

CAROLINA BORRELLI

FOTOGRAFIA E PREDAZIONE IN *LES SUAIRES DE
VERONIQUE* DI MICHEL TOURNIER

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

CH. BAUDELAIRE, *À une passante*

I. PER UN DIALOGO *INTER ARTES*

Quando Massimo Fusillo parla di «sapere antigerarchico»¹ intende combattere contro la percezione imperante di centro e periferia applicata alle numerose espressioni dell'umano. Fin dal *Laocoonte* di Lessing e dalle osservazioni di Curtius, l'arte figurativa ha rivestito un ruolo marginale rispetto alla letteratura, l'unica a presentare una duplice dimensione, temporale e spaziale, che l'immagine ridimensionerebbe a una sola. È proprio Fusillo, sull'onda dell'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg a smentire queste convinzioni, mostrando «come l'immagine abbia una sua temporalità complessa, poliritmica, fatta di sopravvivenze inconsce e di ritorni improvvisi»². L'apologia dell'immagine intessuta da Warburg ha preso le parti di tutte le forme di arte figurativa, compresa la tanto discussa fotografia.

Oggetti in questione sono dunque l'interazione tra le arti, con richiami per analogia o per contrasto, e il loro compensarsi in quello di cui l'una o l'altra possa risultare manchevole in un dato contesto comunicativo. Primo effetto di questo proficuo quanto discusso scambio è la tecnica dell'*ekphrasis*, attraverso la quale la parola prende il sopravvento sull'immagine, sfruttandone il valore iconico e non quello indicale e sopperendo allo scarto semiotico venutosi a presentare tra il reale e la sua riproduzione. Charles Peirce, tra i padri della semiotica, parla infatti della rappresentazione dal punto di vista del segno, facendo riferimento a tre tipologie fondamentali: l'indice, come le tracce di passi sulla neve, prevede un legame tra la cosa e la sua rappresentazione; l'icona corrisponde alla rappresentazione della cosa; il simbolo, infine, a un'entità astratta nella sua rappresentazione concreta.

¹ M. FUSILLO, *Passato presente futuro*, in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2016, p. II.

² ID., *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 176.

Per quanto alla fotografia sia attribuito un valore indicale, poiché scrittura della luce di elementi della realtà, lo scarto semiotico comporta un tentativo fallito di riproduzione. La fotografia necessita dunque, per il suo dialogo con il reale, di una narrazione, perché, come già affermato da Walter Benjamin, si tratta di un meccanismo silenzioso che solo il supplemento del linguaggio può render vivo.

Il gioco si articola tra enunciatore ed immagine. Il fotografo viene raramente menzionato: anche chi è ritratto viene posto sotto l'obiettivo di chi osserva, perché è questo sguardo a trasformarsi in narrazione; il *cliché* diviene dunque un dispositivo della finzione, una macchina per fabulare³.

La consapevolezza del potenziale indicale della fotografia genera l'aura mortifera palpabile nelle opere che dall'Ottocento affollano la letteratura mondiale. Noto il timore di Honoré de Balzac o di Charles Baudelaire nell'approcciarsi all'apparecchio fotografico, motivato dal supposto potere della luce innaturale di privare il soggetto della propria fisicità. Nadar riporta nelle sue memorie le parole dello scrittore Balzac:

nello stato naturale ognuno era composto di una serie di immagini spettrali a strati sovrapposti sino all'infinito, avvolte in membrane infinitesimali... Poiché l'uomo non è mai stato capace di creare, cioè di trarre qualcosa di immateriale da un'apparizione, da qualcosa d'impalpabile, o di fabbricare dal nulla un oggetto – ogni operazione dagherriana avrebbe di conseguenza agguantato, staccato e consumato una delle membrane del corpo sul quale puntava⁴.

L'atto fotografico è un *memento mori*. Una tale potenzialità allegorica è colta dalla letteratura, che fa uso degli strumenti della fotografia, tematizzandola in una duplice modalità: diretta, con il presentarsi ad esempio della figura stessa del fotografo; indiretta, quando la narrazione interiorizza le tecniche del meccanismo fotografico, convertendole in strumenti retorici. Di nuovo, la fotografia si colma di senso a partire dall'uso che di lei fa la letteratura, che a sua volta completa ed è completata dall'immaginario fornito dal dispositivo fotografico.

