



Citation: F. Libasci (2021) Du contagage au partage: Hervé Guibert e la narrazione dell'AIDS. *Lea* 10: pp. 15-28. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13062>.

Copyright: © 2021 F. Libasci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Du contagage au partage: Hervé Guibert e la narrazione dell'AIDS

Fabio Libasci

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
([<flibasci@unimore.it>](mailto:flibasci@unimore.it))

Abstract

This paper aims to rediscover Hervé Guibert and his book *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. The book reached a significantly wide audience in 1990, not only because publicly revealing that he was diagnosed with AIDS, but also for the fictionalization of some facts and people, such as Michel Foucault. Thanks to his use of the novel strategies, Guibert guides the readers towards the discovery, by means of the virus in his body, of two other metaphorical infections: T.B. and the time left to write. These two contagions act on his body and soul as antidotes. Hervé Guibert discovers a way of salvation, the guarantee of eternity, the possibility of a total reversal: "du contagage au partage", from contagion to sharing.

Keywords: AIDS, Autofiction, Confession, Homosexuality, Metaphors

Nel 1981, dopo alcuni casi di pazienti colpiti dal sarcoma di Kaposi e altri casi di Pneumocystis, malattia provocata da un parassita che in genere si manifesta in persone col sistema immunitario depresso, alcuni epidemiologi cominciano a indagare le cause di queste morti sospette finendo per scoprire che "these patients were living in large urban areas (New York, Miami, Los Angeles, and San Francisco) and they were all young men" (Gilman 1988, 246); pochi mesi dopo l'orientamento sessuale divenne altresì determinante: erano tutti omosessuali. La centralità dell'orientamento venne considerato a tal punto dirimente che nel 1982 il primo acronimo della nuova malattia fu: GRID5, Gay Related Immune Deficiency Syndrome. Il termine AIDS venne ufficialmente coniato solo nell'autunno dello stesso anno ma ormai l'identikit del malato era entrato nell'immaginario collettivo e poco lo modificò la scoperta che la nuova malattia si presentava anche "among such groups as hemophiliacs and IV drug users" (247). Sebbene ormai si cominciasse a parlare della malattia delle 4H (omosessuali, eroinomani, emofiliaci e haitiani in inglese iniziano tutte per h), "the sexual orientation remained the salient characteristic used to exemplify the person

living with AIDS” (*ibidem*). E l’orientamento sessuale non venne scagionato del tutto dalla colpa neppure quando si scoprì che l’AIDS era provocato sì da “retroviruses, now labeled ‘H[uman] I[m]muno-deficiency V[iruses]’, spread by direct contact with infected body fluids, including blood and semen” (*ibidem*) ma che per contrarlo “sexual contact is not necessary” (*ibidem*). Ciò nonostante, finì per essere inserita nel campo delle malattie a trasmissione sessuale come la sifilide, malattia con la quale cominciò a condividere immagini e stigma. È senza dubbio per la portata di tutto ciò che Caron può affermare che:

AIDS is much more than a health crises [...] AIDS has triggered an extraordinary amount of representations of all kinds [...]. Like many previous epidemics, the AIDS pandemic, too, has been largely constructed in and by several intersecting discourses: biomedical, sexual, racial, social, political, literary, et cetera. (2001, 96)

Così come può ribadire che la presenza dell’AIDS nei gruppi sopra indicati e soprattutto negli omosessuali fu percepita come “a symbolic extension of some imagined inner essence of being, manifesting itself as disease” (106). Gli omosessuali, poi, costruiti nell’immaginario come essenzialmente cosmopoliti e *border-crosser*, si prestavano a essere i perfetti propagatori dell’epidemia (cfr. *ibidem*). Non bisogna dimenticare che l’AIDS irrompe in un momento nel quale la comunità omosessuale, soprattutto negli Stati Uniti, San Francisco e New York, o in alcuni grandi capitali europee come Parigi, Berlino Ovest e Londra, sta vivendo una fase di relativa accettazione, “le qualificatif d’homosexuel laissait alors la place à celui de gay qui [...] désignait de façon anticipée, en dehors de toute orientation sexuelle, un état d’esprit hédoniste ouvert au plaisir et à la multiplicité des liens affectifs et sexuels” (Lévy, Nouss 1994, 129).

L’esplosione dell’AIDS riportò le lancette all’era pre-Stonewall, obbligando a ripensare l’omosessualità come un’identità forte e pericolosa, a guardare agli omosessuali come a una comunità dello stigma; “les homosexuels, les plus jeunes en particulier, sont de nouveau soumis aux aléas d’une identité qui ne semble pas pouvoir se libérer d’une fatalité récurrente et incontournable que semble suggérer l’épidémie” (133). Il virus a causa del suo diffondersi finisce da un lato per imporre una nuova divisione tra mondo eterosessuale e omosessuale mentre riesce dall’altro a favorire e a introdurre all’interno della comunità omosessuale una dimensione “de partage et d’échange dans les rapports jusque là plutôt anonymes” (134), costringendoli a ripensare e a rimettere in questione la libera circolazione sessuale. Oggi sappiamo come il moltiplicarsi del virus porterà nel giro di pochi anni ad azzerare la molteplicità dei rapporti sessuali e a favorire una riorganizzazione del desiderio fino a invitare all’uso del preservativo e alla monogamia come stile di coppia. I *sept ans de bonheur* (cfr. Martel 2008, 211), annunciati da “Gai pied” all’indomani dell’elezione di François Mitterand nel 1981, finiscono per diventare un lungo decennio nero, scanditi dalla diffusione della pandemia, dalle immagini della malattia venuta dall’altro, dell’omosessuale come Altro.

A questa malattia come immagine dell’Altro – almeno fin quando a metà degli anni Ottanta si diffonde la sensazione che “AIDS was a potential danger for everyone” (Gilman 1988, 259) e quindi pandemico – occorre correlare quella dell’Altrove. Da sempre la necessità di localizzare geograficamente le malattie spinge l’uomo a immaginarle sempre più lontano, ai confini del mondo e l’AIDS non fece che confermare questo bisogno. L’AIDS ai suoi inizi, soprattutto dagli americani, venne considerata la malattia dell’Africa, vero e proprio continente nero delle nostre paure; per i francesi, invece, “it was clear that AIDS was an American disease” (263); per il blocco sovietico era la malattia dell’Occidente (264), non in ultimo negli Stati Uniti “Haitians followed a period of severe persecution” (*ibidem*), perché rispondevano esattamente al tentativo di creare una barriera tra noi e loro, tra la comunità bianca e eterosessuale,

segretamente omosessuale, e gli altri. A queste distinzioni certo se ne possono aggiungere delle altre; si può considerare ad esempio l'opposizione città/campagna e tutto l'immaginario che si trascina dietro: le città come ricettacolo di degenerazione, rifugio della diversità e la malattia come castigo, come ai tempi di Sodoma.

