

GABRIELLA BOSCO

Il romanzo francese contemporaneo

TRAUBEN

*Volume stampato con il contributo dell'Università di Torino,
Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche*

*In copertina : René Magritte *Le tombeau des lutteurs*, 1960 (collezione privata).*

© 2011 Gabriella Bosco

© 2011 Trauben
via Plana, 1 - Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 87013054

4

Per Evelina

Le recensioni e interviste che compongono i capitoli di questo libro sono apparse su *Tuttolibri*, inserto settimanale del quotidiano “La Stampa”, negli anni 2000-2011.

Introduzione

VISTO DALL'ITALIA

Il lavoro qui raccolto nasce da una decina d'anni trascorsi leggendo e studiando la narrativa francese pubblicata in Italia. Impegno quotidiano, assidua appropriazione di pagine volta a renderne conto dalle colonne del mio giornale ad ipotetici fruitori, ma anche ad elaborare dati in vista di una mappatura del romanzo contemporaneo d'Oltralpe.

Rispetto al decennio precedente, vissuto *a casa loro*, durante il quale la lettura portava all'incontro, e alla conversazione, allo scambio d'idee con gli autori,¹ questa volta si tratta di una ricezione filtrata: attraverso le scelte editoriali, la resa traduttiva, in certi casi lo scarto temporale rispetto all'uscita in lingua originale ed anche, inevitabilmente, l'attenzione dei media, vincolata a una logica di concorrenza. Se nel primo caso c'era il vantaggio della presa diretta, qui migliora la prospettiva. Ma rispetto all'indagine sul terreno, la visione a distanza – sottoposta a varie tipologie di mediazione – va considerata nella sua specifica natura manipolatoria.

È come se, di questa decina larga d'anni, qui venisse fornita un'immagine composta a partire dai materiali che il grande setaccio dell'arbitrio ha lasciato passare attraverso le sue trame. E non è errato pensare, o meglio: si può condividere l'idea, che questa scomposizione e successiva ricomposizione del panorama narrativo possa – solo in apparenza paradossalmente – fornire un'immagine più somigliante al reale che non lo specchio portato lungo il cammino.

Per la studiosa di teoria del romanzo contemporaneo che desidera sperimentare la corrispondenza o eventualmente lo scarto esistenti tra la speculazione astratta e i meccanismi concreti, non potrebbe esserci

¹ Mi riferisco al volume che raccoglie il lavoro dei primi dieci anni di mia collaborazione con il supplemento letterario de «La Stampa», *Tuttolibri*: G. Bosco, *A casa loro. Conversazioni sulla cultura francese contemporanea*, Ed. dell'Orso, Alessandria, 2000.

campo d'osservazione più felice. Scendendo sul piano esemplificativo, il lavoro di ricerca intorno ai destini avventurosi del primo pronome personale all'interno della macchina narrativa nel corso degli ultimi decenni – la partecipazione all'accesso dibattito sulla nozione di identità dal punto di vista della percezione di cui testimonia il romanzo odierno – trova qui una sua rigorosa, drastica reificazione. Lo si potrebbe definire il momento di verifica del pensiero, in un processo vertiginoso di condensazione della durata. Se il maturare di determinate evoluzioni in effetti richiede tempi lunghi e passa per fasi alterne di brusche accelerazioni e improvvise stasi, quando si passa dal piano delle cause a quello degli effetti lo spessore temporale si assottiglia fino, in certi casi, a svanire e ci si ritrova spesso a constatare la compresenza di modalità di scrittura a priori ritenute lontane, laddove si evidenzia come la traduzione in fatti di movimenti non unidirezionali relativizzi l'astratta illusione della linearità.

Non solo: se ci si trova a dover spesso ammettere che pratiche teoricamente anteriori possono venir riprese in contemporanea ad altre sviluppatasi dopo, allo stesso modo si riscontra come il prisma della traduzione, il passaggio oltre frontiera, sia un vaglio rispetto all'efficacia di determinati meccanismi. Al contrarsi della durata, sotto gli occhi dell'osservatore, si somma così un rimodellarsi dello spazio, un ridisegnarsi del campo d'indagine secondo asperità imprevedute del terreno, sue inopinate depressioni o allargarsi di orizzonti dove si pensava di trovare un orrido.

Chi per esempio avesse ben distinto tra due oggetti di studio – i prodotti di due posture scritturali opposte quali quella del *Je* e quella del *Moi*, depersonalizzante, finzionalizzante, consapevolizzante la prima; alienante, falsificante, psicologizzante la seconda – si trova poi, mappatura alla mano, a doversi ricredere: come non si passa linearmente dall'illusione mimetica alla dissoluzione della coscienza di sé da parte del soggetto che scrive, così si verifica che pulsioni apparentemente non omogenee possano coesistere in un unico testo e che oggetti apparentemente lontani nel panorama della mente si trovino sovrapposti e risultino coincidenti una volta fattisi libri.

Voglio chiarire. Quando da teorica mi occupo di scrittura dell'io, oggetto del mio studio è il romanzo contemporaneo che si esprime in

prima persona. La scrittura di sé, o del sé, intesa come ricerca della propria identità che un soggetto scrivente tenta sulla pagina, non mi compete in quanto tale. Mi interessa però capire in che rapporto stiano entrambi, il romanzo dell'io e la scrittura di sé, con l'autobiografia intesa come genere letterario codificato e riconoscibile, visto che entrambi in qualche modo vi si rapportano. In larga approssimazione, avanzando che il primo la respinge, mentre la seconda aspira ad esserlo (il primo la respingerebbe, nella mia idea, in quanto mistificazione; la seconda aspirerebbe ad esserlo come punto di arrivo per un'elaborazione in divenire alla ricerca di una forma).

Ora: ambiguità e confusione nel discorso critico sulla scrittura personale nascono, credo, dalla frequente sovrapposizione di due pratiche letterarie opposte: la narrativa che torna a usare l'io perché costretta da un reale post-storico altrimenti indicibile, e il racconto di vita che cerca di strutturarsi in rapporto a un'ideale di autenticità. La sovrapposizione è possibile per la somiglianza accidentale dei due oggetti. Ma di essi, uno si dichiara esplicitamente come finzione, l'altro si pensa come testimonianza, documento. A me, teorica, interessa la necessità che obbliga il romanziere a passare per il primo pronome personale, non la verificabilità dei fatti raccontati. Parlo di "romanzo vero" se e quando penso che contenga una porzione di reale, non in base a una maggiore o minore, migliore o meno buona – sempre ipotetica – riproduzione della realtà tentata dalla scrittura.

Il ragionamento funziona a pieno nella modalità disgiuntiva resa possibile dall'assunto teorico. Ma quando dall'elaborazione astratta passo alla lettura sistematica di ciò che il mercato manda in libreria, la demarcazione appare assai meno delineata. Quello che nel momento della teorizzazione ha senso, perché il mio compito richiede che io desuma dei meccanismi generali, dei fenomeni validi per l'insieme, è molto meno nettamente riscontrabile quando l'analisi va al dettaglio. Laddove le piste s'intrecciano, e così gli intenti, e le posture. La distinguibilità della scrittura programmaticamente finzionale da quella che viene presentata come documentaria, nell'ambito comune della narrazione – e diciamo pure della narrazione in prima persona, solo dato, azzarderei affermare, a non venire più o meno largamente smentito dalla verifica puntuale: è difficile, oggi, leggere un libro che non si appigli all'io testuale come ad un mancorrente nella discesa di una ripida scala

– cessa di saltare agli occhi di fronte ad oggetti non più studiati come esemplari ma recepiti nella loro immediata concretezza.

A tavolino, rifletto: per me lettrice è naturale accettare un implicito patto di fiducia reciproca stipulato dall'autore in base al quale, sarebbe facile pensare, chi scrive in prima persona s'impegna a non mentirmi come io m'impegno a non diffidare delle sue parole. Meno naturale, ma altrettanto necessario, accettare per vero un discorso che pone come presupposto il principio della finzione. Oggi, mi dico infatti, l'autore scrive "io" e s'impegna a non mentirmi, ma a partire dalla consapevolezza, prima sua che mia, dell'impossibile coincidenza tra l'io di carne e l'io di carta. L'io di carta è quello attraverso il quale il reale si fa testo, ma anche quello che nasce con il testo e solo in quanto testo esiste. È un io di sostituzione, è quello che si fa carico di un peso solo da lui sostenibile, un io necessario proprio in quanto finzionale. Un io che può, grazie al suo essere testo, ciò che all'io di carne non è consentito.

Esemplare in questo senso è il caso della narrativa di un autore francese contemporaneo – Philippe Forest – il cui crescente successo, in patria come da noi in Italia, potrebbe non essere quello che è se, suo malgrado e nonostante i suoi sforzi esplicativi, i romanzi che scrive venissero letti come tali e non invece fatti spesso passare per capitoli di un'autobiografia in divenire.

Evoco il caso di Forest perché la sua narrativa offre, dal punto di vista dell'io testuale, la variante più estrema. Un caso limite, insomma. Forest infatti delega a quell'altro da sé che è il suo io di carta il racconto di fatti che appartengono alla sua esperienza di vita. In altri termini, nei suoi romanzi la fetta di reale di cui l'io figurale si fa enunciatore coincide con una parte di vissuto. Ne è, naturalmente, la *fictionalisation*. Non però nel senso che si dà generalmente all'espressione "biografia romanzata", laddove l'adattamento (che sia in un racconto scritto, in un film o in una pièce teatrale) comporta un'azione di appianamento delle rugosità, spiegazione, e anche, tante volte, individuazione di un senso da parte dell'autore-soggetto. E nemmeno, ancora meno forse, come variante di quella forma di scrittura autobiografica "impura" molto praticata nel presente cui dal 1977 si dà il nome di *autofiction* – "finzione di avvenimenti e fatti rigorosamente reali" nella definizione dell'inventore

Serge Doubrovsky² – che non implica necessità depersonalizzanti da parte dello scrittore. Ne è invece la *fictionalisation* in quanto trasformazione in enunciato, senza l'ipocrisia dell'adattamento, né di un qualunque addolcimento, ma con la piena coscienza del cambiamento di stato: una parte di reale trasformata in racconto e quindi, necessariamente, sottoposta alle *contraintes* strutturali e formali della finzione narrativa.

Il padre che nell'*Enfant éternel*³ deve passare attraverso l'invivibile esperienza della morte della propria bambina di quattro anni per osteosarcoma è un personaggio di romanzo, è un padre *fictif*, che solo in quanto tale può salvaguardare la violenza del reale di cui si fa enunciatore. Banalizzando: è tutto vero quello che scrive Forest? Certamente sì. È tutto accaduto quello che racconta Félix (così si chiama il padre nel romanzo)? Certamente no.

“Questo aneddoto lo racconto. Ma al tempo stesso lo invento”, scrive in *Sarinagara*,⁴ il terzo volume di quella che si può considerare una trilogia, con *L'enfant éternel*, romanzo dell'amore paterno, e *Toute la nuit*,⁵ romanzo dell'amore coniugale, entrambi concepiti in negativo, cioè basati sulla *perdita* dell'uno e dell'altro e elaborati sulla nozione di *resto* (ciò che resta del reale dopo l'esperienza della ferita, della lacuna: dieci diviso tre dà nove virgola tre tre tre... e per quanto lontano si

² La nascita del termine e del genere vengono individuate nel romanzo di Serge Doubrovsky *Fils* (Galilée, Paris 1977), anche se in effetti il neologismo e la sua spiegazione figuravano in una delle moltissime pagine che dal manoscritto alla versione stampata del libro scomparvero, lasciando traccia solo nella quarta di copertina.

