione osservata nell’apparato percettivo di Georges in *La Route des Flandres* (Cfr. Capitolo 1) e negli strumenti della produzione filmica in *Triptyque* (Cfr. Capitolo 2).

<sup>956</sup> L’interesse è dunque orientato al privilegio del ruolo del soggettivo, nella rappresentazione, come «miroir déformant» l’osservazione del reale (Cfr. Portugais 2021, p. 271).

<sup>957</sup> Viart, in *Ivi*, p. 16.

<sup>958</sup> Gefen in *Ivi*, p. 96.

<sup>959</sup> Bon si esprime direttamente sulla questione parlando della necessità del romanzo «que ça racle, que ça brasse» la realtà, più che ritrarla (Bon 1987, p. 56). Simile aspetto non è però da leggere come una consacrazione a interesse narrativo dell’elemento autobiografico; al contrario, in esso si delinea un’ulteriore conferma della strumentalità dell’esperienza personale ai fini della scrittura. Una strumentalità definita essenzialmente dal fatto che «il n’y a pas d’interrogation sur le caractère autobiographique ou pas d’un moment d’écriture, ou d’un texte complet, mais [...] il y a certainement, de saisissable, une teneur d’expérience. Cette notion, expérience, teneur d’expérience, aurait forcément lien au reçu subjectif, à ce qu’on a traversé corporellement et mentalement. (En fait, pour moi-même, je n’ai aucunement besoin de ces catégories): quand j’entre dans le récit, fiction ou pas, la seule prise que j’ai sur lui, c’est à partir de quoi il m’est nécessaire» (Bon 2001, p. 59).

<sup>960</sup> Dal titolo del paragrafo *Claude Simon: le réel comme image* di un articolo di Bon (Cfr. Bon 2013c).

<sup>961</sup> Schöch 2002.

Simon, prima ancora che scrittore, è un pittore, fotografo, e, successivamente, anche cineasta. Bon, invece, un ex ingegnere, oltre che scrittore e insegnante in laboratori di scrittura<sup>962</sup>, è attivo soprattutto nel campo del digitale, come testimonia il suo *tierslivre*<sup>963</sup>.

Il punto di partenza per l'analisi del rapporto con l'intermedialità è l'osservazione della relazione fra testo e immagini nell'opera di Bon. Tale punto di vista supporta la ricostruzione dei vari traits d'union fra l'estetica sviluppata dall'autore e gli esempi precedentemente individuati. Esso permette di osservare quali principi critici sopravvivano nell'aggiornamento della funzione-regard alla luce «des pratiques des générations antérieures»<sup>964</sup>. Per comprendere la funzione dell'immagine nella scrittura di Bon, risulta utile inquadrare il discorso a partire dall'evidenziazione di quello che è il culmine degli elementi di analogia con le opere di Simon analizzate: vale a dire la strutturazione di *Paysage fer* come romanzo di vocazione visuale e memoriale.

### **1.b - François Bon, *Paysage fer***

*Paysage fer*, pubblicato da Verdier nel 2000, è il ritratto di un percorso in treno che Bon effettua una volta a settimana, dal 1998 al 2000<sup>965</sup>. Tale tragitto collega Parigi e Nancy, dove lo scrittore si reca per animare un laboratorio di scrittura<sup>966</sup>. Il testo prende quindi spunto da un'occasione fortemente ancorata nella realtà. Il suo potenziale realistico viene tuttavia sottoposto ad una défiguration. Ciò accade soprattutto per effetto della funzione-regard. Quest'ultima rappresenta un retaggio cruciale della particolare sperimentazione intermediale che dà vita al testo. La sua presenza suggerisce il peso, sulla restituzione, della percezione e della memoria come filtri dell'esperienza. Essa evoca soprattutto una disponibilità alla deformazione, che tocca l'intero apparato della restituzione. La funzione-regard sostituisce l'impianto narrativo con un impianto di ricostruzione di immagini, guidando visivamente il lettore verso il riconoscimento del "contenuto" del testo. Il suo effetto è quindi l'assorbimento del récit nella descrizione, e la dissimulazione della presenza del sujet. In questo modo, essa configura alcuni elementi antinarrativi, affermando la capacità della parola di articolarsi "per immagini". Tali elementi provano quindi la distanza di Bon dalle pratiche realistiche tornate in auge al suo tempo, rivelando una contiguità con il precedente simoniano.

---

<sup>962</sup> «Animateur d'atelier d'écriture, Bon a beaucoup travaillé dans des villes, des cités, des banlieues - de Lodève à La Courneuve - avec des gens dont les vies portent les marques du bouleversement social amené par les changements qui ont transformé la vie économique» - Sheringham in Viart, Vray 2010, p. 120.

<sup>963</sup> Il sito, la cui specifica finalità è rivolgersi al pubblico degli "allievi" scrittori di Bon, è uno strumento di fondamentale importanza per lo studio sull'autore, che lo utilizza per una pratica di scrittura di vocazione multiforme, votata al letterario, al critico, al transmediale, persino al filologico. Com'è lo stesso Bon a chiarire: «l'Internet est une forme floue, encore neuve, où la contrainte est un bon appui. Comme lancer un blog ou un site sous hétéronyme, quitte à rapatrier ensuite le travail dans l'atelier principal. Ou écrire directement en ligne dans un site sans lien, invisible. Explorer d'autres modes de relation entre écriture et réalité, en utilisant, ce que le Perec de *Penser/Classer* nous inuit, d'autres arborescences, d'autres modes de relation, y compris temporels, entre documentation du réel et territoire fictionnel. Beaucoup trop tôt pour savoir où ça m'emmène, mais je sais que c'est devenu l'atelier principal, et que Perec y compte pour beaucoup» (Cfr. Bon 2010b).

<sup>964</sup> Viart in Dougas-Portes, Touret 2001. Modelli "aggiornati" in questo contesto sarebbero, ad esempio, «Duras, Sollers, Sarraute, Simon, Robbe-Grillet, Montel, R. Camus...».

<sup>965</sup> «Pendant 2 ans, de 1998 à 2000, je me rends une semaine sur deux au Centre dramatique national de Nancy, alors dirigé par Charles Tordjman, où nous menons à la fois un parcours théâtral commun (*Vie Myriam* C à la Colline, *Bruit* à Théâtre Ouvert, *Quatre avec le mort* avec la Comédie Française, *Daewoo* au Festival d'Avignon et longue tournée) et des ateliers d'écriture en profondeur» - Bon 2014a.

<sup>966</sup> «Où il travaillait avec les pensionnaires des foyers d'hébergement du boulevard d'Austrasie et de la rue Sainte-Anne. Trente-deux sans-abri dont le destin, grâce à un atelier d'écriture organisé dans le cadre d'une résidence d'écrivain au Théâtre de la Manufacture à Nancy, échappe ainsi à l'anonymat» - Catinchi 2000.

Per analizzare le analogie fra gli autori a partire da regard e filtro memoriale, occorre richiamare preliminarmente al tipo di sperimentazione intermediale che genera tali funzioni. *Paysage fer* è infatti il risultato della ricomposizione degli appunti che registrano «cette suite de signes»<sup>967</sup> che l'autore rivede durante il tragitto in treno. Tali “signes” sono i dettagli e le immagini che compongono il paesaggio osservato dal finestrino. La loro annotazione è la pratica che determina, al contempo, la cifra visuale e memoriale della descrizione. Annotando ciò che vede dal treno, l'autore svolge infatti un'attività di osservazione e di “ricordo” determinata da un elemento di après-coup. A questa prassi dell'annotazione si aggiunge poi nel tempo, durante il secondo anno di viaggi, l'opera del fotografo Jérôme Schlomoff. Quest'ultimo accompagna Bon nei suoi tragitti, realizzando scatti dello stesso percorso<sup>968</sup>. Successivamente ancora, la vocazione fotografica della scrittura diviene definitivamente parte dell'elaborazione autoriale. Bon acquista «un petit appareil photo jetable au format “panorama”»<sup>969</sup>, con il quale realizza da sé altre immagini. Queste ultime costituiscono il complemento iconotestuale “implicito” di quello che, lo stesso anno, Verdier pubblica come prima edizione di *Paysage fer*<sup>970</sup>. Un ulteriore elemento di transmedialità si aggiunge poi con il progetto della produzione di un documentario, interamente incentrato sul paesaggio “di ferro” osservato nel corso dei due anni di tragitti<sup>971</sup>. L'opera è a tutti gli effetti la prima traccia di quello che finisce per configurarsi come il “canovaccio” di un film<sup>972</sup>.

*Paysage fer* è quindi il compimento di una «conception transmedia»<sup>973</sup>. Tale aspetto consente di rilevare l'organicità della descrizione rispetto alle funzioni intermediali. Allo stesso tempo, esso permette di comprendere la vicinanza fra scrittura e immagine come carattere costitutivo del testo. Il *background* intermediale di *Paysage fer* legittima inoltre l'identificazione di una cifra “metamorfica”. Quest'ultima si lega alla conformazione della descrizione come flusso di immagini, assimilabile a quello di un video. Simili considerazioni stabiliscono spunti utili a riallacciare le relazioni fra Bon e la scrittura di Simon, pur delineando alcune importanti differenze “d'impronta”. L'analisi di questi aspetti permette di identificare come lo sfondo ibrido e intermediale dia origine all'evocazione di un *medium* a sua volta ibrido. Tale *medium* appare formato dal movimento del treno e dalle conseguenze di questo sul piano visuale. Lo stimolo intermediale primario viene infatti dal tentativo della scrittura di tradurre il movimento del treno in struttura testuale. Essa trova come principale spunto il ricalco del modo di procedere della visione da esso veicolata. Il *medium* visuale cui il testo si richiama non

---

<sup>967</sup> «Dès la première année, dans le train qui part 8h18 gare de l'Est et arrive 11h18 à Nancy, je prends des notes pour me repérer dans cette suite de signes, la récurrence des apparitions, telle maison sur écluse, le dancing, la boîte de nuit L'Évasion juste en face la prison, l'usine à chaux» - Bon 2014a.

<sup>968</sup> «La seconde année, je suis accompagné d'un photographe, Jérôme Schlomoff, qui commence par jeu à prendre au Rolleiflex 6x6 noir et blanc ces signes qui peu à peu me deviennent chers - un livre en résultera: 15021 chez L'Amourier» - Bon 2014a.

<sup>969</sup> *Ibidem*.

<sup>970</sup> I 52 scatti sono presentati dall'autore nello stesso articolo del blog (Cfr. *Ibidem*). Vi è anche una versione abbreviata del testo alla quale vengono direttamente associate alcune delle 52 fotografie, come un piccolo prototipo della versione iconotestuale “compiuta” di *Paysage fer*.

<sup>971</sup> «Avec Fabrice Cazeneuve (réalisateur), Pierre Bourgeois (image), Jean-Pierre Bloc (montage), nous proposons à Luciano Rigolini (Arte, La Lucarne), le dispositif suivant : cinq ou six fois, nous montons à Nancy par le train, filmant ce qui est vu depuis le train, puis nous louons une voiture et revenons à Paris en s'arrêtant à l'un de ces endroits qui font jaillir notre surprise et étonnement, interrogeons les gens, explorons les usines...» (*Ibidem*). Il risultato è interamente visibile online (*ibidem*), così come tutti i materiali preparatori (Bon 2014c; 2014d; 2014e), compreso il testo integrale di *Paysage fer* (Bon 2014b).

<sup>972</sup> Benché le parole della voce fuori campo provengano da un altro testo, scritto in separata sede «comme un libre accompagnement des images, plutôt pour provoquer le montage» (Cfr. Bon 2003).

<sup>973</sup> Bon 2014a.

viene quindi soltanto incorporato nel “modo di procedere” del testo. Esso viene elaborato nel contesto stesso della scrittura, la quale ne “inventa” in prima persona il linguaggio e l’estetica.

L’osservazione del rapporto con tale *medium* avvicina quindi Bon e Simon dal punto di vista dell’integrazione di una “mediazione” che presiede alla scrittura. Simile aspetto costituisce un’importante analogia, che stabilisce il più significativo punto di contatto fra le due concezioni testuali espresse dagli autori. Occorre perciò procedere con un’analisi ravvicinata delle forme testuali, per verificare le attinenze con Simon, e per circoscrivere il modo in cui il testo costruisce il *medium*.

Il punto di partenza dell’analisi è l’individuazione del ruolo del paesaggio come pretesto per l’evocazione di alcuni contenuti. Simile valutazione rimanda al rapporto critico che il testo intrattiene con le forme della “transitività”. Esso permette di comprendere da subito la vicinanza del testo all’esempio di Simon. Questo tipo di operazione accorda infatti un ruolo cruciale all’immagine e alla suggestione visuale, utilizzandoli come strumenti di rottura con il *récit*. Il discorso sul paesaggio dà inoltre luogo ad una riflessione sulla sfera percettiva come “mediatrice” nella formazione della soggettività. Focalizzando tali suggestioni diventa possibile rintracciare lo sviluppo di una vera e propria retorica della mediazione, che utilizza il dinamismo del treno per restituire il peso della percezione soggettiva. Inquadrando tale “retorica”, risulta possibile individuare i contenuti legati al tema della mediazione.

## **2 - Il regard sul paesaggio come strumento di sovversione della transitività**

Per comprendere in che modo il testo di Bon configuri la propria affinità alla categoria del *regard*, occorre soffermarsi sulla centralità della dimensione paesaggistica in *Paysage fer*. La focalizzazione del paesaggio manifesta a pieno titolo la partecipazione del testo di Bon alla tendenza al “recupero” della transitività. Essa esprime l’attenzione del testo alla rappresentazione del «paysage fer», ovvero la campagna fra Parigi e Nancy, quindi l’attenzione ad un vero e proprio “referente”. Tale paesaggio, attraversato da ferrovie, costellato di piccoli agglomerati di fabbriche e delle poche abitazioni dei lavoratori, rappresenta d’altra parte la porta d’accesso per svolgere uno specifico tipo di analisi. Nel paesaggio infatti si riflette un nodo cruciale dell’interesse dell’autore, vale a dire il rapporto dell’uomo con la città, le relazioni e le contraddizioni che segnano tale relazione<sup>974</sup>. Il “paesaggio di ferro” restituisce uno sguardo specifico sulla vita del mondo operaio e sui luoghi in cui essa si svolge<sup>975</sup>, facendo emergere il tema dell’abbandono e della desertificazione di tali luoghi<sup>976</sup>. Questi ultimi

---

<sup>974</sup> Particolarmente interessante è l’utilizzo, effettuato nel saggio *Dehors est la ville* (1988), della pittura di Edward Hopper come particolare “lente” per analizzare il rapporto fra uomo e città: attestazione sia, appunto, del forte interesse dell’autore nel tema, sia dell’impiego dell’arte come prisma di osservazione della realtà.

<sup>975</sup> «Parce que ce qui tient de l’urbain n’appartient pas seulement à la ville, mais nous concerne en tant qu’intériorisé et porté par les hommes là où ils sont et là où ils vont, porteurs de l’autre et de leur temps, quand bien même il ne s’agit plus de l’espace immobile de la ville mais qu’on la fuit ou la rejoigne, qu’on soit soi-même là transporté sur la surface du monde et malgré la présence d’abord de la grande nature et de ce que le filet de la ville n’a pas contaminé: une route est toujours la plus ancienne et la plus contemporaine, une aventure de risque entre ce que l’homme transforme et ce qui reste qui ne se résout pas à sa domination» (Bon, *Dehors est la ville*, p. 65).

<sup>976</sup> Bon scrive in un’epoca in cui «la France, sortie des “Trente Glorieuses” que décrivait le sociologue Jean Fourastié, affronte les “chocs pétroliers” et la transformation en profondeur des structures économiques. Les Anciennes industries lourdes basculent dans la crise, et entraînent avec elles des régions entières - l’Est, le Nord, les cités ouvrières du Sud... La fin de l’artisanat et, bientôt, du petit commerce jette le pays dans une période de chômage endémique, d’inflation et de stagnation économique. Le monde devient plus âpre, le quotidien plus difficile, plus incertain» - Viart 2008, p. 14-15.

appaiono ormai come non-luoghi<sup>977</sup>, testimoniando la «disparition progressive» del mondo «ouvrier»<sup>978</sup> che li ha abitati. Osservare il paesaggio significa quindi esplorare il «dehors» della città, della sua «géométrie humaine»<sup>979</sup>.

La presenza, nel testo, di tali nodi tematici rinvia quindi all'istanza del "dire qualcosa" rispetto alle problematiche della contemporaneità. L'attenzione al paesaggio segnala quindi la vicinanza di Bon al clima della "riappropriazione" della centralità, nel testo narrativo, del sujet. Tuttavia, il modo in cui l'autore tratta tali questioni, mediante la costruzione del paesaggio, rivela una controtendenza rispetto alle inclinazioni maggioritarie del retour du récit. La forma del testo presenta infatti alcuni elementi di complicazione che suggeriscono un contatto con le forme figurali precedentemente inquadrati nella scrittura di Simon. Descrivere il paesaggio significa in primo luogo non riferire apertamente quale sia il "problema" che suscita la narrazione, e in secondo luogo non proporre al lettore una riflessione già compiuta. Ricomporre il paesaggio e le sue caratteristiche serve piuttosto a "mostrare" direttamente il campo di interesse, e l'emersione delle riflessioni che esso suscita. Invece di ricostruire tali aspetti, il testo li evoca attraverso una complessiva strategia di *défiguration*. Essa colpisce il modo in cui il testo formula il proprio "contenuto" e la struttura del *récit*. La restituzione del paesaggio devia quindi dalla forma realistica, rappresentando il pretesto per la costruzione di un testo antinarrativo e antimimetico.

Risulta utile perciò individuare la somiglianza di *Paysage fer* con *La Route des Flandres* e *Triptyque* dal punto di vista della descrizione. Il paesaggio ritratto "in movimento" suggerisce alcuni tratti in comune con entrambe le opere. *La Route des Flandres* ritrae, fra i vari episodi, soprattutto quello del ritorno dal fronte delle Fiandre. La descrizione offre numerosi scorci del paesaggio attraversato dai soldati, visto e ricordato dagli occhi straniati di Georges. Analogamente, in *Triptyque*, l'occasione del titolo è data dall'immaginaria composizione di un trittico di paesaggi. Anche questi vengono ricostruiti da un punto di vista mobile, che vede spostarsi continuamente la focalizzazione da uno scenario all'altro. Nell'opera, ciascuno dei paesaggi rivela di volta in volta una tensione intrinseca al movimento, così finendo per delineare, nel complesso, un mélange di tre paesaggi mobili. Il paesaggio costituisce quindi un aspetto implicito, anche secondario, dei due testi. Entrambi fondano tuttavia la loro rappresentazione su questo specifico spunto tematico.

In *Paysage fer*, il paesaggio svolge una funzione esplicita e più dirimente. Come dichiara apertamente il titolo, esso rappresenta l'oggetto primario dell'attenzione della descrizione. Il paesaggio è il punto di partenza per l'espressione dell'elemento cruciale dell'affinità fra i testi, vale

---

<sup>977</sup> «Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu» (Augé 1992, p. 100). I «non-lieux» di Augé costituiscono il sintomo maggiore dell'affermazione dell'età della «surmodernité», rappresentandone la forma più tipica di *habitat*, nella misura in cui essa «procède simultanément des trois figures de l'exces que sont la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références» perciò trovando «naturellement son expression complete dans les non-lieux» (Ivi, p. 136). Al contrario dei «lieux», i «non-lieux» non forniscono uno spazio d'incontro comunitario, ma un luogo disabitato: quello delle «réalités du transit (les camps de transit ou les passagers en transit)» contrapposte «à celle de la résidence ou de la demeure». *Paysage fer* dipinge uno spazio nel quale «se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi espaces habités» (Ivi, p. 101), e che risulta particolarmente affine a questo tipo di definizione, rivelando «un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère» (*Ibidem*).

<sup>978</sup> «Ayant exercé la profession d'ingénieur jusqu'en 1982, François Bon est hanté par la disparition progressive des usines et des ateliers, et par la désintégration des groupes sociaux qui autrefois les entouraient» - Sheringham in Viart, Vray 2010, p. 119.

<sup>979</sup> «Au dehors n'est pas la ville, mais le géométrie humaine, ce par quoi on habite la terre et qui fait les villes» - Bon, *Dehors est la ville*, p. 81.

a dire l'impianto descrittivo. Esso fornisce il pretesto per un'organizzazione testuale in cui, come nelle opere di Simon secondo Bon, «le narratif est subordonné au descriptif»<sup>980</sup>. L'attenzione al paesaggio costituisce in questi termini un viatico verso l'antinarratività, poiché giustifica la configurazione antidiegetica del testo. Quest'ultimo si presenta infatti come una serie di «notes sur le lieu, ce qu'on y voit, ce qu'on y accumule, les objets»<sup>981</sup> priva di rimandi ai nessi logico-cronologici e ai rapporti interni al testo. Il testo devia quindi dalle forme più in auge nell'extrême contemporain, adottando forme di narrazione che «battent en brèche les mises en intrigue traditionnelles»<sup>982</sup>. Esso mette in primo piano l'attenzione al piano della visualità<sup>983</sup>, facendo del paesaggio il principio dell'attivazione della funzione-regard.

L'effetto visuale viene evocato soprattutto attraverso alcune strategie linguistiche, rivelatrici di una specifica intenzione visuale. Esse delineano alcuni punti di stretta vicinanza con il monologo visuale di *Triptyque*. Si tratta infatti di due caratteristiche che risultano costitutive per il monologo visuale, vale a dire la struttura del discorso come monologo impersonale, e la declinazione interamente al presente. Grazie a questa caratterizzazione, la voce narrante di *Paysage fer*, come l'"on anonyme" di *Triptyque*, si trasforma in uno spersonalizzato ente «descripteur»<sup>984</sup>. Esso convoglia la *proprioception* del lettore<sup>985</sup> nel suo stesso punto di vista, convertendo la restituzione in un progressivo spoglio di «matériaux»<sup>986</sup> visuali. Simile disposizione permette di osservare nel testo l'adesione ai parametri basilari della funzione-regard. Essa segnala la subordinazione del récit e dell'espressione dell'io autoriale allo scopo della visualità.

Tutto questo rende perciò opportuno interrogarsi sul modo in cui la funzione-regard incida sulla "transitività" del testo. Sebbene il testo miri alla restituzione di un "contenuto", l'impostazione descrittiva e antidiegetica de-realizzano la funzione "tematica" del testo. Lo slancio visuale e antinarrativo induce a pensare ad un rapporto con la dimensione "referenziale" più simile a quello descritto dalle opere di Simon. La presenza di tali forme di complicazione farebbe perciò pensare ad una reinterpretazione dell'idea stessa di transitività. La riflessione sul paesaggio non si svolge infatti in una forma esplicita, ma viene progressivamente suggerita dal complesso testuale. Il paesaggio, come le vicende biografiche trattate in *La Route des Flandres*, è il materiale visuale dal quale strutturare la descrizione. In quest'ottica, il testo non tematizza il punto di vista, ma demanda la sua realizzazione al piano della raffigurazione e della costruzione testuale. La descrizione "presentifica" tale raffigurazione, costruendo immagini che "parlino" autonomamente.

Tutto questo si riflette infatti in una ricostruzione che non mette al centro un tentativo di illusione mimetica. Al contrario, la descrizione esalta l'artificialità della raffigurazione, ostentando l'incidenza sulla sua osservazione del movimento del treno. Essa restituisce apertamente l'esistenza di una mediazione, la quale è costituita dalla soggettività dell'autore e dai condizionamenti delle circostanze esteriori. La descrizione afferma quindi il peso della riflessione soggettiva, e di tutto ciò che "precede"

---

<sup>980</sup> David 2015, p. 296.

<sup>981</sup> Bon 2013.

<sup>982</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 230.

<sup>983</sup> Fatto del resto implicito nello stesso *setting* paesaggistico, laddove «il paesaggio implica il primato della vista, l'organizzazione visiva degli elementi rappresentati» (Cfr. Jakob 2005, p. 40).

<sup>984</sup> Letendre 2013, p. 38.

<sup>985</sup> Vale a dire la proiezione di sé stesso all'interno della narrazione, cui il lettore viene normalmente indirizzato a partire dai deittici che definiscono la posizione specifica del narratore, cioè il punto di vista dal quale quest'ultimo restituisce le vicende e il suo statuto come "voce narrante". Cfr. Bloch in Brau 2001, pp. 140-141. Cfr. nota; Bloch 2017, p. 47.

<sup>986</sup> Bon 2013.

e “media” l’osservazione del paesaggio. La mediazione, come in *Triptyque*, diventa quindi l’oggetto specifico dell’attenzione.

Simile elemento smaschera in primo luogo una proprietà intrinseca del paesaggio letterario<sup>987</sup>. Esso impone cioè di osservare come la ricostruzione del paesaggio non miri tanto al diretto referente del discorso, quanto piuttosto ad esprimere un contenuto soggettivo. Il paesaggio costituisce l’occasione per la costruzione di tale contenuto, e per la sua associazione ad un significante. In secondo luogo, questo stesso elemento rimanda quindi a quello che è il reale “contenuto” di *Paysage fer*, ovvero la rappresentazione di un punto di vista soggettivo in una forma “transitiva”. L’opera restituisce in questi termini un uso del paesaggio come referente da de-realizzare. Al suo posto, viene realizzato il referente del problema sociale che Bon osserva nel contesto che guarda. Il paesaggio dichiara così il proprio ruolo di immagine mentale, frutto di un incontro fra lo sguardo e la realtà esteriore. Esso costituisce la condensazione delle riflessioni suscitate da tale contatto<sup>988</sup> in un’unica «monades»<sup>989</sup>. La sua funzione è quindi fornire un mezzo per la presentazione di un contenuto soggettivo, e così farsi strumento di “mediazione”.

La descrizione mette quindi in funzione il regard, veicolando contenuti in forma di immagine. Essa si propone al lettore come mezzo per accedervi in quanto “agente mediatore”. Per questo motivo, la descrizione impedisce di individuare nel paesaggio l’autentico contenuto del testo. Nel complesso, più che di “transitività”, si può quindi parlare anche per *Paysage fer* di figuralità. Come prevede tale definizione, il testo utilizza un pretesto narrativo per costruire immagini, e far emergere attraverso di esse ciò che davvero interessa la narrazione. Il nodo specifico dell’interesse è quindi la riflessione sulle facoltà percettive, inquadrata come mezzi di un “filtraggio”, più che di un rapporto diretto, con il mondo esteriore. La descrizione fornisce quindi il principio di una dialettica fra presentificazione e camuffamento del reale referente, nella quale il paesaggio rappresenta una sintesi fra realtà e soggettività. Quest’ultimo costituisce quindi il supporto per una “finzione” che serve a dar corpo alla “realtà” che interessa la narrazione.

Ognuno di questi aspetti restituisce l’importanza del rapporto “mediato” fra soggetto e realtà come nucleo portante della scrittura di Bon. Tale argomento è lo sfondo del linguaggio per immagini che questi articola in *Paysage fer*. Esso costituisce la matrice del discorso figurale, distanziando l’opera dalle forme della rappresentazione realistica. *Paysage fer* mostra in questi termini un ripensamento dei rapporti di referenzialità alla base della narrazione. Esso suggerisce anzi un’analogia con il discorso simoniano, relativa all’uso della descrizione per creare le Figure incaricate di sostituire i “contenuti narrativi”. Ulteriori e più chiare analogie emergono invece attraverso l’osservazione delle

---

<sup>987</sup> «Il soggetto crea il paesaggio» (Cfr. Jakob 2009, p. 34) perché l’uomo «proiettando sul territorio un bagaglio di emozioni, motivazioni e valori, ne opera la trasformazione» (Cfr. De Fanis 2001, p. 19). Negli studi sul paesaggio letterario emerge chiaramente la funzione di questo come «un potente amplificatore che permette di andare oltre gli effetti primari o immediati della percezione, generando effetti secondari secondo il principio dell’analogia o della contiguità», tali da permettere di osservare che «la realtà naturale contemplata *in situ* non è quindi che un pretesto per l’affermazione dell’*io* e delle sua capacità immaginative e intellettive» (Cfr. Jakob 2009, pp. 91-92).

<sup>988</sup> Secondo tale prospettiva, lo sguardo si iscrive in una prospettiva fenomenologica, per la quale l’osservazione chiama in causa tutte le precedenti esperienze del soggetto osservante, rendendole il filtro primario della costruzione del nuovo contenuto soggettivo. Tale punto di vista è stato approfondito da Portugais (Cfr. 2021, p. 434), che nota come «dans *Dehors est la ville*, François Bon insiste sur cette dimension essentielle de toute forme de création littéraire ou artistique. Ce que nous écrivons, ce que nous peignons, nous ne pouvons l’écrire ou le peindre qu’a parce que nous le co-naïssons déjà; l’écriture, en la circonstance, n’apparaît pas comme simple technique, mais comme une nouvelle naissance ou re-naissance dont l’épiphanie même est favorisée par ce contact du regard avec le monde sensible».

<sup>989</sup> Gefen Viart, Vray 2010, p. 96

specifiche strategie descrittive. Per comprendere tali aspetti, occorre quindi entrare nel merito di come esse si articolino.

## 2.a. - Il paesaggio e gli éclats du moi

Un importante punto di partenza per questo tipo di valutazioni è rappresentato dall'apparato concettuale delineato da Bon. L'autore inquadra infatti gli *enjeux* cruciali della propria scrittura definendola come composta «seulement des images»<sup>990</sup>. Soprattutto, egli parla di un'idea della scrittura per la quale «on ne raconte pas du réel, on l'invente par éclats»<sup>991</sup>. Le due affermazioni forniscono un importante spunto di riflessione sul modo in cui la realtà, rappresentata in questo caso dal paesaggio, si costituisca come materia prima della scrittura. Esse esprimono infatti una concezione della scrittura come attività fondata sull'«*imager*»<sup>992</sup>, e, in queste vesti, come strumento per «faire advenir le réel»<sup>993</sup>. La scrittura “realizza” una nuova realtà, utilizzando quella di partenza per costruire il modo di vedere della soggettività osservante. La scrittura dell'*imager*, in altre parole, tratta la realtà come un'«*image génératrice*», cercando di sviluppare da questa nuove «*images mentales*»<sup>994</sup>. Queste ultime costituiscono il materiale di partenza per la costruzione dell'«*image, littéraire cette fois*»<sup>995</sup> della realtà. Nel testo, che «la déplace, la dénature, la déhistoricise, en fait un matériau malléable pour d'autres récits»<sup>996</sup>, si esprime quindi tutta la «puissance suggestive»<sup>997</sup> di questa nuova realtà. La realtà rappresentata, gli oggetti, gli spazi, i paesaggi stessi che la compongono, sono il supporto per l'espressione “diffratta” del soggetto.