Queste immagini non esaustive dell'Altro e dell'Altrove sono solo alcune possibili barriere per tenere a distanza la malattia e la morte, il virus della paura, per costruire il discorso di chi deve tacere. Durante tutti gli anni Ottanta sono la scienza e la stampa, la politica e la religione a parlare di HIV e di AIDS, sono loro ad offrire la rappresentazione terribile e sfumata del malato e della malattia fin quando la letteratura non comincia a impadronirsi di quelle immagini deformanti e finisce per scoprire che l'AIDS non è l'Altro e l'Altrove, ma il qui e ora, è l'uomo nella sua fragilità e nella sua esposizione al pericolo; è l'uomo che si chiede da dove e perché (cfr. Givoni 2012, 14), quale la colpa e quale la redenzione, quale verità si nasconde nel buio della fine, se mai se ne nasconde una. Martel afferma chiaramente che "le sida modifie le regard des écrivains et des artistes qui ont auparavant écrit ou filmé les amours homosexuelles [...], le sida est venu apporter une nouvelle dimension" (Martel 2008, 480) e se ciò può essere detto per molti, a maggior ragione può essere riferito a Hervé Guibert, "le plus célèbre des écrivains à avoir choisis comme thème le sida" (481) e alla sua opera il cui scopo sarebbe "la rappresentazione dell'AIDS attraverso l'esibizione, senza indugio alcuno, del corpo malato" (Iacoli 2005, 401). Con Hervé Guibert, lo diciamo subito, la scoperta della malattia, la sua narrazione come forma di resistenza al virus, come trasformazione del proprio mondo (cfr. Good 2006, 180) raggiungono una forma inedita e complessa.

La scoperta dell'AIDS è, per lo scrittore Hervé Guibert (1955-1991), un avvenimento capitale; da un lato ridisegna la sua aspettativa di vita, in un momento in cui essere malati di AIDS significa avere davanti a sé un periodo di sopravvivenza che va dai tre mesi ai tre anni, dall'altro orienta la sua scrittura verso il compimento del suo progetto: dire tutto; non in ultimo offrirebbe alla sua omosessualità e alla sua vita un senso (cfr. Martel 2008, 484). Quando nel 1990 pubblica *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, l'AIDS è ancora la malattia mitica e metaforica raccontata da Susan Sontag in *AIDS and its Metaphors* e Guibert è solo un giovane autore, *enfant prodige* (cfr. Martel 2008, 481) che ha già pubblicato diversi libri presso Minuit e Gallimard e ha scoperto di avere una malattia che non gli lascerà scampo ma con la quale decide di giocare e rischiare un duello senza esclusione di colpi; quel rischio, parlare di sé, della propria malattia, della malattia dei suoi amici, come vedremo, sarà ben ripagato e la sua partecipazione alla trasmissione "Apostrophes" il 7 marzo 1990 non fa che duplicare il successo e lo scandalo annunciato: "he had an extraordinary impact on the public. Although he looked obviously ill and tired, his youth and beauty have had a lot to do with his success: in a sense Hervé Guibert became the face of AIDS in France" (Caron 2001, 114); nel giro di qualche settimana *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* è un successo da centinaia di migliaia di copie. Hervé Guibert conosce bene le leggi dell'editoria e sa che se vuole imprimere il proprio nome definitivamente, mentre la sua vita sta scivolando via, non deve lasciare nulla al caso, fin dalla prima riga del primo capitolo: "J'ai eu le sida pendant trois mois" (Guibert 1990, 9), salvo poi spiegare "plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida" (*ibidem*) e ammettere di credere che "je pourrais échapper à cette maladie que tout le monde donnait encore pour mortelle" (*ibidem*). In poche righe l'autore presenta il caso, il suo, la sua *autopathographie* (Grisi 1996, 12); il lettore sa già che deve aspettarsi il racconto di questi tre mesi di speranza minacciati dalla malattia ineluttabile come ripete ancora una volta qualche riga dopo ma spera pagina dopo pagina in un finale diverso. Nel capitolo successivo si affaccia già qualche precauzione, un dubbio: "je ne sais s'il est ridiculement humain de croire

à cette grâce et à ce miracle” (Guibert 1990, 10), poi la visione di un libro da scrivere, che sarà questo che stiamo leggendo e la cui ragion d’essere risiede nell’ignoranza della sua fine “dans cette frange d’incertitude qui est commune à tous les malades du monde” (11). Nella realtà Guibert sa bene che *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* sarà il libro definitivo, “l’histoire de sa maladie et de sa mort. Un livre-somme qui résumera sa problématique personnelle, existentielle autant que stylistique” (Bordas 1998, 63).

I cento capitoli svelano, accanto al disegno più ampio di un libro somma costruito da frammenti che attraversano il tempo e lo anticipano, alcuni problemi e alcune questioni che la critica e la stampa hanno da subito messo in luce: “que doit-on écrire? Et pour qui [...] aligne-t-on ces phrases, nées forcément de la fatigue et de la douleur? Dans l’approche de la mort, quelles histoires, quels comptes reste-t-il à régler?” (Hill 1995, 89). *L’Événement du jeudi* si chiederà subito: “la littérature a-t-elle tous les droits?”.

È indubbio che fin dalle prime pagine Guibert giochi col fuoco e alzi la posta fino a un livello irreversibile; a discapito della dicitura *roman* ben impressa sulla copertina della “Collection Blanche” Gallimard, sulla quale torneremo, sono in gioco la sua stessa vita, il regime del dicibile in letteratura, l’iperrealismo di cui parla Spoiden (cfr. Spoiden 2001, 99) e l’uso narrativo delle vite degli altri che Guibert contagia col suo regime di verità. Indubbiamente, però, l’autore percepisce nella propria malattia, e non nel racconto della malattia in generale, nell’anticipazione della propria fine, e non della Fine, nel contagio che l’ha condotto fin lì, una possibilità inedita d’espressione che decide di usare senza limiti; non senza ragione Caron riporta come Guibert sia spesso percepito “as self-centered, self-aggrandizing artist who was of no use in the fight against epidemic” (Caron 2001, 112), critiche che se vanno accolte vanno certo anche rimodulate tenendo presente che Guibert fin da *La mort propagande* (1977), ha sempre scritto di sé, del suo universo, ha sempre rifiutato la militanza gay, e ad esempio “il a toujours refusé de collaborer à Gai pied” (Martel 2008, 482) pur assumendo pienamente la propria omosessualità. A Guibert, è vero, importa anzitutto di sé, del proprio contagio e di ciò che può farne, di ciò che sta decidendo di fare.