³ Il primo romanzo di Philippe Forest, che compie nel titolo un *détournement* da Stéphane Mallarmé (*L'enfant éternel*, il bambino eterno, è nel *Tombeau d'Anatole*, il figlio del poeta morto all'età di otto anni), uscì nel 1997 nella collana “L'Infini” dell'editore Gallimard, diretta da Philippe Sollers. Nella mia traduzione (Alet, Padova 2005), ho ripristinato il titolo che Forest aveva scelto originariamente per il libro, *Tutti i bambini tranne uno* (*détournement* da Peter Pan), scartato suo malgrado da Gallimard in favore dell'*enfant* che la letteratura riuscirebbe a portare oltre la morte, titolo poi ripreso da Forest per un saggio sull'esperienza della perdita, scritto dieci anni dopo il romanzo (*Tous les enfants sauf un*, Gallimard, Paris, 2007, da me tradotto in italiano con un titolo necessariamente diverso – ma concordato con l'autore – ovvero *Anche se avessi torto*, Alet, Padova, 2010).

⁴ Philippe Forest, *Sarinagara* (Gallimard, Paris 2004), trad. italiana mia, Alet, Padova 2008, p. 101.

⁵ Philippe Forest, *Toute la nuit* (Gallimard, Paris 1999), ed. italiana *Per tutta la notte*, Alet, Padova 2006.

vada dopo la virgola per perfezionare l'approssimazione, rimarrà all'infinito un resto a distinguere l'intero dal non intero, l'intero dal non intero).⁶ In *Sarinagara*, la struttura è data dall'alternanza: quattro capitoli di narrazione in prima persona definiti da titoli che sono ognuno il nome di una città – “Paris”, “Kyoto”, “Tokyo” e “Kobe” – corrispondenti agli spostamenti del *je* narrante (e della moglie di lui Alice), intervallati da tre capitoli diversi tutti intitolati “Histoire de ...” – il primo “Histoire du poète Kobayashi Issa”, il secondo “Histoire du romancier Natsume Soseki” e il terzo “Histoire du photographe Yosuke Yamahata”. In questi tre capitoli non c'è il *je* se non occasionalmente, e sono narrate in forma impersonale nel primo la storia di Kobayashi Issa, poeta giapponese vissuto a fine Settecento, autore di bellissimi haiku e che passò per l'esperienza della perdita di un figlio piccolo; nel secondo la storia del romanziere Natsume Soseki anch'egli giapponese, che agli inizi del Novecento attraversò in Inghilterra l'esperienza della follia e anche lui perse una figlia piccola; nel terzo la storia del fotografo Yosuke Yamahata che per primo vide gli effetti provocati dalla bomba sganciata su Nagasaki e li fotografò. Tre storie di persone travolte in momenti lontani nello spazio e nel tempo da esperienze limite, attraverso le quali lo scrittore Forest cerca di trovare il senso della storia del *je*, la prima persona narrativa che parla negli altri capitoli, finzione costruita sulla pagina a partire dalla sua esperienza personale di vita. *Sarinagara*, che significa in giapponese “eppure” (ultimo verso di un haiku di Issa che dice: “*tsuyu no yo wa – tsuyu no yo nagara – sarinagara*” e che approssimativamente in italiano potrebbe essere tradotto: “è di rugiada – è un mondo di rugiada – eppure eppure”), è anch'esso un romanzo del *resto*, inteso questa volta però come alternativa, risposta del soggetto all'appello impossibile del reale. Se ti viene tranciato di netto un nervo, ad esempio nel corso di un intervento chirurgico, per un certo periodo domina il danno provocato da quell'errore, l'insensibilità causata dalla troncatura del nervo. Dopo qualche anno si fa strada un percorso nuovo all'interno del tessuto nervoso, che

⁶ Forest teorizza le nozioni di *perdita* e *resto* in rapporto alla scrittura narrativa nei due saggi *Le roman, le réel* (Pleins Feux, Nantes 1999) e *Le roman, le je* (Pleins Feux, Nantes 2001) che ho entrambi tradotto per la collana Holden Maps della BUR: *Il romanzo, il reale* (2003); *Il romanzo, l'io* (2004).

nasce da un *détour*, una deviazione. Il nervo tranciato lo è per sempre, ma il collegamento interrotto viene sostituito da quello alternativo, che avvolge il mancante, lo ingloba al suo interno per portarlo con sé, sostituirlo senza tralasciarlo. In *Sarinagara*, l' *eppure* è questa alternativa, obbligatoria per il protagonista del romanzo che verrebbe trascinato nell'autodistruzione se non rispondesse in maniera oscura e onirica all'appello impossibile rivoltogli dal reale e non cercasse nella scrittura il collegamento mancante. Questo si concretizza in un riconoscimento da parte del protagonista adulto di un io bambino sognato a lungo, per anni. Un io bambino perso in un quartiere sconosciuto di una città non più riconoscibile, avvolta in un giallo non definibile. Il bambino sa di essere perso, perduto, ma non è angosciato. Al contrario, dice: "Mi sentivo libero e quella libertà triste era per me come una vertigine alla quale non volevo rinunciare e alla cui grazia mi abbandonavo con gratitudine e fiducia, con gioia".⁷ Crescendo, era sopraggiunto l'oblio di quella sensazione. La ferita, la lacuna l'avevano in qualche modo cancellata. Eppure, a seguito di un lungo *détour*, l'io adulto del protagonista la ritrova, riesce a collegarsi di nuovo con quell'altro da sé che è ormai il bambino dimenticato.

"Se i vecchi imbecilli non avessero trovato dell'Io che i falsi significati ...", scriveva Rimbaud nella celebre *lettre du voyant*, indirizzata a Paul Demeny il 15 maggio 1871, quella in cui poche righe prima inventava la formula della modernità, l'"Io è un altro" cui tutti ci riferiamo quando vogliamo datare l'inizio dell'era del sospetto. I "falsi significati dell'io": quelli riconducibili ai dogmi della rappresentazione e dell'espressione, della mimesi e della descrizione. Mentre quelli veri sarebbero da individuare nella non corrispondenza dell'io con qualcosa di preesistente alla scrittura, nell'invenzione di un io alternativo. Quelli veri: direi anche i significati che smantellano l'identità invece di costruirla, che trovano l'io nell'altro piuttosto che nel sé.

Se scrivo di me utilizzando parole altrui, racconti di altri io, altri da me, ma fatti reagire reciprocamente in modo da produrre una scrittura nuova, inedita, che dica il non detto, ho molte più probabilità di arrivare in prossimità del vero di quando, nell'illusione di poter riprodurre

⁷ Philippe Forest, *Sarinagara*, p. 20.

esattamente il mio io più profondo, cerco di copiarlo dal mio vissuto, di descrivere sulla pagina quello che ho fatto prima di scrivere.

“Il plagio è necessario, il progresso lo implica”, lanciava provocatoriamente nel 1870 un altro straordinario anticipatore dell'impossibile, del non conforme, del disordine intesi come strumenti di conoscenza: Lautréamont. E aggiungeva: “Il plagio stringe da presso la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea falsa, la sostituisce con un'idea giusta. Una massima, per essere ben fatta, non richiede correzioni. Richiede di essere sviluppata”.⁸ In questo cenno allo *sviluppo* del testo, alla sua evoluzione, trasformazione, operato dalla penna che scricchiola sulla carta, nel momento preciso dell'atto della scrittura, sta l'intuizione fondatrice del post-moderno. Ancora Lautréamont: “La poesia deve essere fatta da tutti. Non da uno. Povero Hugo! Povero Racine! Povero Coppée! Povero Corneille! Povero Boileau! Povero Scarron! Tic, tic, e tic!”.⁹ Poveri tutti gli autori sicuri della loro unicità, della loro irripetibile individualità, della proprietà letteraria delle loro opere. Se io rubo le tue parole per dire di me, se rubo l'io dell'altro per scuotere il mio e liberarlo dall'opprimente vincolo dell'adeguamento a un ipotetico modello di integrità, contestualmente libero il mio io di carne dal complesso dell'esemplarità, dell'autorialità, e lo metto in condizione di scoprire di sé quello che non conosce, che non prevede, che non può organizzare in sistema né può controllare.

Il testo, abitato di io alternativi, non conformi all'idea astratta e falsa che ho di me, diventa allora il luogo nel quale l'indicibile e l'irrappresentabile trovano un corpo, figura testuale, che li dice, li rende percepibili.

“Non ho mai parlato d'altro che di me”. Alain Robbe-Grillet, innovatore indiscusso della scrittura romanzesca, padre del romanzo apparentemente privo di soggetto e di personaggio, ha creato uno scompiglio notevole nelle classificazioni da manuale quando, nel 1985, inaugurando una fase diversa della sua scrittura, apriva il primo dei tre volumi dei suoi *Romanesques – Le miroir qui revient*,¹⁰ cui sarebbero seguiti *Angélique*

⁸ Isidore Ducasse comte de Lautréamont, *Poésies II* (1870), trad. italiana di Ivos Margoni, in Lautréamont, *Opere complete*, Einaudi, Torino 1967, p. 481.

⁹ *Ibid.*, p. 491.

¹⁰ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Minuit, Paris 1985, trad. italiana di A. Zanon, *Lo specchio che ritorna*, Spirali, Milano 1985.

*ou l'enchantement*¹¹ e *Les derniers jours de Corinthe*¹² – svelando di non aver mai espulso l'io, il soggetto, dai suoi romanzi, anzi di non aver mai fatto altro, dall'inizio della sua attività di romanziere, che parlare di sé.¹³ Lo aveva fatto però, prima – ai tempi in cui scriveva *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1964) o ancora *Topologie d'une cité fantôme* (1975) – senza usare il primo pronome personale bensì ricorrendo, per sostituirlo, a funzioni invece che a personaggi, identità labili e mutanti, parcellizzazioni – non già abolizione – del soggetto. Quando, esaurita la fase più sovversiva del lavoro delle avanguardie, Robbe-Grillet decise che era giunto il momento di scoprire le sue carte, reintrodusse il *je*, l'io narrante, facendolo corpo testuale incaricato di dire il vero: ciò che non sarebbe dicibile, per la sua oscenità, se non attraverso la finzione romanzesca e la creazione sulla pagina di io alternativi, “fantasmatici”, alla maniera in cui André Breton, nelle prime pagine di *Nadja*, definisce lo scrittore. Robbe-Grillet affermò allora di poter varare le sue varie “autobiografie”: non una, unica e unificatrice, ma più d'una, differenti versioni, alternative e contraddittorie. All'interno di esse, l'io – metalessi dell'autore, sua figura testuale – è moltiplicato dalla presenza di altri personaggi che gli si sovrappongono e si confondono con lui, condividendo e suddividendo il peso da portare. Uno di questi in particolare, Corinthe, si fa carico delle verità più indicibili, sopporta il fardello di tentazioni colpevolizzanti e destabilizzanti per il soggetto, che sono state concause della sua progressiva depersonalizzazione. Ad esempio la tentazione politica del fascismo. O anche la sessualità deviata. *Deuil e désir*, lutto e desiderio, nel linguaggio di Georges Bataille, la parte maledetta, l'oscuro dell'inutile, contrapposto al luminoso dell'utile. Corinthe, alter ego dell'io – introdotto nel testo come persona realmente esistita, amico del padre dell'autore, ma anche come semplice voce sentita dall'autore bambino chiuso nella sua stanza, voce proveniente dal salotto e colpita da interdetto (mai il bambino avrebbe dovuto incontrare Corinthe) che nelle fantasie infantili dell'autore era diventata incarnazione dello sdoppiamento paterno, scissione in due della sua personalità: la parte

¹¹ Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Minuit, Paris 1988, trad. italiana di I. Facco, *Angelica o l'incanto*, Spirali, Milano 1989.