L'«*image littéraire*» è quindi l'esito finale dell'incontro fra sguardo soggettivo e realtà osservata. Essa ricostruisce nel testo gli «*éclats de réel et du soi*»<sup>998</sup> con cui la scrittura riformula dei rapporti fra soggetto e realtà. Tali éclats servono quindi a inventer le réel, costituendo l'unità minima del discorso per immagini di Bon. Essi rappresentano le immagini con cui il testo riconfigura la realtà in base al filtro soggettivo. Il loro insieme produce una forma che «se refuse à l'allégorie»<sup>999</sup>, tendendo piuttosto ad una «*poétique de la métonymie*»<sup>1000</sup>. Come immagini «chacune pesant et diffractant différemment le réel, chacune étant différemment le réel»<sup>1001</sup>, gli éclats sono perciò soprattutto «*éclats du moi*»<sup>1002</sup>. Essi definiscono la qualità specifica della scrittura di Bon nella tendenza «*écrire de soi*, “avec de soi”»<sup>1003</sup>. La loro funzione è rivelare una visione dell'attività letteraria come necessariamente imperniata sull'acquisizione del “punto di vista”.

---

<sup>990</sup> Bon 1999, p. 41.

<sup>991</sup> *Ibidem*.

<sup>992</sup> Con cui si esprime un'opposizione diretta all'*imaginer*, fondata sull'idea dell'attività autoriale come fondata sul «*façonner une phrase, un livre, qui donnent à voir les images venues du réel, enregistrées par un sujet qui s'en est trouvé ému (au sens étymologique: “mis en mouvement psychique”)*» - Viart 2008, p. 23.

<sup>993</sup> Viart in Viart, Vray 2010, p. 11.

<sup>994</sup> Viart 2008, p. 23.

<sup>995</sup> *Ibidem*.

<sup>996</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>997</sup> *Ibidem*.

<sup>998</sup> Gefen in Viart, Vray 2010, p. 96

<sup>999</sup> Bon 1999, p. 41.

<sup>1000</sup> «*La réalité vécue s'est déportée sur des objets, des espaces, selon une poétique de la métonymie qui diffracte le sujet en multitude de souvenirs concrets. Le dessine certes, mais en creux, comme la réceptacle de sons, d'images, de contacts*» - Viart 2008, p. 121.

<sup>1001</sup> Gefen in Viart, Vray 2010, p. 96

<sup>1002</sup> Bricco in *Ivi*, p. 46.

<sup>1003</sup> «*François Bon n'écrit pas sur: il écrit avec: avec la littérature et avec les voix qui disent la sécheresse du monde, avec la musique et l'image, avec les livres et les écrans, les claviers. Et il écrit, comme il aime à le*

La ricostruzione degli éclats è quindi il processo destinato ad operare in prima persona la défiguration della realtà osservata. Tale assunto permette di osservare un'adesione ai paradigmi della funzione-regard, la quale emerge a partire dal primato alla dimensione visuale. Quest'ultima viene posta come punto di partenza di ogni contatto fra soggetto e realtà, e, ugualmente, come sostanza dell'elaborazione del contenuto del testo. Quest'ultimo si articola infatti solo attraverso immagini e figure. Simile aspetto permette di osservare una vicinanza formale e sostanziale con l'esempio simoniano, delineando un'analogia concezione della visualità come funzione di mediazione primaria. Come in *La Route des Flandres*, anche in *Paysage fer* sono i contenuti soggettivi a costituire il reale oggetto della narrazione. In entrambi i testi, essi vengono restituiti grazie all'intervento della suggestione visuale come strumento per la loro "raffigurazione". Come si è osservato, in *La Route des Flandres* una tale disposizione definisce la generale opzione per la «figuralité» rispetto alla «figurativité»<sup>1004</sup>. Essa definisce la rinuncia al carattere illustrativo della rappresentazione, in favore di un'opera di presentificazione, di produzione di un significato non pre-esistente attraverso la visualità. L'obiettivo di inquadrare alcune specifiche émotions, viene cioè conseguito a partire da un'opera di raffigurazione. La forma straniata dell'ipotiposi, che elude il rapporto "referenziale" con i propri oggetti, costruisce Figure per esprimere il "modo di sentire" del soggetto ritratto. Le Figure testimoniano il valore transitivo del testo, ma anche l'inserimento, nella valutazione di tale aspetto un elemento critico. Le scene che esse cristallizzano, costituiscono l'oggetto della narrazione, ma solo in quanto mediano l'émotion vissuta dal soggetto. Esse svolgono un ruolo di "mediazione" rispetto a quello che è l'autentico contenuto testuale, ovvero il "modo di guardare" specifico del soggetto. Ricorrendo alla Figure, il testo elude la "tematizzazione", formalizzando, la funzione del soggetto come "filtro". Nel complesso, la figuralità sancisce il ruolo della percezione nel modificare i rapporti con la realtà. Essa modifica perciò i referenziali fra testo e contenuti, le loro relazioni di transitività, per far emergere il peso della "mediazione".

*La Route des Flandres* rappresenta quindi un possibile precedente della scrittura per éclats di *Paysage fer*. Nel testo, la figuralità mette in questione l'elemento della transitività, in un modo analogo a come ciò accade in *Paysage fer*. Essa ne opera la défiguration in chiave mimetica e antinarrativa, al fine di restituire un contenuto privo di "referente", e dunque "irriferribile". In altre parole, essa utilizza un referente proveniente dal «corps du monde»<sup>1005</sup> per costruire il "significante" della percezione soggettiva. Il paesaggio svolge in *Paysage fer* la stessa funzione delle vicende della guerra in *La Route des Flandres*. Gli éclats che articolano il testo sono la nuova forma delle Figure costruite da Simon. Il loro uso sancisce l'approdo ad una forma di significazione autonoma, deviata dai codici della rappresentazione. Soprattutto, esso pone al centro l'aspetto della mediazione, modificando l'idea di transitività in quella di figuralità.

In quest'ottica, *Paysage fer* si avvicina all'interesse per il soggettivo espresso in *La Route des Flandres*. Osservando però il modo in cui gli éclats esprimono tali posizioni nel testo risulta possibile identificare una serie di analogie funzionali anche con *Triptyque*. *Paysage fer* riporta in questo senso i segni di un punto di vista "mediano" fra i due poli. Un punto di vista sostanziato, nello specifico, dalla fiducia nelle immagini come forma primaria della conoscenza. Secondo tale prospettiva, l'utilizzo degli éclats come strumenti di défiguration, «qui lissent et dématérialisent le réel importé»

---

dire lui-même, de. Écrire de soi, "avec de soi" comme il dit, avec de l'autre, écrire avec de la langue. "De", c'est depuis, aussi bien qu'au sujet de, selon l'ancienne préposition latina. Et "avec", c'est dans le grand compagnonnage des livres et des hommes» - Viart in Ivi 2010, p. 11.

<sup>1004</sup> Cfr. Deleuze 1981, p. 10 ; Cfr. Capitolo 1.

<sup>1005</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 230.

<sup>1006</sup>, afferma il valore della mediazione<sup>1007</sup>. Esso riconfigura soprattutto il rapporto con la realtà come un rapporto con le immagini, trasferendo questa stessa idea nel testo. Costruire un discorso sulla realtà significa perciò costruire un discorso soggettivo. Le immagini costituiscono in queste vesti il principio di tale rivendicazione, sancendo il generale tentativo di attestare la precedenza della mediazione. Gli éclats manifestano perciò il ruolo di questa – incarnata dallo sguardo, dalla percezione, dal linguaggio – come matrice reale dell’esperienza.

La retorica del regard diviene quindi in *Paysage fer* una rivendicazione del valore esperienziale della mediazione. Un tale tentativo viene d’altra parte reso evidente soprattutto dall’apertura del testo alle suggestioni intermediali. Occorre perciò entrare nel merito delle strategie del regard alla base degli éclats, rilevando tali funzioni di mediazione, e inquadrando gli enjeux che esse implicitamente rievocano. Attraverso tale operazione sarà possibile rinforzare con ulteriori indicazioni la vicinanza di Bon all’immaginario simoniano, cogliendo in primo luogo l’importanza del tema della mediazione come oggetto di una vera e propria “retorica”.

## **2. b - Il movimento e la retorica della mediazione**

La strutturazione del discorso per éclats du moi rappresenta, come fin qui osservato, il fondamento di tutti i procedimenti di défiguration realizzati nel testo. Tale procedimento dà corpo allo slancio visuale di *Paysage fer*, affermando sottotraccia il valore della mediazione come proprietà intrinseca della relazione fra scrittura e realtà. Un simile discorso viene poi fatto emergere in maniera più esplicita attraverso alcune forme della rappresentazione. Alcuni passaggi testuali attirano particolarmente l’attenzione su questo tipo di riflessione. Il più importante e pervasivo fra questi è la rappresentazione del carattere dinamico dell’osservazione del paesaggio, vale a dire la dipendenza di quest’ultima da un treno in movimento. Il treno rappresenta un agente di mediazione particolarmente incisivo, influenzando integralmente la qualità del punto di vista del descripteur, della sua attività. Da un lato, esso permette l’“estensione” dello sguardo sullo spazio, consentendo l’esplorazione nella campagna fra Parigi e Nancy. Dall’altro, invece, esso definisce i limiti specifici di tale osservazione, causandone al contempo la necessaria parzialità. In entrambi i sensi, il treno e il suo movimento presentano le caratteristiche di un vero e proprio *medium*. Quest’ultimo, deputato alla “cattura” del paesaggio, si configura come un ulteriore “filtro”, supplementare a quello percettivo, fra lo sguardo e ciò che viene osservato<sup>1008</sup>.

La rappresentazione del movimento esaltare l’elemento di parzialità intrinseco alla prospettiva soggettiva. Essa smaschera la soggezione dell’osservazione alle circostanze esterne, esplicitando così l’esistenza di mediazioni fra soggetto e paesaggio. Soprattutto, essa definisce la forma degli éclats du moi, costruendo attraverso di essi lo slancio visuale del testo. Il movimento del treno risponde in questo senso a tante funzioni quante sono le forme in cui esso viene raffigurato. Vista la molteplicità di forme deputate alla sua evocazione, sembra possibile riconoscere un intero apparato di strategie finalizzate a tale scopo. Si può quindi parlare nel complesso di una vera e propria retorica della

---

<sup>1006</sup> *Ibidem*.

<sup>1007</sup> «Ce qu’il faut retenir, c’est que la vérité même est séparée de nous, isolée par l’éclat de temps et non reproductible» (Bon, *Dehors est la ville*, 17).

<sup>1008</sup> Per definizione, la cinèsi del treno rappresenta uno strumento di avvicinamento dello sguardo al paesaggio, nella misura in cui, grazie ad essa, «viaggiatore in treno fa venire la natura a sé, ragion per cui la natura viene ridotta a una finzione, a un’esteriorità affascinante e sfuggente». Allo stesso tempo, esso costituisce l’attestazione di un distanziamento dal paesaggio e dalla natura stessa, in quanto immagine del fatto che «con il sistema ferroviario, la natura è definitivamente tenuta a distanza», dunque, al contempo, di un «prospettivismo [...] d’ordine meccanico» - Jakob 2009, p. 113.

mediazione. Quest'ultima, precipuamente definita nel segno del regard, si configura come strategia primaria di *défiguration* del récit. Per analizzarla, occorre quindi soffermarsi sui modi in cui il testo restituisce il dinamismo. Tali procedimenti rinviano al disinteresse nei confronti della «description linéaire du voyage»<sup>1009</sup>, così come nei confronti della resa realistica. Per classificarli, appare utile distinguerli in due categorie; l'una improntata alla sua rappresentazione diretta, l'altra alla sua ostentazione.

In un primo senso, il movimento del treno è l'oggetto di una simulazione. Esso costituisce lo sfondo generale alla descrizione, configurandosi come la matrice dell'«écriture cinétique»<sup>1010</sup> realizzata da Bon. Allo stesso modo in cui accade nella descrizione di Simon, stando alle parole di Bon, il testo descrive il movimento «renvoyant immédiatement» ai suoi effetti sulle «actions objectives»<sup>1011</sup> dell'osservatore. Simulando gli effetti del movimento sulla “cattura” delle immagini, la descrizione manifesta l'assunzione di questo come cuore pulsante della scrittura. Essa evoca visivamente «les villes, les gares et les usines fermées ou en voie de l'être», i «seuls personnages»<sup>1012</sup> della narrazione, e il modo in cui essi entrano progressivamente in contatto con lo sguardo. Una conseguenza cruciale di tale modo di procedere sono le caratteristiche di frammentarietà e di discontinuità che emergono dalla descrizione. Esse permettono di identificare la *défiguration* del paesaggio nella serie di éclats du réel. Questi ultimi compaiono come le singole visioni cui il movimento riduce il paesaggio, disarticolandolo. Il loro modo di apparire nella descrizione rimanda al modo in cui il treno scandisce la loro percezione agli occhi dell'osservatore. In tutti questi modi, il movimento del treno costituisce il principio della funzione-regard. Esso stimola lo slancio visuale della lettura. La descrizione tratta il treno come un vero e proprio *medium*, elaborandone il linguaggio. Essa vi attribuisce un effetto visuale specifico, innescando una tensione fra la frammentarietà degli éclats du réel, e la loro disposizione entro un unico, continuo flusso descrittivo. In questa prospettiva, la visualità configurata da *Paysage fer* si approssima ad un tratto di metamorfismo, il quale ricorda le caratteristiche del monologo visuale di *Triptyque*.

In un secondo senso, invece, il movimento del treno viene direttamente esplicitato attraverso una serie di indicazioni. Queste ultime appaiono categorizzabili come le istruzioni sulla “dinamizzazione” dello sguardo del lettore. Esse rivelano la natura della descrizione come ibrido fra *ékphrasis* ed ipotiposi, ricordando, formalmente e a livello funzionale, le forme della mise en spectacle di *Triptyque*. Esse provocano l'emersione di un discorso metatestuale, dirottando l'attenzione sulla struttura del testo e sul lavoro di scrittura. In questo modo, esse pongono in rilievo una particolare attenzione ai temi della percezione e della mediazione. La loro funzione è chiarire la correlazione della *défiguration* del paesaggio con la rivendicazione dell'importanza della mediazione. Osservandole, diventa possibile individuare alcune forme di metalessi, le quali suggeriscono una prossimità di *Paysage fer* con il discorso della video art.

Il *medium* del treno viene così rappresentato come uno strumento che consente e al contempo altera la visione. Esso costituisce lo strumento primario per l'affermazione dell'impossibilità della rappresentazione “mimetica”. La sua restituzione causa in prima persona l'alterazione della struttura narrativa. Il suo specifico ruolo è anzi derealizzarla, determinando l'abolizione dell'«intrigue», e impedendo la conformazione secondo i modi del «reportage en tissu romanesque»<sup>1013</sup>.

---

<sup>1009</sup> Bon 2014a.

<sup>1010</sup> Bonnet 2011, p. 103.

<sup>1011</sup> *Ibidem*.

<sup>1012</sup> David 2015, p. 290.

<sup>1013</sup> Viart in Viart, Vray 2010, p. 75.

In entrambi i sensi, la raffigurazione del dinamismo origina alcuni sottotesti. Essi appaiono fondamentali sia per inquadrare la mediazione come valore letterario, che per individuare ulteriori contatti con le opere di Simon. Per entrare nel merito di tali discorsi, occorre soffermarsi sulle caratteristiche formali che la descrizione pone alla base di tale rappresentazione. Attraverso tale analisi, sarà possibile riconoscere un fil rouge fra Simon e Bon rispetto ad una visione della scrittura come tentativo di «dévoyer, ou mieux *inventer des formes*»<sup>1014</sup>.

### 2.b. I - La simulazione del movimento del treno

La vicinanza al monologo visuale di *Triptyque* rappresenta una lente utile ad analizzare la descrizione di *Paysage fer*. La vicinanza fra i due testi si riscontra infatti sin dalla configurazione della descrizione in una forma straniata, ma pur sempre declinata in un «mode énonciatif»<sup>1015</sup>. Pur destrutturando il paesaggio, restituendolo in maniera frammentaria e discontinua, la descrizione nomina esplicitamente i propri oggetti. Essa esprime una preferenza per il riferimento, stabilendo un contatto immediato con ciò che vien descritto. La scrittura appare quindi essenziale, assumendo una «forme épurée, dépouillée, sujet verbe complément»<sup>1016</sup>, scandita da una punteggiatura regolare. Tale impostazione favorisce l'osservazione di immagini definite. Essa favorisce l'accesso del lettore al punto di vista del descrivente, permettendogli di recepire le percezioni.

Particolarità della descrizione, nonché specificità primaria del suo effetto di destrutturazione, è la sua attitudine antidiegetica. Come nel monologo visuale, la descrizione non specifica le relazioni fra gli oggetti “nominati”. Essa non punta a riordinarli e a definirne le relazioni, ma si limita a menzionarli. La descrizione si rivolge così allo stesso obiettivo che Bon individua al fondo della descrizione simoniana, cioè presentare l'«ordre d'apparition des figures et images, sans chercher à en produire une mise en ordre chronologique»<sup>1017</sup>:

Présence obsédante de l'eau. On suit des fleuves, c'est relayé par des canaux. Il y a ces étangs du dimanche, creusés en arrondi au bulldozer, et tout autour des bancs sans dossier ni ombre. Arbres minces en tuteur, et une cabane en tôle. Un grillage haut avec portail fer forgé qui a dû coûter plus cher que le terrain (*Pf*, p. 9-10).

Tratto riassuntivo della somiglianza fra i due testi è perciò la configurazione di una raffigurazione nitida, favorita dalla “referenzialità” della descrizione. Tale inclinazione permette di ricostruire un retroterra comune fra le due opere, dal quale tuttavia sembra possibile individuare alcuni elementi di distacco. Questi ultimi rimandano, nello specifico, al diverso rapporto fra la restituzione pitturale delle immagini e al modo in cui viene formalizzato l'effetto del movimento. Per quanto riguarda il monologo visuale, infatti, esso costituisce in *Triptyque* il fondamento di un intento cinematografico e di una scrittura di tipo “kinésique”. La sua particolarità è però mettere in primo piano la pregnanza pitturale dell'immagine. L'écriture cinétique di *Paysage fer*, invece, accorda l'assoluta priorità all'elemento della mobilità, senza lasciar spazio all'elemento pitturale. L'attenzione del testo a

---

<sup>1014</sup> «L'ensemble de l'oeuvre de François Bon est marqué en réalité par le souhait de déplacer les codes, pour les forcer à dire et à interroger le monde différemment [...], mais également accéder à une représentation inédite du réel sinon à lui inaccessible, par défaut d'expérience, déporte constamment son écriture pour dévoyer, ou mieux *inventer des formes*» - Bonnet 2011, p. 27

<sup>1015</sup> David 2015, p. 302. Rif. Hamon : «lieu du texte où se polarise et se fonde la mémoire (les différentes mémoires) du lecteur, le descriptif organise (ou désorganise) de façon privilégiée la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique [...] et énoncé didactique» (Hamon 1993, p.6).

<sup>1016</sup> Bon 2013.

<sup>1017</sup> Bon 2013.

“nominare”, l’essenzialità e l’ordine del suo discorso, riflettono la “velocità cognitiva” necessaria per guardare durante il movimento del treno. Essa produce la vivacità anche visuale delle impressioni evocate dalla descrizione. L’attitudine alla denominazione espressa dalla descrizione produce solo «peu d’informations sur le monde»<sup>1018</sup>. Essa si configura come il segno del modo di soffermarsi solo en passant sul paesaggio.

La tipologia di visualità suscitata dalla descrizione si caratterizza quindi per una «violence qui tient du *dripping*»<sup>1019</sup>, la quale dipende, più che dalla cura pittorica dell’immagine, dall’alterazione del paesaggio in movimento.

L’arrangement en butte broussailleuse des restes de remembrement, puis à nouveau la forêt sans percée et que recommence l’eau, que revient l’image grise avec église et rues puis pavillons rectangulaires blancs sur sous-sol avec clôtures et pelouse tout cela si vite passé, ville trop petite pour qu’on s’y arrête, villes comme Revigny mais le nom même sauf exception on ne le voit pas, juste ici une route en patte d’oie qui s’en va vers une église et finit sur la voie par le passage en tunnel qu’on avale, les maisons s’espacent et se disséminent puis plus rien, continuer comme on rêverait devant ce rien qui défile et à nouveau produit signes, chemins et haies, une voiture abandonnée au coin d’un champ et la découpe régulière d’une ligne haute tension, soi-même front contre la vitre immobile devant la projection d’images, dans leur temps brutal de surgissement et la fuite oblique, la disparition même si rapide, enfuies derrière un rideau d’arbres et le remblai et les maisons et les rues, les jardins comme les garages, et la plaie vive à nouveau d’un supermarché rouge sur blanc, le parking criard c’est les coques en désordre des voitures et la station-service où on les voit attendre, avant la diapositive plus large, qu’on croirait presque soudain immobile, d’un raccordement en bitume neuf et bleu par où les routes de partout absorbent ce qui partout est même (*Pf*, p. 23).

Simili differenze fra le due opere si preannunciano anche dalla diversa relazione fra titolo e testo che esse delineano. In *Triptyque*, ad esempio, il titolo preannuncia al lettore l’inclinazione “pitturale” della descrizione. In *Paysage fer*, invece, l’allusione al paysage «autorise à appréhender l’ouvrage entier comme structuré par la notion de paysage»<sup>1020</sup>, ma crea un’aspettativa che non viene soddisfatta. La rappresentazione non concretizza poi effettivamente il “quadro” del paesaggio, poiché non restituisce la stessa «connotation picturale»<sup>1021</sup> sottintesa dal titolo.

Tali differenze si devono del resto al diverso ruolo che le due opere attribuiscono al movimento. Il monologo visuale di *Triptyque* assume il movimento come carattere intrinseco alle immagini. Esso definisce il loro modo di apparire nel corso della catena metamorfica, ma è già una caratteristica inerente ai singoli blocchi. Il movimento appare quindi come una qualità “endogena”. In *Paysage fer*, invece, il movimento è una caratteristica pienamente “esogena”. Esso costituisce un condizionamento apportato dal soggetto osservante e della mobilità del punto di vista. La sua incidenza sulle immagini è quindi artificialmente indotta. La descrizione pone in grande rilievo tale aspetto, manifestando la volontà di “proseguire”<sup>1022</sup> il movimento del treno. In questi termini, a differenza di *Triptyque*, il movimento è al centro della rappresentazione, sussumendo l’intento della raffigurazione stessa.

---

<sup>1018</sup> Viart in Viart, Vray 2010, p. 75.

<sup>1019</sup> Bonnet 2011, p. 107.

<sup>1020</sup> David 2015, p. 291.

<sup>1021</sup> *Ibidem*.

<sup>1022</sup> Il riferimento è alla definizione di Deleuze e Guattari : «Il faudrait opposer deux types de sciences, ou de démarches scientifiques: l’une qui consiste à “reproduire”, l’autre qui consiste à “suivre”. L’une serait de reproduction, d’itération et réitération ; l’autre d’itinération, ce serait l’ensemble des sciences itinérantes, ambulantes, [...] Reproduire implique la permanence d’un point de vue fixe, extérieur au reproduit : regarder couler, en étant sur la rive. [...] On est bien forcé de suivre [...] lorsqu’on cesse de contempler l’écoulement d’un flux laminaire à direction déterminée, et qu’on est emporté par un flux tourbillonnaire » (Cfr. Deleuze, Guattari 1980, p. 461).

Le differenze di disposizione dei due testi permettono perciò di osservare l'importanza fondante che il movimento ricopre in *Paysage fer*. Assumendolo come motivo primario della descrizione, il movimento del treno definisce integralmente la struttura del testo e gli effetti visuali della descrizione. Esso costituisce l'enjeu primario della rappresentazione del paesaggio, svolgendo in prima persona la funzione deformante. Il movimento manifesta quindi l'incidenza di un vero e proprio dispositivo ottico, di un autentico *medium*, che veicola la visione, determinandone la stessa possibilità. In questo elemento si riflette quindi un aspetto importante del rapporto fra *Triptyque* e *Paysage fer* come testi intermediali. Il movimento kinésique di *Triptyque* dipende da un tentativo di ricalco dell'andamento di un film. Il movimento cinétique di *Paysage fer* riprende invece un movimento dal vero, facendone il pretesto per la costruzione di un nuovo *medium*. Il tipo di visualità prodotta presenta però una serie di caratteristiche riavvicinabili ad un'idea di visione filmica<sup>1023</sup>. Anche per *Paysage fer*, come per *Triptyque*, il richiamo al cinema non soddisfa però le caratteristiche di tale suggestione. L'opera ha anzi in comune con il testo simoniano una vocazione al metamorfismo che ricorda anche in questo caso una vicinanza con la video art.

Ognuno di questi aspetti permette perciò di individuare il retroterra della costruzione della retorica della mediazione in *Paysage fer*. Per completarne il quadro, occorre inquadrare le conseguenze della simulazione del movimento sulla défiguration delle forme narrative. Sarà così possibile riconoscere ulteriori e decisivi aspetti del *medium* immaginato dal testo. Punto di partenza di tale operazione è l'individuazione delle caratteristiche della frammentarietà e della discontinuità del testo. Queste compaiono infatti come le due peculiarità più evidenti della descrizione, determinando in prima persona l'articolazione testuale. La loro presenza rinvia alla strutturazione del testo "per éclats", provocando il venir meno della linearità narrativa, e disperdendo le indicazioni diegetiche. Frammentarietà e discontinuità supportano quindi la funzione-regard del testo, inducendo il lettore alla ricerca del *frame* visuale. Esse trasformano «la nécessité de voir» in un'«injonction à laquelle il faut impérativement obéir»<sup>1024</sup>, favorendo l'introiezione della prospettiva mobile. Esse svolgono quindi un ruolo centrale nella retorica della mediazione, rinviando all'impiego del treno come vero e proprio *medium* che assoggetta lo sguardo, che ne determina le possibilità.

#### 2.b.1.x - Frammentarietà e discontinuità: le funzioni testuali del movimento

L'osservazione della frammentarietà e della discontinuità permette di identificare il punto di partenza dell'elaborazione del *medium* immaginario evocato dal testo. La caratteristica della frammentarietà si delinea grazie alla scansione del testo in brevi paragrafi, ciascuno delimitato da capoversi.

<sup>1023</sup> L'ipotesi dell'individuazione, nel movimento del treno, di una suggestione riconducibile alle forme del linguaggio filmico induce a considerare il movimento come un *medium*, per quanto sui generis: «ces situations de voyage de nuit, le cinéma les utilise si souvent comme trame ou contexte narratif, train, mais voiture, camion, nuits en ferry... ajoutons les avions, ces longs voyages transcontinentaux que nous ne ferons plus jamais de la même façon... comme souvent, à mesure que je brassais comment j'allais présenter cet atelier, c'est tout un inventaire qui s'établissait depuis ma propre autobiographie, et rassemblait des exemples pris à chacun de ces modes (et même, bien possible que je l'écrive, ce texte, tant ce nouveau dispositif hebdo rend poreuse la cloison entre mes travaux personnels et mes cycles d'ateliers) — or, quand et comment (à part une des trames superposées de *Un fait divers* et quelques passages de *Paysage Fer*) j'aurais moi-même pris ces durées, et le remuement mental qu'elles induisent, ce qu'elles bousculent du corps, comme thème ou matière narrative ? bien sûr, il y a des tas d'autres exemples en littérature, et on les collationnera ensemble, mais de toute façon sans équivalence avec ce qui se passe dans l'univers filmique» (Cfr. Bon 2021). Tale ipotesi si poggia inoltre sul riconoscimento dell'«aspetto filmico della vista cinetica» (Cfr. Jakob 2009, p. 112) come tratto fondamentale della visualità prodotta dal treno, il quale diviene il cuore della funzione-*regard* articolata nel testo.

<sup>1024</sup> Portugais 2021, p. 435

All'interno di essi, «chaque phrase» si sofferma su un «un lieu, une chose»<sup>1025</sup>, focalizzando diversi insiemi di dettagli. Tali insiemi di dettagli, riferibili di volta in volta ad un diverso aspetto del paesaggio, strutturano gli éclats du moi che lo sguardo produce a partire dal contatto con la realtà. La frammentarietà della descrizione evidenzia in questo senso sin dalla struttura testuale la diffrazione del paesaggio in brevi, fugaci frammenti percettivi.

Jardins ouvriers à Foug où on ne ralentit pas, alignements réguliers de fûts métalliques de deux cents litres, soit gris soit de couleur, on a récupéré ça des militaires [...].

L'hôtel comme un grand cube rose à Bar-le-Duc, tous les volets gris clair sont fermés, l'hôtel est condamné, les couche-pas-cher Formule 1 Campanile Village Hôtel Etap Hôtel One Plus One Quick Palace et First Class se sont posés tout montés près du supermarché et le vieux bâtiment rose tarabiscoté est à vendre, la pancarte en vue du train depuis cinq mois qu'on y passe [...] (Pf, p. 40).

L'elemento della discontinuità, invece, emerge come diretta conseguenza dell'omissione delle coordinate cronologiche fra i vari éclats. Esso si delinea attraverso la sintassi «souvent elliptique, saccadée, voire agramaticale»<sup>1026</sup> configurata dal testo. Quest'ultimo opacizza infatti le relazioni fra i vari frammenti, manifestando il modo in cui essi si succedono. Esso omette indicazioni esplicite o diegetiche in tal senso, restituendo lo scorrere da un éclat all'altro attraverso un «saut»<sup>1027</sup> temporale. In questo modo, il testo esprime la casualità e l'episodicità del modo di apparire delle immagini.

Boîte de nuit entre route et voie, le grand bandeau écrit L'Évasion, il y a un large parking creusé c'est comme une carrière tranchée droit, le tout peint en jaune clair avec de larges bandes rouges à même le bâtiment gris sans fenêtres, [...].

Toul, au-dessus de la gare, la maison majestueuse, gigantesquement cubique, neuf ouvertures en façade, porte avec perron entre deux fenêtres, mansardes et rideaux. Du perron on descend sur une terrasse avec balustrade, un escalier de pierre tournant avec la même majesté que perron et balcon. La façade sur rue est de l'autre côté. [...].