A ben vedere e fin dalle prime pagine due ulteriori contagi fanno irruzione sulla pagina: il libro che “dans sa préméditation si rigoureux, a déjà commencé à me mener par le bout du nez, bien qu’apparemment je suis le maître absolu dans cette navigation à vue” (Guibert 1990, 12) e un misterioso autore: “Un diable s’est glissé dans mes soutes: T. B. Je me suis arrêté de le lire pour stopper l’empoisonnement. On dit que chaque réinsertion du virus du sida par fluides, le sang, le sperme ou les larmes, réattaque le malade déjà contaminé, on prétend peut-être ça pour limiter les dégâts” (*ibidem*). Il contagio letterario scivola sul piano dell’AIDS in una vertigine metaforica¹ che Guibert non smette di inseguire e alternare quasi come in un montaggio, fino a suggerire una relazione tra il suo corpo ammalato e quello degli ebrei ridotti a cosa nei campi di concentramento. Al lettore che forse non ha chiaro cosa sia il processo di deterioramento raccontato in cifre, quel sangue nudo e esposto, l’autore ricorda lo sguardo troppo umano, “celui des prisonniers de *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps

¹ Si veda S. Givone, *Il bibliotecario di Leibniz*: “perché nel linguaggio si manifesti qualcosa di nuovo e di inedito, bisogna che l’immaginazione operi in modo creativo. Ad esempio, accostando termini che solitamente non fanno sospettare alcuna pertinenza semantica ma la cui connessione sprigiona significati rivelativi e sorprendenti. Oppure deviando i significati da una dimensione espressiva all’altra, fino a scoprire l’inatteso, il meraviglioso, l’imponderabile, e magari nel quotidiano l’inaudito, nel tragico il comico, o viceversa [...]. Metafora e racconto da questo punto di vista si coappartengono. Non c’è narrazione che non sia espressione della Natale metaforici del linguaggio. Narrare è procedere per spostamento e dislocazione dei significati” (2005, 80-81).

de concentration” (Guibert 1990, 14); a chi non capisce il senso di straniamento provato in un ospedale, l'Hôpital Claude-Bernard, durante un prelievo, ricorda la visita a Dachau (cfr. Guibert 1990, 50). Il riferimento ai deportati ebrei durante la Seconda guerra mondiale è fin troppo denso semanticamente per essere taciuto; come non pensare alle vittime innocenti e a quell'innocenza che “by the inexorable logic that governs all relational terms, suggests guilt” (1988, 11); come non pensare al gruppo identitario esposto, all'esclusione dalla comunità degli uomini? “Est-ce que ça se voit dans les yeux? Le souci n'est plus tant de conserver un regard trop humain que d'acquérir un regard trop humain” (Guibert 1990, 14). Secondo Lévy e Nous:

Le phénomène de détérioration, de perte de l'image corporelle commune ou de menace sur cette image, intensifie et légitime l'exclusion. La chute dans l'anonymat que la suppression des traits physique distinctifs entraîne facilite le processus, comme c'est le cas des phénomènes concentrationnaires. (1994, 58)

Lungo le pagine, Guibert ritorna insistentemente su questo sguardo troppo umano, sul corpo in divenire, sulla *décorporalisation* (cfr. Lévy, Nous 1994, 61) e cerca, come in una spirale ascendente, di andare sempre più vicino alla verità dell'AIDS, questa cosa che lo sta rendendo altro, una verità che però non è mai libera dalla menzogna e dalla finzione, dall'invenzione di cause tutte verosimili quanto facilmente confutabili, romanzesche:

Le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer. (Guibert 1990, 17)

E subito dopo, “le sida, qui a transité par les sang des singes verts, est une maladie de sorciers, d'envoûteurs” (*ibidem*); “l'instrument d'une guerre biologique lancée tantôt par Brejnev tantôt par Reagan” (39) e infine:

On pourra dire que le sida aura été un génocide américain. Les Américains ont précisément ciblé ses victimes : les drogués, les homosexuels, les prisonniers. Il faut laisser au sida le temps de faire son ménage sournois, en douceur et en profondeur. Les chercheurs n'ont aucune idée de ce qu'est la maladie, ils travaillent sur leurs microscopes, sur des schémas, des abstractions. (235)

Lungo tutto il libro Guibert si chiede da dove arrivi e che cosa sia questo virus misterioso, senza mai chiedersi come sia arrivato a lui; lo traccia sempre in caratteri minuscoli nel tentativo forse di rendere la “cosa” una parola come un'altra, di togliere quindi forza grafica a una sigla che ha già l'imperio sul suo corpo. L'immagine che più ci colpisce, la definizione che più trattiene la nostra attenzione è la prima, quella debolezza che apre la gabbia all'animale, alla bestia. Già Sontag aveva messo in luce il mutamento animalesco che produce l'AIDS, forma visibile del contagio, “signs of a progressive mutation, decomposition; something organic” (1988, 41), ed è sempre lei a ricordarci la forza dell'immagine dell'altro e dell'altrove, dell'AIDS come malattia del continente nero che marcia sull'Europa: “another infestation from the so-called Third World, which is after all where most people in the world live, as well as a scourge of the *tristes tropiques*” (51-52). Sontag, del resto, non è l'unica ad aver messo in luce queste immagini dell'altro e dell'altrove, dell'animale e del continente nero in una vera e propria epidemia di significazione (cfr. Treichler 1987). Roberto Esposito è quello che meglio ha colto le implicazioni profonde di queste immagini del contagio; ciò che “prima era sano, sicuro, identico a se stesso, è ora esposto a una contaminazione che rischia di devastarlo” (2002, 4). Esposito insiste molto nelle sue ricerche sulla definizione dell'uomo come animale razionale, come risultante di un

rapporto “con l’animale che insieme lo abita e lo altera” (2007, 16). L’AIDS, e Guibert sembra suggerirlo fin da subito, mette l’uomo in una posizione subalterna rispetto all’animale che lo abita, “la separazione iscritta all’interno della sua specie” (65). Esposito aggiunge ancora che “l’uomo è persona precisamente perché, e se, mantiene piena padronanza sulla propria natura animale” (109). Capiamo bene come il virus non sia soltanto l’agente che annuncia la morte; è prima ancora la rivelazione terribile di un ritorno a una condizione primitiva ma sempre iscritta, il divenire animale, “il raggiungimento di uno stato mai prima sperimentato [...] un modo di essere uomo che non si definisca più nella alterità alla sua origine animale” (140). D’altra parte, però, l’uomo “è l’animale programmato a mutare di continuo” (2014, 87) e Guibert decide di seguire questa muta, la sua metamorfosi, e di raccontarla:

Je suis très attentif aux manifestations de la progression du virus, il me semble connaître la cartographie de ses colonisations, de ses assauts et de ses replis, je crois savoir là où il couve et là où il attaque, sentir les zones encore intouchées. (Guibert 1990, 45)

Il linguaggio bellico messo in luce da Sontag fin da *Illness as Metaphor* (1978) è evidente: il virus invade, si apposta, ripiega, come un nemico, come un animale. Il virus avanza precipitosamente, man mano segnala la sua “présence offensive et non plus latente” (Guibert 1990, 52), simile a “une sorte de cancer, un cancer devenu désormais presque totalement transparent par l’avancement des recherches” (54).