¹² Alain Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, Minuit, Paris 1988.

¹³ *Lo specchio che ritorna*, cit., p. 10.

visibile, ammessa alla conoscenza, e la parte invisibile, coperta da censura – alla fine del trittico di romanzi si svela del tutto in quanto figura testuale alternativa, metalessi *altra* dell'autore.

Il romanzo successivo di Robbe-Grillet, *La reprise*,¹⁴ è una sorta di summa delle ossessioni presenti nelle opere precedenti dell'autore, un loro ritorno sulla pagina – come dice il titolo – incarnate in molteplici personaggi con funzione di soggetto. In proposito, Robbe-Grillet avrebbe sottolineato come Husserl continuasse a essere centrale nella sua scrittura. Dal punto di vista della ricezione, egli riteneva che all'inizio del suo percorso attraverso la scrittura non fosse stata colta la diretta discendenza di quello che faceva dalla fenomenologia di Husserl, e questo benché Sartre avesse spiegato bene la differenza del concetto di coscienza tra il XIX secolo e il XX: quella ottocentesca era una coscienza rivolta all'interiorità, quella novecentesca rivolta all'esterno, all'esteriorità. Da Kant a Husserl. *Se ho coscienza, ho coscienza di qualcosa*, aveva spiegato Sartre scrivendo di Husserl, ci ricorda Robbe-Grillet¹⁵

L'errore interpretativo cui Robbe-Grillet fa riferimento risale, nella sua presentazione dei fatti, a un intervento di Roland Barthes capito male:

All'epoca in cui tutti attaccavano i miei libri, Roland Barthes aveva scritto che io avevo *l'objectif tourné vers l'objet*. Quell'*objectif* non si capì che era l'obiettivo della macchina fotografica, e si pensò che Barthes volesse dire che io avevo mirato

¹⁴ Alain Robbe-Grillet, *La reprise*, Minuit, Paris 2001, trad. italiana di Roberto Marro, *La ripresa*, Testo & Immagine, Torino 2001.

¹⁵ “Si è tanto parlato intorno ai miei libri della *descrizione*. Si è detto che rispetto al romanzo tradizionale di Balzac o Dickens, quello moderno cessa di interessarsi all'oggetto della descrizione per concentrarsi sul suo movimento. In realtà io non descrivo ma costruisco. Creo la mia coscienza proiettandola verso il mondo esterno, e lei a sua volta attraverso la proiezione verso l'esterno fa sorgere il mondo. Balzac, o peggio ancora Dickens, erano scrittori la cui coscienza capiva il mondo, e ce lo spiegavano. Kafka, Svevo non capiscono il mondo, ed è per questo che scrivono. Lo fanno per capire il mondo e loro stessi. Certo il lettore ne risulta spiazzato. Il lettore di Balzac e Dickens può essere totalmente fiducioso nel narratore. Nel romanzo moderno, il malessere del narratore si traduce nel fatto che - non ha scelta - crea il mondo con le sue parole proiettandosi verso l'esterno. È perfetta la formula di Barthes secondo cui il romanziere moderno non parla del mondo ma parla il mondo”. Cito dall'intervista che ho fatto a Robbe-Grillet per *L'Almanacco 2003. Il romanzo dell'io* (Portofranco, L'Aquila 2004, p.56).

all'obiettività. E si pensò che avendo quello scopo, io lo avessi mancato.¹⁶

È l'epoca in cui, parallelamente al lavoro dei *nouveaux romanciers* e poi contrapponendosi ad esso, un altro gruppo di teorici e scrittori riflettevano sul nuovo statuto dell'io narrativo: i *telqueliens*. Nel 1960, Philippe Sollers – che, ventunenne, era stato festosamente accolto da Aragon e Malraux al primo titolo pubblicato (*Une curieuse solitude*, 1957), e apostrofato da André Breton come “l'aimé des fées” – aveva fondato il gruppo di ricerca e sperimentazione letteraria chiamato *Tel Quel*. In breve, suscitando discussioni e polemiche anche molto aspre, la rivista omonima, voce pubblica del gruppo, era diventata il principale luogo di discussione della teoria della scrittura. Julia Kristeva, semiologa bulgara immigrata a Parigi e subito entrata a far parte del gruppo, avrebbe sancito con *La révolution du langage poétique* (1974) le innovazioni apportate da Sollers nella narrativa in testi come *Drame* (1965) o *Nombres* (1968). Uno dei cardini della riflessione dei *telqueliens* era la *disparition élocutoire du poète*, secondo l'auspicio di Stéphane Mallarmé: la scomparsa elocutoria del poeta affinché sia la scrittura a dire, a dirsi, scaturendo dall'ombelico dei sogni, per usare l'espressione freudiana. La scrittura di Sollers, flusso ininterrotto senza punteggiatura e senza soggetto, estraeva da se stessa il meccanismo della sua genesi. Roland Barthes, in vari interventi entusiasti poi raccolti nel volume *Sollers écrivain*,¹⁷ dichiarò avvenuta quella che avrebbe dato titolo a un suo altro articolo diventato addirittura proverbiale, “la morte dell'autore”. Nel saggio in questione, del 1968, Barthes – nuovo Boileau dell'era postmoderna – codificò l'avvento dell'opera affrancata dalla proprietà di chi si è fatto suo tramite. Alla morte dell'autore, provocatoriamente decretata da Barthes, cui aveva corrisposto la creazione dei tanti io testuali sostitutivi e alternativi,

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Roland Barthes, *Sollers écrivain*, Seuil, Paris 1979, trad. italiana di A. Verdiglione, *Sollers scrittore. La dissidenza della scrittura*, SugarCo, Milano 1979. A p. 8, Barthes dà una definizione dello scrittore: “... né bretonne, né corso, né donna, né omosessuale, né pazzo, né arabo... La letteratura è la sua voce, che, in un rovesciamento *paradisiano*, riprende superbamente tutte le voci del mondo, e le mescola in una sorta di canto che non può essere sentito se non andando, per ascoltarlo (come in quei dispositivi acustici grandemente perversi), molto lontano in alto, in avanti, oltre alle scuole, le avanguardie, i giornali e le conversazioni?”.

quelli esistenti sulla pagina e lì soltanto, si abbinava come felice conseguenza l'avvento del lettore, che diventava in prima persona responsabile dell'elaborazione del senso – di uno dei sensi – del testo.¹⁸

“Tutto quello che la grande letteratura del XX secolo ha cercato di produrre è stato in direzione della *mise en question* della nozione di identità”, afferma Philippe Forest. E aggiunge: “Il francese permette un'opposizione tra le *je* e il *moi*: il *je* è il soggetto, il *moi* l'oggetto. Parlare di *moi* significa che la persona diventa oggetto di un discorso, oggetto di alienazione. Parlare di *je* insiste invece sul gesto creatore da parte del soggetto che si reinventa con l'atto della scrittura, è un gesto di disalienazione, di libertà. Per me la letteratura è un discorso del *je* e non del *moi*”.¹⁹

Attraverso il *nouveau roman*, la scrittura testuale, prima ancora la scrittura automatica dei surrealisti, come attraverso gli esperimenti di letteratura combinatoria degli *oulipiens* o la pratica del *détournement* messa in atto dai situazionisti, le maggiori avanguardie novecentesche hanno portato a compimento intuizioni che erano state di Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé. Hanno portato alle estreme conseguenze indicazioni di un percorso fattosi necessario. Lo hanno scavato fino a trovare il niente, secondo la rivelazione avuta da Mallarmé durante la crisi del 1866,²⁰ e hanno avuto bisogno di quell'esperienza limite per tirarne fuori la scrittura novecentesca, e la possibilità della nostra.

Per Mallarmé, l'intuizione avrebbe trovato un esito al di fuori del suo progetto di Libro: al momento della *perdita* di Anatole, nei 202 appunti scritti in previsione di un *Tombeau* per il figlio scomparso poi mai realizzato. In quei *feuilletés* la “scomparsa elocutoria del poeta” sentita prima come indispensabile ma non ancora riuscita, si realizza compiutamente tramite la comparsa di un *je* altro, un soggetto testuale

¹⁸ ma anche, contemporaneamente, “il lettore è il personaggio principale”, scriveva Philippe Sollers in un capitolo intitolato “La science de Lautréamont” del saggio *L'écriture et l'expérience des limites* (Seuil, Paris 1968, p. 149).

¹⁹ È la risposta che lo scrittore mi ha dato quando, intervistandolo, gli ho chiesto la sua opinione sulla “moda” dell'autobiografia (intervista qui riportata nella sezione *In voce*, con il titolo *Non si sfugge alla letteratura*, v. p. 304).

²⁰ Stéphane Mallarmé, in una lettera all'amico Henri Cazalis (28 aprile 1866), scrive: “... scavando il verso, ho incontrato due abissi, che mi disperano. Uno è il Niente... e sono ancora troppo desolato per poter credere alla mia poesia e rimettermi al lavoro, che questo pensiero schiacciante mi ha fatto abbandonare” (in Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Gallimard Folio, Paris 1995, p. 297).

scaturito dalla scrittura capace di dire il niente incontrato. Dopo la morte, l'eternizzazione dell'*enfant* – nel pensiero del padre – non può essere che finzione, cioè sostituzione dell'essere che non c'è più con un essere che è, sarà, eternamente. Il poeta è consapevole che quel *je* che nasce nel testo per portare in sé, su di sé, l'osceno della morte del figlio, è sostitutivo: l'io si oggettiva in questo altro da sé che, finzione, prende il posto dell'essere mancante e ne sopporta (supporta) l'assenza.²¹

Mallarmé, in uno dei *feuillets*, annota stupito: “Come, quello che dico è vero – non è solo musica”.²² Percepisce, fugacemente, di essere arrivato più in là di dove lo aveva condotto la teoria, l'astrazione della ricerca, nella constatazione della morte di Dio, il “vecchio piumaggio” folgorato.²³

Torniamo dunque, qui ed ora, al discorso della verifica. Il lungo excursus che ho voluto sottoporre al lettore di questa raccolta per chiarirgli con che occhio teorico mi pongo in osservazione della narrativa francese contemporanea, viene scosso da violenti sismi se messo a confronto con la mappatura proposta della produzione d'Oltralpe vista dall'Italia. Appare infatti evidente che il criterio principale determinante per le scelte editoriali non è il farsi testimone o meno di un oggetto libro del percorso evolutivo della scrittura, bensì in buona misura il suo rispondere – al di là del magma fenomenologico – a determinate esigenze commerciali.