La Moselle ici très large, station de pompage, tours grises au milieu des eaux, on ne sait pas d'abord à quoi elles peuvent servir. Refuges ou ermitages, comprendre l'envie qu'on aurait de venir là, puisqu'il y a une porte, étroite, porte de fer (peinture verte qu'on n'utilise que sur le fer), et un drôle d'escalier qui descend jusqu'à l'eau, île encore mais sans bord et sans pays, comme un crayon planté sur le fond de la rivière, et juste le haut qui dépasserait (Pf, p. 40-41).

La frammentarietà della strutturazione in paragrafi e la discontinuità dell'andamento ellittico riflettono quindi la frammentarietà della visione mediata dal treno e la discontinuità della ricezione delle immagini. Tali caratteristiche si delineano come i sintomi primari della soggezione dello sguardo al *medium*. La loro presenza esplicita a livello linguistico il tentativo di dar corpo ad una «langue idoine», organica all'«impossibilité d'accumuler et contempler»<sup>1028</sup> il paesaggio nella sua integralità. Frammentarietà e discontinuità ricalcano cioè il modo in cui «l'image [...] surgit puis cesse» (Pf, p. 84), delineandosi come le forme primarie di una vera e propria «poetica dell'erranza»<sup>1029</sup>. La loro formalizzazione determina importanti conseguenze sul piano della de-strutturazione del testo, scompaginando la «syntaxe traditionnelle»<sup>1030</sup> della rappresentazione del

---

<sup>1025</sup> Bon 2013.

<sup>1026</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 226.

<sup>1027</sup> Bon 2013.

<sup>1028</sup> Bonnet 2011, p. 21.

<sup>1029</sup> Rubino 1992, p. 45.

<sup>1030</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 229.

paesaggio. Dando corpo ad un'«écriture transitaire»<sup>1031</sup>, frammentarietà e discontinuità dirottano l'interesse dalla ricostruzione del paesaggio a quello della raffigurazione del movimento. Esse rinviando all'importanza del paesaggio solo in quanto «esperito *nel* e *attraverso* il mezzo di trasporto»<sup>1032</sup>. La loro centralità rivela quindi la defunzionalizzazione della «pensée paysage»<sup>1033</sup> suggerita dal titolo, indirizzando altrove l'attenzione del lettore.

Frammentarietà e discontinuità registrano soprattutto importanti conseguenze dal punto di vista della resa visuale. Esse rivelano l'intento specifico di restituire l'azione deformante del *medium*, alterando la raffigurazione del paesaggio nel segno del dinamismo. Da un lato, esse concentrano la focalizzazione visuale sul dettaglio. In questo modo, esse individuano l'unità primaria del linguaggio per éclats, manifestando così la sua dipendenza da un termine perfettamente antitetico a quello del paesaggio. Dall'altro lato, frammentarietà e discontinuità cristallizzano i dettagli in éclats, distribuendo poi tali éclats nel flusso metamorfico. In questo modo, esse rideterminano il rapporto del paesaggio con la dimensione spaziale.

Quanto alla focalizzazione del dettaglio, essa rappresenta l'unità primaria della descrizione. Quest'ultima afferma apertamente il proprio procedimento secondo un tentativo di «faire même inventaire de détail» (*Pf*, p. 54). I dettagli costituiscono le «“bribes” du réel»<sup>1034</sup> che lo sguardo riesce ad afferrare durante il transito. La loro rappresentazione è il risultato finale della “rilettura” soggettiva che li trasformerà progressivamente in éclats. Tali dettagli possono corrispondere a frammenti di immagine, inquadrati fuggacemente dalla descrizione, dalla forma di masse indefinite, come «taches rouges» (*Pf*, p. 69), o di fugaci lampi di colore:

[...] les couleurs récurrentes sur cubes des Leclerc et Intermarché au bord des pistes bleues de sortie de ville avec camions eux aussi en rouge et blanc à grosses lettres (*Pf*, p. 45).

Si tratta in altri casi di oggetti, o di alcuni particolari di essi («encombrements de voitures métal sur bitume», *Pf*, p. 20), che l'occhio riesce effettivamente a distinguere:

L'usine à tubes en béton Gedimat Collot, entre la gravière et l'unité de fabrication, des taches jaunes sur un champ vert : obstacles pour le dressage des chiens. Longs tuyaux d'évacuation d'eau ou collecteurs courts de large diamètre, empilés ici, tout gris, comme jeux d'enfant, et puis c'est la gare de Bar-le-Duc [...] (*Pf*, p. 46).

In ognuna delle loro forme possibili, i dettagli riflettono il modo in cui la «fugitivité» e la «soudaineté»<sup>1035</sup> del movimento condizionano la percezione visiva. Essi manifestano il modo casuale ed episodico della comparsa degli oggetti. La loro funzione è quindi esprimere l'incapacità dello sguardo di pervenire ad una visione d'insieme, che vada oltre la ricezione degli *éclats*. Evocando il modo in cui lo sguardo “scivola” da un oggetto all'altro, essi inducono il lettore verso la stessa tipologia di visione. Anche il lettore non può quindi cogliere il quadro complessivo di ciò che osserva.

[...] après Foug les pans de brique de la fonderie si longue comme un bâtiment rajouté à un autre bâtiment et recommencer même si tout ça tourne le dos au train, un avalement par l'orange sombre, halls ouverts sur le noir

---

<sup>1031</sup> Portugais 2021, p. 439.

<sup>1032</sup> Jakob 2009, p. 112.

<sup>1033</sup> Cfr. Collot 2005.

<sup>1034</sup> Gefen in Viart, Vray 2012, p. 96.

<sup>1035</sup> Sheringham in Ivi, p. 120.

et dans la profondeur de l'usine des engins de chantier comme de la refaire toujours, l'usine se prolonge dans les champs par des îlots de ferraille à rouiller [...] (Pf, p. 34).

Il dettaglio manifesta perciò il modo in cui il paesaggio «se dérobe à toute saisie globale, à toute essence»<sup>1036</sup>. La focalizzazione del dettaglio si costituisce come funzione primaria della sua «déréalisation»<sup>1037</sup>. Essa attesta l'impossibilità di riordinarlo all'interno di un unico quadro, configurando la sua destrutturazione in una «profusion saturante» (Pf, p. 18):

On s'attache à nouveau aux singularités, on s'en veut de n'avoir pas plus retenu. À avoir su garder ces trois pierres redressées en bout d'un champ on croyait qu'au défilement de la ville on aurait multiplié l'agencement des détails dans une image très grande et forte, qui les rassemblerait tous. Ça a manqué, c'est là pourtant encore qu'il faut fouiller (Pf, p. 51).

I dettagli realizzano quindi in forma testuale la caratteristica specifica del «paysage fer» come non-lieu. In queste vesti, il paesaggio può essere infatti osservato solo di passaggio. Come non-lieu, il paesaggio è una «réalité décomposée»<sup>1038</sup> che non può essere colta nella sua totalità, ma solo a partire da alcune «images qu'on ne saurait pas, à cette étape-là, remettre dans l'ordre» (Pf, p. 25)<sup>1039</sup>.

Evocando la brevità dei contatti fra sguardo e paesaggio, l'attenzione al dettaglio afferma come il modo di apparire degli oggetti sia «indissociable des errances»<sup>1040</sup> dell'osservazione. Il tipo di visione che viene così costruita appare segnata da un elemento di defamiliarizzazione. Tale defamiliarizzazione dipende chiaramente dal fatto che il paesaggio si sottrae ad una contemplazione globale. Essa afferma però al contempo la forza attrattiva degli specifici dettagli che la scrittura riesce a registrare. Questi ultimi costituiscono infatti gli elementi del paesaggio che richiamano maggiormente lo sguardo dell'osservatore. La visione resiste allo spostamento solo in virtù di tale richiamo. Ciò che la descrizione restituisce è quindi ciò che, nella defamiliarizzazione, esercita la «puissance d'ébranlement»<sup>1041</sup> del *punctum* barthesiano. Il modo di vedere per dettagli afferma quindi il peso percettivo di ciò che lo sguardo può cogliere. È del resto lo stesso testo a chiarire tale elemento, spiegando che

ce qu'on construit et qu'on attend, et c'est comme au bain de photo une révélation très lente depuis le blanc autour d'un seul détail (Pf, p. 47).

In questa prospettiva, il *medium* elaborato dal testo filtra il paesaggio, fornendo una «prospettiva artificiale»<sup>1042</sup>. Quest'ultima stimola l'emersione di sensazioni soggettive, riformulando l'esperienza del transito in un processo di rilievo del *punctum*.

---

<sup>1036</sup> Viart in Ivi, p. 78.

<sup>1037</sup> Portugais 2021, p. 441.

<sup>1038</sup> Rubino in Viart, Vray 2010, p. 119.

<sup>1039</sup> Frammentarietà e discontinuità appaiono in questo senso come le forme specifiche attraverso cui Bon verifica un assunto già esposto in *Dehors est la ville*, dove l'autore introduce il proprio interesse per la vita urbana, suggerendo contestualmente una visione della frammentarietà come forma stessa del modo di conoscerla. «Parce que la ville ne peut être rassemblée qu'ainsi, prise au détour, non pas dans ce qui serait fixe et permanent (c'est fixe et permanent), mais dans ce qui se refait d'instantané pour l'œil en mouvement, l'œil qui ne peut fixer parce que lui-même ne peut s'arrêter. Un instant surgit une vérité fixe de la ville, mais ici on ne peut venir et peindre. On a vu, un instant. On a été emmené» (*Dehors est la ville*, p. 19).

<sup>1040</sup> Gefen in Viart, Vray 2012, p. 96.

<sup>1041</sup> Bonnet 2011, p. 106.

<sup>1042</sup> Jakob 2009, p. 113.

L'attenzione al dettaglio, oltre che il termine primario del discorso per *éclats*, si rivela anche l'unità minima del linguaggio con cui «le narrateur construit une altérité effectivement présente»<sup>1043</sup>. La visione per dettagli incarna in prima persona gli effetti di un “modo di guardare” orientato, più che alla raffigurazione del «paysage fer», alla ricerca di «images comme découpées du surgissement du réel» (*Pf*, p. 12). Essa restituisce un modo di procedere per immagini percettive, che strutturano nel discorso visuale il modo in cui lo sguardo trasforma il paesaggio. Quest'ultimo diviene quindi in quest'ottica non uno spazio geografico, ma la «peau humaine d'un pays» (*Pf*, p. 9). In queste vesti, i dettagli svolgono in *Paysage fer* la stessa funzione svolta in *La Route des Flandres*. Essi catalizzano l'attenzione sulla capacità percettiva del soggetto, producendo, a partire da ciò, le Figure complessive che articolano la narrazione.

Per quanto riguarda, invece, il modo in cui tali dettagli vengono presentati nella descrizione, esso costituisce il fondamento del complessivo “modo di vedere” del testo. Gli insiemi dei dettagli, cristallizzati in *éclats*, si succedono nella descrizione come «une brièveté d'images discontinues»<sup>1044</sup>:

En arrière, et venant s'appuyer sur la cheminée, bâtiment blanc sous couverture fibrociment ondulé, entre toit et mur sur toute la longueur partie étroite vitrée, bande horizontale rayée finement par armatures métalliques du verre probablement armé. Terrains vagues tout autour, et à l'arrière de la cheminée, comme le seul être vivant du tableau le cône inversé d'une trémie surmontée d'un disque noir comme d'un robot étrange (*Pf*, p. 78).

Il flusso descrittivo appare quindi «constitué de fragments, de bribes que le voyageur tente de remettre en ordre»<sup>1045</sup>. Esso si presenta come un *continuum* di brevi scampoli di immagine, configurando la “somma delle discontinuità” degli *éclats*. Il movimento del treno produce quindi il proprio effetto visuale collegando «la continuità del tragitto alla discontinuità prospettica»<sup>1046</sup>. Il risultato è quello di una catena di visioni che «sfila»<sup>1047</sup>. Vengono così prodotti effetti come il «surgissement de la perspective droite, aussitôt mangée par le bâtiment de la gare de Foug» (*Pf*, p. 90); o della «gare minuscule qui file si vite» (*Pf*, p. 69); o ancora del «défilement un instant très rapide des quais, et puis encore ou déjà le canal et l'écluse, une suite de jardins délaissés et les arbres» (*Pf*, p. 51). La défiguration del paesaggio si ha perciò con la trasformazione di questo nel «flusso, oscillante, delle impressioni»<sup>1048</sup>. Di ciò che si vede, conta soprattutto l'aspetto della successione, a scapito della spazialità.

Immeubles à façade ravalée rénovée selon canons d'époque, adoubant la voie pour dresser sur quatre étages d'identiques fenêtres de chambres, les cages d'escalier verticales et les balcons aux cuisines.

Antenne télévision en rouge et blanc se détache sur ciel pâle, en haut d'une colline où les arbres ont été rasés du sommet pelé. La ceinture des paraboles de réception, six haubans, et au sommet le court cylindre de l'émetteur, une lampe blanche clignote pour prévenir d'improbables avions égarés, un bâtiment bas au pied et les éternels grillages clos.

Stades de foot détrempés et leurs identiques buts blancs, les haies autour qui sont un début de campagne, et la baraque des vestiaires avec l'ouverture en préau pour la buvette, aux sorties de villages ou enchâssés dans les villes parmi les entrepôts (le mot ciment, encore, comme une cicatrice et pourtant) (*Pf*, p. 10).

---

<sup>1043</sup> Viart in Viart, Vray 2010, p. 78.

<sup>1044</sup> Bon 1999, p. 41.

<sup>1045</sup> Portugais 2021, p. 444.

<sup>1046</sup> Jakob 2009, p. 112.

<sup>1047</sup> Ivi, pp. 112-113.

<sup>1048</sup> Ivi, p. 112.

Gli éclats “sfilano” quindi come “fotogrammi” all’interno di un unico flusso descrittivo. Il *frame* paesaggistico viene scardinato, laddove «la narration déchire l’espace»<sup>1049</sup>. Esso viene trasfigurato in una forma che «tende ad uniformare in tempo»<sup>1050</sup> le caratteristiche spaziali. Attraverso il filtro del movimento del treno, il paesaggio diviene l’«immagine immobile e atemporale propria della tradizione artistica preimpressionistica»<sup>1051</sup>. Esso costituisce un «flux» (*Pf*, p. 17), una «sequenza metamorfica di immagini che si trasformano senza sosta l’una nell’altra»<sup>1052</sup>. La sua «temporalité suspendue» è disancorata da definizioni contestuali o a specifici momenti, coincidendo con quella del «transit entre-deux»<sup>1053</sup>.

Ognuno di questi aspetti permette perciò di inquadrare un elemento filmico alla base della vista cinetica<sup>1054</sup> configurata dal movimento. Tale elemento filmico presenta soprattutto un carattere metamorfico. Quest’ultimo incarna anzi «l’unità nuova» del discorso visuale costruito dal *medium* del treno, rappresentando la «struttura discorsiva»<sup>1055</sup> privilegiata per la *défiguration* della restituzione.

Usines : Ageca produits adhésifs pour la maison et l’industrie, là c’est écrit en une seule phrase longue et lisible.

Camion jauni ou verdi, entre deux haies tout près de la Marne, un ancien camion frigo, on n’aurait pas eu l’idée de s’en servir comme ça de résidence secondaire. Disproportionné, trop gros, pas de fenêtres : et avoir ça sous les yeux, pour les beaux dimanches. L’eau derrière, verte et profonde.

La Marne encore, bâtiments désaffectés : d’anciens bureaux de parpaings et maintenant plus de vitres, une enceinte quand même close mais portail ouvert et rouillé, puis des gravats, tas provenant de démolitions, en attente d’un nouveau départ comme remblai, le tout une tache vaguement blanche, qu’on longe un instant (*Pf*, p. 43).

I contenuti visuali articolati dalla frammentarietà e dalla discontinuità della descrizione certificano la funzione dello spostamento del treno come un *medium* dotato di specificità proprie. In quanto tale, esso produce una forma visuale propria. I procedimenti formali destinati ad evocarla producono quindi la funzione-regard di *Paysage fer*. Quest’ultima permette di considerare il paesaggio come un serbatoio di contenuti soggettivi. Il *medium* può estrarre tali contenuti, poiché mette in relazione il soggetto e la realtà nelle sue particolari condizioni. La descrizione attesta in tutte queste forme l’importanza di tale *medium* come oggetto specifico della rappresentazione. In questa prospettiva, esso appare come il principio primario della «narrativité reçue»<sup>1056</sup> dal testo antinarrativo. Elaborando tale *medium*, la descrizione struttura una logica autonoma e indipendente da quella del récit. In questo modo, *Paysage fer* rivendica l’importanza dell’intermedialità come risorsa di significazione. Ricorrendo a questa, l’opera si pone a distanza dalle tendenze maggioritarie del suo tempo<sup>1057</sup>.

Gli aspetti intermediali dell’opera permettono in questo senso di rintracciare una serie di somiglianze con *Triptyque*. Tali somiglianze si fanno ricevibili dal punto di vista della visualità, rimandando soprattutto al ruolo fondamentale dei dispositivi di mediazione. Si può parlare quindi di

---

<sup>1049</sup> Portugais 2021, p. 441.

<sup>1050</sup> Rubino 1992, p. 45.

<sup>1051</sup> Jakob 2009, p. 112.

<sup>1052</sup> Jakob 2009, p. 112.

<sup>1053</sup> Bonnet 2011, p. 103.

<sup>1054</sup> Jakob 2009, p. 112.

<sup>1055</sup> Ivi, p. 112.

<sup>1056</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 229.

<sup>1057</sup> Come nota anche Viart in Ivi (Cfr. p. 12), la scrittura «se déporte, sonde d’autres marges: les siennes comme celles du monde. Et c’est par le récit qu’elle poursuit ce qui lui paraît échapper au roman, accueillant des fragments d’autrui, des bribes de soi, ré-arrimant dans l’expérience une disponibilité autre à ce que l’Histoire socio-économique alors a mis “en bascule».

una vicinanza formale, che attiene alle forme della scrittura, e di una somiglianza visuale, ricevibile dal punto di vista delle analogie con la video art. Per individuare tali affinità, risulta necessario soffermarsi sul modo in cui la descrizione chiarisce le funzioni del dispositivo che “media” lo sguardo verso le immagini. Simile analisi, nel completare il quadro delle forme della retorica della mediazione, permette di individuare una serie di elementi cruciali nella costruzione della prospettiva “inglobante”.

## 2. b. II - L'attestazione del movimento del treno

All'interno della retorica della mediazione, un ruolo fondamentale è svolto dalle forme con cui il testo indica la subordinazione dello sguardo al movimento. Tali indicazioni chiariscono la priorità del visuale nella narrazione. Esse esplicitano un'attenzione specifica per il discorso sulla percezione, supportando contestualmente il lettore nell'attività di immaginazione visuale. Soprattutto, esse contengono importanti informazioni metatestuali, esponendo la riflessione del *descripteur* rispetto alle operazioni che sta svolgendo. L'ostentazione del movimento del treno irrompe quindi sulla simulazione di quest'ultimo, infrangendo lo schema della “mimesi” del dinamismo. Essa collabora quindi alla *défiguration* della narrazione e del *récit*. Nel complesso, tutto questo delinea quindi una componente di autoriflessione del testo, che sposta l'attenzione su ciò che c'è “dietro” alla scrittura.

Le indicazioni metatestuali sono perciò il segno di una riflessione che attraversa il complesso del testo. Esse hanno come oggetto le funzioni e le finalità del *medium* realizzato dal dispositivo di movimento. La loro manifestazione risponde ad un tentativo di mettere a punto gli scopi, le strutture, lo stesso linguaggio del *medium*. Tali indicazioni certificano una relazione, fra il *medium* e il testo, lo stesso tipo di relazione che si definisce, in *Triptyque*, fra le immagini del “film” e la *mise en spectacle*. Come nell'opera di Simon, l'elemento metatestuale sancisce una rottura dei confini fra i diversi piani della rappresentazione. In questo modo, esso dà corpo alla convergenza, in un unico livello narrativo, della mimesi del paesaggio alterato, osservato dal finestrino, e dell'autoriflessione del *medium*, focalizzata su ciò che accade intorno al *descripteur*. Inoltre, i contenuti posti in primo piano dagli elementi metatestuali permettono di riconoscere l'estensione del discorso di *Paysage fer* ai temi della memoria e della percezione soggettiva. Tale elemento si collega ad una serie di importanti elementi di dialogo con le riflessioni condotte da Simon in *La Route des Flandres*.

Per comprendere la pervasività della dimensione metatestuale in *Paysage fer*, è importante innanzitutto notare come quest'ultima venga annunciata sin dall'*incipit* del testo:

Réurrence et répétition: chaque semaine, même minute, surgissement d'une même image, trop brève pour être retenue (*Pf*, p. 9).

Con una simile apertura, il testo configura sin da subito la presenza di un elemento «didactique»<sup>1058</sup>, pronto a manifestarsi fra un passaggio e l'altro della descrizione. Con il rimando a “*réurrence et répétition*”, il testo istruisce sulla ripetitività del viaggio in treno, che si svolge lungo lo stesso tragitto, e sulla sua ricorrenza, per la quale esso si riverifica settimanalmente. L'*incipit* prefigura quindi le caratteristiche del testo, dichiarando l'atteggiamento «*descriptif et itératif*»<sup>1059</sup> che gradualmente lo caratterizzerà. Esso fornisce un'indicazione di lettura utile per decifrare il ruolo, nel testo, della dimensione visuale. In un primo senso, la menzione di «*réurrence et répétition*» offre un

---

<sup>1058</sup> Portugais 2021, p. 438.

<sup>1059</sup> David 2015, p. 296.

suggerimento al lettore su come impostare la propria attività di osservazione. Essa prelude alla ricorrenza e alla ripetizione delle stesse immagini che egli verrà portato a visualizzare, suggerendo l'essenza cinétique della scrittura. Un simile passaggio fornisce perciò la "regola" da applicare nella decifrazione visuale del testo, favorendo l'attivazione della funzione-*regard*. In un secondo senso, invece, l'*incipit* rimanda al funzionamento del «travail de l'écrivain»<sup>1060</sup> che presiede alla registrazione delle immagini, e che vede il *descripteur* «se préparer chaque semaine» (*Pf*, p. 9) a svolgere una nuova esperienza di osservazione. In questo secondo senso, quindi, le indicazioni metatestuali rivelano un'attenzione specifica al tipo di lavoro di scrittura. Nel complesso, quindi, si possono classificare due tipologie di indicazioni: le une relative alla vocazione visuale del *medium*, le altre relative al fondamento di tale *medium* nel movimento.

Procedendo secondo tale distinzione tipologica, sembra utile distinguere una duplice destinazione delle informazioni metatestuali. Una prima, rivolta alla configurazione della dimensione visuale, e focalizzata sull'organizzazione dell'osservazione. La seconda, tesa ad esibire il modo di procedere del lavoro di scrittura, esponendo le fasi della traduzione delle immagini in scrittura.

#### 2.b.II. x - *Le specifiche sull'apparato visuale*

Per quanto concerne la dimensione visuale, essa ricopre un'importanza centrale nella descrizione. Esplicitando tale elemento, i rimandi metatestuali collaborano a strutturare la funzione-*regard*. Essi forniscono un supporto all'attività inferenziale del lettore, supportandolo nella ricezione degli stimoli visuali forniti dal movimento. In questo modo, essi riducono la defamiliarizzazione generata dalla frammentarietà e dalla discontinuità, segnalando l'attenzione specifica a non lasciare il lettore «plonger dans le doute»<sup>1061</sup>. Ciò appare evidente sin dall'avvertimento iniziale su ricorrenza e ripetizione, con cui il testo definisce specificamente lo "schema" visuale che regge la descrizione. L'istruzione, affermando che «c'est la répétition qui compte» (*Pf*, p. 32), indirizza il lettore alla ricezione della «réurrence de ces signes»<sup>1062</sup>, dei dettagli e degli éclats, prefigurando le «observations identiques»<sup>1063</sup> prodotte dal ritorno dello sguardo sullo stesso paesaggio. Questo tipo di rimandi arricchisce di informazioni più specifiche l'aspetto mediato della visione. Attraverso di essi, la visione viene delineata come funzione epistemologica primaria.

A questo stesso ambito di riflessione fa immediatamente eco un'indicazione di poco successiva a quella dell'*incipit*. Essa si riferisce all'attenzione specifica al dettaglio, e all'abitudine del *descripteur* a «se préparer chaque semaine pour noter un détail supplémentaire» (*Pf*, p. 9). Essa si delinea in seno ad uno scorcio metatestuale, quasi una mise en abyme, che attesta l'importanza del dettaglio come unità minima del linguaggio visuale degli éclats:

le billet de train Paris-Est Nancy porte l'indication : trois cent cinquante-deux kilomètres. Calcul rapide, flux rétinien quatorze milliards de photons par seconde, de huit heures dix-huit à onze heures vingt-deux, et découpage selon l'analyse de ce flux, vingt-quatre fois par seconde puisque c'est quantifié, et le contraste entre la répétition des images presque fixes, longue plaine ou forêt, canal ou fleuve qu'on longe, le temps arrêté des gares, puis le surgissement à sauver, la profusion saturante d'un détail qu'on ne peut attraper suffisamment vite (*Pf*, p. 17-18).

---

<sup>1060</sup> Portugais 2021, p. 438.

<sup>1061</sup> Ivi, p. 439.

<sup>1062</sup> Bon 2014a.

<sup>1063</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 231.

La «profusion saturante» di dettagli costituisce l'oggetto privilegiato dell'interesse del *descripteur*. Le indicazioni metatestuali affermano la sua funzione come fondamento dell'«analyse» (*Pf*, p. 14) visuale. Esse rimandano quindi alla loro funzione come «objets suffisants en eux-mêmes» ad evocare il movimento del treno, «justement peut-être parce que vus si brièvement» (*Pf* p. 42).

Indirizzando il lettore alla focalizzazione dei dettagli, il testo esplicita la funzione di questi come «ancore visive». I dettagli adempiono a tale ruolo rilevando in prima persona la ricorrenza e la ripetizione preannunciate dall'*incipit*. Le loro comparse mostrano il costante ritorno dello sguardo sugli stessi scampoli di paesaggio. Essi orientano quindi l'attività visuale del lettore, permettendogli di notare anche le variazioni che sporadicamente si producono fra le immagini «observées et inlassablement décrites à chaque passage»<sup>1064</sup>. Questa funzione viene altrettanto dichiarata dalla comunicazione metatestuale. Essa suggerisce il doppio ruolo svolto dal dettaglio, affermandone il ruolo primario «pour progresser»<sup>1065</sup> nell'acquisizione della conoscenza visuale perseguita dal testo:

variations de récit sur réel répété à l'identique, et pousser cela à bout, et rien d'autre même au récit que ces images pauvres (*Pf*, p. 67).

L'esplicitazione del ruolo del dettaglio ha soprattutto a che fare con l'obiettivo di porre in primo piano l'importanza delle percezioni visuali. Sottolineando la dipendenza della percezione soggettiva dal movimento, il metatesto sancisce la funzione di quest'ultimo come strumento di conoscenza progressiva, fondato sull'obbligo «de regarder, de regarder encore et encore»<sup>1066</sup>. Il movimento, infatti, veicola lo sguardo in modo casuale, e può talvolta lasciar sfuggire alcuni particolari. Esso può quindi produrre visioni che non rinviano ad alcuna nuova conoscenza, come nei casi in cui essa dipende semplicemente dal fatto che «le train va trop vite et tout a passé, on ne voit plus rien» (*Pf*, p. 53):

on a passé sans la voir la briqueterie qui fait tout le paysage couleur de ce qu'elle cuit, absorbé qu'on était à noter les entrepôts aperçus (*Pf*, p. 87).

In altri casi, il metatesto dichiara direttamente l'incontro con nuovi elementi, precedentemente passati inosservati nella «profusion rapide des images» (*Pf*, p. 61):

le nom de Liverdun encore et ce qu'on promet pour la semaine suivante d'y voir parce que cette fois-ci c'est passé trop vite, rien d'autre que ce qu'on connaissait déjà, la conserverie aux cours étroites et à la pointe triangulaire, puis la vieille rue comme arrachée de la falaise et aux hautes maisons prêtes à choir (*Pf*, p. 25).

Il testo dichiara quindi l'importanza di ogni tragitto come una nuova occasione per un episodio di defamiliarizzazione dello spazio osservato. Ognuno dei viaggi permette una nuova immersione nella prospettiva che renderà possibile notare, «dans l'irréalité de ce qui se défait» (*Pf*, p. 26), nuovi dettagli che incrementano la conoscenza pregressa del paesaggio. In questa prospettiva, il dettaglio simboleggia quindi il «procédé d'expansion» (*Pf*, p. 9) progressiva, di accumulo di «impressions rapides recueillies jeudi après jeudi»<sup>1067</sup>, su cui si fonda tale conoscenza progressiva.

---

<sup>1064</sup> David 2015, p. 290.

<sup>1065</sup> Sheringham in Viart, Vray 2010, p. 119.

<sup>1066</sup> *Ibidem*.

<sup>1067</sup> David 2015, p. 296.

La messa in evidenza di un simile modo di procedere chiarisce quindi il modo in cui viene prodotta e accresciuta la conoscenza del *descripteur*. Allo stesso modo, essa produce l'accrescimento della conoscenza nel lettore. Quest'ultimo viene cioè sollecitato a soffermarsi sui dettagli, per acquisire una percezione sempre più chiara del paesaggio:

on a fait trente fois déjà ce voyage aux mêmes heures du jeudi, on reconnaît tout à mesure que cela se présente, sur la très grande plaine plate d'Épernay, cet ancien passage à niveau à l'architecture réglementaire et étroite de la maison sans voisins à moins de cinq kilomètres, juste une minuscule route de campagne qui s'en vient couper droit la voie ferrée, maintenant une barrière automatique et dans cette maison chaque fois une lessive au fil qui bat, une carcasse de voiture à l'arrière, et dans un grillage des poules et lapins (*Pf*, p. 15).

Il *descripteur* aiuta quindi il lettore riferendo anche il proprio modo di disporsi al lavoro di osservazione. Egli dissemina nella restituzione brevi, fugaci constatazioni, contrappunti interni che guidano l'osservazione. Si tratta, nello specifico, di riferimenti ai dettagli più utili a supportare l'orientamento nel paesaggio:

puis : l'usine bleue, moderne et basse, horizontale, qui fabrique à Toul ces mêmes citernes et silos inoxydables qu'on a vus tout au long de la voie, et dans les champs derrière l'alignement des stocks comme de géants en marche : les grandes bonbonnes verticales brillantes avec leurs appareillages. Cette fois c'est le nom que pas moyen de savoir (*Pf*, p. 16).