Le metafore però non sono tutte belliche o mediche, così come l’AIDS non è solo una potenza del male, il “Male”: Jules, il suo amante, parla dell’AIDS come di una malattia meravigliosa e lo stesso Guibert è costretto, ormai alla fine del suo libro, a riconoscere che:

Je découvrais quelque chose de suave et d’ébloui dans sont atrocité, c’était certes une maladie inexorable, mais elle n’était pas foudroyante, c’était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c’était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et découvrir enfin la vie, c’était en quelque sorte une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d’Afrique. (181)

Più di cinquanta capitoli dopo ritorna l’idea della malattia dell’altro e dell’altrove ma unita, subordinata stavolta, a una sua intelligenza prima non intravista:

Le sida, en fixant un terme certifié à notre vie, six ans de séropositivité, plus deux ans dans le meilleur des cas avec l’AZT ou quelque mois sans, faisait de nous des hommes pleinement conscients de leur vie, nous délivrait de notre ignorance. (*Ibidem*)

Poi: “le sida m’avait permis de faire un bond formidable dans ma vie” (182); e infine: “le sida [...] aura été pour moi un paradigme dans mon projet du dévoilement de soi et de l’annoncé de l’indicible” (247). Emerge da queste parole l’AIDS come malattia del tempo, una malattia lenta (cfr. Sontag 1988) ma anche come una malattia che accelera la vita (cfr. Sontag 1978), e del senso “un terribile bagliore di verità. Uno spaventevole ma necessario farsi luce dall’alto” (Givone 2012, 30), una malattia della conversione, una forma di rinascita o di “libération par rapport à la peur de la mort et libération par rapport au passé” (Spoiden 2001, 72). Il contagio di senso, però, non impedisce, ma forse accresce, la percezione di sé come un povero diavolo, un predestinato, qualcuno che ha pagato con la vita il libro:

Je n’avais pas le courage d’affronter sa vraie première phrase, qui me venait aux lèvres, et que je repoussais chaque fois le plus loin possible de moi comme une vraie malédiction, tâchant de l’oublier car

elle était la punition la plus injuste du monde, car je craignais de la valider par l'écriture: "il fallait que le malheur nous tombe dessus". Il le fallait, quelle horreur, pour que le livre voit le jour. (Guibert 1990, 221)

Il divenire altro, la verità che Guibert scopre nell'AIDS, la possibilità di eternizzarsi nella scrittura, che Givone chiama "simulazione di eternità" (Givone 2005, 86), vanno di pari passo con la scoperta dell'animale che si porta dentro, l'essere il virus che si ha, l'avvicinarsi della fine e l'impossibilità di salvarsi la vita: "nous sommes le poison qui se cache dans la foule, un petit signe de plus se tatou sur nos fronts" (Guibert 1990, 237). Quasi arreso, Guibert scrive: "le virus HIV, quand il se déclenche, joue à l'intérieur du corps à une corrida, où la cape rouge serait l'enveloppe, l'épée de mort le noyau, et la bête épuisée l'homme" (259).

À *l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* non è solo la storia della malattia di Guibert, la "nouvelle manière de vivre dans son corps" (Bordas 1998, 65), "un nouveau mode d'être" (71); e seppur traversato dalla "question du sens, ou du peu de sens qu'on peut ou qu'on doit accorder à la rencontre mortifère du virus HIV" (Hill 1995, 90) non si riduce mai a ciò o a una parola finale. È il libro dell'indicibile, espressione che già da sola segnala la perversione di tutte le regole (cfr. Givone 2005, 107), prova dell'invasione del virus, un duplicato che si fa strada e scava via qualsiasi menzogna fino alla verità intravista. Questa invasione finisce per doppiare la storia raccontata con lunghi capitoli-digressioni che si fanno strada nel *corpus* come il virus si è fatto strada nel corpo (cfr. Lévy, Nouss 1994, 169); queste digressioni rompono il *récit* in frammenti spesso inconciliabili minacciandone l'unità come il virus minaccia di disintegrare il corpo dall'interno. La più importante si segnala già nel capitolo quinto; uno strano personaggio fa la sua comparsa, Muzil: "comme Muzil, j'aurais aimé avoir la force, l'orgueil insensé, la générosité aussi de ne l'avouer à personne, pour laisser vivre les amitiés libres comme l'air et insouciantes et éternelles" (Guibert 1990, 15). Chi è questo Muzil al quale il nostro autore-narratore vorrebbe assomigliare? Qualche pagina dopo scopriamo essere il vicino che può spiare dal balcone, l'amico a cui aveva dedicato due libri in un gioco intratestuale abbastanza scoperto. Muzil invade il libro di Guibert e come un secondo virus occupa interamente i capitoli 10, 11, 12, 13. L'occupazione è anche una scoperta, una messa a nudo, una guida alla verità del personaggio e il tradimento forse della loro amicizia: "il visait à faire disparaître son visage, pourtant si particulièrement reconnaissable par diverses caractéristiques et par de nombreux portraits que la presse diffusait de lui depuis une dizaine d'années" (28); e qualche riga dopo: "Muzil adorait les orgies violents dans les saunas. La crainte d'y être reconnu l'empêchait de fréquenter les saunas parisiens. Mais, quand il partait pour son séminaire annuel près de San Francisco, il s'en donnait à cœur joie" (29). Muzil è l'amico col quale condivide la malattia che sta scoprendo e raccontando, un doppio che cosciente del carattere irreversibile della malattia ha avuto il coraggio di chiedere quanto tempo gli restasse: "c'était la seule question qui lui importait, pour son travail, pour finir son livre" (33); "une fois le temps compté, il entreprit de réordonner son livre, avec limpidité" (36). Guibert aggiunge dettaglio a dettaglio, "il avait entrepris son histoire des comportements avant que je fasse sa connaissance, début 77, puisque mon premier livre, *La mort propagande*, a du paraître en janvier 1977" (34) richiamando e rinforzando l'intratestualità e l'identità tra autore narratore e eroe malgrado quel *roman* su cui pure torneremo. Muzil esce di scena per farvi prepotentemente ritorno nel capitolo 25. A questo punto è forse utile dire o ricordare che Muzil altri non è che Michel Foucault e Michel Foucault è "surtout celui qui, au contraire d'Aron n'a pas écrit *Mon sida*" (Marcandier 2016, 134). Nel 1990, la doppia rivelazione dell'omosessualità del filosofo, conosciuta ancora da pochi, e della sua malattia che alla sola associazione suscitava ribrezzo, fa gridare allo scandalo e al tradimento dando vita a un vero e proprio *débat moral* (cfr. Boulé 2001, 233); con quale diritto, si chiedono in molti, Guibert attraverso la letteratura affronta una

verità che lo stesso filosofo aveva voluto non affrontare e la sua famiglia gelosamente nascondere? Guibert risponde in diversi modi, all'interno del testo in questione e al suo limite o all'esterno, nell'epitesto (Genette 1989, 337), modi riassumibili nella seguente frase di Dubreuil "par amitié pour l'auteur et l'œuvre, Hervé va contre l'amitié pour le philosophe" (2004, 77). Guibert, del resto, prepara strategicamente le scene più controverse insistendo proprio sul carattere del loro rapporto – "voilà comment était Muzil, cet ami irremplaçable" (Guibert 1990, 90) – non meno che sull'ambiguità dell'attività giornaliera che intraprende: scrivere la morte dell'altro.