Non si spiegherebbe, altrimenti, la totale assenza dai cataloghi dei nostri editori dei libri recenti di un autore come Philippe Sollers a vantaggio, ad esempio, della presenza assidua di ogni nuovo titolo di Amélie Nothomb. O l'abbandono di scritture significative come quella di Claude Simon a favore di fedeltà per certi versi esagerate a narratori spesso ripetitivi come non si può negare siano, in maniera diversa e

²¹ I 202 *feuillets*, scritti nel 1879, sono rimasti inediti per quasi un secolo e sono poi stati pubblicati da Jean-Pierre Richard non senza remore (“il suo divieto, valido per gli abbozzi di un'opera impersonale, mi sembrava ancora più difficile da infrangere trattandosi di testi così brucianti, così intimi”) in *Pour un tombeau d'Anatole*, Seuil, Paris 1961.

²² Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, p. 330.

²³ Ancora in una lettera all'amico Cazalis, del 14 maggio 1867: “Sono giunto, dopo una sintesi suprema, alla lenta acquisizione della forza – incapace lo vedi di distrarmi. Ma quanto più lo ero, mesi fa, nella mia lotta terribile con il vecchio e malefico piumaggio, folgorato, fortunatamente, Dio” (Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, p. 342).

quasi opposta, e non per questo si badi non interessanti, Fred Vargas o Christine Angot.

Che cosa svela, dunque, questa raccolta? Diamo un'occhiata alle varie parti di cui si compone, in base all'organizzazione dei materiali che ho ritenuto di proporre. Le prime tre sezioni hanno una scansione generazionale: comprendono articoli riguardanti libri scritti e pubblicati tra il 2000 e il 2011, nella quasi totalità da noi tradotti a ridosso dell'uscita francese, rispettivamente da autori nati nella prima metà del secolo (gli *Aînés*), tra il 1950 e il 1965 (l'Età mediana) e dal 1965 in poi (la Terza generazione). Seguono: una parte che passa in rassegna le riprese editoriali di opere del passato (Riletture); una sezione dedicata a libri di argomenti vari, tutti legati all'universo culturale francese (Prismi); e infine una silloge di interviste, incontri con alcuni protagonisti della scena letteraria d'Oltralpe (In voce).

Premesso che, certo, non tutti i titoli di area francese e francofona editi in Italia nel decennio in questione sono stati oggetto di recensione da parte mia, ma accettando il presupposto che il quotidiano per il quale scrivo me ne ha affidato la maggior parte, selezionati tra quelli con potenziale mercato (il che non implica scarsa attenzione per le opere di nicchia, quali possono essere ad esempio certi esordi o libri di provenienza geografica periferica, quanto piuttosto dipendenza da dinamiche commerciali quali la macchina della distribuzione o l'impegno pubblicitario espresso dalle case editrici) – e considerando quindi rappresentativa la campionatura – risulta con evidenza come la sezione di maggior peso sia quella che raccoglie le riproposte editoriali di grandi testi (44 articoli), incalzata da quella che recensisce i romanzi degli scrittori ormai affermati per ragioni anagrafiche (38 articoli) e, con ugual numero di articoli, da quelle dedicate agli autori della seconda (26) e della terza generazione (25).

Com'era prevedibile, la mappatura dà conto di un atteggiamento conservativo e cauto dal punto di vista dei numeri. Ma il dato viene in parte smentito quando si considerino connotativamente le varie sezioni. Se è vero che, tra gli scrittori "giovani", hanno statisticamente maggiore accoglienza quelli di lettura più *facile* (Nothomb, Fermine), e che tra le riproposte sono privilegiati in maniera netta alcuni nomi *sicuri* dal punto di vista delle vendite (Simenon, Némirovsky), è altresì incontestabile che, osservando le sezioni degli *aînés* e dell'età mediana, ovvero

degli autori più toccati dall'intrusione del sospetto nei confronti del genere romanzo, le scelte mettono bene in evidenza l'attenzione spiccata per le scritture nuove, propositive, si potrebbe dire *di ricerca*. Come esempi, si possono citare Modiano per i primi, Forest per i secondi.

Ed ecco che torna a presentarsi, concludendo ad anello, la questione prima evocata del pensiero teorico rispetto alla narrazione. Incrociando le informazioni fornite dalla mappatura con quelle che risultano dall'analisi relativa all'evoluzione del genere, si constata come l'orizzonte ricettivo accolga in sé non selettivamente, bensì organicamente il prodotto della scrittura. Non solo il suo sviluppo sostanziale connesso al mutare del rapporto tra l'uomo e il mondo, bensì anche ampiamente le sue esitazioni legate a un divenire tortuoso. Da un lato, sì, registrando l'urgenza mentale del cambiamento e porgendo orecchio ad essa. Dall'altro, però, concedendo spazio e dando ascolto alle richieste sentimentali di continuità, ripetizione, ripresa – questo forse il termine più adatto – di certi modelli rassicuranti, e più tranquillamente evasivi, distraenti rispetto alle asperità del reale, al suo presentarsi come impossibile.

Alain Robbe-Grillet (mi piace chiudere citandolo ulteriormente), giunto quasi al capolinea della sua esistenza, pubblicò un libro intitolato *Préface à une vie d'écrivain* che conteneva la sbobinatura rielaborata di una serie di 25 trasmissioni radiofoniche nel corso delle quali aveva raccontato la sua esperienza attraverso la scrittura.²⁴ Nel secondo capitolo, *Principe d'incertitude*, vi sviluppava il ragionamento tramite il quale *Madame Bovary* può essere considerato all'origine del modo nuovo di fare i romanzi cui si sarebbero ispirate le neoavanguardie come la sua. Tra gli argomenti su cui articolare la dimostrazione, indicava essenzialmente il pronome personale di prima persona (*nous*) presente nelle prime pagine della narrazione e poi occultato dall'autore ma non per questo dimenticato; e il berretto di Charles bambino che, nell'avvio del romanzo, viene scaraventato all'osservazione del lettore in primissimo piano, oggetto impossibile per come esso risulta descritto, che invade letteralmente la classe di allievi nella quale capita come *nouveau* il goffo ragazzino, e altresì la pagina quasi faticasse a esserne contenuto. Robbe-Grillet diceva di pensare a quel berretto come al primo oggetto

²⁴ A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Seuil/France Culture, Paris 2005.

del *nouveau roman*. Ed evocava ciò che a Flaubert avrebbe obiettato l'amico Maxime Du Camp dopo aver ascoltato la lettura ad alta voce delle pagine iniziali del romanzo, secondo la consuetudine in uso da parte di Flaubert che così soleva testare il frutto delle sue fatiche *da forzato*. "Mais ainsi tu égares ton lecteur!", gli avrebbe detto Du Camp. Per raccontare la storia di una donna adultera che sarebbe morta suicida ingerendo veleno data l'invivibile situazione venutasi a creare a causa dei grossi debiti contratti, avrebbe criticato Du Camp – spiega Robbe-Grillet – Flaubert che cosa faceva? Si dilungava oltremisura a dettagliare minuziosamente un berretto assurdo, tenuto tra le mani da colui che sarebbe stato, ben più avanti nel romanzo, niente altro che il marito poco amato di quella donna. Ebbene: proprio quello desiderava fare Flaubert: *égarer son lecteur!* Spiazzarlo, disorientarlo, costringerlo a inciampare nel berretto di Charles, allo stesso modo in cui *le réel est ce contre quoi je bute*, osservava Robbe-Grillet citando Lacan. Tant'è vero che si guardò bene, Flaubert, dal sopprimere il lungo passo in questione, nonostante l'osservazione dell'amico. Lo ridusse però, notevolmente. Immaginate che cosa doveva essere prima del taglio, scrive Robbe-Grillet pieno di ammirazione per quello che considera il suo maestro. E paragona la descrizione del berretto al quadro di Magritte in cui la rosa, *tombeau des lutteurs*, cresce a dismisura e invade la stanza fino a riempirla.

Quella rosa, quel berretto, appaiono ai miei occhi come figure involontarie del romanzo contemporaneo, contraddittorio e ipnotico.

Pagine inedite dalla trincea

Jean Starobinski, *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944*

“Scrivere è un mestiere che non ho finito di imparare”, leggiamo nella prefazione odierna di uno dei massimi critici letterari viventi, Jean Starobinski, a una raccolta di articoli della prima giovinezza *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944* pubblicati ora in volume dalle edizioni svizzere Zoé, tema comune le responsabilità civili e morali del poeta in circostanze storiche di guerra e oppressione, “tempi di cataclisma”. “Tenere testa, far fronte. Affermare quel che resta irriducibile, quello di cui la violenza brutale non avrà ragione anche se si crede trionfante”. Queste, scrive oggi Starobinski, erano le intenzioni dei poeti di cui lui si occupava nelle sue cronache, “interprete di un linguaggio di rifiuto e speranza”. Fu grazie a Marcel Raymond, suo maestro e amico, che Starobinski conobbe Pierre-Jean Jouve e Pierre Emmanuel, a Ginevra, tra il 1941 e il 1942. E grazie a loro lesse avidamente, in quei mesi, Kierkegaard, oltre a Stendhal e Kafka sui quali lavorava per conto suo. “Autori molto dissimili”, scrive oggi, ma l’idea degli stadi dell’esistenza di Kierkegaard da un lato, preziosa ancora adesso, d’altro lato la tenerezza eroica di Stendhal, tendevano all’“indistruttibile” proprio come i più bei componimenti di Jouve e Emmanuel: l’indistruttibile, parola kafkiana. Alla soglia degli ottant’anni (che compirà nel prossimo novembre), Jean Starobinski guarda al ventenne di allora si direbbe con commozione, con un sorriso, come avesse davanti un giovane nipote alle prime ma promettenti armi. Sorride, ad esempio, per l’“assenso troppo costante” nei confronti dei poeti amici, con i quali cenava più volte la settimana, ma ribadisce a più di mezzo secolo di distanza tutto il valore del loro impegno nel denunciare attraverso la parola poetica l’inumano che la tirannia imponeva all’Europa.

Lo Starobinski di adesso prende anche le difese della Svizzera, di una certa Svizzera di quegli anni, accusata spesso di uniforme ipocrisia e asservimento alla volontà dei vincitori del momento. Erano in parecchi, dice oggi, a resistere intellettualmente. Fa dei nomi, da Albert Béguin a Giacometti, Balthus, Skira con la sua rivista *Labyrinthe*, le edizioni delle *Trois Collines* di François Lachenal (cui Starobinski suggerì il titolo di una collana, *La porte d'ivoire*, nella quale nel '43 venne pubblicato *Il silenzio del mare* di Vercors, grande libro della resistenza). Il tono battagliero degli articoli raccolti ne *La poésie et la guerre*, che Starobinski ritrova con soddisfazione, “era ben lungi dall’essere un’eccezione”, scrive. Sono testi consacrati ai poeti citati, Jouve e Emmanuel – di cui apprezzava le risonanze bibliche e la ricerca spirituale condotta dall’interno del presente (“i poeti delle cose profonde dell’anima sono i soli veri interpreti della modernità, i soli capaci di trarre l’eterno dal transitorio”) – a Loys Masson e Jean Tardieu. In quegli anni, Starobinski scrisse molto di poesia. È un aspetto meno noto degli interessi del poliedrico Starobinski, questo per la poesia come “garante etico” (così scrive nella postfazione Jérôme Meizoz), che lo spinse a occuparsi tra gli altri di Supervielle, Saint John Perse, Aragon, Paul Claudel. Luogo di accoglienza dei suoi accorati interventi erano le riviste “Lettres” (che univa persone come Marcel Raymond e Jean Rousset) e “Suisse contemporaine”.