Oppure di rimandi all'atto stesso della visione, e al modo in cui essa si dispone nel corso del viaggio:

on attend parfois tout le voyage pour ce qui surgira quelques secondes et ne délivrera rien que ce que la vue en sait déjà, le temps de refaire des repères et réorganiser la vue globale (*Pf*, p. 53).

Vi sono poi numerose domande che attraversano la restituzione, con le quali il metatesto segnala la riflessione sul paesaggio. Esse rispondono ad una funzione di tipo analogo. La loro funzione è agevolare il lettore nel progresso della conoscenza visuale. È il caso, ad esempio, del «Dancing» osservato durante il passaggio per Toul. Tale immagine torna più volte, arricchita di nuovi dettagli, trascinandosi con sé nuovi interrogativi.

Étrange l'inscription Dancing sur son pignon parce que c'est une maison étroite aux trois étages vus en perpendiculaire sans façade, on ne saura que ce pignon et qu'au rez-de-chaussée comme aux deux premiers étages sont deux fenêtres, que les six fenêtres donc sont exactement superposées par trois avec leurs volets étroits et les rideaux (donc, c'est habité), qu'au deuxième étage entre les fenêtres sont deux minuscules lucarnes avec barreaux, comme on en mettrait pour aérer des toilettes ou une salle de bains, et tout en haut au troisième en mansarde sous le toit, les deux mêmes lucarnes accolées, mais sans fenêtres : on danserait donc, dans l'étroite maison avec escalier, toilettes, rideaux et étages ? (*Pf*, p. 55)

Donc, la sortie des deux tunnels de Foug, disposition des masses autour de la rue vide avec au premier plan l'inscription Dancing. Que le pignon peint en rose déjà décrit, avec son inscription, s'il comporte bien le nombre noté de fenêtres, les lettres N et C au milieu ont commencé de s'effacer et la partie grise au-dessus c'est du parpaing raboté comme on l'a pu sur la pierre pour établir un toit neuf avec mansardes, ce n'est pas vrai donc qu'on y danse, ici, c'était peut-être en face au café de la Gare, le café de M. L. Laurain lui qui avait fait repeindre le pignon de la maison en vis-à-vis de la sienne sur la place de la gare à Foug (*Pf*, p. 93).

Soffermandosi sul dettaglio in ognuno di questi modi, l'apparato metatestuale attribuisce al dettaglio una funzione conoscitiva. Simile elemento suggerisce un'analogia con *La Route des Flandres*. Il movimento del treno, come il disorientamento di Georges, impedisce di acquisire una conoscenza sinottica, una visione d'insieme sulle cose. Per entrambi i testi, tale elemento suggerisce il ruolo imprescindibile delle percezioni come unica "ancora" di orientamento. In entrambi i contesti, quindi, il dettaglio svolge il ruolo di *moment noeud*<sup>1068</sup> della percezione.

In un secondo senso, la conoscenza visuale prodotta dall'accumulo dei dettagli consente di individuare un'ulteriore analogia, stavolta anche con *Triptyque*. Essa riguarda il modo in cui si costituiscono le Figure e i rizomi di senso. Anche in *Paysage fer* risulta possibile individuare un effetto di questo tipo. Anche in quest'opera, l'atteggiamento iterativo attira l'attenzione su alcune specifiche incidenze visuali, fino a dar corpo ad una serie di «îlots de sens»<sup>1069</sup>. Questi ultimi veicolano alcuni significati impliciti, che emergono e che diventano progressivamente più evidenti ad ogni ripetizione del dettaglio. Le forme metatestuali supportano la loro identificazione. Esse indicano le loro ricorrenze e variazioni, ma anche le loro implicazioni con alcune specifiche tematiche. Esemplare in questo senso è il continuo ritorno di dettagli legati all'immagine dell'acqua. La descrizione mette in luce sin da subito la suscettibilità della visione del *descripteur* all'apparizione di questo elemento, enunciando apertamente la «présence obsédante de l'eau» (*Pf*, p. 9). A tale annuncio fa eco la ripetuta comparsa dell'acqua, in varie funzioni e in varie vesti. L'acqua diviene quindi un dettaglio utile per scandire lo scorrere del paesaggio sotto gli occhi dell'osservatore.

Un esempio importante di *îlot de sens* è quello che si sviluppa intorno allo scorrere del tempo. Nel testo, dove mancano sia date che capitoli, la dimensione temporale appare strettamente collegata ai dettagli, alle loro ripetizioni e alle loro variazioni. Solo l'osservazione dei dettagli permette di decifrare una certa «progression dans le temps, mais dans un temps séparé tout à fait de son référent empirique»<sup>1070</sup>. La cronologia del transito, laddove non viene esplicitamente chiarita, può essere dedotta attraverso tali elementi. Le ripetizioni e variazioni lasciano intravedere una serie di cambiamenti, che intervengono fra una comparsa dell'immagine e l'altra. In questo modo diventa possibile cogliere il «passage du temps et des saisons»<sup>1071</sup>. Il metatesto spiega quindi che è questo specifico tratto ad attestare «le cycle perceptible des saisons et la lumière» (*Pf*, p. 12). Esso chiarisce così la stretta relazione fra l'osservazione dei dettagli, la loro registrazione, e l'elemento della variazione:

le même train, de jeudi à jeudi, en permettra la répétition, que ne changeront, mais lentement, que le cycle perceptible des saisons et la lumière (*Pf*, p. 13).

Anche in questo senso, perciò, il dettaglio esprime l'importanza cruciale dell'esperienza visiva come processo conoscitivo.

Oltre a focalizzare il dettaglio e le sue funzioni conoscitive, l'apparato metatestuale si sofferma sulla dimensione della visualità anche in un altro senso. Esso inquadra cioè gli strumenti che consentono la visione. Tali indicazioni permettono di cogliere la coincidenza fra l'autoriflessione del

---

<sup>1068</sup> Cfr. Nota 170, Cap. 1.

<sup>1069</sup> «L'œuvre semble ainsi constituée d'îlots de sens s'attachant aussi bien à des thèmes profus qu'à l'édification d'un monument à l'architecture rigoureuse. Aussi ce qui ressortit à la promenade et au voyage permet-il de repérer dans l'espace des lignes de force organisées autour d'éléments signifiants» - Portugais 2021, p. 439.

<sup>1070</sup> *Ibidem*.

<sup>1071</sup> Catinchi 2000.

testo e l'autoriflessione del *medium* che la scrittura cerca di elaborare. Esse suggeriscono il corso della messa a punto del suo linguaggio visuale. Soprattutto, esse evidenziano la specifica finalità cui quest'ultimo assolve. Essa ha a che fare con un'esigenza di catturare il visibile, non per creare illusioni realistiche, ma per produrre l'emersione del punto di vista soggettivo. Lo spostamento costituisce una chiave fondamentale di tale processo. Esso permette lo spaesamento, chiamando quindi in causa le facoltà percettive del soggetto.

Il nucleo tematico relativo alle finalità del *medium* viene infine esplicitato attraverso un'immagine in particolare. Essa simboleggia in maniera chiara la funzione di tale *medium* nel dialogo fra percezione e mondo circostante. Si tratta dell'immagine del finestrino dal quale il *descripteur* guarda il paesaggio. Essa costituisce l'oggetto di continui rimandi. La sua rappresentazione evoca l'esistenza di una frontiera fisica fra soggetto e paesaggio, la quale incarna a sua volta il senso della funzione-regard. In questo senso, la superficie di vetro del finestrino viene descritta come il «cadre» (*Pf*, p.159) all'interno del quale il *descripteur* osserva lo scorrere delle immagini. Simile rimando permette di comprendere la funzione del paesaggio come image mentale, delimitata anche da «une perspective déterminée»<sup>1072</sup> :

la vitre on est face à elle, elle est large comme le champ de vision et encadre de face ce qui surgit, les gravières creusées toutes blanches derrière l'eau en flaques ou étangs, le lever de familles du voyage dans la caravane encore immergée de brouillard près d'un feu orange qui se détache de la brume, des fermes endormies avec pourtant le tracteur un peu plus loin au travail, des villages dont le clocher semble pencher (*Pf*, p. 63).

Il finestrino è lo strumento che “stacca” le immagini istantanee dal paysage fer. Esso costituisce l'origine di «tout ce qu'on voit du train», fissandolo attraverso il suo riquadro<sup>1073</sup>. La sua funzione è “distillare” i contenuti percettivi, rappresentando in questo senso il «dispositif optique minimum»<sup>1074</sup> offerto dal treno. Il finestrino seleziona «ce qui traverse la vue un instant et s'y implante» (*Pf*, 19), limitando la «profusion du voir» (*Pf*, 25) del paesaggio disfatto in dettagli. Esso fornisce così un mezzo per trarre dallo spaesamento del movimento ciò che interessa il *descripteur*:

ce qui compte, c'est la disposition des masses. Ou bien : ce qui impressionne, dans l'encadrement de la vitre du compartiment, c'est la disposition des masses (*Pf*, p. 93).

Il finestrino rende il paesaggio uno «spectacle»<sup>1075</sup> visivo, evidenziando l'appartenenza a questa stessa categoria di tutto ciò che viene osservato.

L'attestazione della presenza del finestrino presenta perciò una funzione analoga a quella della mise en spectacle utilizzata in *Triptyque*. L'autoriflessione del testo permette di riconoscere quindi nel movimento una «machine qui conjugue vitesse et vision»<sup>1076</sup>. Esso rimanda perciò ad una «proximité médiologique»<sup>1077</sup> con «la prise de vue»<sup>1078</sup>. L'inquadramento operato dal finestrino è il fattore per il quale «l'image se trouve “cadrée”»<sup>1079</sup>. In queste vesti, il complesso dell'abitacolo del

---

<sup>1072</sup> David 2015, p. 293-294.

<sup>1073</sup> Bon 2014e.

<sup>1074</sup> Bon 2014e.

<sup>1075</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 226.

<sup>1076</sup> *Ibidem*.

<sup>1077</sup> Bonnet 2011, p. 105.

<sup>1078</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 226.

<sup>1079</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 226.

treno evoca un'analogia funzionale «à un boîtier d'appareil photographique», che fa pensare al vetro come alla «lentille dont est doté l'objectif»<sup>1080</sup>. Proprio come la lente, il finestrino pone una cornice al flusso visivo, estraendo l'istantanea dell'«image rectangle» (Pf, 32). Esso opera quindi un inquadramento visivo, restituendo al *medium* una funzione di continuo “ritaglio” di immagini:

c'est un jour de pluie et la lumière ne lève pas, tout ce qu'on reconnaît est là comme couché faisant gros dos, les chemins de bord de champs comme hésitant à disparaître dans les flaques qui se rejoignent, la glaise plus glaise et les sillons autant de lignes parallèles plus lumineuses que n'importe quoi d'autre, le ciel même (Pf, p. 107).

Attraverso i rimandi metatestuali al finestrino, la descrizione dichiara dunque la propria vocazione ecfastica. Essa mette in opera la dinamizzazione dello sguardo del lettore, esaltando i condizionamenti percettivi che mediano la formazione delle immagini. Tali condizionamenti vengono recepiti dallo stesso finestrino, in quanto subordinato al transito e alla limitatezza. Essi vengono perciò resi parte delle immagini osservate.

Et puis les villes comme une compression élastique, la perspective encore des immeubles roses (aujourd'hui dans le brouillard et le grésil les couleurs sont parties, ce sont eux quand même) sur le cimetière vide. Et c'est trop d'images, aux frontons des usines, aux maisons où les gens vivent, au défilement un instant très rapide des quais, et puis encore ou déjà le canal et l'écluse, une suite de jardins délaissés et les arbres (Pf, p. 51).

Il vetro del finestrino rappresenta un elemento centrale nelle indicazioni metatestuali relative alla visualità. Esso modella la percezione del flusso visivo, affermandone la natura di *image* anziché di “realtà”. Introducendo la dipendenza della visione dall'«encadrement de la fenêtre du compartiment» (Pf, p. 95), la descrizione evoca la “separazione” fra sguardo e realtà. Essa costruisce una “soglia” fra soggetto e paesaggio, ponendo al centro della riflessione la coesistenza paradossale di distanza e prossimità nello stesso dispositivo. Il finestrino appare in queste vesti il simbolo della negoziazione perennemente in corso fra sguardo soggettivo e realtà. Esso incarna l'ininterrotto «échange entre le regardant et le regardé»<sup>1081</sup> che ha luogo anche nel quotidiano. La sua immagine esalta il ruolo della percezione nella rappresentazione del paesaggio, evocando l'interazione tra colui che guarda e ciò che è guardato.

Le funzioni associate al finestrino sanzionano quindi il valore del treno come dispositivo ottico, come *medium* di vocazione visuale. In luogo di dissimulare la presenza del vetro, il testo la utilizza per affermare ulteriormente la funzione-regard. Esso pronuncia una volta di più il voto antimimetico della rappresentazione. In altro senso, attraverso il finestrino la descrizione mette in evidenza la limitatezza della visione delimitata dal transito. Essa ne attesta l'impossibilità di produrre un'osservazione integrale del paesaggio, e di poter procedere solo attraverso brevi inquadrature.

In tutti questi sensi, l'autoriflessione del testo esplicita l'importanza del *medium* come agente di disorientamento dello sguardo. Essa afferma l'importanza di tale operazione come stimolo delle facoltà percettive del soggetto. Il movimento del treno costituisce in questi termini la matrice primaria di un disorientamento destinato a produrre sempre una visione rinnovata delle cose. Esso è quindi lo strumento che rende operativa l'idea per cui «de voir pour la première fois c'est comme faire exister ce qui sinon n'était pas» (Pf, p. 58). La sua funzione più importante è quindi dare avvio ad una vera e propria «aventure du regard», mettendo alla prova lo sguardo. Il *medium* immaginato dal testo è un

---

<sup>1080</sup> *Ibidem*.

<sup>1081</sup> David 2015, p. 294.

dispositivo di «contraintes»<sup>1082</sup> destinato a sviluppare le capacità di lettura della realtà. Esso si auto-dichiara limitato e soggettivo, poiché conta sulle facoltà percettive del soggetto per integrare le proprie funzioni. Ponendo al centro del proprio discorso l'idea che «le visible est à construire» (*Pf*, p. 49), il *medium* concepisce la realtà come un processo visuale, dinamico e soggettivo.

Oltre a restituire la sua importanza come strumento visuale, il metatesto spiega anche le funzioni di scrittura che integrano tale *medium*. Esse restituiscono alla scrittura la funzione di incarnare la capacità percettiva di chi osserva. In questo senso, esse ne affermano l'importanza come supporto dirimente dell'attività visuale. Le indicazioni metatestuali descrivono gli aspetti legati alla scrittura come specificamente tesi ad aumentare le contraintes imposte dal *medium*. In questo modo, esse permettono di comprendere il ruolo cruciale della memoria come facoltà che integra la percezione. La scrittura viene così rappresentata come intrinsecamente connessa ad un'attività di tipo memoriale. Occorre perciò proseguire l'analisi delle sue funzioni, e osservare in che modo la scrittura supporti l'uso delle facoltà soggettive nella rappresentazione.

### 2.b.II.y - L'elaborazione del lavoro di scrittura

L'esposizione del lavoro di scrittura descrive in che modo il *descripteur* cattura le impressioni visive e le riarticola nel testo. Le indicazioni metatestuali restituiscono tutta la complessità di tale processo. Esse focalizzano la sua fondazione nell'atto di «traverser un paysage [...] avec la seule faculté de voir», e la sua finalità nel riordinamento della «cargaison d'images mentales»<sup>1083</sup> che questo produce. Le indicazioni sulla scrittura spostano l'attenzione dall'osservazione del paesaggio a ciò che ne sancisce definitivamente la *défiguration*. Esse offrono al lettore uno sguardo sul *backstage* della scrittura, descrivendone anche le fasi preparatorie. La loro funzione è fissare alcuni punti di riferimento nell'elaborazione del linguaggio del *medium*, utili innanzitutto al *descripteur*. In questo senso, le indicazioni metatestuali tracciano uno schema operativo non altrimenti esistente. Esse definiscono le regole specifiche del funzionamento del *medium*, consentendo il suo "utilizzo". La loro emersione a livello metatestuale coinvolge direttamente il lettore in tale elaborazione, rendendolo edotto sul modo in cui procede la sua stessa invenzione. Il lettore viene perciò accolto nell'autoriflessione del testo, venendo indotto a seguire i vari procedimenti che presidono alla scrittura. Egli partecipa così all'istituzione delle regole di funzionamento del *medium*.

Un aspetto importante che viene inquadrato dalle indicazioni metatestuali è la cadenza settimanale del viaggio del *descripteur*. Tale elemento viene ricostruito in parte tramite i rimandi alla «recurrence et répétition» dei viaggi, e in parte tramite la posizione in primo piano della «suite de rituels» (*Pf*, p. 61) che si stabiliscono nel corso del tempo. I rituali riguardano nello specifico le fasi preparatorie del lavoro. Le indicazioni ad essi relative rimandano al consueto ritorno del *descripteur* «à la même place», nello stesso vagone «vers l'avant du train où juste après la motrice» (*Pf*, p. 61). Esse mostrano al lettore la collocazione del punto di vista «sens de la marche côté fenêtre» (*Pf*, p. 61). In questo modo, esse agevolano l'immaginazione della prospettiva dalla quale lo sguardo si sposta sul paesaggio. Il loro intervento supporta l'introiezione dell'ottica mobile. In questa prospettiva, le

---

<sup>1082</sup> Méaux in Ivi, p. 231. L'assunzione della "costrizione", della regola formale, permette di notare significativi punti di contatto con la scrittura di Georges Perec, nel quale Bon identifica del resto un punto di riferimento specifico. La vicinanza di *Paysage fer* a questo specifico modello viene apertamente esplicitata dall'autore: «dans *Paysage fer*, bien sûr la *Tentative d'épuisement...* comptait. Une part autobiographique irréductible, le défi formel d'images de très bref surgissement, et qui obligent à passer par la géométrie, l'incomplétude même du processus, image qui cesse, réel dont on ne saura rien d'autre» (Cfr. Bon 2010b).

<sup>1083</sup> Sheringham in Ivi, p. 123-124.

indicazioni metatestuali mirano a sovrapporre il punto di vista del lettore con quello del *descripteur*. Esse giustificano perciò l'impostazione del testo, illuminando sulla funzione dell'"on anonyme" come un pronome plurale. Quest'ultimo si riconfigura infatti spesso e volentieri in un «vous» («on commence à séparer ce qui vient linéairement se succéder sur la même vitre où vous êtes», *Pf*, p. 66).

L'intervento metatestuale fa convergere su un unico piano della narrazione le due diverse dimensioni della descrizione: quella del treno, dove il *medium* svolge la propria opera di mediazione, e quella del paesaggio, dove emergono i risultati di tale mediazione. Le indicazioni di questo genere rivelano perciò un'analogia con i rimandi al *tournage* e alla *projection* in *Triptyque*. Esse evocano nel complesso la costruzione di una rappresentazione "inglobante".

Le informazioni più specificamente rivolte all'atto della scrittura affermano quindi la natura ibrida del *medium*, permettendo al lettore di visualizzarla. Esse rivolgono spesso l'attenzione verso l'articolazione del processo autoriale come un lavoro provvisto di due fasi. Entrambe tali fasi appaiono segnate da specifiche procedure. Entrambe hanno come finalità l'omologazione della vista allo spostamento del treno, e fanno di questa l'oggetto principale delle *contraintes* che strutturano il *medium*. La prima fase, che si svolge sul treno, consiste in un processo di annotazione istantanea di quanto osservato. La seconda, che si svolge invece dopo il viaggio in treno, consiste nel riordinare gli appunti al fine di costruire gli *éclats*:

Deux semaines d'affilée on prend seulement des notes à la volée, et puis on trie (*Pf*, p. 38).

Il primo passaggio prevede l'accumulo degli appunti sul «carnet noir» (*Pf*, p. 13) che accompagna il *descripteur* durante il viaggio. Su di esso viene riportato tutto ciò che la vista, adattando la restituzione alla brevità e alla fugacità delle visioni. Si tratta quindi delle «choses notées vite, listes de noms, images comme découpées du surgissement réel» (*Pf*, p. 12) che il *descripteur* incontra durante l'attraversamento del paesaggio. Questo primo momento dell'elaborazione appare regolato da una prima istruzione fondamentale, quella di «se forcer à écrire dans le temps même qu'on voit» (*Pf*, p. 68), senza "ricorreggere". Costringendosi a «ne pas revenir sur ce qui s'écrit» (*Pf*, p. 12) il *descripteur* ricalca il modo in cui il treno non torna indietro sul suo percorso. Tale dichiarazione rinvia quindi alla necessità di registrare immediatamente le prime impressioni visuali. Quest'indicazione prefigura in particolare l'orientamento della scrittura a conservare

la seule persistance rétinienne, la surcharge de ce qui s'accumule, barrières de ciment dentelées partout au même moule, anciens butoirs SNCF sur des voies auxquelles manquent les rails, les flaques d'eau sombre dans les broussailles des parcelles de forêt sans chemin, les indications mystérieuses et géométriques en rouge et blanc pour la circulation des péniches sur ce canal qu'on suit maintenant (*Pf*, p. 12).

Tali informazioni illustrano perciò il senso del carattere visuale della narrazione come conseguenza dell'obiettivo di applicare «au texte la même règle qu'on a dans le voyage» (*Pf* p. 47). Esse pongono in primo piano le direttive che il *descripteur* si pone a tale fine. Descrivendole, il testo istruisce il lettore sull'origine delle caratteristiche della prosa del *descripteur*. Esso spiega la motivazione della comparsa delle liste «des choses retenues» (*Pf* p. 47), di oggetti, di dettagli, di nomi, così come del procedere per accumulo di dettagli. L'obiettivo centrale della prima fase del lavoro autoriale è quindi la costruzione di un'«oxymorique *mémoire de l'instantanée*»<sup>1084</sup> mediante

---

<sup>1084</sup> Bonnet 2011, p. 105.

la notazione delle «impressions rétinienes continues» (*Pf*, p. 46). Tutto questo attesta definitivamente il ruolo della percezione visuale come radice dell'organizzazione testuale. Essa costituisce una componente intrinseca della scrittura, riportando ad una concezione di questa come vero e proprio «travail du regard» (*Pf*, quarta di copertina).

Per quanto concerne la seconda fase del lavoro, questa viene presentata come un'attività finalizzata a «relier et corriger ou préciser» (*Pf*, p. 109). Essa prevede la possibilità di tornare sulle «notations d'instant» (*Pf*, p. 13) accumulate nel treno, e che sul treno non potevano essere riviste. Il metatesto suggerisce tale possibilità, suggerendo «qu'on recopiera au retour ou le dimanche qui suit» (*Pf*, p. 12). La seconda fase è quindi il momento d'origine vera e propria degli éclats. Essa obbedisce alla regola di «organiser la mémoire» (*Pf*, p. 46), per restituire attraverso le impressioni retiniche la sostanza degli episodi percettivi rappresentati dai vari tragitti.

On a tenu, on a écrit à la vitesse même des images, image et puis écrire, et quand on cesse les trois lignes l'autre image vient, on recommence, on comprend comment dans le crâne, quand bien même on serait incapable d'en faire plus que grossièrement la liste, puisque c'est quatre mois qu'on fait le voyage chaque semaine, s'établit cette anticipation brève qui permet comme une reconnaissance de cadre, on sait ce qu'on doit regarder dans le moment même où cela surgit, et les usines surtout (*Pf*, p. 70)

In questa fase del lavoro interviene quindi l'azione della memoria. Quest'ultima costituisce la risorsa cruciale per riordinare il «déjà perçu»<sup>1085</sup>, «d'autant plus que s'arrêter ou fixer est impossible» (*Pf*, 111). Il momento di ricomposizione rappresenta quindi, viceversa, il momento in cui la memoria acquisisce nuovi contenuti. Le indicazioni metatestuali si soffermano in maniera particolare su questo elemento. Esse inquadrano gli éclats e il processo della loro ricostruzione come strumento di accrescimento della conoscenza. Grazie al lavoro di scrittura, «à force de semaines, prenant lentement repères» (*Pf*, p. 46), il descripteur diviene in grado di «décider cette fois en amont du voyage ce qu'il y aura à regarder et s'y tenir» (*Pf*, p. 92-93). La fase di ricostruzione è ciò che alimenta la successiva esperienza di osservazione. Essa permette al lettore di disporsi, nel viaggio che segue, alla ricezione di un nuovo dettaglio («cette fois ça y est, on en a entrepris le relevé», *Pf* p. 47). Anche questo aspetto viene esplicitato dal metatesto, che così attribuisce alla scrittura il ruolo di vero e proprio strumento di orientamento. La scrittura incarna quindi la memoria, stabilendo in prima persona i punti di riferimento per finalmente ricordare ciò «qu'on a du mal à voir, et justement parce qu'il cesse si vite nous contraindre à densifier dans l'instant le rapport visuel qu'on en a» (*Pf*, p. 68).

In altro senso, l'aspetto memoriale viene posto in risalto anche attraverso indicazioni metatestuali di diverso tipo. Queste associano l'incremento della conoscenza e della memoria visuale del paesaggio ad un parallelo accrescimento della conoscenza del *medium* in elaborazione. Esse descrivono il processo di acquisizione di specifiche consapevolezze sul funzionamento del *medium*, sempre inquadrando la memoria come strumento di orientamento della visione.

savoir gérer l'attente, la posture, savoir comment l'image va se mettre en place et ce qu'il faudra alors y saisir, même si ici on en rend compte dans un ordre qui n'est pas celui des marques sur la carte, mais celui de la reprise des notes sur le bloc jaune à papier quadrillé qui a servi, sur les genoux, aux mots repères, voire à quelques croquis de disposition de masses» (*Pf*, p. 92-93).

---

<sup>1085</sup> Portugais 2021, p. 437.

Nel complesso, le indicazioni metatestuali sulla seconda fase del lavoro di scrittura permettono di inquadrare nello spaesamento provocato dal *medium* anche uno stimolo alla memoria. Le indicazioni sulla prima fase del lavoro evidenziano l'importanza dello spaesamento nell'annotazione après-coup dei dettagli. Esse rimandano quindi all'impossibilità di trattenere altro che semplici impressioni retiniche. Le indicazioni sulla seconda fase del lavoro, invece, pongono in evidenza il ruolo della descrizione *in absentia* come momento specifico dell'arbitrio autoriale. Benché originariamente condizionato, il *descripteur* conta sulla propria memoria per realizzare la ricostruzione del paesaggio. In queste vesti, «à cause de cette fugacité obligée que le mental s'y abandonne et s'y installe»<sup>1086</sup>, la memoria è l'autentica risorsa che garantisce la rappresentazione finale. Il *medium* trova perciò una funzione fondamentale nel porre direttamente in relazione le facoltà percettive con l'elemento memoriale. Tale aspetto viene rivendicato anche da vari passaggi che evocano la fallibilità del processo:

les usines qu'on dit mortes et cette beauté triste que c'est, les bâtiments vides, ce matin ils paraissent si petits, pourquoi sinon parce qu'on a passé son dimanche sur deux paragraphes où on aurait voulu organiser la succession des images par leur détail, le pignon aux triangles, le grillage avec les plots de ciment comme un message à même le sol qu'il faudrait déchiffrer et aujourd'hui encore, à ce voyage encore, on n'y a pas réussi. Aux précédentes écritures on a ajouté peu (*Pf*, p. 86).

L'osservazione di tali forme metatestuali permette perciò di comprendere il carattere «transgénérique»<sup>1087</sup> del *medium* elaborato dal testo. Le indicazioni delineano cioè la natura del *medium* come un «dispositif optique-scriptural»<sup>1088</sup>, che trasforma il paesaggio in base all'«action combinée de la mémoire et de l'écriture»<sup>1089</sup>. Attraverso la spiegazione del lavoro, il testo espone apertamente i limiti di tali facoltà soggettive, affermando però contestualmente la loro importanza come responsabili della restituzione. Tale valore travalica anche quello del *medium* stesso, il quale si costituisce anzi come subordinato all'azione consapevole del suo utilizzatore.

L'importanza del *medium* del treno è quindi esaltare il potere delle facoltà percettive del soggetto, rivendicano la loro centralità nell'atto creativo. Il *travail du regard* si configura in questo senso come una pratica tesa al filtraggio dello specifico “modo di vedere” dell'autore. Il suo fine è sottolineare il ruolo cruciale di tale mediazione nella creazione di significato letterario. Anche questo elemento viene chiarito da ulteriori forme metatestuali. Fra queste spiccano soprattutto le numerose domande che il *descripteur* si pone rispetto ai luoghi osservati:

à quoi tient ici que la profusion autant nous retienne, prenne tant emprise sur nous-mêmes, que par cette machine humaine pourtant, la mécanique ville soit cette saignée sur trois cent cinquante-deux kilomètres faits d'entrepôts et de silos, d'écoles rectilignes avec chaufferies et d'usines défaites (*Pf*, p. 49).

Tali domande esprimono a pieno la centralità del vaglio soggettivo. L'ingaggio visuale e memoriale che guida il *descripteur* nell'osservazione del paesaggio è ciò che permette la «fulgurance»<sup>1090</sup> epifanica sul paesaggio osservato. La progressiva emersione delle riflessioni del *descripteur* rimanda

---

<sup>1086</sup> Bon 2014e.

<sup>1087</sup> Méaux in Viart, Vray 2010, p. 234.

<sup>1088</sup> Bonnet 2011, p. 104.

<sup>1089</sup> David 2015, p. 293.

<sup>1090</sup> Bonnet 2011, p. 104.

al modo in cui si accresce, al contempo, la conoscenza del *medium* e la capacità di analisi che esso veicola.

Con tali autoriflessioni, il testo espone la graduale presa di coscienza circa la percezione di ciò che viene visto. Il paesaggio viene progressivamente riconosciuto come custode dei segni della sopravvivenza del mondo industriale. Esso è l'immagine di un problema di fondo, che il *medium* cela e al contempo rivela.

Il a dû être beau de construire ce luxe au-dessus des voies nouvelles. Il faut être combien pour y habiter ? Comment ne pas savoir d'avance qu'ils sont beaucoup moins nombreux, qu'est-ce qui le dit aux fenêtres, par les stores mi-baissés ? En dessous, l'étendue terne de sortie de gare, et au sud plus rien à voir de l'horizon des forêts (Pf, p. 41).