Cette activité journalière me soulageait et me dégoûtait, je savais que Muzil aurait eu tant de peine s'il avait su que je rapportais tout cela comme un espion, comme un adversaire, tous ces petits riens dégradants, dans mon journal, qui était peut-être destiné, c'était ça le plus abominable, à lui survivre et à témoigner d'une vérité qu'il aurait souhaité effacé sur le pourtour de sa vie. (98)

Guibert alza ancora la posta, come se il virus della verità o dell'impudicizia dovesse per forza giungere a un grado di manifestazione massima dove buio e luce si toccano, gloria e infamia si confondono, amicizia e tradimento perdono i confini:

Le lendemain j'étais seul dans la chambre avec Muzil, je pris longuement sa main comme il m'était arrivé parfois de le faire dans son appartement [...]. Puis j'appliquai mes lèvres sur sa main pour la baiser. En rentrant chez moi, je savonnai ces lèvres, avec honte et soulagement, comme si elles avaient été contaminées [...]. Et j'étais tellement honteux et soulagé que je pris mon journal pour l'écrire à la suite du compte rendu de mes précédentes visites. Mais je me retrouvais encore plus honteux et soulagé une fois que ce sale geste fut écrit. (101)

Ed è a questo punto che Guibert si chiede quello che poi si chiederanno tutti gli altri dopo: "de quel droit écrivais-je tout cela? De quel droit faisais-je de telles entailles à l'amitié? Et vis-à-vis de quelqu'un que j'adorais de tout mon cœur?" (*ibidem*). Guibert, in una sorta di visione, di vertigine e di premonizione, sente che ha il diritto di poterlo fare, di essere abilitato a farlo, "car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologie commun" (102). Marcandier in polemica con Caron sottolinea la portata politica e non solo etica del gesto dell'autore: "à travers Muzil [...] Guibert dit une histoire collective via l'intime, dans une tension du proche et du lointain" (Marcandier 2016, 134). Le parole di Guibert agiscono come un virus che porta tutti a parlare della stessa cosa, di quella cosa, di quella morte, come se le parole avessero infettato il filosofo (cfr. Givone 2012, 86). A Bernard Pivot che gli chiede conto di questo gesto letterario l'autore risponde che "cette agonie n'appartient à personne" e quindi a tutti, aggiungiamo qui. Il segreto dell'altro è il suo segreto, la morte dell'altro è la propria morte, la morte di tutti quelli come lui e di tutti quelli che verranno. Se il virus dell'altro sarà la propria malattia, la volontà di tacere di Foucault sarà invece il suo coraggio della verità, "fidèle par infidélité à Foucault qui vantait le courage de la vérité mais qui cachait ce qu'il vivait" (Noudelmann 2015, 73). Guibert sarà il parresiasta predicato da Foucault nel suo ultimo corso al *Collège de France* (Libasci 2018, 284-85). Foucault sarebbe poi una prolessi narrativa, "la figuration antérieur de son propre avenir, image de terreur mais aussi de consolation, une projection à la fois biographique, corporelle et textuelle" (Marcandier 2016, 138), un contro-veleno in grado di arrestare l'emorragia di senso, la spia di un paradigma che sta per compiersi ma soprattutto la certezza che nessun familiare avrebbe strappato la verità della sua malattia, contrariamente a quanto accaduto all'amico: "la sœur avait demandé qu'on biffe cette indication, qu'on la rature complètement, au besoin qu'on la gratte, ou mieux qu'on arrache la page et qu'on la refasse" (Guibert 1990, 110). Guibert

presenta il personaggio di Muzil come doppiamente contagiato, dal virus e dalla menzogna, doppiamente derubato; della verità e della vita mentre paradossalmente Stéphane, dietro il quale si nasconde e si mostra Daniel Defert, compagno di Foucault:

Se donna à corps perdu dans l'association qu'il avait fondé et trouva là, il faut bien le dire, un sens complet à sa vie et à la mort de Muzil, et à travers sa disparition ou au-delà, le moyen de réaliser pleinement ses forces morale, intellectuelles et politiques. (132)

Muzil fa ancora due apparizioni a metà del libro: "Muzil, les derniers temps qui ont précédé sa mort, avait tenu, discrètement, sans cassure, à prendre quelques distances avec l'être qu'il aimait" (135) facendo sì che il virus non passasse sul corpo di Stéphane, fermando il contagio: "cette prouesse de Muzil, je ne suis pas parvenu à la réitérer avec Jules, ou Jules n'y est pas parvenu avec moi, et nous n'y sommes par parvenus conjointement avec Berthe" (*ibidem*) e "j'avais entrepris de rédiger l'éloge de Berthe, dans les termes où Muzil avant sa mort avait songé sincèrement ou en blaguant à écrire mon éloge" (138).

Muzil non è l'unico personaggio-virus che invade il libro, così come non è l'unico personaggio a portare dentro di sé il virus che rivela quindi il suo carattere pandemico: Marine, dietro la quale si nasconde Isabelle Adjani, sembra contagiata ed è costretta a smentire di esserlo "en même temps navrée de trahir le camps des malades, et de devoir s'afficher comme ça dans celui des bien-portants" (131) e poi Jules, dietro il quale si mostra T., Thierry, il compagno di Guibert. La verità del test finisce per proiettarli "dans un autre monde et, pour ainsi dire, dans une autre vie" (144), "une ère active du malheur, dans laquelle nous n'étions pas prêts de nous sortir" (147). La scoperta del virus lo fa avanzare a "un autre stade de l'amour de la mort" (150), uno stadio dove l'altro è interamente coinvolto, diviso e moltiplicato; due corpi uniti e divisi a un tempo dal virus che agisce paradossalmente disattivando una delle cause della sua trasmissione: il sesso. Nulla è più immune.

Il était devenu ardu, pour Jules et pour moi, de rebaiser ensemble, bien entendu il n'y avait plus rien à risquer qu'une recontamination réciproque, mais le virus se dressait entre nos corps comme un spectre qui les repoussait [...]. De l'autre côté, le virus qui avait pris une consistance presque corporelle en devenant une chose certifiée et non plus redoutée, avait durci chez Berthe, contre toute volonté, un processus de dégoût qui visait le corps de Jules [...]. Un délaissement érotique provoqué par le virus comme un de ses effets secondaires serait pour lui, dans un premier temps tout au moins, plus fatal que le virus lui-même, il le décharnerait moralement, plus gravement que physiquement. (155)

Il virus acquisisce dunque una presenza corporea e riduce il corpo a una cosa (cfr. Esposito 2014, 76); d'altra parte la cosa più nascosta e invisibile acquisisce una presenza spettrale, la metafora si realizza, certificando l'inizio della distruzione. Come sempre, però, in Guibert la spinta verso il basso, le pagine che corrono verso la fine sono bilanciate da una tappa intermedia, un'immagine di vita, forte seppur disperata.