L’ultimo articolo scelto per questo volumetto s’intitola “Poeti prigionieri”. Nel leggerlo si pensa a Primo Levi che recitava Dante nel campo.

12 02 2000

A passeggio per Parigi con tre imprevedibili destini

Patrick Modiano, *Sconosciute*

Patrick Modiano continua il suo percorso riservato e potente. Con queste *Sconosciute* (Einaudi) raffina ulteriormente la filatura di uno stile per chi conosca l’autore inconfondibile e sottilmente incantatorio. *Dora Bruder*, il romanzo precedente, incentrava sulla figura di un’adolescente parigina scappata di casa in un momento tragico e irrimediabile della Storia, quello che avrebbe portato allo sterminio degli ebrei e alla morte di Dora a Auschwitz, un’immagine a ritroso a partire da scarsissimi elementi: un

articolo di giornale del 1941 ritrovato nell'88 che spingeva l'autore e inseguire tra le vie di Parigi un'identità vaga e fluttuante, evanescente eppure percepibile in una memoria non solo individuale.

Sconosciute dipana su tre storie un'altra tonalità riferita però a un tipo di donna che conserva punti di contatto con Dora Bruder. Tre racconti di tre destini in cui l'autore è sempre meno presente dietro la trama della scrittura (il forte autobiografismo, sia pure avvolto nel garbo della trasposizione, dell'opera precedente di Modiano, è qui assente a meno di indagarlo in certi luoghi, in certe ossessioni) e sempre più sensibile invece nel colore, nella grana, nella mano – come si direbbe di un tessuto – della pagina. Accomuna le tre storie, e queste a Dora Bruder, la sensazione di imprevedibilità delle protagoniste, ritratte in un momento cruciale della loro esistenza evocato a anni di distanza, unita a quella di una loro definizione sempre più esatta, più incalzante. I luoghi, in questo percorso di progressiva messa a fuoco il cui punto finale è un'istantanea al tempo stesso nettissima e opaca, perché l'identità delle tre donne è individuata con precisione, ma loro restano persone anonime, senza speranza di riscatto, giocano un ruolo primario. Sono i luoghi, con le loro specifiche sonorità, a dar sostanza tattile ai personaggi. Parigi, raggiunta o no, sognata o reale, fa da sfondo comune alle tre storie. È nella mente delle protagoniste, dirige i loro passi.

Le tre giovani donne raccontano vicende che le contrappongono a un mondo tra il minaccioso e l'indecifrabile, in cui trascolorano sfumature che variano dall'indifferenza altrui al calpestamento della dignità a un'offerta di protezione tanto imprecisa quanto ambigua. La prima è una ragazza che da Lione sbarca in una Parigi mondana e vuota da cui si lascia prendere senza resistenza, come da una necessità. La seconda una giovane cameriera di Annecy, sfuggita al collegio con il sogno della capitale, che finisce per sparare all'uomo da cui è stata offesa, senza che il gesto prospetti per lei cambiamento alcuno. La terza, la più riuscita delle tre figure, è una donna che nei quartieri di Parigi vaga senza meta apparente, per trovare poi rifugio nell'abbraccio pericoloso di una setta misticheggiante. Un rumore di zoccoli sull'asfalto ritma e condensa la sua vicenda. Scoprire la mèta dei cavalli, per lei come per il lettore, è un flash.

Nato nell'immediato dopoguerra, Modiano riporta quasi sempre le sue pagine allo snodo degli Anni Sessanta, che sia in riferimento a un passato più lontano, quello corrispondente alla sua infanzia di bambino

vissuto con l'ombra di un padre ebreo collaborazionista e il dolore di un fratellino morto, o in riferimento al presente, un tempo che serve da lente attraverso cui guardare quel momento di trasformazione. Ma il discorso sulla società, in Modiano, è sempre funzionale al ritratto di un destino singolo.

Nella fotografia, è la posizione del soggetto che lo interessa. Capire dov'è, e perché. Questo chiede al lettore di fare insieme a lui. Non ci si stupisca se, a chiusura di libro, resta l'animo sospeso: è la sua qualità.

15 04 2000

Il mercante che cerca il libro di Dio

Amin Maalouf, *Il periplo di Baldassarre*

È una scrittura a immagini forti, quella di Amin Maalouf, libanese cinquantunenne che la guerra indusse all'esilio nel 1976, e che da allora vive in Francia, usa il francese come lingua, e ha scelto "la narrativa come patria". Chi abbia letto *Le rocher de Tanios*, il romanzo con cui Maalouf vinse il Goncourt nel 1993 (tradotto da Bompiani con il titolo *Col fucile del console d'Inghilterra*), difficilmente dimentica quello scoglio in cui il protagonista, sceicco senza radici, si siede come in un trono di fronte al mare, avendo scelto la morte a garanzia della libertà. È così dal primo libro, un saggio sulle *Crociate viste dagli Arabi* (1983), dopo il quale Maalouf si sentì trascinato verso il racconto di finzione: da *Léon l'Africain* (1986) a *Gli Scali del Levante* (Bompiani, 1997), sono fotogrammi netti e incisivi che restano dopo la lettura.

Sin dalle prime pagine del *Periplo di Baldassarre* (edito sempre da Bompiani), due statuette fenicie esposte nella bottega del protagonista (mercante di curiosità a Gibelletto), anticamente sotterrate una accanto all'altra cui il tempo ha sigillato le mani facendole diventare una coppia di amanti indissolubilmente uniti dalla terra e dalla ruggine, si imprimono nella mente del lettore e spingono per diventare un simbolo. Anche perché è sotto il peso di quella doppia statuetta che Baldassarre vorrebbe celare il libro del destino, 'Il centesimo nome', libro avuto in dono da un anziano, un povero vicino alla morte, che la tradizione vuole contenga il nome sconosciuto di Dio, il centesimo appunto, pronunciando il quale si potrebbe salvare il mondo dalla sua fine annunciata.

Il protagonista, Baldassarre, sulla quarantina, pancia prominente e capelli che ingriscono, sarebbe stanziale di sua indole, portato alla tranquillità e a una placida fiducia nel proprio ragionamento. Ma per sorte gli è capitato di essere, in linea diretta maschile, il diciottesimo discendente dell'uomo che conquistò Tripoli ai tempi delle prime Crociate, genovese di nome Embriaco. Queste origini di gloria e coraggio lo inducono, suo malgrado, al periplo del titolo, all'inseguimento di quel libro avuto per le mani fugacemente e subito perso, ma anche di una donna, ugualmente posseduta quasi senza volerlo e poi persa in circostanze rocambolesche. Un lungo viaggio da Oriente a Occidente che riporterà Baldassarre, attraverso peripezie grandiose, alla città degli avi, una Genova sognata e inconsapevolmente perseguita.

La scelta di un altro Paese e di un'altra lingua fanno sentire Maalouf, dice, minoritario e inevitabilmente ferito. Al Libano dice di pensare come si pensa a un familiare gravemente malato cui si va a far visita in ospedale. Se ci si va poco, è per soffrire meno. In compenso, Maalouf nella sua terra torna costantemente con la scrittura. Il viaggio, nello spazio e nel tempo, è la cifra costante della sua narrativa, in perenne equilibrio tra realtà e prodigio, linearità razionale e scatto dell'irrazionale. Nel *Periplo di Baldassarre* il punto di partenza è la città di Gibelto, nel XVII secolo. L'arco coperto, attraverso una peregrinazione per nulla lineare, si dipana lungo un anno fatidico, il 1666. Una data che, per via anche dello spettacolare incendio di Londra, attrae spesso la fantasia dei romanzieri. Anche qui il fuoco londinese fa la sua comparsa, ma non è che uno tra i mille segni che scandiscono un anno tutto di fuoco: il 1666 è l'anno della Bestia, designato dagli apocalittici come quello della fine. “Signore, solo tu puoi fare in modo che la tua volontà non sia fatta!”, prega a un certo punto della sua personale discesa agli inferi Baldassarre. Cristiano, “papista”, ma assai debolmente e poco praticante, il mercante – che racconta la vicenda in un diario diviso in quattro quaderni scritti in arabo, ma cifrati perché non possano essere letti da nessuno – incontra sul percorso ebrei, musulmani, ortodossi, ugonotti. Raramente sono personaggi che corrispondono al cliché abituale. *Il Periplo*, che inevitabilmente fa tappa tra fanatismi, incomprensioni, intolleranze, vede il protagonista farsi strada grazie al persistere in lui di una timida ironia, uno scetticismo e un senso del ridicolo innati, armi che si rivelano possibili, sia pure molto faticosamente, contro la superstizione e la religione dei numeri.

Quanto al libro e alla donna, motori e calamite del viaggio, le sorprese non mancano.

23 09 2000

Tre mesi di passione nel segno del silenzio

Pascal Quignard, *La vita segreta*

C'è una maniglia in maiolica, nell'ultimo libro di Pascal Quignard, che serve ad aprire la porta di legno di una piccola casa sulla spiaggia, nel borgo di Verneuil. Nel calore di fine estate, quella maniglia sembra un uovo lucente e umido, i polpastrelli ne vengono toccati come da un olio fresco. Ci sono dei tagliacarte allineati uno accanto all'altro su fogli di carta che il vento solleva, una sessantina, di tutti i materiali, dal corno all'avorio, dall'oro all'acciaio, all'ambra del Baltico, di quelli che servivano un tempo ad aprire le pagine dei libri fino ad allora vergini dello sguardo. C'è un tamburo coperto non di pelle ma di seta, appeso ai rami di un antico alloro lunare nel giardino del palazzo imperiale di Kyoto. Sfiato dalla mano del giardiniere, produce un suono che solo la principessa, in fondo al gineceo, può sentire. Ci sono oggetti, questi ed altri, nella *Vita segreta* di Quignard (tradotto da L. Collodi per Frassinelli), che vengono toccati e danno sensazioni a partire dalle quali s'intesse un discorso spinto a un punto cui lo stesso Quignard non era mai arrivato. Non è la prima volta, tutt'altro, che nei suoi libri parla di sesso. Ma in questo caso parla del suo, e in una maniera così appropriata, che sembra parli del nostro. In filigrana, la storia raccontata è quella di un incontro di corpi, tra un giovanissimo Quignard, immaginiamo verso la fine degli Anni Sessanta, e la sua insegnante di pianoforte, molto più grande di lui. Una storia di corpi che si uniscono, dietro quella porta di legno nella casa sulla spiaggia, nel silenzio più assoluto. È impossibile resistere, per i due amanti, al richiamo di uno verso l'altro, ma quell'incontro, ripetuto in punta di piedi per tre mesi, poi interrotto dalla partenza di lei, con tutto il mondo della sua musica e con il marito in direzione di Parigi, e seppellito nel ricordo in seguito alla sua scomparsa, riemerge oggi, ancora segnato dal silenzio, nella nuova storia d'amore con una donna questa volta più giovane, bella e segreta.