Con lo sviluppo della conoscenza del *medium* cresce quindi la comprensione di tale funzione del paesaggio. L'importanza dell'esercizio visuale e memoriale si rivela perciò riferita specificamente a questo tipo di finalità. Lo strumento di mediazione aggiuntivo, il *medium* del movimento del treno, è ciò che consente l'ingaggio del *descripteur*. Esso incarna in questi termini l'«outil différent, augmenté» che offre «offre une prise supplémentaire sur le réel»<sup>1091</sup>. Da tale incremento delle risorse interpretative deriva quindi la possibilità del *descripteur* di fornire un punto di vista:

Qu'il ne soit pas indifférent qu'à Revigny le bar dans la rue perpendiculaire qui s'éloigne de la gare se nomme l'Outsider, et ait bandeau émaillé rouge au-dessus de la vitrine.

Qu'il ne soit pas indifférent que cette maison trop longue en élévation trois étages et quatre escaliers, si mince qu'on dirait qu'un lit en travers n'y tiendrait pas, et si étroites les fenêtres qu'on dirait qu'on n'y passerait pas le buste, élevée en parallèle des voies de chemin de fer dans la fierté du siècle commençant, soit depuis tout ce début de saison volets fermés et portes murées, en attente d'une démolition qui ne se fait pas, peut-être parce que ça n'en vaut même pas la peine.

Qu'il ne soit pas indifférent qu'à Vitry-le-François, quand on longe en arrivant le grand cimetière sous les immeubles roses au fond, cela se termine (dans le sens de la marche du train) par les urnes de crémation et qu'il s'agit d'un mur de béton avec des petites cases, et que les cases vides n'ont ni façade ni fond : juste sous la route en surplomb une suite verticale d'alvéoles partie occupée, partie rien, ce mur lui-même à l'image des immeubles tout au fond, fenêtres éclairées fenêtres noires. Après le cimetière (dans le sens de marche du train), au long de la voie une suite de quinze garages en boîtes à porte grise fermée ou levée, cubes de ciment vides comme les alvéoles à cendres, alvéoles à fer, avant qu'à la sortie on retrouve la ville des entrepôts morts (cela dure quinze secondes peut-être, d'avoir en vue le grand cimetière, la décharge qui le précède (vieilles pierres tombales, déblais, fleurs), la grande section plane sous les immeubles avec les allées droites et le terrain vierge par où les tombes pourront s'étendre, puis ce mur d'alvéoles de ciment par quoi il se clôt, enfin l'alignement des garages). Cette impression aux alvéoles irrégulières, remplies ou closes, empilées à la verticale, à cause de leurs irrégularités mêmes, qu'une poussée de la main suffirait à ce que tout s'effondre, et qu'alors les immeubles eux-mêmes peut-être suivraient : je n'aimerais pas être enterré (encore moins incinéré) à Vitry-le-François (Pf, p. 56-57).

Tale discorso sulla soggettività autoriale permette perciò di comprendere l'elemento specifico di vicinanza fra *Paysage fer* e le scritture dell'extrême contemporain. Pur non condividendo la stessa idea di transattività e di *récit*, *Paysage fer* riafferma come la maggior parte dei romanzi contemporanei l'importanza della soggettività autoriale. I procedimenti legati allo spostamento del treno costituiscono una strategia tesa a restituire la centralità della prospettiva dell'autore. Oltre a sollecitare una riflessione sull'interazione tra soggetto e realtà, e sull'elemento della mediazione, il movimento

---

<sup>1091</sup> Bon 2010b.

sottolinea la centralità della prospettiva soggettiva. Quest'ultima gode di un valore centrale nell'«esthétique pour aborder la vérité du monde, notre monde»<sup>1092</sup> strutturata da Bon.

*Paysage fer* dimostra quindi di partecipare della tendenza del *retour du réel*, delineando alcuni elementi di affinità con il *retour du sujet*. Occorre tuttavia notare come, anche laddove *Paysage fer* manifesta la sua maggiore vicinanza con le scritture contemporanee, intervengano alcuni elementi di alterazione. Essi impediscono di stabilire la totale sovrapposizione dell'opera con le forme dell'*extrême contemporain*, confermando anzi la vicinanza con la scrittura simoniana. Tali elementi riguardano il rapporto con l'intermedialità e la funzione delle immagini come forma primaria della rappresentazione. Attraverso la loro analisi, sarà possibile pervenire alla ricostruzione del quadro completo delle relazioni di continuità di *Paysage fer* con l'immaginario letterario illustrato da Simon. Occorre perciò proseguire con la loro ricostruzione, e così concludere la disamina del *medium* simulato dal testo e del suo ruolo.

## 2. c – L'intermedialità simulata dal movimento del treno

Lo slancio intermediale di *Paysage fer* rappresenta un dato intrinseco al tipo di sperimentazione che dà corpo al testo. Esso si lega all'operazione *transgénérique* che chiama attivamente in causa visione e scrittura, combinando i due sistemi di elaborazione. Tale operazione origina la dialettica di decostruzione e rivelazione dell'immagine rivelata dalla struttura narrativa. Analogamente, essa produce la moltiplicazione di livelli narrativi e interpretativi che porta il testo all'autoriflessione. L'incorporamento del movimento del treno, la connotazione di questo come *medium* visuale, rappresentano le suggestioni principali della retorica della mediazione. Grazie a questa, il *medium* restituisce la propria azione a livello testuale.

Com'è proprio delle funzioni intermediali, anche l'intervento di tale *medium* rappresenta l'«*élément révélateur* permettant un regard extérieur du sujet sur lui-même»<sup>1093</sup>. La sua incorporazione nel testo serve a focalizzare il rapporto fra percezione e memoria, e gli esiti di questo nella scrittura. Pertanto, la relazione con l'intermedialità si deve ad un tentativo di esplorare i limiti e le possibilità del testo letterario, focalizzando soprattutto il ruolo del "narratore". Pertanto, l'adesione al *retour du sujet* di Bon non avviene in maniera pedissequa. Essa non serve a reinquadrare l'autore come "centro propulsore" dei contenuti, o come autentico centro dell'interesse. In altre parole, la narrazione non partecipa dei «"tentatives de restitution" de soi»<sup>1094</sup> che popolano la letteratura dell'*extrême contemporain*. Sul *descripteur*, nello specifico, non vengono mai restituite indicazioni specifiche<sup>1095</sup>. La soggettività autoriale è in questo senso partecipe dell'apparato di mediazioni che viene tematizzato dal testo. Anch'essa costituisce un filtro, un prisma che media la realtà. Come fanno i *media*, la soggettività dell'autore è lo strumento per la creazione.

La realtà, incarnata dal paesaggio, è in questi termini la materia prima da "filtrare". Essa costituisce l'autentico motore dei contenuti. La chiamata in causa del *medium* integra l'azione di filtraggio dell'autore. Esso ne esalta l'azione, per ostentarne la parzialità. In questo modo, il *medium* focalizza

---

<sup>1092</sup> Bonnet 2011, p. 21.

<sup>1093</sup> «L'art devient ainsi l'élément révélateur permettant un regard extérieur du sujet sur lui-même et, en même temps, la possibilité de celui-ci de se confronter avec cette entité extérieure qui n'est pas lui, mais qui le fait résonner» - Bricco 2015, p. 11.

<sup>1094</sup> Vercier, Viart 2005, p. 112.

<sup>1095</sup> On ne montre jamais l'écrivain, celui qui parle ou raconte, mais on entend sa voix et on filme son « regard » (Bon 2014e).

un elemento problematico cruciale. Si tratta dello spettro angoscioso dell'impossibilità del riuscire a vedere tutto, a parlare di tutto, e rispondere a tutte le domande, laddove quello «qu'on aimerait voir» spesso «le train ne condescend pas à dévoiler» (*Pf*, p. 106). In questo senso, l'attenzione al *sujet* rappresenta un modo per mettere al cuore della riflessione il limite delle possibilità della scrittura e della rappresentazione.

Al contempo, questa stessa attestazione del limite presenta anche un significato di carattere inverso. Essa si configura come manifestazione diretta della possibilità che l'arte, la scrittura, il dialogo intermediale stesso, offrono al rapporto con la realtà. Ognuno di tali linguaggi appaiono come gli agenti rivelatori delle «histoires» che «sont là dans la ville qui traînent»<sup>1096</sup>, in attesa di essere «raccontate». La creazione artistica è lo strumento primario del loro rilievo e della loro realizzazione. Se «le roman ne suffit plus ni la fiction»<sup>1097</sup>, l'autoriflessione svolta grazie al *medium* sancisce l'approdo ad una concezione delle interazioni fra scrittura e visione come estensione delle facoltà di rappresentazione. L'intermedialità incarna nel testo il principio stesso di tale dialogo e tale interazione. Essa simboleggia un desiderio di approfondimento dello sguardo sul mondo, della capacità di trarne sempre nuove riflessioni, nuovi spunti interrogativi. Ognuno di questi elementi, anche senza produrre risposte, alimenta il dialogo fra soggetto e realtà. L'importanza del *sujet* risiede quindi nella sua facoltà di partecipare a tale dialogo, diventando esso stesso uno «mediatore» verso la realtà. Al fondo, si può dunque individuare una rivendicazione del fatto che «la force d'un artiste, c'est de ramener quelque chose de cet ordre, qui n'est qu'illusion, au champ matériel de ce qu'il organise»<sup>1098</sup>.

Conseguimento finale dell'opera di dinamizzazione dello sguardo svolta del *medium* è consentire di dare voce ad una visione soggettiva su un problema collettivo. Il *medium* intensificazione la visualità, consentendo al lettore il modo di comprendere del *descripteur*. Esso conduce progressivamente alla comprensione del *paysage* fer come il residuo di un mondo in via di abbandono. Scopo dell'opera è veicolare, non uno stato d'animo, né una «denuncia» vera e propria, ma l'*éclat du moi* del *descripteur*. Attraverso di esso, sarà possibile recepire un «*symptome du monde*»<sup>1099</sup>. Il paesaggio si configura in questi termini come la Figura della «*caducité d'une époque*»<sup>1100</sup> percepita dal *descripteur*. Quest'ultimo decifra ciò che vede come immagine di un mondo in via di sparizione. Egli ne restituisce non «un pur documentaire», una «*succession muette des images*»<sup>1101</sup>, ma, «*tout en évitant la nostalgie*»<sup>1102</sup>, un valore estetico. Tale valore ha a che fare con il contrasto avvertito fra l'essere parte di «un monde qui se reconstruit, mais à côté», e il contatto con le «*zones mortes, que le train continue d'exposer*», e di cui «on ne s'occupe pas» (*Pf*, p. 39). Esso viene fatto emergere attraverso l'osservazione dei segni del rimpiazzamento della «*masse des ouvriers*» con i suoi stessi residui. Il *descripteur* osserva cioè i segni diretti della rarefazione e della dispersione di un mondo, come la «*grande maison inhabitée*» (*Pf*, p. 13), «*la rue vide au-dessus de l'usine*» (*Pf*, p. 20), la

---

<sup>1096</sup> Bon, *Impatience*, p. 12-13.

<sup>1097</sup> Ivi, p. 12.

<sup>1098</sup> Bon 2014e.

<sup>1099</sup> Il «mondo» di cui parla Bon è quello che «une industrie paternaliste construisait à ses ouvriers pour les loger près de l'usine», realizzando costruzioni e punti di aggregazione «comme compensation au maigre salaire, supplément de subsistance» (Cfr. Viart 2008, p. 60).

<sup>1100</sup> Ivi, p. 33.

<sup>1101</sup> Bon, *Impatience*, p. 13.

<sup>1102</sup> Sheringham in Viart, Vray 2010, p. 120.

«voiture abandonnée» (*Pf*, p. 23). Il dispositivo transgénérique elaborato da Bon concretizza tale valore estetico.

In questa prospettiva, il treno appare leggibile come l'epitome stessa del tipo di problema suggerito dallo sguardo del *descripteur*. Tale problema ha a che fare con le ricadute della «délocalisation des moyens de communication» sul «phénomène de désurbanisation»<sup>1103</sup>, la quale vede ora la «province aspirée par la capitale» (*Pf*, p. 27). Lo sguardo del *descripteur* rileva tale problema come «mal perçu»<sup>1104</sup> dal senso comune, riportandolo all'attenzione. La collocazione del suo sguardo sul treno offre una prospettiva organica a questo tipo di questione. Di fatto, «la ligne de chemin de fer évidemment ne change pas», mentre «la ville n'a cessé de se faire et se défaire»<sup>1105</sup>. Tale elemento, osserva l'autore, permette di guardare alla ferrovia «comme une coupe archéologique dans 150 ans d'histoire contemporaine»<sup>1106</sup>. L'organicità del treno a questo tipo di rappresentazione dipende del resto dall'ambivalenza dell'osservazione che esso veicola. Il passeggero del treno vede dal finestrino qualcosa che non potrebbe vedere se viaggiasse in macchina, ma ne resta tuttavia a distanza. Tale condizione si delinea come emblematica della «friction de l'homme et du monde»<sup>1107</sup>, espressa dalla rappresentazione di Bon. Da un lato, il treno mostra la vicinanza fisica e geografica del problema. Dall'altro, esso mostra la disabitudine dello sguardo del «cittadino urbano» a «ce pays à la fois proche et lointain, banal et étrange, connu et inquiétant»<sup>1108</sup>.

Tali elementi trovano un riscontro nel confronto con l'automobile. Essa viene citata a più riprese come termine di un paragone, che il *descripteur* utilizza per rilevare le differenze fra le forme di visualità ricavabili dai due mezzi di locomozione. Simile confronto supporta la definizione della specificità del linguaggio visuale del *medium*. Esso individua alcuni elementi fortemente caratterizzanti il tipo di suggestione visiva associabile al movimento del treno. Le differenze fra treno e automobile hanno ad esempio a che fare con l'elemento della contrainte. L'automobile, svincolata dal binario, può fermarsi e addentrarsi nei luoghi a discrezione di chi guida:

On se dit parfois qu'une fois il faudrait prendre sa voiture et qu'elle vous mènerait aux mêmes lieux précis avec droit de s'y arrêter, au cimetière puis aux usines de Vitry-le-François ou bien au vieux cimetière de Toul, à la grande aciérie aux activités invisibles avant Sorcy [...] (*Pf* p. 47).

Il treno non può invece andare oltre lo sguardo fugace e distante imposto dalla natura stessa del mezzo. Il suo è un linguaggio strutturato, vincolato a norme specifiche. Ma sono proprio tali norme a consentire lo sforzo visuale, e chiamare così direttamente in causa l'attività consapevole della percezione dell'osservatore. Esse incitano perciò la sua attività di decodificazione:

tout ce qu'on peut en atteindre, comme si la règle du jeu, que cela surgisse et cesse, était justement ce qui vous produisait le visible en le retranchant du même coup, forçant l'impression brève (*Pf*, p. 48).

L'automobile, che «va si vite, c'est si proche», non può accedere alla fascinazione ambivalente evocata dalla costrizione allo spostamento ferroviario. Tale fascinazione è infatti suscitata soprattutto dal fatto che «la vitesse même du train est trompeuse, qui éloigne ce qui est tout près» (*Pf*, p. 110). Nel treno

---

<sup>1103</sup> Virilio, 1984, p. 94.

<sup>1104</sup> *Ibidem*.

<sup>1105</sup> Bon 2014e.

<sup>1106</sup> Bon 2014e.

<sup>1107</sup> Bon, *Impatience*, p. 20. Tale è il senso della «bascule» ampiamente individuata come tematica fondamentale della scrittura di Bon (Cfr. Bonnet 2011).

<sup>1108</sup> Portugais 2021, p. 453.

«è la velocità della macchina e non più il movimento umano, a dettare la struttura e la qualità delle impressioni visive»<sup>1109</sup>. Imponendo restrizioni alla prospettiva dell'uomo, esso ne acquisisce la forza di penetrazione. Il treno rappresenta perciò in questi termini un autentico *medium*. Esso non realizza le volontà del soggetto, ma concretizza le specificità proprie dell'elemento tecnologico e meccanico.

Oltre a ciò, le differenze con l'automobile permettono di identificare nel treno il *medium* adatto all'osservazione soprattutto in virtù della fugacità prodotta dal suo movimento. Tale caratteristica si configura come particolarmente coerente al tipo di paesaggio osservato. Il treno «va droit et très vite comme s'il n'y avait rien ici qui puisse l'intéresser» (*Pf*, p. 31), restituendo direttamente la sua trasformazione in non-lieu. Esso permette perciò di osservarne la mutazione in uno spazio destinato solamente al transito occasionale e funzionale<sup>1110</sup>. Il *paysage fer* appare come una «banlieue de l'errance accélérée», e, in queste vesti, un «pôle à atteindre» esclusivamente «dans l'exercice de l'aller retour»<sup>1111</sup> provvisto dal treno.

S'interroger sur cette fascination même que voir depuis le train provoque, par les effets de compression et de vitesse, par cette illusion surtout d'un monde dont on est le provisoire voyeur d'une intimité par l'arrière offerte, surgirait simplement le vieux rêve d'une proximité de la représentation mentale aux choses, proximité peut-être amplifiée par le fait même que cesse si vite le rapport visuel qu'on en a, qu'il faut retenir, qu'on a vu si peu le détail mais qu'on a été aspiré soi dans cette envie de mieux voir, envie de retenir, et le prodigieux sentiment d'évidence à quoi atteint ce monde qui ne vous demande rien, vous laisse si tôt repartir. (*Pf*, p. 117).

Il treno presenta perciò tutte le caratteristiche più adatte e fornire un adeguato “filtraggio” di visioni. In virtù delle sue caratteristiche, il treno restituisce il «senso del luogo»<sup>1112</sup>, rilevando il contenuto sociale e la vocazione estetica a ciò che viene osservato.

Il dispositivo transgénérique corona tali proprietà del treno, in virtù della funzione della scrittura come strumento per “rendere visibile”<sup>1113</sup>. L'atto della nomina costituisce il principio stesso dell'esistenza dei luoghi. Nominare le città significa farle esistere:

---

<sup>1109</sup> Jakob 2009, p. 112.

<sup>1110</sup> Da un punto di vista concettuale, la caratteristica della mediazione appare particolarmente efficace per l'osservazione della specifica tipologia di paesaggio ritratta in *Paysage fer*. Grazie all'associazione con il concetto di «non-lieu», è possibile infatti ricostruire una più profonda e strutturale aderenza all'idea di mediazione, vista la natura stessa del *non-lieu* come insieme di «espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir)», che si qualifica soprattutto per il particolare tipo di «rapport que des individus entretiennent avec ces espaces». Un rapporto che si sostanzia appunto della funzione di mediazione che pervade i *non-lieux*, i quali, per natura, «médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins» (Augé 1992, p. 111). Oltre a svolgere una funzione strumentale, di luoghi di transito e di provvisorietà, che li vede sempre finalizzati a scopi non direttamente inerenti alla loro stessa costruzione, i *non-lieux* si costituiscono di funzioni mediatrici, svolte da testi (come sono ad esempio i cartelli di indicazioni per l'autostrada, Cfr. Ivi, pp. 120-124), per le quali «la fréquentation des non-lieux, aujourd'hui, est l'occasion d'une expérience sans véritable précédent historique d'individualité solitaire et de médiation non humaine (il suffit d'une affichée ou d'un écran) entre l'individu et la puissance publique» (Ivi, p. 147).

<sup>1111</sup> Virilio, 1984, p. 94.

<sup>1112</sup> «Il significato che un luogo, dotato di una precisa identità, acquista per l'individuo dopo l'inevitabile appropriazione intellettuale dei suoi caratteri». A partire da tale nozione risulta «agevole constatare l'ambiguità di una simile concezione che si delinea scomoda da determinare per la sua natura proteiforme che fonde insieme oggettività e soggettività, realtà geografica fattuale ed esperienza interiore» - De Fanis 2001, p. 39.

<sup>1113</sup> «Soudain je retrouve accès à des ordres de réel incluant le langage qui les nomme, retrouvant la veine du langage depuis un locuteur lié à telle strate de réalité, à laquelle je ne saurais accéder, ou du moins à laquelle mon propre ordre de représentation resterait sinon toujours extérieur» - Bon 2001, p. 50.

Rares sont les noms qui viennent jusqu'au train, le pays n'a pas de nom, il n'est plus rien qu'images et affiche partout comme le territoire pourtant total de ce que l'homme entreprend sur la terre à chaque mètre carré qu'il la transforme (*Pf*, p. 28).

Funzione propria della scrittura è quindi garantire un valore di realtà a ciò che il soggetto osserva. Tale funzione legittima l'importanza dell'incontro fra sguardo soggettivo e mondo esteriore come risorsa primaria di significato. Il linguaggio è il mezzo che consente al sujet di realizzare tale vocazione dello strumento letterario. Esso è il veicolo diretto per proporre al dialogo collettivo il contenuto soggettivo elaborato dal *descripteur*. Il suo ruolo è permettere alle immagini «du réel qui se sont gravées dans sa mémoire» di materializzarsi, e così soddisfare il bisogno «d'un réel différent pour s'exprimer: celui des autres et du monde extérieur»<sup>1114</sup>. L'incontro con il *medium* permette perciò al linguaggio verbale di “produrre” i significati avvertiti dallo sguardo del *descripteur*, rispecchiandoli «par le corps et par le verbe»<sup>1115</sup>.

Infine, la tensione visuale integrata nel dispositivo *transgénérique* avvera le funzioni del linguaggio. La ricerca della visualità de parte della parola indica il tentativo del *descripteur* di mantenere la forma originaria dei significati da comunicare. Da un lato, la visione è la fonte primaria del discorso estetico manifestato dal *medium*. Dall'altro, essa veicola in prima istanza la possibilità di «s'interroger sur cela qui survit» (*Pf*, 111). La visione è la facoltà percettiva primaria, quindi lo strumento privilegiato per “catturare” la realtà. Essa costituisce anche il viatico per l'attribuzione di un'importanza estetica a ciò che viene osservato. Ricettiva al *punctum*, essa può evocare nello sguardo del *descripteur* un elemento di «beauté»<sup>1116</sup>. È forse anzi la beauté soggettivamente percepita dal *descripteur* a indirizzare lo sguardo durante il viaggio. Essa focalizza l'uno o l'altro oggetto, stimolando all'interrogazione sul «pourquoi ça vous prend» (*Pf*, 111). Questo genere di percezioni costituisce l'origine stessa della creazione letteraria. Da queste deriva il desiderio di scrivere, e così rendere visibile l'«humanité patente et têtue de ce monde affligé»<sup>1117</sup>. Restituendole nella scrittura, il «paysage rural sans relief»<sup>1118</sup> può rivelarsi un «musée à ciel ouvert»<sup>1119</sup> di «ce que l'on préfère souvent ne pas regarder, et sa charge d'angoisse»<sup>1120</sup>. La visione consente l'incontro con la bellezza angosciosa percepita dal *descripteur*. In questo senso, essa è la matrice della stessa funzione sociale dell'atto del «“voir et entendre”», del «lire»<sup>1121</sup> e interpretare il paesaggio.

L'aspetto visuale del dispositivo *transgénérique* appare in queste vesti come un dato fondamentale. Occorre perciò ricostruire il quadro di tali effetti visuali, e così completare il quadro delle funzioni collegate al *medium* strutturato in *Paysage fer*.

### 2.c.I - Il formato della visualità

La ricostruzione dell'aspetto visuale consente di concludere la definizione di funzione-regard. La sua analisi corona le strutture dell'«unique ensemble hypertexte et transmedia»<sup>1122</sup> all'interno del quale prende corpo *Paysage fer*. Come già anticipato, il progetto alla base dell'opera coinvolge un

---

<sup>1114</sup> Bon 2001, p. 64.

<sup>1115</sup> Ivi, p. 50.

<sup>1116</sup> David 2015, p. 294.

<sup>1117</sup> Sheringham in Viart, Vray 2010, p. 124.

<sup>1118</sup> Catinchi 2000.

<sup>1119</sup> Portugais 2021, p. 445.

<sup>1120</sup> Viart 2008, p. 21.

<sup>1121</sup> Bon 2001.

<sup>1122</sup> Bon 2014e.

complesso di pratiche artistiche, fra cui anche la fotografia e la produzione video. Oltre ai 52 scatti fotografici del *paysage fer* di Bon, esiste anche un video, prodotto insieme al regista Fabrice Cazeneuve. Tali corollari transmediali sono entrambi visibili nel blog dell'autore. Essi rappresentano lo strumento per «vérifier le texte après coup» (*Pf*, p. 112), e possono quindi essere utilizzati per verificare le valutazioni sulla visualità operate nel testo.

L'impiego congiunto di fotografia e video risponde concretamente ai caratteri frammentari e discontinui del testo. Essi rispecchiano le specificità del flusso degli éclats. Ciascuna delle due forme espressive appare associabile ad un diverso aspetto del testo. La fotografia riflette l'attenzione dello sguardo ai dettagli, che essa può "fissare" all'interno di veri e propri éclats di paesaggio. Essa manifesta la visione frammentaria evocata dalla scrittura. Nelle foto possono essere registrati non solo i dettagli, ma anche gli effetti del movimento. Possono infatti comparire anche i «reflets de vitres» emersi a causa «des bougés» (*Pf*, p. 112). Il linguaggio filmico, allo stesso modo, appare particolarmente organico alla registrazione del movimento. Esso può infatti ritrarre il movimento attraverso il punto di vista fisso, manifestando la subordinazione dello sguardo al treno. In questo modo, esso può restituire il flusso visuale dei dettagli che sfilano fuori dal finestrino, permettendo di osservare l'aspetto della discontinuità:

les images reviennent en tête comme autant d'éléments mais séparés, comme si rien ne joignait dans la réalité l'enfoncement ici dans les arbres à l'aménagement juste ensuite du fleuve pour les courses d'aviron avec des bordures blanches et des bouées bicolores en face Changis-sur-Marne» (*Pf*, p. 27)

Il ricorso ad entrambe le forme di rappresentazione rispecchia le qualità principali della struttura testuale. L'impiego di tali *media* permette di inquadrare gli effetti visuali evocati dalla descrizione come una sintesi fra le due tipologie di visualità. Entrambi poi possono restituire l'effetto di défiguration del paesaggio, frammentandolo, limitandolo e infine registrano le alterazioni portate dallo spostamento del punto di vista. Il loro impiego permette di paragonare *Paysage fer* con le specificità intermediali precedentemente analizzate in *Triptyque*.

Tale paragone risulta possibile anche per via dell'esistenza di una trasposizione filmica per ciascuna delle due opere. Nel caso di *Paysage fer*, tale trasposizione filmica appare particolarmente utile per operare valutazioni sul testo. Essa riflette organicamente l'idea della traduzione in immagini filmiche dei caratteri evocati dallo stesso testo. È perciò possibile avvalersi del confronto con il video tratto dall'opera per valutare le forme del dialogo con *Triptyque*.

Si è parlato, infatti, dell'effetto di metamorfosi generato dal flusso discontinuo delle immagini e dall'unione dei loro frammenti in un unico flusso. Simile elemento viene sostanzialmente rispecchiato anche nella trasposizione filmica. Esso si configura come una suggestione metamorfica, suscitata dalla fugacità delle visioni e dai loro salti temporali. La frammentarietà e la discontinuità danno corpo alla continua transizione da un'immagine all'altra, trasformando il paesaggio in un flux rétienien. Tali caratteristiche esprimono l'impossibilità di soffermarsi a lungo su un solo oggetto, consentendo di cogliere piuttosto la trasformazione costante di ciò che può essere visto:

comme un mouvement tournant que la simple translation du train fait amorcer à l'ensemble du paysage et voilà que la totalité construite jaillit une seconde sur une seule diagonale plongeante, devant c'est de l'herbe en hiver, haute et rêche mais d'un jaune tirant au brun, puis suite de poteaux à grillage, hauts poteaux fer à dessus recourbé, puis suite de bâtiments, parce que la voie ferrée s'en rapproche, perpendiculaires à cette diagonale qui les organise, deux travées sous tôle ondulée, la première un peu plus étroite que la seconde et de moins de flèche, puis suite (recomptée semaine suivante) de sept triangles asymétriques fibrociment sur brique, puis façade toit plat bardage blanc puis cette fois en longueur et finissant la perspective oblique encore bâtiment parallélépipède

parpaing passé à la chaux le seul avec suite régulière de fenêtres on dirait douze, et toit fibrociment avec deux rangées plaques translucides sous le ciel brillantes, enfin au niveau (dans l'image jaillissant sur diagonale) des triangles asymétriques à fronton de brique cinq autres triangles en arrière qui dépassent, plus hauts, parpaing clair mais à peine on voit la pointe qui passe, avec cheminée très haute et fine, cheminée que le ciel et la vitesse du train combinés semblent plier (*Pf*, p. 82).

L'effetto del flux rétinien appare pervasivo nell'immagine video, evocando lo stesso effetto di défiguration del paesaggio generato nella scrittura. Nelle immagini del film di Bon si vedono gli stessi effetti del movimento che spesso la video art pone al centro delle proprie rappresentazioni. Il movimento del treno tende chiaramente a mostrare un movimento orizzontale, che avviene nello spazio.

## **IMMAGINE**

François Bon, Fabrice Cazeneuve, *Paysage fer* (2014)  
Sound, 56:16 min

L'effetto metamorfico del movimento viene poi sottolineato dalle dinamiche di ripetizione e variazione. Esse permettono di notare le trasformazioni progressive del paesaggio soprattutto attraverso il dettaglio. Tale modalità di rappresentazione può configurare un rimando alle forme videoartistiche, mettendo in campo un'idea di metamorfosi "analogica". Un esempio di metamorfosi di questo tipo può essere individuato in *Vertical roll* di Joan Jones (1972). Nel video, la suggestione metamorfica viene ingenerata da un flusso di fotogrammi. Questi si susseguono ininterrottamente, presentando ognuno la stessa inquadratura. L'immagine che viene costruita presenta in maniera chiara una vocazione frammentaria e discontinua. Nell'inquadratura viene focalizzato sempre lo stesso dettaglio, che quindi si ripete di fotogramma in fotogramma. La ripetizione di tale dettaglio permette di individuare alcune variazioni nell'immagine, le quali rivelano progressivamente il fatto che il soggetto inquadrato è in movimento.

## **IMMAGINE**

Jonas Jones

Lo stesso effetto di frammentarietà dell'immagine torna nel video di *Paysage fer*, ma in una forma notevolmente “diluita”. Esso non viene infatti propriamente evocato dal movimento del treno, ma da alcuni momenti di stasi. In tali momenti, l'occhio della videocamera fuoriesce dall'abitacolo del vagone e osserva più da vicino alcuni particolari. Il video mostra così come durante il passaggio attraverso il paesaggio, lo sguardo subisca la fascinazione per alcuni dettagli. Tali dettagli vengono presentati in maniera discontinua, vista l'assenza di connessioni dirette fra le loro immagini. Essi non compaiono infatti necessariamente in conformità col modo in cui essi compaiono nel paesaggio. Al contrario, la loro presentazione sancisce dei brevi momenti di pausa nel movimento.