Je réattaquai ses tétons, et lui rapidement, mécaniquement, s'agenouilla devant moi, les mains imaginaires liées derrière le dos, pour frotter ses lèvres contre ma braguette, me suppliant pas ses gémissements et des grognements de lui redonner ma chair, en délivrance de la meurtrissure que je lui imposais [...]. Planté au fond de mon cul dans la chair qui enrobait l'os du bassin, Jules me fit jouir en me regardant dans les yeux. C'était un regard insoutenable, trop sublime, trop déchirant, à la fois éternel et menacé par l'éternité. Je bloquai mon sanglot dans ma gorge en le faisant passer pour un soupir de détente. (156)

Questa immagine, come un quadro, è tutta attraversata dalla questione del virus, del contagio; il desiderio stesso è un virus che passa da un corpo all'altro secondo una meccanica gestuale precisa, il sesso è un virus contro il quale si crede scambiare la morte ed è un virus lo sguardo che non si può guardare, sostenere, per paura di finire contagiati. Il doppio contagio offre però a Guibert la possibilità di andare a fondo nel proprio rapporto con l'altro, simbiosi impossibile e destinata ad ammalarsi: "deux sidas c'était trop pour un seul homme, puisque j'avais désormais la sensation que nous formions un seul et même être, sans miroir au milieu" (169); allo stesso tempo questo "solo uomo" ritorna a essere doppio: "Jules se débattais comme un malheureux, il refusait d'être mon garde malade, il en avait sa claque, il m'envoyait bouillir, et moi je l'injuriais" (*ibidem*); fino a prendere coscienza che "Jules était ma maladie, il la personnifiait, et j'étais sans doute la sienne. Je me reposais, seul et apaisé, la majeure partie du temps, en attendant qu'un ange me délivre" (170). Jules è continuamente esposto, destinato a essere l'altro, salute quando ci si sente malati, malattia quando si crede di essere sani, un pericolo e un rischio che continuamente lo sfida e lo percorre: un virus.

Esiste un vaccino? Fin dalle prime pagine Guibert presenta un personaggio, Bill, che annuncia come colui che lo salverà, lo vaccinerà; possibilità questa sempre più remota e riaffrontata anche testualmente negli ultimi capitoli, come se il grosso dei capitoli non avesse davvero a che fare con questa possibilità. Abbiamo visto invece come il virus nelle sue diverse forme si installa nella sua vita invadendolo, minacciandolo, promettendo forse una salvezza indiretta come nel caso di Muzil. Ancora due virus appaiono in *À l'ami qui ne m'a pas saune la vie*: T.B., Thomas Bernhard e il libro da scrivere. Entrambi fanno la propria apparizione nel terzo capitolo: "mon livre, mon compagnon, à l'origine, dans sa préméditation si rigoureux, a déjà commencé à me mener par le bout du nez, bien qu'apparemment je suis le maître absolu dans cette navigation à vue" (12); "un diable s'est glissé dans mes soutes: T. B. Je me suis arrêté de le lire pour stopper l'empoisonnement" (*ibidem*). La critica guibertiana è tornata spesso su questo dialogo testuale dal "rythme crescendo, comme si le narrateur ne pouvait plus faire face aux poussées de fièvre imitative" (Genon 2007, 114), su questo "style inhabituel, souvent dilué en phrases longues auxquelles Guibert ne nous avait pas habitués" (Andrau 2015, 247), una cancrena testuale che arriva fino alla parodia dello stile bernhardiano come nel capitolo 55 dove una lunga frase corre per due pagine. Secondo Andrau l'uso stesso "de nombreux termes médicaux spécifiques à la pathologie" (*ibidem*) viene dalla lettura e dall'influenza di Bernhard. Guibert ingaggia un corpo a corpo con lo scrittore austriaco – "je haïssais ce Thomas Bernhard, il était indéniablement bien meilleur écrivain que moi, et pourtant, ce n'était qu'un patineur" (Guibert 1990, 214) – fino alla resa: "la métastase bernhardienne, s'est propagée à la vitesse du grand V dans mes tissus et mes réflexes vitaux d'écriture, elle a phagocyte, elle l'absorbe, la captive, en détruit tout naturel et toute personnalité pour étendre sur elle sa domination ravageuse" (216). Alla fine del libro aspetta ormai un doppio vaccino:

J'attends avec impatience le vaccin littéraire qui me délivrera du sortilège que je me suis infligé à dessein par l'entremise de Thomas Bernhard, transformant l'observation et l'admiration de son écriture [...] en motif parodique d'écriture, et en menace pathogène, en sida, écrivant par là un livre essentiellement bernhardine par son principe, accomplissant par le truchement d'une fiction imitative une sorte d'essai sur Thomas Bernhard, avec lequel j'ai voulu rivaliser [...], je n'ai pas baissé les bras devant la compréhension du génie, au contraire je me suis rebellé devant la virtuosité de Thomas Bernhard, et moi pauvre Hervé Guibert, je jouais de plus belle, je fourbissais mes armes pour égaler le maître contemporain, moi pauvre petit Guibert, ex-maître du monde qui avait trouvé plus fort que lui et avec le sida et avec Thomas Bernhard. (217)

Guibert sente in Thomas Bernhard un rivale, il rivale *tout-court*, e lo nomina ossessivamente come se la nominazione potesse evacuarlo e con lui l'AIDS; in questo processo finisce per includersi per ben due volte, *pauvre Hervé Guibert, pauvre petit Hervé Guibert*, per ben due volte si oppone allo scrittore austriaco, *maître contemporain/ex-maître du monde*. Con lo scrittore austriaco però condivide non solo la rivalità, tutta letteraria, ma anche l'urgenza:

Écrire face au désastre, chaque nuit étant vécue dans l'angoisse d'un moment où tout va s'arrêter, où tout va basculer [...]. Condamné à tourner en rond par les faiblesses d'un corps, il fait le choix de l'écriture, avant la perte de soi-même. (Buot 1999, 241)

Il contagio letterario che fa seguito a quello virale gli offre ancora la forza, nella condanna, di scrivere: "ce livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus. Je n'ai que quatre heures de validité par jour" (Guibert 1990, 66), e ancora:

Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier, et en même temps chaque phrase arrachée à mn cerveau, menace par l'intrusion du virus dès que la petite ceinture lymphatique aura cédé, ne me donne que davantage envie de fermer les paupières. (67)

La scrittura del libro funziona come una macchina in grado di strappare tempo e memoria alla malattia ma anche come una malattia essa stessa in grado di invaderlo totalmente e che come una malattia "laisse des traces" (Lévy e Nouss 1994, 21). Sappiamo che "fra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana c'è una correlazione essenziale, necessaria" (Givone 2005, 78), ancor di più sappiamo come in molti casi "la perspective fatale et le projet d'écriture sont identifiés comme instance créatrice" (Lévy e Nouss 1994, 87). L'urgenza, poi, con la quale il nostro autore avverte la propria fine gli regala la vertigine di scrivere tutti i libri possibili,