La letteratura ha caricato di senso religioso la fotografia a partire dal mito della sua creazione, la *Légende du daguerréotype* di Jules Champfleury, infondendo di funereo timore la stoffa che il fotografo poneva sul proprio capo nel momento dello scatto, o ancora la fissità corporea che necessitava la preparazione allo stesso, quello che ha ispirato Susan Sontag e Roland Barthes per la teorizzazione del "complesso della mummia". «La foto è legata alla morte proprio in virtù dello

³ V. SPERTI, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005, p. 2.

⁴ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, p. 136.

scatto che blocca il tempo rispetto alla vita, ne arresta il fluire, e dunque fa percepire all'osservatore i cambiamenti sopravvenuti»⁵.

2. MICHEL TOURNIER O IL LIMBO DEL POSTMODERNO

Ad inserirsi in questa temperie letteraria e ideologica è una delle personalità più controverse della letteratura francese di pieno Novecento, lo scrittore Michel Tournier. Paolo Zanotti ricorda la lettura che dei suoi romanzi fa Julia Kristeva, la quale non esita a parlare di «post-strutturalismo», facendo particolare riferimento alla parata di caratteri alla Foucault, i protagonisti della letteratura antigerearchica di Massimo Fusillo, «l'indifferenziato, il perverso-polimorfo freudiano»⁶ che incarna una visione tutta alternativa dell'omosessualità. Non l'opposto dell'eterosessualità, ma la lotta spietata al conforme, una «sessualità pregenitale ed epidermica»⁷. Il suo è un gioco di «opposizioni metafisiche (vita/morte, uno/molteplice)»⁸, creazione e distruzione. Risultante dell'analisi delle opposizioni è l'elogio del perverso.

Anche il Tournier che si dedica al *conte*, il racconto di genere popolare, non abbandona del tutto la dimensione mortifera e l'alone misterico tipici di quel genere di novellistica fiorita sull'onda di Guy de Maupassant, il quale aveva rievocato il *perturbante* freudiano, l'*Unheimliche*, ne *Le Horla*, emblema, a partire dal racconto omonimo che apre la raccolta, dell'interesse per la tematizzazione della fotografia, uno dei punti cardine della ricerca letteraria dello stesso Michel Tournier, tramite il quale darà vita ai suoi «mostri inverosimili»⁹. L'attenzione di Tournier al mondo del marginale richiama le parole della fotografa Diane Arbus ricordate da Susan Sontag:

«ho sempre considerato la fotografia una cosa sconveniente: era una delle mie opinioni predilette sull'argomento, – ha scritto Diane Arbus, – e la prima volta che ho fatto una foto mi sentivo molto perversa». L'attività del fotografo professionista può essere considerata sconveniente, per usare il termine della Arbus, se il fotografo cerca soggetti che si ritengono malfamati, tabù o marginali¹⁰.

La passione per la fotografia nasce, secondo la testimonianza dello scrittore francese, da quel nonno farmacista, uomo di scienza, addirittura mago e,

⁵ V. SPERTI, *Fotografia e romanzo*, cit., p. 14.

⁶ P. ZANOTTI, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 41.

⁷ Ivi, p. 185.

⁸ Ivi, p. 42.

⁹ Ivi, p. 316.

¹⁰ S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 12.