## **IMMAGINE**

François Bon, Fabrice Cazeneuve, *Paysage fer* (2014)  
Sound, 56:16 min

La discontinuità rimanda quindi ad una temporalità rimodulata nei termini di una metamorfosi, di un «fragment continu de temps»<sup>1123</sup>. In questa prospettiva, il confronto con le immagini video permette di riscontrare nell'elemento metamorfico la forma ultima della défiguration del récit dal punto di vista della temporalità. La dimensione del tempo subisce prima una “contrazione” negli éclats, e successivamente una diluizione nel flusso visuale. Essa si uniforma quindi ad un'idea di metamorfosi, proponendo quest'ultima come struttura primaria della temporalità. In questo modo, la scrittura evoca la perdita d'interesse per il «déroulement réglé et continu du réel»<sup>1124</sup>.

## **IMMAGINE**

François Bon, Fabrice Cazeneuve, *Paysage fer* (2014)  
Sound, 56:16 min

La categoria delle metamorfosi in *Paysage fer* si rivela particolarmente indicata per definire il senso sociale ed estetico di quanto presentato dal descripteur. Il transito del treno produce la

---

<sup>1123</sup> Bon 2013b.

<sup>1124</sup> *Ibidem*.

trasformazione dell'immagine che esso produce. L'idea del "passaggio" e della trasformazione che esso evoca riflette le stesse caratteristiche del mondo industriale che viene osservato. L'idea di metamorfosi rispecchia in questo senso il passaggio in corso fra un passato che sta scomparendo e un presente che emerge. Essa incarna quindi l'«oscillation entre l'existence et la perte, que Bon problématise»<sup>1125</sup>. Le immagini osservate dal finestrino sono éclats composti dalle tracce di tale metamorfosi, dai «signes [...] lisibles»<sup>1126</sup> dello stato di abbandono. Le immagini degli edifici abbandonati testimoniano quindi un mondo in rovina, simboleggiando la metamorfosi stessa. Ognuna di queste immagini è un correlato oggettivo della liminarietà che caratterizza il paysage fer.

L'elemento della metamorfosi rappresenta l'autentico tema affrontato dal testo, il nodo focale del discorso testuale e filmico. Non venendo mai apertamente "nominata", la suggestione della metamorfosi viene ampiamente evocata dalle immagini testuali. La forma del testo e i suoi contenuti spostano la riflessione su tale asse. Esse permettono di comprendere come la sua presentazione avvenga soprattutto attraverso la funzione-*regard*. La ripetizione e la trasformazione veicolano in prima persona tale contenuto implicito, evocandolo in chiave visuale. Si può perciò individuare nella forma testuale un tentativo di esprimere contenuti, non "tematizzandoli", ma "presentandoli" direttamente. Tale modalità espressiva si apparenta in maniera strettissima con le modalità di significazione delle immagini. Essa rimanda ad un'idea di espressione non didascalica, la quale punta a mostrare direttamente ciò che interessa la rappresentazione. Per comprendere in che senso, risulta utile un confronto a livello intermediale.

La significazione non didascalica è infatti una prerogativa specifica di qualunque linguaggio per immagini. In talune opere videoartistiche, essa si fonda sulla presentazione di immagini prive di cornice e di contesto. Le immagini dimostrano di poter evocare autonomamente il "senso" della rappresentazione, senza necessità di spiegazioni contestuali. Esse manifestano direttamente il loro "contenuto" attraverso la "forma". Un utile esempio in tal senso è *Transit* di Taysir Batniji (2004). Una serie di fotografie illustra il "transito", appunto, dell'artista fra Il Cairo e Rafah. Lungo tale tragitto, i palestinesi non sono autorizzati a filmare o fotografare. La progressione dello *slideshow* evoca il graduale approssimarsi alla meta. Nelle immagini non compare nient'altro che il paesaggio, soprattutto umano. Nonostante il "silenzio" della rappresentazione e l'assenza di indicazioni, le immagini fanno emergere con forza il loro contenuto. Esse esprimono le difficoltà, se non l'impossibilità, del transito dei palestinesi. In questo modo, esse restituiscono autonomamente la loro vocazione sociale. Le immagini e la loro progressione esprime quindi un valore specifico come un «tentativo di controinformazione».

## IMMAGINE

Taysir Batniji, *Transit*, 2004  
Video, 6 minutes, 18 seconds

Il tentativo di significazione autonoma costituisce il fondamento specifico alla base dell'impiego di un linguaggio visuale. Esso viene perseguito nel testo attraverso la costruzione degli îlots de sens. Le ricorrenze, le ripetizioni, e le variazioni manifestate dai dettagli, richiamano l'attenzione del lettore. Egli viene incaricato di interpretare tali dinamiche del dettaglio, ripetendo in questo modo lo sforzo esegetico svolto dal descripteur attraverso il *medium*. Il lettore viene quindi attivamente

---

<sup>1125</sup> David 2015, p. 290.

<sup>1126</sup> Sheringham in Viart, Vray 2010, p. 119.

coinvolto nella costruzione del significato delle immagini evocate. La tensione del testo alla costruzione di immagini trova in tale elemento una possibilità di funzionamento. Soprattutto, essa appare in quest'ottica una matrice primaria di significato.

La scrittura che informa *Paysage fer* è quindi la materia prima di un'opera di «cinéaste paysagiste»<sup>1127</sup>. Lo sguardo che essa restituisce sulle cose è uno sguardo specificamente teso ad evocare un valore estetico. L'insistenza sugli «objets utilitaires, souvent déclassés»<sup>1128</sup> risponde a questa ricerca di beauté. Attraverso di essa, la “metamorfosi” del paesaggio diventa una rappresentazione dal valore sociale<sup>1129</sup>. La sua rappresentazione rispecchia il transito del treno e della storia, evocando il contrasto fra un passato che persiste e un presente che emerge. Il valore estetico della metamorfosi inquadra la «modernité malheureuse» che il descripteur identifica come «génie du lieu», e che fa del *paysage fer* «un anti-locus *amoenus*»<sup>1130</sup>. In questa prospettiva, il testo e la sua vocazione visuale concorrono soprattutto a riavvicinare l'estetica del movimento ad un'estetica delle rovine. Le immagini rilevate dal treno sono immagini «de l'abandon insensible d'espaces humanisés, dont la vitesse dispense de prendre conscience»<sup>1131</sup>. Grazie allo sguardo soggettivo, tali immagini vengono restituite al dialogo collettivo, acquisendo il valore di «mémoire exemplaire»<sup>1132</sup>.

Il conforto fra *Paysage fer* e il linguaggio filmico permette di identificare l'espressione di un tale contenuto anche attraverso l'utilizzo della metalessi. Quest'ultima interviene per porre in risalto l'artificio del *medium*, istituendo così uno sguardo “inglobante” sul risultato dell'osservazione e sulle circostanze dell'osservazione stessa. La sua presenza riflette la tensione all'interrogazione delle forme della rappresentazione e del loro rapporto con l'idea di mediazione.

On commence à séparer ce qui vient linéairement se succéder sur la même vitre où vous êtes, face à la place 64, au-dessus des trois sièges vides en face un miroir, des rideaux verts à plis rigides et jaunis sur les bords, et au-dessus de la porte les deux gros boutons dont a essayé mille fois le fonctionnement, mais ni le réglage chaud (thermomètre rouge) ou froid (thermomètre bleu) du chauffage (toujours à fond) ni le bouton près du petit dessin de haut-parleur avec suite grandissante de carrés (diminuer le volume des annonces à chaque gare) ne fonctionnent, encadrés à droite par l'interrupteur des lumières, à gauche par le signal d'alarme scellé, la porte coulissante mi-ouverte sur son bâti d'aluminium anodisé gris (*Pf*, p. 66).

Anche dal confronto con le immagini di *Paysage fer* è possibile riscontrare tale prospettiva “auto-inglobante”. Nel video compaiono, ad esempio, molteplici inquadrature che riprendono il finestrino,

---

<sup>1127</sup> Catinchi 2000.

<sup>1128</sup> David 2015, p. 294.

<sup>1129</sup> L'ottica della metamorfosi permette di identificare forti elementi di richiamo a Orlando, al «decorso di tempo» (1993, p. 77) e al discorso sulla «defunzionalizzazione di luoghi» (Ivi, p. 140) incarnata dalle rovine. Il *paysage fer* ritratto dall'opera appare direttamente inquadrabile nel paradigma definito da Orlando, secondo cui «la letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di antimerci» (Ivi, p. 18). Questo tipo di problematizzazione risuona poi nell'analisi operata in Augé 2003 a proposito dello stesso argomento.

<sup>1130</sup> Portugais 2021, p. 453.

<sup>1131</sup> Catinchi 2000.

<sup>1132</sup> Con questo concetto, Todorov si riferisce alla capacità della rappresentazione soggettiva di accedere ad un grado di organicità rispetto al dialogo collettivo, alla rappresentazione di una memoria comunitaria: «Sans nier la singularité de l'événement même, [...] je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part [...] je désarme la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant, mais, d'autre part [...], j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fais un exemplum et j'en tire une leçon; le passé devient donc principe d'action pour le présent» (Cfr. Todorov 1995, p. 30-31).

contestualizzandolo all'interno dell'abitacolo<sup>1133</sup>. Esse attirano l'attenzione sul simbolo più importante del discorso sulla mediazione. Soprattutto, esse mostrano la sede specifica in cui si attiva il *medium* cui si richiama la scrittura, decostruendo così il dispositivo dell'artificio. Quest'ultimo viene inquadrato dall'interno, secondo una prospettiva che permette al contempo di osservare l'esterno del finestrino.

## IMMAGINE

François Bon, Fabrice Cazeneuve, *Paysage fer* (2014)  
Sound, 56:16 min

In questo modo, le immagini mostrano sia la dimensione in cui si colloca il *descripteur*, sia ciò che il treno gli permette di osservare. Tale immagine rivela quindi l'esistenza di una soglia e di un dialogo fra il piano della "realtà" (quello incarnato dal paesaggio) e il piano in cui si struttura la "finzione" (la rappresentazione del paesaggio che il *descripteur* elabora nel treno).

Sotto una diversa specie, la prospettiva inglobante viene evocata sin dall'inizio del film. Le prime immagini vedono un treno in transito, ripreso dall'esterno. Con l'uso di una sequenza «au graphisme évident»<sup>1134</sup>, il video dà corpo ad un gioco fra l'interno e l'esterno che decostruisce le funzioni del *medium* che darà corpo all'esperienza visuale.

## IMMAGINE

François Bon, Fabrice Cazeneuve, *Paysage fer* (2014)  
Sound, 56:16 min

Mettendo in primo piano i mezzi della costruzione della rappresentazione, viene quindi posta la tensione autoriflessiva del *medium*. Tali immagini fanno eco alle indicazioni metatestuali sulle funzioni visive e scritturali del *medium*. Esse "dichiarano" il principio intermediale alla base del testo, esplicitando una riflessione sulle funzioni significatrici del dispositivo. Come accade nel testo, tali immagini espongono la limitatezza e la parzialità del *medium*. Esse rimandano perciò alla stessa rivendicazione di soggettività espressa dalla scrittura. La loro osservazione permette quindi di completare il quadro delle funzioni della soggettività espressa da *Paysage fer*. Ricongiungendo tali immagini alle forme metatestuali, diventa possibile riconoscere il peso accordato al carattere soggettivo della rappresentazione. In tale aspetto soggettivo risiede l'unica forma di "realtà" considerata autentica, la quale coincide con l'idea stessa degli éclats che struttura la scrittura.

Una tale visione esprime quindi un'opposizione verso ogni ipotesi di «réel unifié dans ses représentations génériques»<sup>1135</sup>. Essa rivendica una visione della realtà limitata e parziale, ma incontrovertibilmente "vera". Questa viene realizzata eminentemente attraverso l'arte, grazie all'opera di "filtraggio" che essa consente di effettuare sulla realtà. I *media* artistici sono ciò che

---

<sup>1133</sup> L'inclinazione all'autoriflessione rappresenta una caratteristica particolarmente indicata al confronto con il linguaggio video, date le inclinazioni specifiche per le quali «rispetto alla macchina da presa, la videocamera diviene una protesi, una lente d'ingrandimento sempre più efficace, in grado di rappresentare la relazione tra fotografia e racconto di sé: un occhio straniante capace di indagare e mostrarci cosa succede poco prima e poco dopo un'immagine pittorica o un'istantanea fotografica, di rivelare le sfasature tra film e autoritratto evocando sperimentalmente la soggettività presente nel secondo» (Cfr. Masecchia, Sperti 2021, p. 62).

<sup>1134</sup> Portugais 2021, p. 435.

<sup>1135</sup> Bon 2010a.

consente alle percezioni di trasformare ciò che accade al di fuori del soggetto in qualcosa di autenticamente “reale”. La realtà stessa, in questi termini, non è che quella che si realizza nella letteratura.

Tale prospettiva stringe ulteriormente i legami con la concezione artistica di Simon. Essa rimanda ad un analogo riconoscimento del «*primat aux représentations*»<sup>1136</sup>. Soprattutto, essa restituisce una visione del «*réel comme opium*»<sup>1137</sup>, come un dogma. La tendenza a deformare la realtà osservata suggerisce una visione della rappresentazione realistica come intrinsecamente destinata a produrre contenuti dogmatici e insufficienti. Tali contenuti contribuiscono a strutturare una poco penetrante «*doxa du réel*»<sup>1138</sup>. Proprio per questo, quindi, *Paysage fer* esplicita con insistenza la propria artificialità. L’opera esprime in questo senso una volontà specifica di distanziarsi dalla non-fiction, e di superare la poetica documentaria. Il suo ricorso ad un linguaggio figurale costituisce in questo senso la proposta del *réalisme ontologique* come forma di un nuovo rapporto con il mondo. Nel prisma di tale visione, l’arte «*ne chercherait pas à dire à traduire le monde, mais plutôt à s’y mêler voire à s’y substituer*»<sup>1139</sup>.

les livres qu’on a lus, parce qu’ils nous ont raconté de tels intérieurs, nous aident à regarder celui-ci non pas comme fragment stérile de réel mais cette imbrication, jusqu’à l’herbe, l’eau et même l’air au linge qui sèche un peu en arrière, dans l’enclos grillagé séparé avec cabane qui est forcément le jardin potager de la maison, de la chose humaine et des choses tout court (*Pf*, p. 121)

La verità che la letteratura restituisce, come dichiara Bon, citando proprio Claude Simon, non è qualcosa che viene ricostruito a partire dalla realtà. Essa viene anzi creata dalla scrittura:

Et, tout de suite, un premier constat : c’est que l’on n’écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s’est passé avant le travail d’écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d’une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l’émotion<sup>1140</sup>.

La letteratura presenta quindi una vocazione alla *poièsis*, trovando come valore primario quello della mediazione. Il “filtraggio” soggettivo è in questo senso la principale garanzia di autenticità. Secondo una simile prospettiva, la realtà trova nelle immagini la forma più adatta alla sua rappresentazione. Le immagini garantiscono quel desiderio di soggettività, risultando sempre dal contatto dialettico fra percezione e realtà. Usate come linguaggio della rappresentazione, le immagini rivelano tutto il loro

---

<sup>1136</sup> Gefen in Viart, Vray 2010, p. 96.

<sup>1137</sup> «Ce qu’il faut retenir, c’est que la vérité même est séparée de nous, isolée par l’éclat de temps et non reproductible, et que cette parole qui un instant liait deux êtres dans l’immense volume de la ville au-dessus de la planète, où la lumière crée comme autant de grottes carrées dans cette nuit, ce qu’on en a perçu c’était trop encore» (Bon, *Dehors est la ville*, p. 17).

<sup>1138</sup> «Si le réel est le nouvel opium, il y aurait donc au nombre des usages contemporains de la réalité, un ensemble de représentations du réel qui servent à le masquer, à le cacher sous l’apparente transparence du “vrai” le réel serait devenu un dogme : ce qui est montré est vrai, incontestable, puisque ça a eu lieu, puisque donc c’est réel ce qui sous-entendrait que les sociétés contemporaines occidentales (celles de l’image) créeraient ce nouvel opium à destination des autres et d’elles-mêmes comme si le réel était l’ultime frontière, la nouvelle frontière contemporaine (ou le dernier rempart) (à quel cadre historique en sommes-nous pour arriver (presque) à l’unification totale des représentations (le désir occidental) ? un réel unifié dans ses représentations génériques, une doxa du réel qui ne peut conduire qu’à une régression ontologique ?)» - Bon 2010a.

<sup>1139</sup> Gefen in Viart, Vray 2010, p. 94.

<sup>1140</sup> Bon 2013b. Cit. da Simon 1986.

valore di conoscenza. Simile visione si approssima in maniera molto significativa alle posizioni di Simon. Essa si configura come il punto di approdo finale di tutto le somiglianze individuabili fra i due autori.

### 3 – La realtà come immagine: il cuore del dialogo con Simon

Bon e Simon condividono quindi una visione dell'immagine come "Figura" dell'esperienza, la quale si struttura sempre a partire dalla dialettica fra soggetto e mondo. L'immagine è sempre il frutto di mediazioni, siano esse apportate dalle percezioni o da dispositivi artificiali. Anche l'immagine «originelle», la forma più pura di quel che «l'oeil enregistre et l'esprit retient»<sup>1141</sup>, è sempre compromessa in questo senso con meccanismi di costruzione. Sia per Bon che per Simon, tale visione informa in maniera essenziale anche la concezione della letteratura. Lo slancio visuale che le opere dei due autori esprimono pone in particolare risalto tale aspetto. L'analogia da questo punto di vista viene apertamente manifestata dallo stesso Bon. L'autore rivede in Simon l'esempio eminente di una rivelazione del «réel comme image»<sup>1142</sup>. Le sue opere appaiono sempre il frutto di un'«exploration des images, traitées pour telles», per la quale la realtà soggettiva «devient matière même du livre»<sup>1143</sup>. La loro importanza è restituire attraverso le immagini la natura di ogni esperienza come rappresentazione.

*Paysage fer* descrive una traiettoria non dissimile da questa. Nell'opera, il dialogo con l'intermedialità esalta la centralità dell'immagine. Il suo intervento pone in risalto la necessità di fare i conti con le percezioni e la memoria del soggetto. La retorica della mediazione evoca in questo senso l'importanza della percezione come agente primario della costruzione dell'esperienza. Essa formalizza il transito della realtà entro una serie di mediazioni, destinate a trasformarla in immagine. L'opera presenta poi la stessa tensione autoesplorativa che Bon individua nella scrittura di Simon. Il «dépli de la représentation» che essa esprime rimanda ad una focalizzazione del discorso «non pas sur le monde, mais sur l'objet qui l'a saisi dans un instant donné»<sup>1144</sup>. Anche in *Paysage fer* tale tensione diventa un principio operativo. Essa viene manifestata dalla stessa funzione-regard che la esprime nelle opere di Simon. Anche in tale contesto esplorare i procedimenti alla base della rappresentazione significa "rendere visibile" come il contatto con la realtà «met l'imaginaire en travail à partir d'un "fragment" ou d'un "éclat de réalité"»<sup>1145</sup>.

La visualità espressa dai testi delinea perciò la volontà di analizzare il modo in cui avviene la formazione delle immagini. Tale osservazione sembra costituire un viatico cruciale per la comprensione di come si forma la stessa esperienza soggettiva. Per entrambi gli autori, l'esplorazione di tale interesse avviene attraverso la rappresentazione letteraria. Quest'ultima, «par ce découpage de cadre, par cette mise à distance des signes»<sup>1146</sup>, può scomporre organicamente tali processi. Sia per Simon che per Bon, la narrazione costituisce quindi un pretesto per svolgere un'interrogazione «tout entière sur la représentation, et non sur le réel»<sup>1147</sup>. La tensione autoesplorativa animata dalla funzione-regard esprime tale interesse, più che per ciò che viene osservato, per il modo in cui viene osservato.

---

<sup>1141</sup> Viart 2008, p. 22.

<sup>1142</sup> Bon 2013c.

<sup>1143</sup> Bon 2013c.

<sup>1144</sup> *Ibidem*.

<sup>1145</sup> Viart 2008, p. 23.

<sup>1146</sup> Bon 2013c.

<sup>1147</sup> *Ibidem*.

Nel caso di Simon, in *La Route des Flandres* tale punto di vista si sofferma precipuamente sul soggettivo, acquisendo invece una prospettiva più spiccatamente autoriflessiva in *Triptyque*. Nel caso di Bon, tale punto di vista si concretizza attraverso il confronto memoria personale e memoria collettiva, coscienza storica e coscienza del presente. La sua scrittura esprime quindi una «vision historique»<sup>1148</sup>, apparentandosi in questo senso alle tendenze della contemporaneità<sup>1149</sup>. Tuttavia, proprio l'attenzione alla dimensione storica costituisce un'eredità specifica che Bon dichiara di recepire da Simon. La scrittura di Simon focalizza l'esperienza soggettiva, consentendo al soggetto, «par l'expérience de Barcelone, par le cheval mort de la *Route des Flandres*, par son œil d'artiste déjà constitué» di «rendre la *réalité* du cataclysme»<sup>1150</sup>. Le immagini letterarie che Simon fornisce esprimono la sintesi fra tali eventi storici e la soggettività di chi li vive.

In *Paysage fer*, come in *La Route des Flandres*, la visualità esprime la stessa necessità di ricostruire la soggettività attraverso il contatto con il mondo. La descrizione manifesta con tale tensione l'importanza della mediazione che tale soggetto può offrire rispetto al mondo. Gli éclats<sup>1151</sup> costituiscono in questo senso l'accumulo di immagini percettive, ridisposto nella scrittura secondo le logiche di assemblaggio determinate dallo sforzo mnemonico<sup>1152</sup>. Essi non attirano tanto l'attenzione su ciò che viene osservato, ma sul modo in cui viene osservato. Tale strategia si apparenta in maniera evidente con l'opera di Simon, nella quale le Figure vengono ricostruite a partire dai dettagli e dall'«ordre de leur seul surgissement mental»<sup>1153</sup>.

*Paysage fer* trova poi in comune con *Triptyque* l'attenzione ad esplorare le funzioni e i meccanismi del *medium* artificiale. Il taglio autoriflessivo del testo serve a produrre la coscienza della necessaria mediazione che presiede alla rappresentazione. Sia per *Paysage fer* che per *Triptyque*, tale mediazione presenta un carattere tecnico, meccanico. Tale aspetto riaggiorna quindi la riflessione sul rapporto con le immagini, riportandola alla relazione fra meccanismo e soggettività. L'insieme dei due testi descrive un importante dialogo a proposito della connivenza fra soggetto e tecnologia. La sfera tecnologica compare in entrambi i testi come un'estensione materiale del sujet. La sua rappresentazione permette alla letteratura di dichiarare la propria artificialità. In questi termini, la letteratura consapevole della propria artificialità appare come una letteratura cosciente del proprio ruolo di mediatrice.

Sembra quindi possibile riconoscere come in tutte e tre le opere l'imperio dell'immagine rifletta una visione della realtà come rappresentazione soggettiva, mediata e parziale. Simile concezione produce in tutte e tre le opere l'adozione della funzione-regard come strumento critico, che controverte la norma romanzesca nella norma dell'immagine. Una simile prospettiva permette perciò

---

<sup>1148</sup> David 2015, p. 291.

<sup>1149</sup> Esempio di tale tensione è il *récit de filiation*: testimone di uno slittamento del *focus* della ricerca autobiografica letteraria da «l'intériorité» a «l'antériorité» (Vercier, Viart 205, p. 79), il cui fine è sempre «parvenir à soi» (Ivi, p. 80), ma attraverso un'osservazione del passato, visto come punto di partenza per «comprendre aussi, parfois, "comment on est arrivé là"» (Ivi, p. 98).

<sup>1150</sup> Bon 2005.

<sup>1151</sup> «La toile n'est pas ce qui est vu, mais ce qui est reconstruit d'un ensemble de vues qui ne se rejoignent pas. Plutôt l'impression qu'on s'assemble soi-même pour l'arrachement, qu'on sait obscurément quelles pièces doivent être les plus actives dans ce mouvement très lent de se rassembler, mais que nous appartient pas de déterminer ce qui se passera dans l'arrachement, et comment elles y interviendront» - Bon 2010b.

<sup>1152</sup> «Le seul passage possible pour moi, au bout d'années sans déboucher, aurait été justement de m'imposer la plus stricte obéissance à ces éclats de réalité, ne plus travailler qu'avec des images qu'on trouve comme ça [...], la stricte obéissance à la pauvreté même de tout ça. Et puis dans le livre les inscrire à travers leur manque même, leur impuissance» - Bon 1987, p. 57.

<sup>1153</sup> Bon 2013.

di inquadrare il voto antinarrativo e antimimetico, e soprattutto lo slancio intermediale, come lo strumento per affermare tale visione della realtà come immagine. La continuità di *Paysage fer* dal punto di vista della funzione-regard testimonia quindi la conservazione, nell'era del retour du récit, di una disposizione analoga a quella illustrata da Simon. *Paysage fer* prosegue il discorso figurale di Simon, utilizzando la visualità come elusione delle forme di espressione canoniche. L'opera porta avanti anche i contenuti di tale discorso, rideclinandoli però in senso sociale. L'attenzione al soggettivo è ora destinata a istituire un dialogo collettivo, potenzialmente politico.

Il riconoscimento di *Paysage fer* come partecipe dell'estetica del regard estende quindi la portata del dialogo fra Nouveau roman e narrativa contemporanea. Tale estensione trascina importanti elementi legati all'universo neoavanguardistico e ai suoi lasciti, soprattutto al Postmoderno.

### 3.a – Per un'eredità del Postmoderno nell'*extrême contemporain*

*Paysage fer* recepisce l'eredità figurale e antinarrativa di Simon, collocandosi in una posizione "mediana" fra le due tipologie di sperimentazione analizzate in *La Route des Flandres* e *Triptyque*. Il punto in comune più importante con *La Route des Flandres*, come detto, è l'attenzione alle funzioni del soggettivo e del suo ruolo di mediatore. Con *Triptyque*, invece, *Paysage fer* condivide soprattutto la tensione antirealistica. Nel testo di Bon essa si declina nei termini del réalisme ontologique, ma esprime un'importante attinenza con l'ipotesi fictionnaliste evocata da *Triptyque*.

Il mancato contatto di *Paysage fer* con le scritture documentarie si deve infatti all'influenza di un'idea di scrittura come «travail de stylisation et de fictionnalisation»<sup>1154</sup>. Funzione di base del réalisme ontologique promosso dalla scrittura di Bon è la visione della scrittura come ricerca estetica. La scrittura è uno strumento di sperimentazioni ardite, nel quale «mieux vaut prendre le risque de se tromper en essayant des formes neuves, que rester trop sage»<sup>1155</sup>. Essa può trasformare «un monde linéaire de mots» in una funzione figurale, grazie alla propria capacità critica e «meta-représentative»<sup>1156</sup>. Il réalisme ontologique di Bon si oppone all'«illusionnisme»<sup>1157</sup> rappresentato dalle ipotesi realistiche. Esso riporta in auge, in queste vesti, la tensione postmoderna per la quale «tout est fable et fiction», tutto è immagine, e «la réalité est indiscernable de ses représentations»<sup>1158</sup>. Tale visione acquisisce uno specifico valore sociale, permettendo alla fiction letteraria di servire «à la contestation de la légitimité des catégories du champ littéraire en tant qu'il est écho des infrastructures idéologiques»<sup>1159</sup>.

L'elemento di fiction è infatti il risultato dell'intervento dello sguardo soggettivo. Esso si definisce come il modo in cui la scrittura raccoglie e ricomponi i materiali dalla realtà<sup>1160</sup>. La sua funzione è operarne il «recyclage» e la «mise au rebut»<sup>1161</sup>. Tale idea esprime quindi la visione di un «réalisme

---

<sup>1154</sup> Gefen, in Viart, Vray 2010, p. 97.

<sup>1155</sup> <http://www.tierslivre.net/livres/villinvisible.html>.

<sup>1156</sup> Viart, lvi, p. 16.

<sup>1157</sup> Gefen, in Viart, Vray 2010, p. 97.

<sup>1158</sup> Gefen, lvi, p. 97.

<sup>1159</sup> *Ibidem*.

<sup>1160</sup> Secondo un modo di procedere analogo a quello Art pauvre: «L'écrivain construit ainsi son texte à l'aide de ces rebuts du réel et s'impose "d'aller jusqu'au bout de cette soumission à la réalité, jusque dans les formes bêtes, abruptes, qu'elle prend". Pratique proche de l'Art pauvre", selon le nom donné à certaines tentatives contemporaines dans le domaine des arts plastiques, mais surtout art *du* pauvre, qui repère l'inaperçu du monde, ce dont la littérature, jusqu'alors, ne parlait guère [...]: cités dortoirs sans humanité, périphéries urbaines, usines, chômage, espaces interlopes sans possible refuge où de sourdes fatigues abrutissent chacun» (Viart 2008, p. 24).

<sup>1161</sup> Portugais 2021, p. 453.

empirique, bricolé»<sup>1162</sup>, che usa la letteratura per «produire une “surfiction” expressionniste et une non-fiction matérialiste»<sup>1163</sup>. Essa rimette in causa il realismo, e lo fa in maniera analoga a come lo stesso Postmoderno riapre la riflessione sul «réalisme en littérature»<sup>1164</sup>, cioè ponendo al centro l'idea della frammentazione del soggetto e dei linguaggi.

Tale visione si radica infatti nella fine dell'«autonomous bourgeois monad or ego or individual»<sup>1165</sup> che secondo Jameson causa il crollo dello “stile” letterario, «in the sense of the unique and the personal, the end of the distinctive individual brush stroke»<sup>1166</sup>. Tale condizione ha a che fare con lo stato «de crise généralisée de la légitimité des savoirs, à la déstabilisation des grands déterminismes»<sup>1167</sup> che svuota di autorità il soggetto autoriale. In *Paysage fer*, nonostante la ricentralizzazione del *sujet*, i retaggi di una simile “sfiducia” si fanno comunque percettibili. Ne è un segno l'anonimato forzato del *descripteur*, il quale, in luogo di dire “io”, dissimula la propria presenza. La sua impersonalità viene smascherata dall'attenzione che la scrittura porta all'analisi della soggettività. Tuttavia essa segnala la stessa «crise de la philosophie métaphysique»<sup>1168</sup> che ne è la base. Una simile inclinazione si riflette pienamente nella visione della realtà come immagine. Il narratore usa le stesse immagini come unico pretesto per far emergere la propria presenza. Egli stesso si trasforma in un'immagine, nell'ombra delle immagini.