Tous ceux que je n'avais pas encore écrits, au risque de mal les écrire, un livre drôle et méchant, puis un livre philosophique, et de dévorer ces livres presque simultanément dans la marge rétrécie du temps, et de dévorer le temps avec eux, voracement, et d'écrire non seulement les livres de maturité anticipé mais aussi, comme des flèches, les livres très lentement muris de ma vieillesse. (Guibert 1990, 70)

La scrittura come il virus invade e moltiplica le possibilità virtuali di realizzarsi man mano che si avvicina la fine; il corpo contagiato, regalandogli una vecchiaia anticipata, gli regala altresì la saggezza di scrivere quei libri maturati normalmente nella tarda età e solo in quell'età possibili; la scrittura sola sarà in grado di reintegrarlo nella comunità degli uomini, nella *communitas*, da cui la malattia ogni giorno lo esclude un po' di più. La scrittura è il dono, il suo dono agli uomini, il corpo leggibile, una traccia, ripetiamo, di quella vita che scivola via. Non è un caso che l'ultimo capitolo, il centesimo, come un canto della *Commedia*, raccolga questo doppio movimento di distruzione/creazione, fine e origine: "la mise en abîme de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde. Jusqu'où souhaitez-tu me voir sombrer ? Pends-toi Bill ! Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant" (267). Nessuna speranza di vaccino, la fine della fase "de suspension d'espoir et d'incertitude" (177) inaugurata con l'inizio del libro.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie si conclude con un "processus d'effacement du sujet, qui se trouve aussi être un processus de retour vers l'enfance" (Genon 2007, 204); il virus, nuova peste, la *peste gay* come spesso si diceva e si scriveva in quegli anni, "ricongiunge l'uomo con l'origine. Lo restituisce a se stesso. A com'era prima della colpa" (Givone 2012, 152). L'uomo che si consegna agli altri uomini attraverso la scrittura può infine congedarsi. Morte e rinascita,

“nouvel enfant, porté par une promesse non de vie mais de néant” (Lévy, Nous 1994, 181), ma anche ritorno a “cet état antérieur à la prise en charge par le devenir humain, social et langagier” (*ibidem*); l’ultima parola quindi prima del silenzio, definitivo.

Prima di congedarci vorremmo ancora una volta parlare del virus, l’ennesimo, che si insinua nella scrittura guibertiana: il genere, letterario. Sebbene la copertina e il frontespizio portino l’indicazione generica (cfr. Genette 1989, 93-101) di *roman*, sono molti gli elementi che fanno sì che il lettore accetti con qualche riserva l’indicazione, e a poco serve l’ulteriore indicazione della collana, la famosa “Collection Blanche” dove di solito appaiono i romanzi Gallimard. Nonostante ciò, Hervé Guibert iscrive il suo nome e cognome all’interno del libro in più di un’occasione, la sua stessa opera viene richiamata a più riprese e i personaggi sono separati dalle persone reali, esistenti o esistite, da una membrana davvero sottile di finzione. Negli anni la critica guibertiana e non si è interrogata sullo statuto del libro in questione; Grisi ne *Dans l’intimité des maladies* riconduce l’operazione scritturale guibertiana all’*autopatographie*: “tous ces livres dans lesquels l’auteur écrit selon une modalité autobiographique à propos de sa maladie” (Grisi 1996, 12). Ignorando quell’indicazione *roman*, ci possiamo trovare d’accordo con le parole di Grisi e ammettere che *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* è un “écrit autobiographique dans lequel l’auteur évoque [...] des faits, des idées ou des sentiments relatifs à sa propre maladie” (25) Grisi liquida così l’indicazione *roman* “le qualificatif ‘roman’ ne peut donc se rapporter qu’à la mince pellicule de fiction préservée” (151). Reymondet sembra confermare quanto affermato da Grisi, pur sottolineando il carattere singolare dell’opera in questione, “œuvre singulière et complexe qui présente de similitudes avec le roman et le journal” (Reymondet 1997, 181). Per Boulé, tutta l’opera guibertiana, che “ne répond pas à ces genres, ou plutôt s’y trouve en porte-à faux” (2001, 14), si troverebbe “à mi chemin entre l’autobiographie et l’autofiction, tout en portant l’étiquette de roman” (22) Genon parla a più riprese di frattura autobiografica nell’opera guibertiana, frattura che l’autofiction come genere potrebbe comprendere nel suo tentativo di ibridazione, di abolizione di frontiere tra “le factuel et le fictionnel” (2007, 165) e con riferimento al patto autobiografico di Lejeune, Genon parla di un doppio patto, “à savoir un pacte autobiographique et un pacte romanesque” (166) e finisce per ammettere che il titolo generico *roman* in questo come in altri libri di Guibert

Ne constitue qu’un jeu puisque nous avons affaire à des autofictions, c’est-à-dire des textes dans lesquels l’auteur décide de se fictionnaliser, de faire de l’être de chair et de sang qu’il est, un être d’encre et de papier. L’essence même de ce genre est de jouer sur la représentation du sujet et de son identité. (206)

Il testo in questione rientrerebbe insomma in quella casella vuota lasciata da Philippe Lejeune ne *Le pacte autobiographique*: “le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur? Rien n’empêcherait la chose d’exister, et c’est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants” (1975, 31) e che Serge Doubrovsky col suo *Fils* andò a riempire nel 1977 inventando la nozione di *autofiction*: “fictions d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut *autofiction*” (Gasparini 2008, 15). Blanckeman nel suo testo dal titolo eloquente, *Les récits indécidables*, prende sul serio invece la dicitura *roman* e cerca di interrogarla a fondo sulla scorta delle stesse parole di Guibert raccolte da Pivot nel marzo del 1990: “[...] pour moi tout est vrai, rien ne pouvait être faux dans ce livre-là, mais en même temps je trouve que c’est un roman parce qu’il y a une construction, un suspens mis en place dès la première page” (Andrau 2015, 250). Secondo Blanckeman la “formalisation des données autobiographiques (leur sélection, leur montage, leur mode de relation) contribue également à leur manipulation romanesque” (2008, 106). All’interno di *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* la logica del romanzo, della composizione, si sostituisce alla cronologia, ai fatti centrati sulla malattia; la digressione,

la suspense cercano invece di mitigare come abbiamo visto la corsa alla conclusione e quindi alla morte; per Blanckeman non vi sono troppi dubbi: la forma “justifie son appartenance à la catégorie énoncée en couverture, roman” (108). Qualche pagina dopo anche lui però finisce per riconoscere il carattere indefinibile dell'opera di Hervé Guibert, simultaneamente autobiografica e romanzesca, capace di imporre l'evidenza del documento e l'elaborazione dell'opera, contagiando continuamente le due cose:

Si le document autobiographique permet de décrire inlassablement les manifestations contingentes de l'être vivant, la veine imaginaire et la verve romanesque favorisent un décalage de l'observation vers les espaces les plus troubles de la conscience. (140)

Blanckeman certamente riconosce il doppio carattere dell'opera guibertiana in questione, la sua essenza virale in grado di “brouiller les lisières entre la littérature et l'existence, la fiction et la vérité, l'imaginaire et la mémoire, l'écriture et la voix” (89), ne sottolinea il carattere escrescente che tutto intende inglobare e invadere, come fa la malattia, come fosse una seconda malattia.