Con questa donna, del presente, Quignard ha intrapreso un viaggio

pericoloso, che l'ha portato a passare per la malattia, a tossire sangue, a riempirne il cuscino. La scrittura di oggi, se pure estremamente riconoscibile nella costante indulgenza all'erudizione, segno caratterizzante, quasi una mania per Quignard, appare come passata al setaccio, e insieme cristallina, resa trasparente da una sorta di nuova consapevolezza. La vita amorosa è totalmente separata, e separa, da quella sociale. Per Quignard, il Quignard di oggi, non c'è possibile interferenza tra le due. Per questo il silenzio, l'assenza totale di parole, segna così profondamente la prima. Tra lui e Némie Satler, l'insegnante di piano, "i gesti dell'impudicizia, come lettere dissolte, fecero sorgere una realtà più profonda. Il mutismo portò una voluttà più concentrata e più lenta". All'inizio si era trattato di un gioco di inibizione psichica, un gioco di stupore sessuale. Poi "il silenzio cessò di essere un "tacere". Divenne un gergo di sensazioni e di segni che riuscivano ad attraversare la pelle". Ma i due amanti "devono essere gli unici a dividere il segreto della loro unione erotica. Non ne deve essere tratta nessuna vanità sociale. Non può essere tollerata la minima indiscrezione. Non il minimo complice. Non il più piccolo confidente". Attenzione però: nulla sarebbe stato, a nulla quell'incontro lontano avrebbe portato, se Quignard non avesse a un certo punto infranto il divieto, l'interdizione implicita, e non l'avesse trasformato in segni sulla carta. L'autore di *Tutte le mattine del mondo* o *Le scale di Chambord*, bei libri che l'hanno reso famoso, questa volta ha saltato il fosso. Per sentirlo, dobbiamo aprire l'orecchio della nostra personale, segreta o inconfessata, asocialità.

09 06 2001

Un amore al crepuscolo fiorisce nel castello di Francia

Michèle Desbordes, *L'offerta*

Potrebbe essere un genere letterario, un sottogenere del romanzo, quello che nasce da un quadro. Ci sono tele che bloccano un istante di un'esistenza, dando un effetto di sospensione nel tempo, di pienezza implicita, gravida, che porta in sé dentro a quel momento in apparenza isolato una intera storia, passata e a venire, a noi sconosciuta e però sicuramente per qualche verso grande, visto che è lì, significata da quell'attimo appeso dall'artista a una parete forse proprio perché noi lo

oltrepassiamo. Penso a “La lattaia” di Vermeer. Potrebbe venir voglia di raccontare tutto ciò che racchiude la sospensione di un momento come quello della donna che versa il latte da una brocca in un recipiente posato su un tavolo, nella luce radente di un interno di campagna. Il silenzio che implica quel momento, amplificato dal piccolo rumore del latte che scende, la quotidianità del gesto, la consuetudine della donna a toccare gli oggetti del quadro, la sua esistenza significata e fugacemente riassunta da quest’insieme di tratti. *L’offerta* di Michèle Desbordes (Mondadori) potrebbe essere nato così, dalla suggestione di fronte a un quadro.

L’autrice non dice nulla in merito, né chi siano i personaggi della sua storia (così, piuttosto che romanzo, lei definisce il libro), né da dove abbia preso ispirazione. Direttrice della biblioteca di Orléans, dedica le sue serate alla scrittura. Vive sulle rive della Loira, i luoghi dei suoi libri (che sono stati, prima di questo, un’altra storia e una raccolta di poesie). È molto riservata, dice solo di aver letto delle carte, documenti d’epoca. La storia fa riandare ai primi del Cinquecento, una donna che fa pensare alla lattaia del quadro di Vermeer ne costituisce il centro. Lavora a servizio in una dimora nella Sologne dove giungono, dall’Italia, un maestro e un gruppo di suoi allievi. Sono stati invitati dal re di Francia per portare la loro arte e metterla a frutto ristrutturando un castello. La donna si occupa di loro, della loro esistenza quotidiana, silenziosa si muove sullo sfondo come un’ombra, ed è però essenziale. Il maestro, vecchio e ormai meditativo sul senso della propria esistenza e del lavoro grande svolto in patria prima di arrivare qui, traguardo – lui ne è certo – del percorso, si accorge della donna poco alla volta. Ne scopre i gesti, le abitudini, la guarda. Esce sempre meno, per il suo lavoro. Continua a disegnare, ma a fatica, i suoi occhi e le sue mani stentano. Scopre, mentre scorrono le stagioni trasformando luci e colori della natura circostante, anzi immagina, la storia silenziosa e rassegnata di quella donna, che non è più giovane benché gli anni non siano molti, e nasconde una bellezza passata chiudendo i capelli nella cuffia bianca e nascondendo le forme in larghi grembiuli. Il vecchio capisce che cosa l’ha fatta sfiorire anzitempo quando arriva al maniero, e vi resta per qualche tempo, il figlio della donna, demente. Un figlio che non vivrà.

La consuetudine che si crea tra il vecchio e la donna, mentre gli allievi continuano il lavoro, è fatta di poche parole, di molti sguardi e pensieri che lenti maturano. Osservando il maestro che disegna, la donna capisce

che cosa è stata la sua vita, l'importanza di quei tratti sui fogli. E giorno dopo giorno, notte dopo notte, nella solitudine del solaio dove sale a dormire a tarda ora, comincia a nascere in lei un'idea che contiene devozione al vecchio, una forma di amore al crepuscolo, e insieme il desiderio – scoperto grazie a lui, al suo sguardo – di dare soddisfazione al proprio corpo, di dargli un significato. Così, una notte, trova il coraggio per formulare “l'incredibile richiesta”. Per “più tardi”, spiega. La conclusione del libro è poi un adagio di preparazione. È una richiesta, la sua. Sergio Ferrero però, lo scrittore, che ha tradotto il libro con la speciale sensibilità che gli conosciamo, ha scelto di rendere “La demande” del titolo francese con “L'offerta”, perché più evocativo e come altra faccia della stessa medaglia. L'autrice ha dato il suo accordo alla variazione: che è certo lecita, ma sicuramente sfuma in diversa tonalità il senso. La donna è vero che offre se stessa, promette il suo corpo al vecchio. Ma prima di questo lei chiede al vecchio, desidera da lui, che se ne serva, del suo corpo. È come guardare di qua o di là dallo specchio. Quel vecchio potrebbe essere Leonardo da Vinci, ma non è detto mai, e poco importa.

04 07 2001

La Provenza colorata di nero

Pierre Magnan, *La casa assassinata*

Freddo, vento che sferza, un autunno alla fine che sfuma in inverno e ghiaccia la pioggia sui volti. La Provenza di Pierre Magnan, quella su cui si apre con note tese e dissonanti *La casa assassinata* (Meridiano Zero), stupisce e inquieta sin dalle prime righe per il suo totale non corrispondere alle immagini consuete. Posti che sono totalmente analoghi a quelli descritti da Giono, si presentano come altri, diversi: “Il mugliare della Durance che scorreva tra riva e riva, dalle friabili sponde di Dabisse alla diga di Peyruis, riempiva la valle di un fragore cupo e prolungato nella cui scia veniva assorbita tutta la sostanza del gemito del vento”. Della solarità mediterranea di terre solitamente rigogliose e profumate, nulla sembra almeno all'inizio resistere sotto la penna di questo scrittore grande come tanti della sua generazione e meno noto, soprattutto all'estero, solo per una naturale riservatezza che l'ha sempre tenuto lontano dalla ricerca di riconoscimenti. Nato nel 1922, in quella Provenza di cui parla e che non

ha mai lasciato, Pierre Magnan ha cominciato a scrivere che era ragazzo. Il primo romanzo lo pubblicò ventiquattrenne, una storia di partigiani ambientati nell'autunno del '42, nel massiccio di Belledonne dove lui stesso ha combattuto (*L'alba insolita*, edito in Italia da Voland). Ma è rimasto in disparte appagato dal mestiere e dall'alta qualità della sua scrittura fino alla fine degli Anni 70, quando in Francia l'attribuzione del prestigioso premio Rtl venne a insignire proprio *La casa assassinata* e a snidare (ma brevemente) Magnan dal suo ritiro. Rispetto a storie come *Il periplo del capodoglio*, in cui un flemmatico antiquario si innamora di una fascinosa soprano e – improbabile condottiero di un curioso equipaggio – guida il metaforico inseguimento di un capodoglio nel progressivo delinarsi di una situazione apocalittica, o *Il casino Forcalquier*, dove già un torbido crimine politico è finemente risolto da un erborista, accanito repubblicano che conosce la sua terra e la sua gente come fossero piante, storie (entrambe tradotte sempre da Voland) che trascinano alla lettura per l'abilità del narratore e il suo gusto sicuro nella creazione di personaggi e caratteri, *La casa assassinata* presenta una grandiosa orchestrazione nera, tanto sorprendente quanto rigorosa, cui non sfugge il minimo dettaglio della vicenda. Diversamente dalla misura in qualche modo tranquilla degli altri libri di Magnan, qui aleggia tra pagina e pagina e continua a emanare anche a lettura conclusa, uno stato d'animo non controllabile di predestinazione cupa e ossessiva. La Provenza di questo Magnan, che pure inevitabilmente vive tra "l'issopo e il giusquiamo, la borrona o la salsapariglia, il piè di Nibbio e la regina dei prati e il fiorrancio", fa paura: perché il destino vi si abbatte implacabile, falciando vittime non responsabili di colpe che altri hanno commesso, e che sono anche già state espiate. I personaggi entrano nella vicenda come su una scena teatrale, definendosi di volta in volta per il rispettivo grado di vicinanza con la strage iniziale – avvenuta 23 anni prima dell'oggi, nel 1896 – e vengono poi eliminati dalla vicenda uno dopo l'altro con spietata cadenza, a mano a mano che lettore e protagonista tessera dopo tessera si illudono di ricostruire il puzzle delle responsabilità. Séraphin Monge aveva tre settimane ed era nella culla quando tutta la sua famiglia venne sterminata con crudeltà efferata per ragioni rimaste oscure. Lui, unico superstite, poi allevato dalle suore di carità e sopravvissuto anche all'eccidio della guerra benché sempre al fronte per via di un fisico eccezionale, torna alla Burlière, la "casa assassinata", e lacerti di quel

passato di morte cominciano a raggiungerlo. Persone del luogo, che la comoda condanna di tre erzegovini in realtà estranei alla strage non aveva convinto fin dall'inizio, forniscono a Séraphin pezzi di verità. Ognuno ne detiene una parte. Il giovane, ossessionato dal sangue dei genitori, soprattutto della madre, che ancora sporca i muri, le pietre della Burlière, nell'impossibilità di credere in una verità unica – che forse lo pacificherebbe per cruda che potesse rivelarsi – distrugge pezzo per pezzo la casa. Di quel sangue non vuole ci sia più traccia. Ma la distruzione della casa a nulla può servire se non a prefigurare e indirizzare quella delle persone che Séraphin comincia a scoprire coinvolte. Ogni nuovo tassello di verità amplifica l'orrore e incupisce il quadro già insostenibile. Séraphin sprofonda nella verità e si convince sempre più di dover lavare il sangue, vendicare i suoi morti. È pronto a uccidere tutti i colpevoli, ma qualcosa succede di imprevedibile, e il suo destino continua a sfuggirgli. I figli di padri che Séraphin ha scoperto coinvolti, due belle donne – Rose e Marie – e un giovane che la guerra ha sfigurato, Patrice, *gueule cassée*, inguardabile e però rimasto buono nonostante quello che gli è successo, cercano di distoglierlo dai pensieri ossessivi di morte, di trascinarlo alla vita: che sia attraverso l'amore, il sesso o l'amicizia. Ma la tragedia è più forte, più assoluta. Un segno sta nel palmo delle mani di Séraphin, che gli impedisce di accogliere l'invito a lasciar perdere. Fino a che tutto si compie, ma per vie che restano sorprendenti letteralmente fino all'ultima pagina (e oltre). Magnan è uno scrittore che merita attenzione. La sua Provenza, cui fa da sfondo in lontananza un'antica Grecia non di maniera, convince e, pur nella sua singolarità, suona autentica.