inevitabilmente, fotografo¹¹. Da questa primigenia tensione allo strumento definito in modo eloquente da Remo Ceserani *occhio della Medusa*, per il carattere pietrificante della «femme phallique et castratrice par excellence»¹², la conoscenza di illustri fotografi ha fomentato la passione di Michel Tournier, divenuto organizzatore delle *Rencontres photographiques internationales* di Arles, festival che ha preso piede dal 1970 sul territorio francese. La fotografia ha però un valore aggiunto nell'opera di Tournier. Da lui tematizzata nei suoi scritti di narrativa, la teorizzazione del dispositivo fotografico risente della visione inquietante del reale dello stesso scrittore, impigliata nelle tele del rapporto polarizzato vita-morte. Come Balzac e Baudelaire, anche lui crede nell'effetto distruttivo della fotografia, lo stesso che si riversa sugli individui rendendoli «ectoplasmi che continuano ad agitarsi sugli schermi e davanti ai nostri occhi, ma non vivono, non godono né soffrono come esseri umani»¹³. Ed è a questo punto che parla di «iconizzazione», un termine che racchiude il senso del “complesso della mummia”. Ceserani ricorda inoltre il tono sospettoso con il quale Tournier aveva indagato l'autoritratto, tecnica meno prediletta dal fotografo, perché «egli non ama fare a se stesso ciò che fa così bene agli altri»¹⁴. La presenza del pittore all'interno del proprio dipinto suggella una presa di posizione solitamente rappresentata dalla firma. Quando Jan Van Eyck realizza il celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, non solo urla a gran voce «Johannes de Eyck fuit hic», apposta ben visibilmente sulla parete frontale della camera, ma dichiara la paternità dell'opera raffigurandosi nell'atto stessa di dipingerla. Lo specchio convesso alle spalle degli sposi mostra una prospettiva ben diversa e particolareggiata della stanza, che fa sì che lo spettatore sia allo stesso tempo dentro e fuori l'opera.

La scelta innovativa di Van Eyck non può essere ripetuta da Tournier. Si è parlato del potere manipolatorio della fotografia, della compromissione del reale stesso per il suo valore iconico. Il vampirismo della fotografia sarà la principale causa di smarrimento di uno dei più noti personaggi degli scritti di Tournier, il pastore berbero Idriss de *La Goutte d'or*. Idriss «ritroverà la serenità, ed esorcizzerà la maledizione fotografica, solo quando svilupperà invece un interesse per i segni e la scrittura»¹⁵. Ancora una volta, la parola documenta ciò che Medusa pietrifica con il suo sguardo.

¹¹ Cfr. R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 82.

¹² M. WORTON, *Intertextualité et esthétique*, in *Images et signes de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1990, p. 237.

¹³ M. TOURNIER, *Celebrazioni*, trad. it. di I. Landolfi, Milano, Garzanti, 2001, p. 50.

¹⁴ ID., *L'autoritratto*, in *Immagini, paesaggi e altre piccole prose*, trad. it. di R. Rossi, Milano, Garzanti, 1990, p. 23.

¹⁵ R. CESERANI, *L'occhio della Medusa*, cit., p. 173.

La società contemporanea sostituisce la massima de «“In principio era la parola” con il nuovo credo “In principio era l’immagine”»¹⁶. Ciascuno sarebbe portato dunque a pagare un prezzo all’impero delle apparenze. Tournier ha «esplorato, anche correndo dei rischi, tutte le possibili conseguenze della tecnica fotografica sull’immaginario umano»¹⁷. Il suo non è un ripudio dell’attrazione da sempre provata nei confronti dello strumento fotografico, quanto piuttosto la considerazione delle tante sfaccettature di un dispositivo al contempo mortifero e generativo, volto a indagare liberamente «zone spirituali a rischio»¹⁸.

3. *LES SUAIRES DE VÉRONIQUE*

Tra i quattordici racconti della raccolta *Le Coq de bruyère*, quello che vede protagonista la fotografa Véronique è tra i più esemplificativi del rapporto contrastante intrattenuto da Michel Tournier con lo strumento fotografico. Il racconto si apre proprio ai *Rencontres photographiques internationales* di Arles, con la presentazione da parte di un narratore interno dei due personaggi principali, Hector e Véronique. La scelta dei nomi deriverebbe dalla tradizione flaubertiana del *nomen omen*: Hector, come l’eroe omerico Ettore, la cui vita culmina nell’estremo sacrificio; Véronique, nome della santa che asciugò il volto di Cristo con il manto che mutuò da lei il suo nome, in un significativo atto di carità. «Véronique, la femme du suaire de Jésus, est la sainte patronne des dermographes. Son nom, vera icon, “vraie image”, sied tout spécialement à un photographie!»¹⁹. La mitocritica insegna come il mito riesca ad inserirsi nel testo moderno, dando vita a interessanti risultati di allusività antifrastica:

c’est le cas de Véronique, dans la nouvelle “Les suaires de Véronique”, qui, d’un côté, incarne exactement l’inverse de sainte Véronique, en revenant le fourreau et en sacrifiant, en quelque sorte, son modèle Hector, au nom de l’art, en vue de l’exposition *Les suaires de Véronique*. D’objet servant à éponger la sueur du Christ par charité, le voile, ici, devient l’objet sacrificiel; l’adjuvant devient l’opposant; le sacré se teinte de profane²⁰.