Roman, autopathographie, autofiction? Se Guibert utilizza il genere *roman* e la possibilità di un successo derivante dall'etichetta lo fa per sfruttare fino in fondo le ambiguità del genere, per non assoggettarsi a nessun patto, per non dover dare nessuna spiegazione, né sottomettersi a una letteratura di testimonianza che già cominciava a diffondersi. Il genere *roman* lo guida in una libertà inedita di racconto: Muzil è Michel Foucault ma è anche l'amico del narratore che a un certo punto, solo verso la fine, ammette di chiamarsi Hervé Guibert; Marine è Isabelle Adjani ma è soprattutto l'amica che lo tradisce, ricoperta d'infamia e di bugie, Jules è T., Thierry, ma è soprattutto la persona simbiotica con il quale Hervé condivide e raddoppia il virus che porta dentro e vuole raccontare. Hervé Guibert è soprattutto quel “Je” che può permettersi all'inizio di *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* di dire “j'ai eu le sida pendant trois mois” (Guibert 1990, 9) e incollare subito il lettore in quello spazio ambiguo dove possibile e impossibile si fondono e la colpa può confondersi con la speranza. Hervé Guibert, il primo sopravvissuto che racconta la propria storia, il proprio incubo, la propria vita, la propria rinascita. Lungo i 100 capitoli è questa storia che si sforza di raccontare finendo sempre per mancarla; è questa speranza tradita che intende comunicare fino a quando il romanzo si fa autobiografia e la fine origina, chiusura anche: “la mise en abîme de mon livre se referme sur moi” (267). Alla fine Guibert smette di resistere alla morte, accetta il destino comune indagandolo fino in fondo, quella vita “ed il pericolo che continuamente la sfalda” (Esposito 2004, 108), la malattia e tutto ciò che ci rivela. Guibert ha contrastato il male includendolo; il virus che lo espone alla morte, agli altri e all'alterità radicale è a sua volta esposto, duplicato, scritto. Il libro duplica l'astuzia del virus, tra resistenza e ritirata e fino alla disfatta e alla morte, vero indicibile.

Guibert ha saputo raccontare non una malattia ma la malattia, “il volto sfigurato della peste del Duemila [...], il male stesso tradotto nel corpo individuale e collettivo” (Esposito 2002, 194); ha saputo raccontare questo male che viene da fuori, il fuori minaccioso e incontrollabile (cfr. *ibidem*) e che si fa dentro: “si direbbe che la sua specificità stia appunto nel “far fuori” il dentro, nel fare del dentro un fuori” (*ibidem*); ha saputo attirare a sé il lettore nella trappola perfetta del testo, nel tessuto comune che è la vita, quella trama sottile che “lasciandosi denudare rivela che questa povertà essenziale, questo non-senso, è il senso” (Givone 2012, IX), nelle questioni eterne della colpa e della redenzione, “da dove e perché”, “doveva succedere a me” e fino all'ultima questione ineludibile: “la verità della vita è la morte. Inltrepassabile, irrimediabile verità” (134). Una volta raccontato ciò la vita e il romanzo – “invenzione di una prospettiva sul mondo” (Givone 2005, 37) e il mondo “dopo che il mondo ha cessato di essere un mondo” (41) – possono dirsi finiti. Non resta che leggere.

Riferimenti bibliografici

- Andrau, Frédéric. 2015. *Hervé Guibert ou les morsures du destin*. Paris: Séguier.
- Blanckeman, Bruno. 2008. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Bordas, Éric. 1998. "Du corps souffrant à l'âme condamnée: le protocole compassionnel d'Hervé Guibert". *Dalhousie French Studies* no. 45: 63-81.
- Boulé, Jean-Pierre. 2001. *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*. Paris: L'Harmattan.
- Buot, François. 1999. *Hervé Guibert. Le jeune homme et la mort*. Paris: Grasset.
- Caron, David. 2001. *AIDS in French Culture. Social ills, Literary cures*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Dubreuil, Laurent. 2004. "La littérature comme amitié. Guibert disciple de Foucault". In *Le roman français au tournant du XXI siècle*, sous la direction de Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, et Bruno Blanckeman, 71-79. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Esposito, Roberto. 2006 [1998]. *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- . 2002. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- . 2004. *Bios. Biopolitica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- . 2007. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi.
- . 2014. *Le persone e le cose*. Torino: Einaudi.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Genon, Arnaud. 2007. *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*. Paris: L'Harmattan.
- Gilman, Sander L. 1988. *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*. Ithaca: Cornell University Press.
- Givone, Sergio. 2005. *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*. Torino: Einaudi.
- . 2012. *Metafisica della peste. Colpa e destino*. Torino: Einaudi.
- Good, Byron J. 2006. *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*. Torino: Einaudi.
- Grisi, Stéphane. 1996. *Dans l'intimité des maladies. De Montaigne à Hervé Guibert*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Guibert, Hervé. 1990. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard.
- Hill, Leslie. 1995. "Écrire – la maladie (À propos de quelques textes d'Hervé Guibert)". *Nottingham French Studies* vol. 34, no. 1: 89-99.
- Iacoli, Giulio. 2005. "Lo stigma del genere. La scena della malattia in Hervé Guibert e Pier Vittorio Tondelli". *Poetische* no. 3: 395-424.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lévy, Joseph, et Alexis Nouss. 1994. *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Libasci, Fabio. 2018. *Le passioni dell'io. Hervé Guibert lettore di Michel Foucault*. Milano: Mimesis.
- Marcandier, Christine. 2016. "Le corps-texte de Michel Foucault, personnage romanesque et énoncé fictionnel". *Revue critique de fiction française contemporaine* vol. 12: 130-42.
- Martel, Frédéric. 2008. *Le rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*. Paris: Seuil.
- Noudelmann, François. 2015. *Le génie du mensonge*. Paris: Max Milo.
- Reymondet, Fabienne. 1997. "La fin: issue fatale, issue narrative dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert". *Dalhousie French Studies* no. 39-40: 181-91.
- Sontag, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farras, Straus, Giroux.
- . 1988. *AIDS and its Metaphors*. New York: Farras, Straus, Giroux.
- Spoiden, Stéphane. 2001. *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Treichler, Paula A. 1987. "AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An epidemic of Signification". *Cultural Studies* vol. 1, no. 3: 263-305.