25 08 2001

Un romanzo trompe-l'oeil per viaggiare nella doppiezza della vita

Alain Robbe-Grillet, *La ripresa*

Robbe-Grillet è uno scrittore magnificamente ossessivo. L'ultimo romanzo, *La ripresa* (Testo & Immagine), scritto alle soglie dell'ottantesimo compleanno, il più vitale, inventivo, interessante dei romanzi francesi del nuovo millennio, è una costruzione sapientissima intorno ad alcune ossessioni ricorrenti manipolate con gioioso compiacimento. La vicenda è ambientata in una Berlino del dopoguerra, profondamente mutilata,

anno 1949. Un viaggiatore arriva in treno, turbato dalla presenza sullo stesso convoglio di un suo sosia (la cui descrizione corrisponde in maniera sorprendente al ritratto dello stesso autore), che lo ostacola nella missione di cui è incaricato: assistere non visto all'assassinio di un ex ufficiale tedesco per individuarne i sicari. Da questo avvio in cui il viaggiatore già si presenta moltiplicato in numerose identità – oltre al doppio del sosia, ha vari nomi e passaporti – il romanzo procede sprofondando in una vicenda che potrebbe essere in realtà solo molto simile a quella descritta, ed è in effetti leggermente diversa. L'andamento incantatorio della narrazione, che ciò nonostante è precisa e minuziosa al limite del maniacale, trascina il lettore in una successione di fatti apparentemente senza uscita in cui il dato precedente è costantemente smentito dal successivo, ma solo in minimissima parte, in modo che non sappia mai – il lettore – se ha peccato di distrazione o ha capito male qualcosa, o se invece è il romanzo a presentare delle fessurazioni. Con lo stesso sistema di scivolamenti progressivi, chi espone la vicenda è continuamente un altro da chi la stava esponendo, per poi tornare a essere lo stesso non appena il lettore si è accorto della sostituzione. E nello scorrimento lineare del tempo si insinuano degli errori, puntualmente sottolineati in nota – ma sono note che figurano nel corpo del testo – da un ipotetico osservatore esterno, il quale a sua volta cambia a seconda del narratore. Questo insieme di elementi, e molti altri assimilabili, fanno del romanzo una lettura cui non ci si può sottrarre, avvolgente di un calcolato erotismo nella maniera stessa della scrittura. Nel curioso edificio in cui lo pseudo viaggiatore viene a trovarsi momentaneamente prigioniero di personaggi che aveva creduto collaboratori, una palazzina di antica nobiltà divenuta fabbrica di bambole pregiate e poi similibordello, un tendaggio dietro il quale dovrebbe trovarsi una finestra svela invece un grandioso, strutturatissimo e complesso trompe-l'oeil, la cui descrizione inizia ad una pagina che è l'esatta metà fisica del libro. Senza dirne troppo, perché il lettore deve scoprirlo gradualmente provandone il relativo godimento, posso però suggerire che quel trompe-l'oeil è la chiave del romanzo. L'intero romanzo è in trompe-l'oeil. Ed è a questo suo carattere dominante che sono collegate in un rapporto ambiguo di causa e effetto le ossessioni di Robbe-Grillet. L'edificio prigione luogo di piacere in cui il viaggiatore si trova in apparenza catturato, ma anche sedotto da una doppia presenza femminile, l'adolescente puttana e

la sua giovane madre, corrisponde in maniera impressionante per certi suoi aspetti a un'abitazione di Robbe-Grillet, il villino di Neuilly immerso nel verde dietro la cui porta d'ingresso si celano gessi insanguinati e preoccupanti trompe-l'oeil, mezze colonne spezzate e chiari riferimenti alla tragedia classica la cui struttura è esplicitamente ripresa nel romanzo. Prologo, quintupla scansione, epilogo. Dall'epigrafe apprendiamo che la ripresa è un ricordare procedendo, a differenza della reminiscenza che è ripetizione volta all'indietro (Søren Kierkegaard). Da qui l'appiglio per mettere insieme, a formare un forte reticolato di sostegno, le immagini ricorrenti nelle più svariate forme di due ossessioni principali, care a Robbe-Grillet, e grandiosamente dense di rimandi: Leptis Magna e il coccio. Da un lato la città monumentale costruita dai fenici poi caduta sotto il dominio di Cartagine e in seguito di Roma, abbandonata, ricoperta dalla sabbia e sotto quel manto perfettamente conservata, che Mussolini riportò alla luce e successivamente si è di nuovo insabbiata. D'altro lato i frantumi della civiltà a partire dai quali si procede. C'è un quadro di Mark Tansey che raffigura Robbe-Grillet carponi, visto di schiena in una distesa polverosa disseminata di cocci della nostra civiltà. Robbe-Grillet ha in mano uno spazzolone e pulisce quei cocci. In un punto del quadro, lontano, c'è un coccio dello stesso Robbe-Grillet carponi visto di schiena con uno spazzolone in mano. Prendetele come due "spie" di lettura, per questo romanzo sontuoso.

22 12 2001

Tra magi, miti moderni, lingotti d'oro, tassi barbassi

Michel Tournier, *Celebrazioni*

Torna a parlare di Re Magi, Michel Tournier. Questa volta non in un libro dedicato a loro soltanto, come nel 1980, ma nell'ambito di un curioso contesto, una sorta di catalogo, piccoli capitoli di due-tre pagine, dedicati a tutto ciò che Tournier ama. Un libro, *Celebrazioni* (Garzanti), che vuole essere un po' da *avant le départ*, ma per vezzo: classe 1924, l'autore del *Vento Paraclete* ha 78 anni portati con somma disinvoltura (l'unica medicina di cui si fidi, figlio di farmacisti, è l'aspirina, assolutamente convinto che il segreto dei suoi conterranei ultracentenari consista nel bere rigorosamente solo vino). Gaspere, Melchiorre e Baldassarre

tornano nella quarta sezione, “Delle stagioni e dei santi”. Altre sezioni riguardano le cose naturali, il corpo e i beni, le località, le immagini, e certe persone. Così si passa da un elogio incondizionato del tasso barbasso, a quello in genere delle erbacce, che Tournier accoglie e sa trattare nel suo giardino da canonica di tremila metri quadri, nel piccolo villaggio di Choisel, angolo di paradiso dell’Ile-de-France dove lo scrittore vive. Dal piacere che fa il solletico della marea che sale sotto la pianta dei piedi, all’andatura degli animali, che sia all’ambio o in diagonale, dei selvatici la prima degli addomesticati la seconda, secondo Tournier, che da questa ipotesi deduce bizzarre considerazioni sul Pensatore di Rodin per la sua posa, innaturale, del gomito destro sul ginocchio sinistro. Dall’articolazione del ginocchio, che Tournier idolatra soprattutto per l’acca maiuscola che forma sul retro della gamba, ai capelli rossi, i migliori secondo lui, ai capelli tout court, ed entrando nel dettaglio alla frizione ai capelli, cui Tournier dice di dovere le creazioni letterarie che gli hanno fruttato fama internazionale. Dall’opposizione *rive gauche-rive droite*, che per lui segna il corso intero della Senna, non solo distinguendo i quartieri parigini ma altrettanto le alte scogliere di Caux o l’architettura borghese di Le Havre e le praterie basse spesso inondate e acquitrinose che stanno a sinistra del fiume come Honfleur, città di carpentieri, di Alphonse Allais e Erik Satie, “che diedero nobiltà alla stramberia”, al castello della Grange aux Moines, vicino a Choisel, dove alloggiava all’arrivo lì di Tournier negli anni Cinquanta Madame Ingrid (Bergman). Non mancano (come potrebbero, dopo Barthes) i miti moderni. E allora Tournier aggiunge al catalogo i volti di Michael Jackson e di lady Diana. Ma subito vi accosta, con la fretta di chi sente di aver quasi peccato, la francesissima Zizi Jeanmaire con il suo imperituro “truc en plumes” e le gambe perfette. Perché in realtà il catalogo di Tournier è, per sua stessa autoironica ammissione, quanto di più sciovinista lui abbia mai scritto e si possa concepire. Tournier è convinto, per fare qualche esempio, che i fornai francesi siano gli unici al mondo a svegliarsi alle due di notte per dare pane fresco ogni giorno. Così come ci rivela di avere inventato lui, nel lontano 1955, il lotto, quasi senza accorgersene. Se sorride di tanto grandi spaccate, è perché di carattere è gioviale, non certo per pudore o impressione di avere esagerato. Ma torniamo ai Re Magi, di cui Tournier insiste a dire che furono quattro e non tre, lanciando qui il suggerimento che il quarto fosse Babbo Natale, per gettare un ponte (niente di più

francese del ponte, scrive, lascio al lettore il gusto di scoprire perché) tra il vecchio con la barba bianca e Gesù Bambino, due figurazioni care entrambe al nostro cuore infantile. Se pure in fila con tutti gli altri articoli del catalogo, i Re Magi finiscono per avere anche qui un ruolo centrale. Servono infatti a introdurre il capitolo intitolato “Storia del mio lingotto d’oro”. Tournier afferma di avere un lingotto d’oro, comprato un giorno per 22.000 franchi nonostante il parere contrario del suo agente finanziario. Afferma di amarlo al parossismo, tanto che lo tiene costantemente legato con una cordicella in un sacchetto di daino sotto un’ascella, anche quando dorme. Ogni tanto lo annusa, dice, e dice che sa di chiodi di garofano. Ogni tanto lo lecca, e sa di cannella. Ne va pazzo. Dunque: i Re Magi, quelli classici, portarono a Gesù oro, incenso e mirra. Incenso e mirra si usano. Ma l’oro, si chiede Tournier, dell’oro che cosa fecero Maria e Giuseppe: lo serbarono per Gesù? E lui che cosa ne fece? E se l’avesse tenuto sotto l’ascella? Immaginate che reliquia.