¹⁶ Ivi, p. 185.

¹⁷ Ivi, p. 173.

¹⁸ S. SONTAG, *L’immaginazione pornografica*, in *Interpretazioni tendenziose*, Torino, Einaudi, 1975, p. 66.

¹⁹ J.-L. MERCIÉ, *L’ogre de Gif (Tournier photographe)*, in *Images et signes de Michel Tournier*, cit., p. 253.

²⁰ C. DESLAURIERS, *Vers une lecture mythocritique des textes littéraires*, in «Québec français», 164, 2012, p. 45.

La relazione di carattere antitetico è intrattenuta da Véronique anche con Pigmalione. Se per la maggior parte del racconto, come si vedrà, il suo è un atto di creazione del perfetto, la sua essenza più che di scultrice è di *ogresse*, maschera tipica delle narrazioni di Tournier.

«Sans doute ai-je vu ensemble pour la première fois Hector et Véronique, mais je suis excusable de n'avoir remarqué d'abord que le seul Hector» (p. 154)²¹. La prima scena si apre su un gruppo di fotografi intenti alla realizzazione di nudi. Protagonista indiscusso il fisico scultoreo di Hector, «dans sa nudité superbe et généreuse». Correndo sulla spiaggia, «il accueillait le mitraillage incessant des photographes avec une complaisance naïve, comme l'hommage qui revenait de droit à sa chair splendide». Il fotografo si presenta qui come un predatore, che, come con una mitragliatrice, secondo un'analogia suggerita dal suono, quanto da uno specifico metodo fotografico «che consiste nel fare molti negativi sperando che uno venga bene»²², colpisce il modello, che a sua volta vede nella fotografia l'occasione del suo riconoscimento. La pelle di Hector è una *chair splendide*. Come Daniel Pennac nel suo *Au bonheur des ogres*, anche Michel Tournier tratta all'interno dei suoi scritti della figura dell'orco, un essere antropofago nato dall'immaginario medievale e protagonista di alcune delle storie di spicco dell'autore francese, come *Le roi des aulnes* e *Gilles e Jeanne*.

I conclude that the ogre metaphor is so compelling because ogres are part of us as much as they are the monstrous Other. Like the Titan Cronus, they incarnate the ambiguity of humanity, capable of both immense good and immeasurable evil²³.

Il motivo della distruzione della fotografia è riproposto attraverso miti violenti e trasgressivi. Il fotografo percepisce «une odeur de chair fraîche»²⁴, e va a caccia della sua preda. Il nudo di Hector è però valorizzato, quanto forse alchemicamente protetto da «un lacet de cuir qui passait dans une grosse dent percée» (p. 154). Il misterioso quanto sensuale particolare della collana con il dente di tigre che ricade sulla nudità intatta e candida della giovane preda è un ulteriore presagio mortifero.

²¹ Tutte le citazioni, delle quali da questo momento si indicherà solo il numero di p., sono tratte da M. TOURNIER, *Les suaires de Véronique*, in *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978.

²² S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 101.

²³ J.F. KRELL, *The Ogre's Progress. Images of the Ogre in Modern and Contemporary French Fiction*, Newark, University of Delaware Press, 2009, p. 22.

²⁴ Cfr. P. BERGERON, *Comme une odeur de chair fraîche. L'ogresse dans trios romans contemporains*, in «Frontières», XXIII, 2, 2011, pp. 14-20.

Oui, c'est une dent. Expliquait-il. Une dent de tigre. Elle m'a été rapportée du Bengale. Les indigènes son persuadés qu'ils n'ont pas à craindre d'être dévorés par un tigre aussi longtemps qu'ils ont ce fétiche sur eux (pp. 155-156).