Infatti, «plutôt que l'individuel»<sup>1169</sup>, è «la multiplicité des différents éléments» che formano i materiali narrativi a definire le caratteristiche del testo. Lo stesso *focus* sul *medium* restituisce questa perdita di intensità del soggetto<sup>1170</sup>. Tale intensità appare anzi delocalizzata, e trasferita dal *sujet* alle immagini che questo produce. La focalizzazione dell'«anonymat du non-lieu»<sup>1171</sup> permette di osservare lo stesso fenomeno di perdita dell'intensità sulla superficie del paesaggio. Anche in tale contesto si ravvede quindi «le passage de l'ère moderne à l'ère postmoderne»<sup>1172</sup>. In tale contesto, «la ville a déplacé ses champs de force sur la circulation automobile plutôt que ferroviaire, le quartier de la gare est devenu gris dans ses sens uniques»<sup>1173</sup>.

Allo stesso modo, la frammentazione del soggetto conduce il discorso al di fuori della «consolation des bonnes formes»<sup>1174</sup>. Ricercando l'ibridazione, il testo mette in discussione le narrazioni convenzionali. Attraverso di essa, il testo si dispone secondo «une structure fluide et non

---

<sup>1162</sup> Gefen, in Viart, Vray 2010, p. 97.

<sup>1163</sup> Ivi, p. 103.

<sup>1164</sup> Compagnon 1990, p. 103.

<sup>1165</sup> Jameson 1991, p. 45.

<sup>1166</sup> Ivi, p. 49.

<sup>1167</sup> Compagnon 1990, p. 115.

<sup>1168</sup> Lyotard 1979, p. 7-8.

<sup>1169</sup> Bricco 2015, p. 12.

<sup>1170</sup> «As for expression and feelings or emotions, the liberation, in contemporary society, from the older anomie of the centered subject may also mean not merely a liberation from anxiety but a liberation from every other kind of feeling as well, since there is no longer a self present to do the feeling. This is not to say that the cultural products of the postmodern era are utterly devoid of feeling, but rather that such feelings -- which it may be better and more accurate, following J.-F. Lyotard, to call "intensities" -- are now free-floating and impersonal» - Jameson 1991, p. 49.

<sup>1171</sup> Augé 1992, p. 150.

<sup>1172</sup> «Période de rupture, de transformation radicale d'une société encore attachée à la fin des années 70 au monde rural, période d'effondrement d'un monde que l'on croyait stable et pérenne, [...] le tournant du siècle et du millénaire, qui sécrète en son sein les ingrédients d'une lecture cataclysmique et catastrophiste de l'histoire, présente donc un visage inquiétant auquel est particulièrement sensible une nouvelle génération d'écrivains» - Portugais 2021, p. 52.

<sup>1173</sup> Bon 2014e.

<sup>1174</sup> Compagnon 1990, p. 116.

hiérarchique»<sup>1175</sup>, assecondando le esigenze dei matériaux. La scrittura diventa in tale prospettiva lo strumento di formulazione di «possibilités non encore réalisées»<sup>1176</sup>. Essa appare in questi termini fictionnaliste, votata all'invenzione. Grazie a questo posizionamento, grazie a questa eversione dalla norma legittima, essa può configurare un «réalisme non produit de la conscience organisatrice du démiurge, mais de la parole des dominés»<sup>1177</sup>

La struttura intermediale di *Paysage fer* problematizza quindi questioni riconducibili al pensiero Postmoderno. La frammentazione dell'autorevolezza del soggetto diviene il fondamento della figuralità della rappresentazione. Essa è il cuore di «une ontologie négative»<sup>1178</sup> che fa della letteratura un «geste tendant à la maîtrise et à la déprise du monde comme du moi»<sup>1179</sup>. Le immagini assolvono autonomamente al ruolo del narratore, diventando il contenuto e la struttura stessa del testo. L'esempio di *Triptyque*, come precedente "Postmoderno" della letteratura francese, aiuta a considerare il valore finale di una tale impostazione. Tramite il richiamo all'opera, risulta possibile riconoscere anche in *Paysage fer* la volontà di esporre il testo ad un'attitudine dialogica. L'opera accorda «un rôle important à l'homologue fictif du lecteur réel, le narrataire», intendendo collaborare con questo nella rimessa in questione delle «notions d'autorité et de totalisation»<sup>1180</sup>. L'elemento dialogico, che si esprime in *Paysage fer* riporta forme differenti da *Triptyque*, ma analoghi significati.

La collocazione "mediana" dell'opera fra le due sperimentazioni simoniane è il segno di un posizionamento analogo rispetto alle definizioni di Postmoderno ed extrême contemporain. L'appello al lettore si lega strettamente alla posizione delle contraintes esemplate dal movimento del treno. Queste segnalano la distanza che effettivamente interviene fra sguardo e paesaggio, dichiarando così la necessità di un intervento critico. Tale intervento è senz'altro quello del descripteur. Tuttavia, esso non può dirsi efficace senza la collaborazione del lettore. La funzione-regard rivolge quindi lo stesso sforzo visivo richiesto dai *medium* al lettore. Il processo di lettura viene così rimodellato in un processo di interazione diretta, di scambio, che riguarda sia il soggetto "creatore" e la realtà, sia il testo e il suo lettore. Questo tipo di dialogo compare in *Triptyque* grazie alle forme dell'estetica dell'interazione. In *Paysage fer* esso viene instaurato tramite i richiami al *medium* ipotizzato dal testo. In entrambi i testi, l'invito all'interazione mira a produrre la jouissance, mettendo in crisi le forme di lettura convenzionali. Tale inclinazione restituisce perciò la volontà del testo non di soddisfare una curiosità, ma di far vacillare le griglie interpretative. Un simile processo sollecita quindi il lettore alla ricerca, all'attitudine interrogativa. Lo scopo di una tale inclinazione, in *Paysage fer*, è infine aprire il testo ad un dialogo di respiro collettivo.

Il rifiuto dell'applicazione della categoria del Postmoderno da parte della critica francese si deve all'«écart de chronologie entre l'Amérique et l'Europe»<sup>1181</sup>. Tale scarto produce altrettanti scarti da un punto di vista culturale e di sensibilità. Tuttavia, *Paysage fer* recepisce un'eredità, anche in virtù della sua maggiore contemporaneità, di preoccupazioni legate e tale solco culturale. L'individuazione del legame con Simon costituisce un ponte fondamentale per riconoscere tale rapporto di parentela. Esso permette di identificare il radicamento delle questioni delineate a proposito di *Paysage fer* in un immaginario che, anche se marginale, contribuisce alla definizione delle tendenze contemporanee

---

<sup>1175</sup> Bricco 2015, p. 12.

<sup>1176</sup> Compagnon 1990, p. 116.

<sup>1177</sup> *Ibidem*.

<sup>1178</sup> Ivi, p. 102.

<sup>1179</sup> Bonnet 2011, p. 27.

<sup>1180</sup> Paterson 1990, p. 19.

<sup>1181</sup> Compagnon 1990, p. 106.

della letteratura francese. Le inclinazioni che avvicinano *Paysage fer* alle istanze del Postmoderno sono gli indizi dell'esposizione della letteratura francese al più ampio dialogo europeo ed extraeuropeo. Il riconoscimento del rapporto di *Paysage fer* con i temi cruciali del Postmoderno corroborare l'idea dell'*extrême contemporain* come frutto di uno sforzo di «se rendre contemporain de son passé»<sup>1182</sup>. L'integrazione della categoria del Postmoderno al “passato” della letteratura francese, per il tramite di *Triptyque*<sup>1183</sup>, rinforza il potenziale della categoria dell'*extrême contemporain* come «nouveau rapport au passé, à l'héritage culturel et à sa reviviscence»<sup>1184</sup>. Soprattutto, essa rinforza, soprattutto, quella tensione al *mettre tous les siècles ensemble* che definisce il carattere delle scritture contemporanee.

---

<sup>1182</sup> Chaillou 1987.

<sup>1183</sup> Il legame di quest'opera, della fase autoriale di Simon che essa rappresenta, con il Postmoderno viene riconosciuto più facilmente fuori dalla Francia, come precedentemente notato, vista appunto l'incidenza dello scarto cronologico e di percezione sopra menzionata: « En Europe, en France, on a l'habitude de les classer parmi les modernes, avec Michel Butor, Claude Simon, Robbe-Grillet, Milan Kundera, etc., tous nettement postmodernes pourtant en Amérique» (Cfr. Compagnon 1990, p. 107).

<sup>1184</sup> Chaillou 1987.

## Conclusioni

Come dimostrano gli elementi di dialogo rilevati fra *La Route des Flandres*, *Triptyque* e *Paysage fer*, il parametro della funzione-*regard* costituisce uno strumento di analisi organico al rilievo delle tematiche e delle problematizzazioni che il testo presenta in funzione della propria vocazione intermediale. Oltre a fornire uno spunto per effettuare operazioni di raggruppamento di testi su base formale, la funzione-*regard* si rivela anche e soprattutto un utile riferimento per l'osservazione dei contenuti che le opere antinarrative esprimono, anziché “comunicarli”, attraverso le loro strutture. Simile aspetto risulta tanto più significativo nel contesto dell'analisi di testi antinarrativi, dove l'aspetto dell'enunciazione dei “temi” appare subordinato a quello della costruzione. Anche nella diversità formale e tematica dei testi analizzati, di cui si è tentato soprattutto di restituire le specificità e le reciproche differenze, il parametro della funzione-*regard* rileva l'esistenza di un robusto dialogo.

Struttura primaria di tale dialogo è la forma descrittiva. Questa, come si è notato, costituisce per ciascuno dei tre testi il fondamento primario della funzione-*regard*. In queste vesti, essa rappresenta anche il motivo sostanziale della distanza dalle forme narrative classiche che caratterizza tutte e tre le opere. In ognuna delle opere analizzate, infatti, la descrizione rappresenta lo strumento dell'elaborazione di strategie di significazione autonome, caratterizzate in senso antidiegetico e antimimetico. La vividezza visuale delle forme descrittive testimonia in tutti e tre i casi un tentativo di attivare la collaborazione del lettore<sup>1185</sup>, che viene chiamato a collaborare a vere e proprie “simulazioni” visive. Per tutti e tre i testi, questo tipo di procedimento conta soprattutto sulla defamiliarizzazione degli oggetti descritti e dei processi di agnizione. Per tutti e tre i testi, tale elemento si traduce in una focalizzazione del dettaglio, e in un ricorso alle ripetizioni e alle variazioni. Per tutti e tre i testi, tale operazione mira all'incremento del potenziale evocativo della parola, dando corpo ad unità di significato che il lettore deve cogliere in chiave visuale, grazie a “rizomi” o *îlots de sens*. In ognuna delle opere analizzate, infine, la descrizione incarna il modo di procedere dello sguardo, suggerendone sempre l'ibridazione.

L'osservazione del corpus permette di notare, come *fil rouge* portante fra le tre opere, l'importanza delle immagini. Queste ultime si compongono, in *La Route des Flandres*, dei materiali percettivi, assumendo un significato soggettivo; vengono generate, in *Triptyque*, da suggestioni visuali “intransitive”, esemplate da un «*générateur textuel*»<sup>1186</sup> immaginario, di stampo *fictionnaliste*; e ritornano, in *Paysage fer*, ad assumere un significato soggettivo, nella forma degli *éclats du moi*. In tutte e tre le opere, il peso della questione della mediazione viene posto in primo piano dalle forme deputate alla creazione di immagini, dalla metalessi e dal metatesto, divenendo il fattore primario della tensione antimimetica espressa dai tre testi. Ognuna di tali strategie rivela il corso di un tentativo di non cercare l'«immediatezza», ma di dimostrare, al contrario, l'«insuperabile differenza» della realtà «rispetto alle forme medialità che la rappresentano»: la sua resistenza «a farsi totalmente saturare dall'immagine»<sup>1187</sup>. In questo senso, i testi esprimono direttamente, attraverso le strutture antinarrative, il corso di una riflessione sull'aspetto della mediazione, dell'intrinseco artificio della rappresentazione letteraria.

---

<sup>1185</sup> Si rimanda nuovamente ai già citati Baxandall 1985, Hollander 1988, Krieger 1992, Wagner 1996, Heffernan 1993, Elsner 1996, Louvel 1998; Mitchell 1986; Cometa 2012.

<sup>1186</sup> Bonhomme 2009a.

<sup>1187</sup> Montani 2010, p. 13.

In *La Route des Flandres* tale elemento si delinea in una forma critica, venendo suggerito direttamente dall'ispirazione di stampo Modernista proveniente da Cézanne. La riflessione sulla mediazione viene evocata nello specifico dalla posizione centrale della sfera percettiva e sensoriale. La priorità di tale aspetto, che si configura come il principale fattore della costruzione delle immagini nel testo, finisce per produrre un'interrogazione autoriflessiva rispetto al linguaggio: come restituire l'esperienza, se l'esperienza è percettiva, visuale, e non pienamente rappresentabile attraverso "significati" e "significanti"? «Comment savoir?» (*LRDF*, p. 57). L'attenzione del testo all'immagine sembra in questo senso tentare di recuperare terreno sul necessario *décalage* che esiste fra "linguaggio" e "oggetto"; ma sembra al contempo definire un'effettiva "resa" all'impossibilità di tale recupero, la quale diviene anzi la suggestione più esplicitamente espressa dall'opera. In *La Route des Flandres*, la visualità contribuisce perciò a porre in risalto il limite della rappresentazione, ma anche ad affermare una specifica volontà di esplorarlo. Sulla scoperta di questo limite tornano anche le successive narrazioni, rimodulando le forme della sua problematizzazione alla luce dei riferimenti alla sfera tecnologica e meccanica.

In *Triptyque*, la tensione critica si radicalizza, dando corpo quasi ad un rifiuto dell'aspetto "percettivo" della visione, del suo legame, cioè, con la sfera soggettiva. L'atteggiamento critico suscitato nel primo testo dal contatto con la pittura figurale viene rievocato dal punto di vista della percezione ormai meccanizzata: lo sguardo appare ora incarnato dal richiamo a meccanismi tecnologici, che dissimulano la pregnanza soggettiva del discorso visuale. Tale elemento si delinea come il segnale apparente di una volontà di "deresponsabilizzazione" da parte del narratore, il quale, nascosto dai dispositivi filmici, non viene "inquadrato" neppure dalle incursioni metatestuali e metalettiche. Queste ultime, pur rivelando la presenza di un controcampo, di un piano esterno alle immagini rappresentate dal testo nel quale esse vengono prodotte, non riportano mai l'attenzione sullo specifico ente "organizzatore" dietro il processo filmico. Al contrario, esse replicano l'atteggiamento "deresponsabilizzante" della voce narrante, dichiarando, in un primo senso, la piena dipendenza della rappresentazione dal *medium*, e affidando, contestualmente, un compito determinante al lettore. Il testo esprime perciò una duplice posizione. Rinunciando alla rappresentazione della soggettività, esso assume e fa propria l'insuperabilità delle mediazioni, schierandosi definitivamente in favore dell'ipotesi *fictionnaliste*. D'altro canto, esso affida al lettore un compito determinante, richiamandolo ad un pieno dispiegamento delle proprie capacità interpretative e visuali. Il passo che *Triptyque* segna rispetto alla costruzione del discorso sulla mediazione trova un importante riscontro nel contatto individuabile con le forme videoartistiche, presso le quali entrambi gli elementi – la tendenza *fictionnaliste* e la ricerca dell'interazione – rappresentano due strutture fondamentali<sup>1188</sup>.

In *Paysage fer*, infine, la tensione critica, che viene rilevata sia attraverso la percezione, come in *La Route des Flandres*, che attraverso la sfera meccanica, come in *Triptyque*, supera le posizioni delle opere precedenti, divenendo il principio della riscoperta del valore proprio della mediazione. Un valore che ha a che fare proprio con la parzialità del soggettivo e con la limitatezza costitutiva delle

---

<sup>1188</sup> Tale contatto, precedentemente interpretato anche come "legittimazione" del riconoscimento di un'estetica dell'interazione nel testo, si può inquadrare come principio di un ulteriore avvicinamento del testo alle forme della significazione artistica. L'arte contemporanea pone infatti coscientemente in essere le condizioni per le quali l'intervento esterno dell'osservatore costruisce e ricrea l'opera (Cfr. Dorflès 2015, p. 124). L'apertura della letteratura a questo tipo di atteggiamento adombra una disposizione simile, adombrando una possibilità di avvicinamento all'idea di «caractère performantiel de l'oeuvre» e di «requalification du spectateur en témoin» che sono «spécifique de l'art contemporain» (Mougin 2019).

risorse della rappresentazione. Per porlo in primo piano, il testo mette in risalto l'importanza della mediazione meccanica come strumento per approfondire la capacità di penetrazione dello sguardo. L'*enjeu* dello spostamento rappresenta un fattore essenziale in questo discorso, poiché interviene direttamente sulle facoltà percettive del soggetto, sulla sua capacità di creare immagini. Suo ruolo essenziale è affermare la natura del paesaggio come immagine soggettiva, di cui infatti provoca la rappresentazione *défigurée*. Così facendo, lo spostamento delinea soprattutto l'importanza dello sguardo, della percezione e della soggettività come "filtro": come vaglio necessario, il cui fine è "ridurre" il campo dell'osservazione, ma anche sottoporre la realtà ad una verifica critica. Tale elemento si delinea con tanta più forza vista la chiamata in causa della scrittura. Quest'ultima, oltre a delinarsi come supporto dell'attività visuale, garantisce soprattutto la possibilità di restituzione dell'esperienza di osservazione al dialogo collettivo. In queste vesti, le immagini riaffermano l'importanza della scrittura come strumento di concretizzazione del contenuto critico soggettivo, come mezzo per la sua realizzazione.

Trovando un punto di partenza nella critica della rappresentazione, passando per la negazione della sua funzione "transitiva", e approdando infine alla riaffermazione in chiave sociale di quest'ultima, il percorso individuato dallo studio individua, come *trait d'union* fra i testi analizzati un richiamo dell'attenzione «non solo sulle immagini, ma anche sul modo in cui qualcuno ce le sta presentando»<sup>1189</sup>. Simile aspetto delinea nei testi un'attitudine interrogativa, che trova come principale oggetto lo strumento letterario e le sue funzioni. Lo svolgersi di tale interrogazione sul piano della visualità e delle immagini riflette l'estensione del portato problematico legato ad una simile questione. Ma suggerisce anche, al contempo, l'importanza delle immagini come strumento in grado di alimentare la scrittura, di farsene oggetto e al contempo linguaggio. L'osservazione svolta attraverso la funzione-*regard* permette di rilevare specificamente tale valore.

Inquadrando l'assunzione del discorso sulle immagini come elemento formale, "incarnato" dalla scrittura stessa, l'analisi condotta attraverso la funzione-*regard* mette in primo piano soprattutto la capacità del linguaggio di ri-mediare a sua volta l'elemento visuale. Nel soffermarsi sul «supplemento di lavoro»<sup>1190</sup> che richiede al linguaggio lo scopo di produrre le immagini – e rimandare nel frattempo al modo in cui vengono prodotte –, l'analisi della funzione-*regard* permette di rilevare come l'ibridazione con la dimensione visuale alimenti le capacità di rappresentazione testuale, anche nel momento in cui quest'ultima si sottopone ad autocritica.

L'incontro fra *La Route des Flandres*, *Triptyque* e *Paysage fer* dimostra perciò che «la diffusione dei media visivi, già di per se stessa, ha allargato enormemente la sfera dell'esperienza estetica»<sup>1191</sup>, e che di questo "allargamento" di orizzonti partecipa attivamente anche la scrittura. La loro analisi attraverso la funzione-*regard* permette di individuare nell'intervento dell'immagine, proprio in quanto principale fattore di aninarratività, l'affermazione dell'importanza dell'interazione fra scrittura e visualità come risorsa di significazione. L'osservazione di tale aspetto rinvia infine alla considerazione per cui «se oggi l'immagine ha acquistato una preminenza indiscussa [...], ciò non significa sempre e necessariamente una restrizione della pratica della lettura»<sup>1192</sup>: al contrario, l'immagine vivifica la scrittura, divenendone essa stessa una componente, dotata di valori e di significati propri.

---

<sup>1189</sup> Montani 2010, p. 9.

<sup>1190</sup> *Ibidem*.

<sup>1191</sup> Costa 1993, p. 29.

<sup>1192</sup> *Ibidem*.

## Bibliografia

### Bibliografia primaria

1. François Bon, *Dehors est la ville*, Paris, Flohic, 2001.
2. François Bon, *Impatience*, Paris, Editions de Minuit, 1998.
3. François Bon, *Paysage fer*, Paris, Verdier, 2000.
4. Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris, Editions de Minuit, 1959.
5. Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
6. Claude Simon, *La Corde Raide*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947
7. Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960
8. Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981
9. Claude Simon, *Œuvres*, a cura di Alastair B. Duncan e Jean H. Duffy, Gallimard, Paris 2006.
10. Claude Simon, *Orion Aveugle*, Genève, Skira, 1970
11. Claude Simon, *Photographies*, Maeght, 1992
12. Claude Simon, *Triptyque*, Éditions de Minuit, Paris, 1973.

### Bibliografia secondaria

#### Volumi e articoli

Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Milano, Nottetempo, 2014.

Irene Albers, *Claude Simon. Moments photographiques* (2002), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2007.

Irene Albers, Wolfram Nitsch, *Transports. Les Métaphores de Claude Simon*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.

Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, kaplan, 2014.

Pierre Arnaud, Élisabeth Angel-Perez, *Le regard dans les arts plastiques et la littérature*, Presses Paris Sorbonne, 2013.

Wolfgang Asholt, Marc Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

Eric Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), tr. It. *Mimésis. Il realismo nella letteratura occidentale*, a cura di Hans Hinterhauser, Alberto Romagnoli, Torino, Einaudi, 2000.

Marc Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.

Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Jacqueline Authier Revuz, *Ces Mots qui ne vont pas de soi. Boucles reflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

Michael Baxandall, *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, 1985.

Renato Barilli, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1984.

John Barth, *La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste*, trad. par Cynthia Liebow et Jean-Benoît Puech, «Poétique», n. 48, 1981.

Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

Roland Barthes, *L'effet de réel*, «Communications», 11, 1968, pp. 84-89.

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Clive Bell, *Art* (1913), New York, Capricorn, 1958.

Dominique Belloir, *Videoart Explorations*, «Cahiers du Cinema», n. 10, 1981.

Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, 2002, tr. it. *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video* (a cura di Vincenza Costantino e Andrea Lissoni), Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Raymond Bellour, Anne-Marie Duguet, *Vidéo*, «Communications», n. 48, 1988.

Walter Benjamin, *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Fontfroide, Fata Morgana, 2013.

John Berger, *Portraits. John Berger on Artists*, a cura di Tom Overton, London, Verso, 2015.

Maurice Berger, *Revolution of the eye. Modern Art and the Birth of American Television*, New York, The Jewish Museum-Yale University Press, 2014.

Michel Bertrand, *Dictionnaire Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, 2013.

Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte, 2002.

Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre, *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Dany Bloch, *L'art vidéo*, Alin Vila, Condé-sur-Noireau, 1983.

Dany Bloch, *Nam June Paik et ses pianos à lumière*, «ArtPress», n°47, décembre 1978.

Melinda Blos-Jàni, Hajnal Király, Mihály Lakatos, Judit Pieldner, Katalin Sandor, *Intermedial encounters. Studies in Honour of Ágnes Pethő*, Cluj Napoca, Scientia Publishing House, 2022.

Yve-Alain Bois, B. H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind E. Krauss, David Joselit, *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2016.

François Bon, *Côté cuisines. Entretien avec Sonia Nowoselsky-Muller*, «L'Infini», n°19, 1987.

François Bon, *L'invention de réalité*, «Le Magazine littéraire», n° 373, février 1999.

François Bon, *On écrit avec de soi. Entretien avec Dominique Viart*, in «Revue des Sciences Humaines», n° 263, 2001.

Bérénice Bonhomme, *Claude Simon. L'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2005 [a].

Bérénice Bonhomme, *Claude Simon. La passion cinéma*, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Bérénice Bonhomme, *Triptyque de Claude Simon. Du livre au film. Une esthétique du passage*, Bari, Schena, 2005 [b].

Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, L'Étoile, 1995.

Gilles Bonnet, *François Bon. D'un monde en bascule*, Chêne-Bourg, Editions la Baconnière, 2011.

David Bordwell, *La saute et l'ellipse*, «Revue Belge du cinéma», n° 22-23, 1988.

Violaine Boutet de Monvel, *La multiplicité de l'espace dans l'oeuvre de Bill Viola*, Saarbrücken. Éditions Universitaires Européennes, 2011.

Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London and New York, Routledge, 1992.

Elisa Bricco, *Le bal des arts: Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966.

Sandro Briosi, *Simbolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

Celia Britton, *Claude Simon*, New York, Longman Publishing, 1993.

Celia Britton, *Claude Simon: Writing the Visible*, Cambridge University Press, 1987.

Celia Britton, *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics di Celia Britton*, Macmillan, 1992.

Benjamin Buchloch, *Essais historiques*, vol. 1, Villeurbane, Art édition, 1992.

Mireille Calle, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Grenoble, Le Griffon d'Argile, 1993.

Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. De l'image à l'écriture*, Auxerre, HDiffusion, 2021 [a].

Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. Être peintre*, Paris, Hermann Éditeurs, 2021 [b].

Mireille Calle-Gruber, *Les comptes du temps. L'archive Claude Simon : carnets de tante Mie*, Auxerre, HDiffusion, 2020.

Mireille Calle-Gruber, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.

Massimo Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaca-Book, 2002.

Cristina Casero, Elena Di Raddo, *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milano, Postmedia, 2015.

Cristina Casero, Elena Di Raddo, Francesca Gallo, *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2017.

Philippe-Jean Catinchi, *Passager d'une terre en déshérence*, «Le Monde des Livres», 21 janvier 2000.

Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2011.

Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1978.

Michel Chaillou, *L'Extrême contemporain*, «Poésie», n° 41, 1987.

Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction*, New York, Macmillan, 1993.

Seymour Chatman, *Story and discourse*, Cornell University Press, 1978.

Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Tours, Éditions Nathan, 1993.

Thomas Clerc, *Triptyque et le found-footage (éléments d'une fascination)*, «Cahiers Claude Simon», n. 17, Automne 2022, pp. 205-211.

Samuel Coale, *The Cinematic Self of Jerzy Kosinski*, «Modern Fiction Studies», N. 20, 1974, pp. 359-370.

Roberta Coglitore, *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Pisa, Ets, 2007.

Dorrit Cohn, *Transparent minds*, Princeton University Press, 1978.

Michel Collot, *Pour une poétique du paysage*, in Simon Harelet, Adelaide Russo, *Lieux propices. L'énonciation des lieux/ Le lieu de l'énonciation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 269-281.

Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

- Michele Cometa, Alain Montandon, *Vedere*, Palermo, duepunti, 2009.
- Michele Cometa, Valeria Cammarata, *Pictorial turn: Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- Antonello Correale, *La potenza delle immagini. L'eccesso di sensorialità nella psicosi, nel trauma e nel borderline*, a cura di Leonardo Provini, Milano, Mimesis, 2021.
- Antonio Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993.
- Renzo Crivelli, *Lo sguardo narrato. Letteratura e arti visive*, Roma, Carocci, 2003.
- Antonella D'Amelia, Flora De Giovanni, Lucia Perrone Capano, *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*, Napoli, Liguori, 2007.
- Anne-Marie David, *Paysage fer à la frontière*, in *La frontière en soi. Vivre et écrire entre les lignes*, «@analyses», Vol. 10, n° 2, Printemps-été, 2015.
- Marc Dambre, *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- Douglas Davis, *The Context of Immediacy*, «Bulletin du Musée d'Art moderne de N.-Y.», Janvier, 1974.
- Maria De Fanis, *Geografie letterarie*, Roma, Meltemi, 2001.
- Michel Deguy, *Claude Simon et la représentation*, «Critique», n° 187, 1962, p. 1009-1032.
- Thibaut de Ruyter, *Vostell au paradis*, «Artpress», n°343, 2008.
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique des sensations*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, Paris, Minuit, 1980.
- Geneviève Désilets, *Le monologue remémoratif au sein du nouveau roman français: du discours à la perception* (Thèse), Université du Québec à Trois-Rivières, Décembre, 2004.
- Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Paul Dirx, *L'œil littéraire: La vision comme opérateur scriptural*, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Michael Doran, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.
- Gillo Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte oggi: dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Francine Dugast-Portes, *Le nouveau roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.
- Charles Dreyfus Pechkoff, *Fluxus. L'avant-garde en mouvement*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

- Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- Geneviève Dubosclard, *Le Rectangle et l'éventail. Étude sur la description dans les romans de Claude Simon*, Leuven, Peeters, 2014.
- Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967.
- Jean Dubuffet et Claude Simon, *Correspondance. 1970-1984*, Paris, l'échoppe, 1994.
- Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- Jean H. Duffy, *Claude Simon, Merleau-Ponty and perception*, «French Studies: A Quartely Review», 46, january 1992, p. 33-52.
- Jean H. Duffy, *Reading between the lines. Claude Simon and the visual arts*, Liverpool University Press, 1998.
- César Chesneau Dumarsais, *Traité des tropes* (ed. 1818, a cura di Pierre Fontanier), Paris, Flammarion, 1967.
- Elie During, *Faux raccords. La coexistence des images*, Arles, Actes Sud, 2010.
- Anne-Marie Duguet, *Jean-Christophe Averty*, Paris, Dis Voir, 1991.
- Anne-Marie Duguet *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981.
- Umberto Eco, *Postille a « Il Nome della Rosa »*, « Alfabeta », VI, 1983, 49, pp. 19-22.
- Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
- Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Leena Eilittä, Liliane Louvel, Sabine Kim, *Intermedial Arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media*, Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica* (Traduzione di Vittorio di Giuro e Alfredo Obertello), Milano, Bompiani, 1985.
- Jaś Elsner, *Viewing Ariadne: From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World*, «Classical Philology», Volume 102, N. 1, January 2007.
- Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, Mirko Lino, Luca Zenobi, *Imaginary Films in Literature*, Leiden, Brill Rodopi, 2016.
- Michael Evans, *Claude Simon and the transgression of modern art*, New York, St martin's Press, 1988.
- Paolo Fabbri, Jean Petitot, *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco*, Milano, Sansoni, 2001.

- Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik*, Paris, Artpress, 1989.
- Federico Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, 2014.
- Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre: Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998.
- Franco Ferrucci, *l'assedio e il ritorno*, Milano, Mondadori, 1991.
- Quentin Fiore, Marshall McLuhan, *Il medium è il messaggio. Un inventario di effetti*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- Kathleen Fitzpatrick, *The Anxiety of Obsolescence The American Novel in the Age of Television*, Vanderbilt University Press, 2006.
- Pierre Fontanier, *Les Figure du discours (1830)*, Paris, Flammarion, 1977.
- Jutta Fortin, Jean-Bernard Vray, *Alain Fleischer. Écrivain*, Paris, Seuil, 2013.
- Michel Foucault, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Luc Fraise, *Littérature et représentations artistiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Madeleine Frédéric, *La répétition: étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
- André Gardies, *Le pouvoir ludique de la focalisation*, «Protée», vol. 16, n<sup>os</sup> 1-2, 1988.
- André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 2001.
- André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999.
- André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2017.
- Wilhelm Genazino, *L'absence des recettes comme recette. Sur Claude Simon*, «Cahiers Claude Simon», n.3, 2007, pp. 141-144.
- Gérard Genette, *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Gallimard, 1983.
- Gérard Genette, Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, Paris, éditions du Seuil, 1982.

Christine Genin, *L'écheveau de la mémoire. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Champion, 1997.

Christine Genin, *Peinture* in Michel Bertrand, *Dictionnaire Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 789-795.

Albert Gleizes, *Souvenirs: le Cubisme 1908-1914*, Ampuis, Éditions Association des Amis d'Albert Gleizes, 1997.

Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.

Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Roma, Carocci, 2015.

Jean-Luc Godard, *Bande son du scénario vidéo du film Sauve qui peut (la vie)*, «Revue belge du cinéma», n° 22-23, 1988, p. 117-120.

Katerine Gosselin, *Claude Simon et Marcel Proust : lecture d'une "recherche du temps perdu" simonienne*, Tesi di Dottorato, Université de Montreal, 2010.

Lawrence Gowing, *Cézanne. La logique des sensations organisées*, Paris, Macula, 2015.

Clément Greenberg, *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988

Jean Hagstrum in *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray*, Chicago University Press, 1958.

Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

John G. Hanhardt, Caitlin Jones, *Nam June Paik Global Groove 2004*, Guggenheim Museum, 2004.

James A. W. Heffernan, *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University press, 1993.

Lorand Hegyi, *Artistes Fluxus, amis Fluxus, vie Fluxus. Nam June Paik, Wolf Vostell, Antonina Zaru, Gino di Maggio*, in *Fiat Lux. La nébuleuse Flux 1962-1978*, catalogo della mostra, Milano/Saint-étienne, Silvana Editoriale/Musée d'art Moderne Saint-étienne Métropole, 2012.

Dick Higgins, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, 1984.

Dick Higgins *Statement on Intermedia*, «Something Else» newsletter n.1, 1966.

John Hollander, *The Poetics of ekphrasis*, «Word & Image», 4, n.1, 1988, p. 209-219.

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976], tr. It. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, a cura di Chiara Dini, Rodolfo Granafei, Il Mulino, Bologna, 1987.

Michael Jakob, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

Frederic Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, 1991.

Hans Robert Jauss, *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, tr. It. Bruno Argenton, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987.

Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der Asthetischen Erfahrung*, tr. It. Matteo Brega, *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985.

Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* [1967], tr. It. *Perché la storia della letteratura?* (1969), a cura di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 2001.

Jean-Louis Jeannelle et Margaret Flinn, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, «Fabula-LhT», n° 2, December 2006.

Anne Jerslev, Lúcia Nagib, *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, London–New York, I. B. Tauris, 2014.

François Jost, *Claude Simon: topographies de la description et du texte*, «Critique», XXX, 330, Novembre 1975.

François Jost, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Presses universitaires de Lyon, 1987.

Thierry Jousse, Serge Toubiana, *Autour du Pickpocket. Table ronde avec Olivier Assayas, Jean-Claude Brisseau, Benoît Jacquot, André Téchiné*, «Les Cahiers du Cinéma», n. 416, février 1989.

Carl Gustav Jung, Karoly Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1941, tr. It Angelo Brelich, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Einaudi, 1948.

Beryl Korot, Ira Schneider, *Video Art: An Anthology*, Harcourt, Brace, Jovanovitch, New York, 1976.

Murray Krieger in *Ekphrasis. The illusion of the Natural Sign*, John Hopkins University Press, 1992.

Marlies Kronegger, *La littérature impressionniste et le réel : de la vision impressionniste de la réalité vers la vision phénoménologique*, in *Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de L'Association Internationale de Littérature Comparée, I : Trois grandes mutations littéraires : Renaissance, Lumières, Début du vingtième siècle (Budapest, 12-17 août 1976)*, Stuttgart, Biebr, 1990, pp. 561-566.

Marlies Kronegger, *Literary Impressionism and Phenomenology. Affinities and Contrasts. (Flaubert, Gide, Proust, Joyce, Rilke and Claude Simon)*, «Analecta Husserliana», XVIII, 1984, pp. 521-533.

Thierry Kuntzel, *Notes de travail*, «Communications», n. 48, 1988, pp. 149-152.

Judith Labarthe-Postel, *Littérature et Peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Jean-Marc Lachaud, *Collages, montages, assemblages au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 1: Le fragment à l'oeuvre*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Maurizio Lazzarato, *Videofilosofia. La percezione del tempo nel postfordismo*, Roma, Manifestolibri, 1997.

Yves Le Bozec, *l'hypotypose : un essai de définition formelle*, «L'Information Grammaticale», N. 92, 2002, pp. 3-7.

- Robin Lefere, *Claude Simon et Marcel Proust*, «Studi francesi», n. 100, XXXIV, 1, 1990, p. 91-100.
- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Daniel Letendre, *A la cheville des temps. La construction du présent dans la littérature narrative française au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat présenté juillet 2013, Université de Montréal.
- Sandra Lischi, *La lezione della videoarte*, Roma, Carocci, 2020.
- Sandra Lischi, *The Sight of Time: Films and Videos by Robert Cahen*, Pisa, Edizioni Ets, 1997.
- Liliane Louvel, *L'oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext* (2011), London and New York, Routledge, 2016.
- Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Un rapport sur le savoir*, Paris, Minit, 1979.
- Vincenzo Maggiti, *Lo schermo tra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori, 2007.
- Matteo Majorano, *Le jeu des arts. L'écriture et les arts*, Edizioni B. A. Graphis, Bari, 2005.
- Michel Mansuy, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Anna Masecchia, Valeria Sperti, *Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io #Focus II\**, «Arabeschi», n. 17, gennaio-giugno 2021, pp. 64-67.
- Ignacio Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets* (1975), tr. It. Pietro Bria, *l'inconscio come insiemi infiniti*, Torino, Einaudi, 1981.
- Annie Mavrikis, *La Figure du Monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Jean Mazaleyrat, Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- Brian McHale, *Postmodernist fiction*, London and New York, Routledge, 1987.
- Chris Meigh-Andrews, *A history of Video Art*, London, Bloomsbury, 2006.
- Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Fra due linguaggi*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005.
- Maurice Merleau-Ponty, *Cinq notes sur Claude Simon*, «Esprit», Juin 1982, No. 66 (6), pp. 64-66.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Paris, 1954.
- Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, Paris, 1966.
- Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

- Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier-Lagrasse, 1982.
- Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1968.
- Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou Le Site du film*, Paris, Klincksieck, 1991.
- Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire (psychanalyse et cinéma)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1993.
- Christian Metz, *Quelques vues sur le visible*, «La Licorne», 1993 <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=389>>.
- Ginette Michaud, *Jacques Derrida. L'art du contretemps*, Montréal, Éditions Nota bene, 2014.
- Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- Sergio Micheli, *Lo sguardo smalzato. Cinema e arte figurativa. Il movimento*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Agnès Minazzoli, *La Première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990.
- Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, CERF, 2001.
- William J.T. Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology*, Chicago University Press, 1986.
- William J.T. Mitchell, *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago University Press, 2015.
- William J.T. Mitchell, *On narrative*, Chicago University Press, 1981.
- William J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, 1994.
- William J.T. Mitchell, *What do pictures want?*, Chicago University Press, 2005.
- Alain Montandon, *Iconotextes*, Paris, OPHRYS, 1990.
- Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 2002.
- Gilles Mouëllic, Jean Cleder, *Nouvelle Vague, nouveaux rivages: Permanences du récit au cinéma, 1950-1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.
- Pascal Mougin, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Pascal Mougin, *Moderne/Contemporain. Art et littérature des années 60 à nos jours*, Paris, presses du Réel, 2019.
- Pascal Mougin, *Claude Simon et l'art vidéo: écarts, voisinages, correspondances*, «Cahiers Claude Simon», 15, 2020.

Pascaline Mourier-Casile, Dominique Mocond'huy, *L'image génératrice de textes de fiction*, Poitiers, la Licorne, 1995.

Maurice Nadeau, *La Triste histoire d'Antoine Montes*, in «France Observateur», CCCLXXXVII, 10 octobre 1957.

Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée 2000.

Guy Neumann, *Claude Simon et Michelet: exemple d'intertextualité génératrice dans Les Géorgiques*, «Australian Journal of French Studies», n.24, 1987, pp. 83–99.

Guy Neumann, *Echos et correspondances dans Triptyques et Leçon de choses de Claude Simon*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

Mariarosaria Olivieri, *Narrare l'immagine. L'invasione dell'immagine nel romanzo moderno e postmoderno*, Roma, Lithos, 2006.

Stéphanie Orace, *Le Chant de l'arabesque*, Amsterdam, Rodopi B. V., 2005.

Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

Philippe Ortel *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, Paris, L'Harmattan, Paris 2008.

Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Presses Universitaires de Limoges, 2010.

Réal Ouellet, *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier, 1972.

Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et discours critique*, Université de Grenoble, 1990.

Erwin Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962.

Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford University Press, 1939.

Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

Ágnes Pethő, *The Cinema of Sensations*, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Georges Perec, *Pour une littérature réaliste*, «Partisans» n° 4, 1962, pp. 51-61, in Georges Perec, *L.G., une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.

John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'école des Hautes études en Sciences Sociales, 2005.

Bernard Pingaud, *Nouveau roman et nouveau cinéma*, «Les Cahiers du cinéma», Noël 1966.

Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

Daniel Portugais, *Origine, mémoire et recyclage du réel dans l'œuvre narrative de François Bon*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

Mario Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971.

Marcel Proust, *Pittori*, Abscondita, Milano, 2006.

Irina Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «*Intermédialités / Intermediality*», no. 6 (2005) : 43–64.

Catherine Rannoux, *Commencer: comment est-ce? Quelques incipits simoniens*, Poitiers, La Licorne, 1997.

Jean Ricardou, *Claude Simon : analyse, théorie*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

Jean Ricardou, *L'essence et les sens*, «Entretiens», n. 31, 1972.

Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

Jean Ricardou, Françoise van Rossum-Guyon, *Le Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, Union Générale d'Éditions, 1972.

Jean Ricardou, Françoise Von Rossum, *Le Nouveau roman: Hier, aujourd'hui*, tome II, *Pratiques*, Union Générale d'Éditions, 1972.

Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Michael Riffaterre, *The Referential Fallacy*, «*Columbia Review*», 57, 2, 1978 [a].

Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, 1978 [b].

Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000.

Georges Rivière, *l'exposition des impressionnistes*, «*L'Impressionniste*», n° 2, 14 avril 1877.

Alain Robbe-Grillet, *La Subjectivité est la caractéristique du roman contemporain. Entretien avec Claude Sarraute*, «*Le Monde*», 11-17 May 1961.

Alain Robbe-Grillet, *Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque*, «*La Revue des lettres modernes*», V, 1958.

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

Gérard Robichou, *Lecture de «L'Herbe» de Claude Simon*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976.

Florian Rodari, *De Cézanne à Dubuffet. Collection Jean Planque*, Lausanne, Hazan, 2001.

Jean Rousset, *Passages. Échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990.

Jean Rousset, *Trois romans de la mémoire (Butor, Simon, Pinget)*, in «Cahiers Internationaux du Symbolisme», n. 9-10, 1965.

Louis Roux, Roger Odin, *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), 1979.

Gianfranco Rubino, *Immaginario e narrazione. Temi e tecniche nel romanzo francese contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1992.

John Ruskin, *The elements of drawing* (1857), tr. It. Maria Grazia Bellone, *Elementi del disegno e della pittura*, Milano, Adelphi, 2015.

Judith Sarfati-Lanter, *Donner forme au sensible. La perception dans l'œuvre de Peter Handke, Malcolm Lowry et Claude Simon*, Paris, Champion, 2013.

Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

Ralph Sarkonak, *Claude Simon. Les Carrefours du texte*, Toronto, Paratexte, 1986.

Philippe Schlenker, *Context of Thought and Context of Utterance (A Note on Free Indirect Discourse and the Historical Present)*, «Mind & Language», 2004, n.19, pp. 279–304.

Gerry Schum, in *36° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1972.

Beatrice Seligardi, *Ellissi dello sguardo*, Milano, Morellini, 2018.

Claude Simon, *Alain Resnais*, «Premier plan», n° 18, 1961.

Claude Simon, *Album d'un amateur*, Rommerskirchen, Remagen-Rolandseck, 1988.

Claude Simon, *Claude Simon ouvre Les Georgiques. Entretien avec Jacqueline Piatier*, «Le Monde», 4 septembre 1981.

Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

Claude Simon, *Entretien*, «La Tribune de Lausanne», 20 octobre 1959.

Claude Simon, *Entretien*, «Les lettres françaises», 6-12 octobre 1960 [b].

Claude Simon, *Entretien*, «Scherzo», n° 3, avril-juin 1998 [a].

Claude Simon, *Entretien avec Bettina Knapp*, «Kentucky Romance Quaterly», vol. 16, n° 2, 1969.

Claude Simon, *Entretien avec Josane Duranteau*, «Les Lettres françaises», n° 1178, 13-19 avril 1967 [a].

Claude Simon, *Et à quoi bon inventer?*, *Entretien avec Marianne Alphant*, «Libération», 31 août 1989.

Claude Simon, *Gastone Novelli and the Problem of Language*, in *Gastone Novelli. Paintings*, catalogo della mostra, New York, Alan Gallery, 1963.

Claude Simon, *J'ai essayé la peinture, la révolution puis l'écriture. Propos recueillis par Claire Paulhan*, «*Les Nouvelles littéraires*», 15-21 mars 1984.

Claude Simon, *Je travaille comme un peintre*, «*La Croix l'événement*», 18 octobre 1985 [a].

Claude Simon, *Le métier de romancier*, «*Le Monde*», 19 octobre 1985 [b].

Claude Simon, *Le passé recomposé. Entretien avec Aliette Armel*, «*Le Magazine littéraire*», 275, mars 1990, p. 96-103.

Claude Simon, *Les secrets d'un romancier. Entretien avec H. Juin*, «*Les Lettres Françaises*», 844, 6-12 octobre 1960 [c].

Claude Simon, *Parvenir petit à petit à écrire difficilement. Entretien avec Jean-Claude Lebrun*, «*L'Humanité*», 13 mars 1998 [b].

Claude Simon, *Photographies, 1937-1970*, Paris, cMaeght, 1992.

Claude Simon, *Pourquoi des romans?*, «*Les Lettres Françaises*», n° 740, 4-10 déc. 1958 [a].

Claude Simon, *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012.

Claude Simon, *Réponse à une enquête: film et roman, problèmes du récit*, «*Premier plan*», n. 18, 1961, pp.31-32.

Claude Simon, *Roman, description et action*, «*Studi di Letteratura francese*», vol. 8, n° 170, 1982.

Claude Simon, *Simon sort du désert*, «*Le nouvel Observateur*», 25-31 octobre 1985 [c].

Claude Simon, *Techniciens du roman. Entretien avec A. Bourin*, «*Les Nouvelles Littéraires*». 1739, 20 décembre 1960 [d].

Claude Simon, *Un Bloc indivisible*, «*Les Lettres françaises*», 4-10 décembre 1958 [b].

Claude Simon, *Un écrivain qui ne veut être qu'un écrivain. Entretien avec Célia Bertin*, «*Arts et Loisirs*», n.82, 19 avril 1967 [b].

Claude Simon, *Un homme traversé par le travail. Entretien avec Jean-Paul Goux et Alain Poirson*, «*La Nouvelle Critique*», juin-juillet 1977, pp. 29-59.

Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co, 1991.

Viktor Šklovskij, *O teorii prozy* [1925], tr. It. Cesare de Michelis, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio: la costruzione del racconto e del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974.

Franz Stanzel, *Narrative situations in Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses* (1955), Indiana University Press, 1971.

Christina Stojanova *The New Romanian Cinema*, Edinburgh University Press, 2019.

Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2020.

Antoni Tapiès, Claude Simon et Georges Raillard, *Catalogue de l'exposition Les Tapis de Tapis Musée Cantini Marseille 10 Octobre 1988 - 15 Janvier 1989*, Musée Cantini, Marseille, 1989.

Alexie Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.

Benoît Timmermans, *L'Interrogation philosophique*, Paris, PUF, 1998.

Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007.

Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

Décio Torres Cruz, *Postmodern Metanarratives Blade Runner and Literature in the Age of Image*, New York, Macmillan, 2014.

Giovanna Uzzani, *Cézanne e la sue eredità nel Novecento*, Firenze, E-ducation.it, 2010.

Amelia Valtolina, *L'immagine rubata : seduzioni e astuzie dell'ekphrasis*, Milano, Bruno Mondadori 2007.

Lionello Venturi, *Cézanne*, Genève, Skira, 1978.

Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972.

Bruno Vercier, Dominique Viart, *Le roman français au présent*. Paris, Bordas, 2005.

Dominique Viart, *François Bon. Etude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

Dominique Viart, *Jules Romain et les écritures de la simultanéité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

Dominique Viart, Jean-Bernard Vray, *François Bon. Eclats de réalité*, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2010.

Paul Virilio, *L'Horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Paris, Galilée, 1984.

Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte. Xviiième-xxème siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994.

Peter Wagner, *Icons - Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin- New York, Walter de Gruyter, 1996.

David Foster Wallace, *E unibus pluram : Television and American Fiction*, «Review of Contemporary Fiction», n.13, 1993, pp. 151-94.

Marie-Albane Watine, Ilias Yocaris, David Zemmour, *Claude Simon: une expérience de la complexité*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Alan Wilde, *Horizons of Assent, Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.

Tom Willaert, *How Literature Imagined Television, 1880–1950*, «ORBIS Litterarium», Volume 72, N. 6, December 2017, pp. 591-610.

Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, London, Fontana, 1974.

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

Tim Woods, *Beginning Postmodernism*, Manchester University Press, 1999.

Galia Yanoshevsky, *Les discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

Ilias Yocaris et David Zemmour, *Vers une écriture rhizomatique : style et syntaxe dans La Bataille de Pharsale de Claude Simon*, «Semiotica», n° 181, 2010.

Gene Youngblood, *Cinema and The Code*, in *Computer Art in Context*, «Leonardo», Supplemental Issue, 1989.

Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

David Zemmour, *Le participe présent dans La route des Flandres. Écriture du souvenir et quête de l'instant*, «L'Information Grammaticale», N. 76, 1998, pp. 42-45.

Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Minuit, 1985.

Stefano Zuffi, *Cézanne*, Milano, Electa, 2006.

## Articoli e risorse web

Karine Abadie, *Réfléchir au cinéma : plongée dans le numéro double des Cahiers du mois de 1925*, «Tangence», n. 124, 2020, <<http://journals.openedition.org/tangence/1283>>.

Alessandro Amaducci, *Repèrese*, «Cahier de Dance», n. 40, la briqueterie, 2018, pg. 35-39 (<<https://www.alessandroamaducci.com/electric-self-anthology>>).

Anne-Lise Blanc, *L'écriture de Claude Simon au miroir des arts graphiques*, « Études », n.11, vol. 419, 2013, p. 509-518, < <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-11-page-509.htm> > .

François Bon, *aussi immémorial qu'une millénaire et somptueuse momie*, 24 décembre 2012, <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?Article3287>>.

François Bon, *Comment nous avons inventé Pierre Michon et pourquoi*, 29 octobre 2009, <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article609>>.

François Bon, *D'où vient la rage quand on écrit ? Hommage à Claude Simon*, 14 janvier 2007, <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article394>>.

François Bon, *de l'écriture comme photographie*, 5 octobre 2013 [c], <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3683>>.

François Bon, *De la ville visible à la ville invisible*, <<http://www.tierslivre.net/livres/villinvisible.html>>.

François Bon, *écrire avec... Claude Simon. "Tous les mots sont adultes", méthode pour l'atelier d'écriture – reprise progressive en version numérique, révisée et augmentée*, 17 septembre 2013, <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3658>>.

François Bon, *Exposition Collective "Le réel, nouvel opium?"*, 31 janvier 2010 [a], <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2032>>.

François Bon, *Georges Perec, pour une littérature réaliste*, 17 janvier 2010 [b], <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2011>>.

François Bon, *générique & expansion, avec Claude Simon en partant de Leçon des Choses*, 27 avril 2018, <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4745>>.

François Bon, *Long voyage de nuit*, 23 octobre 2021, <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article5020>>.

François Bon, *Paysage Fer. Le film, le livre et 52 photographies*, 15 avril 2014 [a], <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3934>>.

François Bon, *Paysage Fer. Le front contre la vitre, sur les voies, de Pargny à Revigny*, 15 avril 2014 [c], <[https://www.tierslivre.net/livres/paysfer\\_voies.html](https://www.tierslivre.net/livres/paysfer_voies.html)>.

François Bon, *Paysage Fer. Le front contre la vitre, vu du train sur la ligne Paris Nancy*, 15 avril 2014 [d], <[https://www.tierslivre.net/livres/paysfer\\_Sorcy.html](https://www.tierslivre.net/livres/paysfer_Sorcy.html)>.

François Bon, *Paysage Fer. Le livre, le film*, janvier 2003, <[https://www.tierslivre.net/livres/paysfer\\_film.html](https://www.tierslivre.net/livres/paysfer_film.html)>.

François Bon, *Paysage Fer. Passer du livre au film*, 15 avril 2014 [e], <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3936>>.

François Bon, *Paysage fer, version étude pour projet hypertexte*, 15 avril 2014 [b], <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3935>>.

François Bon, *Pierre Bergounioux, temps référentiel & temps du récit*, 28 novembre 2013 [b], <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3826>>.

François Bon, *pour saluer Claude Simon. ce qu'on lui doit*, 10 juillet 2005, <<https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article125>>.

François Bon, *vie d'Etienne N.*, 11 janvier 2006, <<https://www.tierslivre.net/2tumulte/spip.php?article361>>.

Bérénice Bonhomme, *Claude Simon: une contestation du texte par l'image*, «Cahiers de Narratologie», 16, 2009 [a], <<http://journals.openedition.org/narratologie/1025>>.

Bérénice Bonhomme, *Le dispositif cinématographique chez Claude Simon*, «Cahiers Claude Simon», 5, 2009 [b], <<https://doi.org/10.4000/ccs.639>>.

Jean-Louis Brau, *La voix narrative*, «Cahiers de Narratologie», n.10, 2001, <<http://journals.openedition.org/narratologie/6906>>.

Bertolt Brecht, *On Chinese Acting*, «The Tulane Drama Review», 6, n. 1, 1961, p. 130–36 (<<https://doi.org/10.2307/1125011>>).

Jean-Max Colard, *Pratiques contemporaines du tableau vivant*, captation video (conference prononcée au Cnetre Georges Pompidou), 10 mars 2012, <<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/ODOLjiL>>.

Philippe Dagen, *Wolf Vostell. Précurseur essentiel*, «Le Monde», 2008, <[https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/02/25/wolf-vostell-precuteur-essentiel\\_1015416\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/02/25/wolf-vostell-precuteur-essentiel_1015416_3246.html)>.

Francine Dugast-Portes, Michèle Touret, *Le temps des lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, <<http://books.openedition.org/pur/33265>>.

Geneviève Dubosclard, *De Marcel Proust à Claude Simon. La mémoire de la création*, «Marcel Proust Aujourd'hui», vol. 6, 2008, pp. 59–79, <<http://www.jstor.org/stable/44869691>>.

Claud DuVerlie, James Rodgers, Claude Simon, *The Novel as Textual Wandering: An Interview with Claude Simon*, «Contemporary Literature», Vol. 28, N. 1, Spring 1987, <<https://www.jstor.org/stable/1208570>>.

Christine Genin, *Les propriétés des images dans la réception critique de Claude Simon*, «Cahiers Claude Simon», 15, 2020, <<http://journals.openedition.org/ccs/2714>>.

Christine Genin, *Lire Claude Simon lisant Proust*, «Tangence», Numéro 112, 2016, p. 109–131, <<https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2016-n112-tce03071/1039909ar/>>.

Rosalind Krauss, *Art vidéo : L'esthétique du narcissisme*, «October», n.1, 1976, pp. 50-64, traduction de l'anglais : Aurélien Ivars, 2016, <<https://archive-magazine.jeudepaume.org/2019/07/art-video-lesthetique-du-narcissisme-de-rosalind-krauss-2/index.html>>.

Marie-Pierre Lassus, *Gaston Bachelard musicien: Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010. <<http://books.openedition.org/septentrion/69343>>.

Herman Mendolicchio, *TV/Arts/TV – Oltre lo schermo! Intervista a Valentina Valentini*, ARTEARTICOLIDIGIMAG, Issue 59, 2 Novembre 2010, <<http://digicult.it/it/digimag/issue-059/tvartstv-beyond-the-screen-an-interview-to-valentina-valentini/>>.

Ginette Michaud, *Présentation. Ekphraser*, «Études françaises», 51, n.2, 2015, pp. 5–23, <<https://doi.org/10.7202/1031225ar>>.

Marie Miguët-Ollagnier, *Claude Simon Face à Proust : Exercices d'admiration*, «L'Esprit Créateur», vol. 46, no. 4, 2006, pp. 100–12, <<http://www.jstor.org/stable/26289289>>.

Bruce Morrissette, *The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet*, «NOVEL: A Forum on Fiction», Vol. 1, No. 1, Autumn, 1967, pp. 24-33, <<https://www.jstor.org/stable/1345348>>.

Steven G. Kellman, *The Cinematic novel: tracking a concept*, «Modern Fiction Studies», Vol. 33, N. 3, Autumn 1987, pp. 467-477, <<https://www.jstor.org/stable/26282386>>.

Jürgen E. Müller, *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, «Cinéma et intermédialité», Volume 10, Number 2-3, printemps 2000. <<https://id.erudit.org/iderudit/024818ar>>.

Nobel Prize Outreach AB 2023, *Claude Simon – Facts*, «NobelPrize.org». <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1985/simon/facts/>>.

Mary M. Perramond, *De L'Herbe à L'Acacia: l'arbre généalogique de Claude Simon*, «The French Review», Vol. 65, No. 5, 1992, pp. 746-753, <<https://www.jstor.org/stable/395314>>.

Isabelle Raynauld, *Le Lecteur/spectateur du scénario*, «Cinémas», 2 (1), 32, 1991 <<https://doi.org/10.7202/1001050ar>>.

Christof Benedikt Schöch, *Situation et représentation dans l'œuvre de François Bon*, tesi di laurea magistrale, Università di Friburgo, 2002, <<http://www.tierslivre.net/univ/index.html>>.

Pierre Schoentjes, *Ironie et Nostalgie*, «Fabula», 22 juin 2008, <<https://www.fabula.org/colloques/document1042.php>>.

Claude Simon, *Avec La Route des Flandres, Claude Simon affirme sa manière. Entretien avec Claude Sarraute*, «Le Monde», 8 octobre 1960 [a], <[https://www.lemonde.fr/archives/article/1960/10/08/avec-la-route-des-flandres-claude-simon-affirme-sa-maniere\\_2109196\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1960/10/08/avec-la-route-des-flandres-claude-simon-affirme-sa-maniere_2109196_1819218.html)>.

Claude Simon, *Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier* (1972), «Cahiers Claude Simon», 9, 2014, <<https://journals.openedition.org/ccs/890>>.

Charlin Sophie, «*Que reste-t-il du montage textuel ? Efficacité du montage et résidu d'image dans Le Jardin des Plantes de Claude Simon*», «Littérature», n° 147, 2007, <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2007-3-page-38.htm>>.

Ben F. Stoltzfus, *A Novel of Objective Subjectivity: Le Voyeur by Alain Robbe-Grillet*, «Modern Language Association», Vol. 77, N. 4, September 1962, pp. 499-507, <<https://www.jstor.org/stable/460574>>.

Dominique Viart, *Une mémoire inquiète: "La route des Flandres" de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, <<https://books.openedition.org/septentrion/14204>>.

Glenda Wagner, *François Jost, Une monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, «Études littéraires», Volume 26, N. 2, automne 1993, pp. 105–115, <<https://doi.org/10.7202/501049ar>>.

Megan Wightman, *Le paysage comme outil herméneutique dans Triptyque de Claude Simon et The English patient de Michael Ondaatje*, «Cahiers Claude Simon», 14, 2019, pp. 215-228 <<https://doi.org/10.4000/ccs.2418>>.

## Altri riferimenti

«Intermedialità», Massimo Fusillo, Roberto Terrosi, *Treccani. Enciclopedia Italiana*, IX Appendice, 2015 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/)>.

«Représentation», *Le Petit Robert* <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/representation>>.

«Rappresentazione», *Vocabolario Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/rappresentazione/>>.

## **Videografia**

Dominique Belloir, *Digital Opera*, 1980.

Dominique Belloir, *Memory*, 1979.

Taysir Batniji, *Transit*, 2004.

Lydia Benglis, *Now*, 1973.

François Bon, Fabrice Cazeneuve, *Paysage fer*, 2014.

Robert Cahen, *Trompe l'oeil*, 1979.

Robert Cahen, Ermeline Le Mézo, *Hong Kong Song*, 1989-

Robert Cahen, Stéphane Huter, Alain Longuet, *Cartes postales*, 1984.

Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.

David Claerbout, *Radio Piece (Hong Kong)*, 2015.

Catherine Ikam, *Quadra*, 1976.

Joan Jones, *Vertical roll*, 1972.

Nam June Paik, *Global Groove*, 1973.

Thierry Kuntzel, *Nostos I*, 1979.

Tracey Moffat, *Nice coloured girls*, 1987.

Robert Zagone, *Videospace*, 1968.