Il feticcio è dunque una forma di protezione da chiunque abbia intenzione di divorarlo.

«Du travail et des sacrifices...», queste tra le prime parole della fotografia insoddisfatta Véronique, che, non contenta delle proprie fotografie, sembra insistere sulla necessità di un incontro ulteriore con Hector. «Lui parlait-elle de travail et de sacrifices?», si domanda il narratore quando li trova seduti al bar. I piani di Véronique non sono chiari nemmeno quando l'anno seguente i tre si incontrano ad Arles. Hector da «bel animal» quale era, si presenta con un volto smagrito, «et elle le couvait d'un regard possessif».

Il racconto di Michel Tournier presenta stralci delle teorie fotografiche maturate da Véronique, e che presumibilmente corrispondevano alle remore dello stesso scrittore nei confronti dell'obiettivo. «Come altre attività in costante sviluppo, la fotografia ha ispirato ai suoi maggiori esponenti la necessità di spiegare e rispiegare ciò che essi fanno e perché è importante»²⁵. Una delle prime, è la definizione di *photogénie*: «c'est la faculté de produire des photos qui vont *plus loin* que l'objet réel» (p. 156). Il soggetto della realtà non si identifica con quello fotografato, poiché quest'ultimo sarebbe in grado di svelare una bellezza mai riscontrata nel mondo reale. «Or cette beauté, les photos ne la dévoilent pas, elles la créent». Nel momento in cui Véronique distrugge la bellezza di Hector per adattarlo ai canoni della fotogenia, la fotografia la crea, vincendo in partenza contro il reale stesso, superando lo scarto semiotico. Questa la schiavitù imposta dall'occhio superiore della società: adattarsi e modificare ciò che c'è di naturale per rispondere a un canone estetico.

Il narratore viene a sapere che vittima e carnefice vivono insieme in Camargue, una regione della Provenza. Due sono le tradizioni popolari che caratterizzano questa località, probabilmente familiari allo stesso Tournier. Secondo una leggenda, nel 48 d.C. Maria Maddalena e altre seguaci di Cristo sarebbero approdate in quest'area per diffondere il credo cristiano. L'atmosfera fortemente mistica è palpabile all'interno del racconto di Tournier. La fotografia nasce quasi come credo con la leggenda iniziatica di Champfleury, e Véronique, con la sua dedizione e ricerca, si rende una seguace ascetica. Inoltre, il suo personaggio è in rapporto di allusività antifrastica con le grandi donne della cristianità in contatto con Gesù (si è già fatto cenno a Santa Veronica). Ulteriore tradizione popolare è quella della *course camarguaise*, una corrida di second'ordine che non mira all'uccisione del toro, bensì al tentativo imperterrito dei *tourneurs* di sfilare dalle corna o dal

²⁵ S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 99.

collo coccarde e laccetti. Se Michel Tournier avesse davvero fatto riferimento alle leggende della Camargue, si rivelerebbe a noi come un abile seminatore di indizi.

«Seule la photographie y était pleinement chez elle». Il dispositivo fotografico invade gli ambienti della casa in Camargue, riservando uno spazio a Hector, mai in realtà interamente suo. «Mais là, à côté d'une table monastique et d'un bac à douche entouré d'un rideau de caoutchouc, c'était tout l'arsenal de la culture intensive du muscle». Hector è costretto, con gesti sempre uguali, a farsi seguace di una forma inquietante di culturismo, sotto il macigno di pesi e manubri. Disseminate in piccoli indizi sono quelle critiche spinose contro la società dell'apparenza e della vita in vetrina testimoniate dal romanzo *La Goutte d'or*, in cui si rendeva esplicito il valore espropriante della fotografia a discapito dell'identità. «Il y avait dans tout cela de la salle d'opération et de la chambre de torture» (p. 157). I segni che adesso porta sulla pelle negli incavi smagriti sono appigli per la luce del flash, che non scivola più lungo le «masses rondes et lisses». Il volto di Hector è una maschera di tragedia plasmata e adattata a quel corpo da digiunatore, ancora una volta frutto di una delle teorie fotografiche di Véronique: «le bon visage du nu est un visage fermé, rassemblé, concentré sur lui-même» (p. 159), in modo tale che la luce di occhi pimpanti non metta in ombra il nudo stesso. Le fotografie di Hector sono come quelle di un «insecte piqué dans une boîte d'entomologiste», solo nel buio di uno sfondo nero, come nelle prime fotografie, nelle quali la luce era puntata sul soggetto come su un fuggitivo.

Così, uno dei perenni successi della fotografia, è stato la sua capacità di trasformare gli esseri viventi in cose e le cose in esseri viventi [...] il corpo viene tipicamente mostrato ripiegato su se stesso, eliminandone tutte le estremità, con una carne resa il più possibile opaca da una messa a fuoco e da una illuminazione normali, per diminuirne la sensualità e accentuare l'astrattezza della forma corporea²⁶.

Véronique continua:

Or, il existe deux écoles de photographies. Ceux qui chassent l'image surprenante, touchante, effrayante [...] Et il y a l'autre courant qui dérive tout entier celui-là d'Edward Weston. C'est l'école de l'image délibérée, calculée, immobile, celle qui vise non l'instant, mais l'éternité (p. 160).

Véronique appartenerebbe alla seconda scuola, quella che studia l'immobile, per trarne l'eternità e superare l'attimo. Il momento puntuale appartiene al reale, al tangibile; l'eternità a una condizione demoniaca, sovraumana, che solo la fotografia permette di rappresentare. «D'un côté la pris-sur-le-vif, de l'autre la nature morte», constata il narratore, per poi descrivere con un gioco di parole l'operazione che Véronique persegue sul povero Hector: «le pris-sur-le-mort» (p. 161).

²⁶ Ivi, p. 86.

Nel suo articolo *Création e prédation*, come ricorda Remo Ceserani, Michel Tournier aveva anticipato la teoria esposta da Véronique delle scuole di pensiero contrapponendo «due diverse correnti dell'attività fotografica, fra attività predatoria e attività creatrice». Hector non trasmette nel suo stato alcun reale segno di vita, presentandosi come le carcasse di animali rappresentate nelle nature morte. Véronique realizza così un'«analogia tra fotografia e scorticamento, sulla base del possibile rapporto metaforico fra pelle del corpo umano e pellicola fotografica»²⁷. Uno dei suoi modelli ispiratori è Vesalio, considerato il padre dell'anatomia che, come racconta la voce narrante, «se fait livrer des prisonniers. On les abrutit à force d'opium. Puis il les découpe. Bref après avoir inventé l'anatomie, il crée la vivisection». Innamorata del periodo rinascimentale, Véronique si vede tra le fila della Santa Inquisizione, pronta a godere dello spettacolo della tortura e della morte. «“Je trouve pour toutes sortes de raisons que la bonne place n'est pas dessus, mais à côté, aux premières loges”. “Pour voir et photographier”» (p. 163).

Il narratore riesce a entrare nella camera dove riposa Hector, ormai quasi sempre assopito, privo di forze e di cibo, rannicchiato però in una posa che convince quasi per un momento anche il narratore, che non può fare a meno di ammettere: «c'était tout de même un beau spectacle» (p. 164). La piccola stanza di Hector è descritta come una «cellule ovoïde». L'uovo, come nella simbologia della Pala di Brera di Piero Della Francesca, corrisponde alla nascita, alla fecondità, alla vita eterna. Il valore eternizzante della presa-sul-morto ha luogo nel rannicchiarsi in posizione fetale di Hector, in attesa della nascita a nuova vita.

Dopo tre giorni dall'incontro in Camargue, il narratore si imbatte in Véronique, ebra, esaltata, malinconica, e viene così a conoscenza della fuga di Hector. «Savez-vous combien de photos vous avez tirées de mon corps pendant les treize mois onze jours que nous avons passés ensemble?» (p. 165). Questo l'esordio della lettera lasciata da Hector prima della sua partenza. Il peccato più grave di Véronique sarebbe stato quello di aver fotografato senza tenere il conto di quelle «vingt-deux mille deux cent trente-neuf dépouilles de moi-même» (p. 166). Come un prigioniero in cella, Hector conta. Véronique lo ha privato di un numero considerevole di spoglie con la sua «piège à images». Il gesto distruttivo della fotografia si è ripetuto quasi all'infinito, meccanicamente. Hector nella lettera promette: «Vous n'aurez pas ma peau, chère Véronique!». Quello che sembra un semplice modo di dire è un indizio inquietante che a tempo debito sarà fondamentale per il narratore alla risoluzione di quest'enigma di donna. Le parole di Hector sono costellate da un *voi* di reverenza, ma anche dalla febbre del fuggiasco, «diaphane, translucide, transparent, invisible que je suis devenu». Nel Post Scriptum, però, Hector rivela di averla privata di un oggetto a lei molto caro, ma del quale non era legittima proprietaria: il dente di tigre legato, sottrattogli per privarlo di una protezione superiore. La fuga di Hector è quella dei primi uomini, spinti da un

²⁷ R. CESERANI, *L'occhio della medusa*, cit., p. 90.

istinto irrequieto di allontanamento dalla dimora familiare. «Liberté et nomadisme pour l'homme; fidélité et sédentarité pour la femme»²⁸. In una dimensione adamitica, lo sventurato agogna la libertà dal peccato, che la stasi di una vita di prigionia comporta. Ben presto però il narratore viene a conoscenza del recupero della preda da parte della cacciatrice Véronique. La sua fama di «sorcière» va di pari passo con quella di fotografa all'avanguardia, con la messa a punto di una tecnica di realizzazione di «photographies directes», per le quali Hector vive sulla sua pelle «un bain de révélateur», per poi essere disteso su pellicola fotografica, dando vita a sagome che Véronique paragona a quelle dei giapponesi sui muri di Hiroshima. Progressivamente l'opera artistica di Véronique raggiunge la sua fase più matura, distinguendosi anche dalla fotografia. L'evoluzione di tale tecnica è quella che il narratore vede realizzarsi in una nuova mostra ad Arles, dal nome *Les Suaires de Véronique*. L'innovazione apportata dalla fotografa sarebbe stata quella di aver scelto come supporto per la fotografia diretta un nuovo materiale. Non più la carta, ma la tela di lino, «con risultati che fanno pensare alla Sacra sindone, al sudario con l'impronta del corpo di Cristo»²⁹. In una stanza che al narratore ricorda un claustrofobico obitorio campeggiano tele soffici, «on songeait à une série de peaux humaines arrachées, puis étalées là comme autant de trophées barbares» (p. 171). Una domanda preme il narratore: dov'è finito Hector? Véronique gli risponde, quasi sorpresa del suo dubbio: «Hector? Mais, il est... là. J'en ai fait... ça. Que voulez-vous de plus?» (p. 172). Alla vista del dente di tigre al collo di Véronique, il narratore non nutre più alcun dubbio. Véronique raggiunge il suo scopo, «quello di strappare i segreti del corpo e darne un'immagine diretta e immediata, l'impronta vera»³⁰. Hector è assunto finalmente a ideale di perfezione.

²⁸ J.-B. VRAY, *La question de l'origine*, in *Images et signes de Michel Tournier*, cit., p. 72.

²⁹ R. CESERANI, *L'occhio della Medusa*, cit., p. 91.

³⁰ Ivi, p. 258.

ABSTRACT

Among the fourteen short stories in the collection *Le Coq de bruyère*, the one featuring the photographer Véronique as a protagonist is among the most illuminating of the contrastant relationship Michel Tournier entertained with the photographic tool. The story opens precisely at the Rencontres photographiques internationales in Arles, with an introduction by an internal narrator of the two main characters, Hector and Véronique. The choice of names would derive from the Flaubertian tradition of the nomen omen: Hector, like the Homeric hero Hector, whose life culminates in the ultimate sacrifice; Véronique, the name of the saint who wiped Christ's face with the mantle that borrowed her name from her, in a significant act of charity.

KEYWORDS

Le Coq de bruyère; *Les suaires de Veronique*; Michel Tournier; Photography; Predation.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Carolina Borrelli studied Modern Philology at the University of Naples Federico II, working on a thesis in Romance Philology on the secular elements in medieval religious lyric.