19 01 2002

Le orme dell’Imperatore nella neve di Russia

Patrick Rambaud, *C’era la neve*

L’epopea napoleonica alla rovescia di Patrick Rambaud continua. Il primo atto era stato *La battaglia*, fortunatissimo racconto della sconfitta di Essling, premiato nel 1997 con il Goncourt. Ma questa volta è il gran botto: la campagna di Russia, la più grande disfatta che la storia ricordi. Dissacratore per vocazione, con un passato da studente iconoclasta a Nanterre e il fregio imperituro di aver fondato agli inizi degli Anni Settanta la rivista alternativa “Actuel”, Rambaud non poteva che prendere gusto a questo gioco della parodia sotto forma di romanzo storico. Una palestra, per lui, dove dar sfogo a tutte le sue doti di *grand moqueur*, irrisore professionista. Si ricorderà il clamore suscitato, prima del successo, da un suo pastiche con il quale aveva osato scimmiettare lo stile di Marguerite Duras – *Virginie Q.*, firmato Marguerite Duraille. Cresciuto come scrittore, questa fu la motivazione con cui i giurati del Goncourt fecero passare il premio che infastidì i più benpensanti, Rambaud ha smesso da qualche anno di celarsi sotto pseudonimi peraltro trasparenti ed è passato alla presa in giro diretta, a viso scoperto, praticata come

genere letterario. Alle spalle della *Battaglia* c'era un progetto abortito di Honoré de Balzac, che in una lettera a Madame Hanska aveva svelato la sua attrazione per Essling e soprattutto per le conseguenze di quella battaglia. Aveva fatto sopralluoghi, carezzato l'idea di scriverne. Poi non l'aveva fatto. Per Rambdaud, un invito a nozze: due miti nazionali, uno storico uno letterario, Napoleone e Balzac, uniti da un fallimento. E se si era divertito per quel primo atto, questa volta, con *C'era la neve* (Bompiani), ha ulteriormente affilato le sue armi. I personaggi principali infatti, balzachianamente, tornano: e sono l'Imperatore, con tutte le sue difficoltà digestive e le sue preoccupazioni alimentari, il capo di stato maggiore Berthier – quasi la controfigura di Napoleone – e uno sprovveduto Henry Beyle, pizzicato in un contesto che precede di gran lunga e sotto ogni punto di vista lo Sthendal a venire. Ma il quadro si arricchisce e complica. I personaggi di contorno si moltiplicano, come più grande e incommensurabile è l'errore tattico della campagna di Russia. Su uno sfondo apocalittico di incendi che bruciano con innumerevoli focolai la città di Mosca, carcasse di animali in putrefazione, l'inverno che avanza decimando i soldati, un esercito costretto a nutrirsi di rifiuti e ogni sorta di disastri che assumono viepiù proporzioni adeguatamente gigantesche, i protagonisti della vicenda ridotti a risibili macchiette sono – è ovvio – completamente sopraffatti dalla Storia. Più è grande il loro ruolo ufficiale e istituzionale, più immiserisce la loro capacità di capire quello che sta succedendo. A dar corpo alla teatralità inversa della narrazione è una compagnia scalcagnata di guitti francesi che vengono coinvolti nel disastro. La loro presenza, oltre a fornire con la graziosa Ornelle materia per fantasticherie erotiche, è citazione indiretta di uno dei capolavori del genere parodistico, il *Roman comique* di Paul Scarron (autore che in effetti Rambdaud evoca en passant, e che Egi Volterrani italianizza curiosamente in “Scarrone il gobbo”). Romanzo comico, stiletta aggiuntiva. Molto densa è del resto la rete di rinvii letterari più o meno nascosti su cui l'autore costruisce il suo testo, gran divertimento per chi ama il pastiche. Ed è interessante, da questo punto di vista, l'ultimo capitolo del libro, quello in cui Rambdaud fornisce con precisione e commentandole le fonti documentarie utilizzate, per testimoniare il rispetto da parte sua, nonostante le apparenze, di una verità storica faticosamente estrapolata dai rigonfiamenti di una mitologia della grandezza napoleonica.

16 02 2002

Il bimbo-soldato

Ahmadou Kourouma, *Allah non è mica obbligato*

Allah kubarù! Allah è grande, dice Birahima, che ha dieci o dodici anni – mamma e nonna non erano d'accordo sull'età – è nato in Costa d'Avorio, parla il francese che i francesi chiamano *p'tit nègre*, e ha mollato la scuola in terza elementare perché tutti dicevano che la scuola in una delle corrotte repubbliche dell'Africa francofona “non vale neppure il peto di una vecchia nonna”. La terza elementare significa saperne abbastanza per non essere selvaggi come i “negri neri africani indigeni”, ma non a sufficienza per qualsiasi altra cosa. Birahima è di razza Malinké, musulmana. I Malinké pregano cinque volte al giorno, non bevono vino di palma e non mangiano né maiale né selvaggina sgozzata dagli stregoni, a differenza dei Bambara, che sono idolatri, miscredenti, fattucchieri, selvaggi, stregoni. Ma Birahima è rimasto senza genitori, ed è diventato small-soldier, bambino-soldato, mercenario al servizio di chi gli dà il kalachnikov per uccidere e l'hashish per non accorgersene. E da quando è diventato small-soldier pensa ancora che Allah è grande, ma anche che “non è mica obbligato a essere giusto in tutte le cose di quaggiù”. Il libro di Ahmadou Kourouma (ed. E/O) è il racconto che Birahima fa di un breve periodo della sua vita, un paio d'anni, quel tanto che è bastato per dargli la certezza che Allah non è mica obbligato. Il libro, che arriva da noi un anno dopo *Aspettando il voto delle bestie selvagge*, premiato in Francia nel '98 con il Renaudot e il Goncourt des Lycéens, è costruito ad anello, finisce là dove iniziava, il momento in cui Birahima ha deciso di raccontare le sue avventure, e procede narrativamente tramite lo spostamento e la ricerca. Birahima passa dalla Costa d'Avorio alla Liberia e dalla Liberia alla Sierra Leone sballottato tra signori della guerra sempre diversi, l'importante è che diano più hashish dei precedenti, con uno scopo nella mente: trovare la zia Mahan, che al villaggio gli è stata attribuita come tutrice dopo la tragica morte della mamma. La sua ricerca, sulle tracce delle peregrinazioni della zia Mahan, passa attraverso guerre tribali strutturalmente sempre uguali, dove a farsi la guerra sono bande rivali al soldo di signori della guerra sempre più sanguinari, presidenti eletti dai pochi civili cui non sono state amputate gambe e braccia perché non potessero andare a votare, movimenti vari per le varie Liberazioni Nazionali in contrasto gli uni con gli altri, gruppi religiosi antagonisti, e le

ingerenze umanitarie (“il diritto che si dà agli Stati di inviare soldati in un altro Stato per uccidere dei poveri innocenti a casa loro”, spiega Birahima, che ha ereditato quattro dizionari da un altro malinké del suo villaggio, interprete per l’Haut Commissariat aux Réfugiés, morto per aver cercato di fare il cercatore d’oro in Liberia mentre i capi cercatori d’oro non vogliono malinké tra di loro, e li usa per spiegare il pidgin a chi leggesse non conoscendolo e, viceversa, le espressioni francesi correnti incomprensibili per l’africano nero indigeno. Birahima decide di iniziare il suo racconto avendola alla fine trovata, la zia Mahan, ma morta, e dopo lunga agonia.

24 08 2002

Ritratto di un giocatore

Philippe Sollers, *L’Etoile des Amants*

L’ha fatto di nuovo. Quando nel recente passato aveva parlato di *France moisie*, di nazione ammuffita, in un articolo su “Le Monde”, gli effetti erano stati dirompenti, e ancora ben lungi dall’essersi esauriti. Fior di accuse gli erano state rivolte, dall’antipatriottismo al fascismo, passando per ogni sorta. Questa volta c’è da aspettarsi di peggio. Ha detto, in un’intervista pubblicata da “l’Humanité”, che gli intellettuali di sinistra, in Francia, praticano consapevolmente la servitù volontaria legittimando de facto il tiranno. E ha aggiunto che godono solo quando soffrono e possono lamentarsi. Unica voluttà, forse, da cui è alieno. Philippe Sollers, solo superstite della razza dei *maîtres-à-penser* alla francese, quelli con l’aura, la corte e tutto il resto, non smette di punzecchiare nel sedere la coscienza del suo Paese, e il suo Paese in risposta non riesce che ad accusarlo di usare il tridente. È il Diavolo, gli buttano là. Da sinistra, dove l’autocritica si fa ogni giorno più difficile, magari usano altri termini. Le altre parti, più disinvolute, e che lo sospettano da sempre, con quel suo passato da maoista e le amicizie pericolose, annusano lo zolfo a narici spalancate. Siccome continua a essere il libertino di sempre, siccome non si macera né piange in pubblico, ma neppure è accomodante, gli attacchi al suo supposto potere assoluto, nell’universo della cultura tanto per cominciare, ma in senso lato e molto più generalmente in quello del pensiero tutto, si accavallano, moltiplicano e diversificano accomunando

imprevedibilmente forze e espressioni assai lontane. Il suo *Journal du mois*, paginata mensile sul foglio domenicale più letto di Francia, è atteso con lo spasmodico desiderio dell'appuntamento sadomaso. L'hanno banalmente ribattezzato *Journal du Moi*, dell'io invece che del mese. Chi lo detesta, lo aspetta senza sosta. Il fatto è che come Sollers muove un dito, se è uno di quelli con anelli poi non ne parliamo, l'opinione pubblica mediatizzata si scompone. Rimbalzano, tra quotidiani, settimanali e mensili, servizi sulle sue occulte trame. Uno dei più recenti, sulla rivista "Lire", creato un paio di decenni fa dall'ecumenico Bernard Pivot ma ormai in mano a un succedaneo, titola "Il padrino Sollers" e per sedici pagine elenca le sue reti di influenza, che andrebbero dalla televisione alla radio, dalla stampa all'editoria, passando per il bel mondo senza dimenticare l'antenna cattolica. Il dossier comporta documentazione fotografica, dove figura, ad esempio, immortalata, la mano con anello (toh, anche lui) di Giovanni Paolo II posata sulla sua spalla sinistra, la coppa di champagne alzata con Houellebecq, benché o perché accusato d'istigazione al turismo sessuale e all'odio razziale, il primo piano con sguardo luciferino, ambigue istantanee in compagnia di un notorio rompiscatole a tendenza conservatrice come Bernard-Henri Lévy o di un più fresco destabilizzatore dell'Impero Pubblicitario come Frédéric Beigbeder. "Le Monde des Livres" sarebbe un suo organo d'emissione, grazie all'asservimento di Josyane Savigneau, che ufficialmente lo dirige. Le sue comparsate televisive o i sermoni radiofonici vengono analizzati con il metodo critico dello spostamento. Quello che dice, poiché è individuo falso la cui apparenza ovviamente inganna, significa altro. Ed ecco alimentarsi il feuilleton dei Servizi Segreti del Pensiero. La casa editrice Gallimard sarebbe ormai nelle sue mani, e persino la Giustizia (non è stato forse assolto Houellebecq?), lo si sospetta di gestire tutto il baraccone dei Premi Massimi, Goncourt e affini (se non li vince lui, è solo perché lui sta al di sopra), si insinua la certezza che sappia ormai dire in quale preciso giorno del prossimo settennato verrà accolto sotto la Cupola (...dell'Académie française, Istituzione Somma). Aveva sostenuto Jospin, è vero. Ma se lo accoltellano, esprime solidarietà al sindaco verde omosessuale di Parigi. Inoltre avrebbe in antipatia, senza nascondere, l'Islam. Di quello che lui fa realmente, cioè scrivere, dei suoi libri, nei servizi come quello di "Lire" si tende a non occuparsi. Qualche riga in un piccolo box, per l'ultimo titolo. Piuttosto si preferisce elencare i libri degli altri nei quali compare

come personaggio, i vari Romanzi Contemporanei dei suoi vari emissari. Ah, già, controlla anche l'Università, tramite la moglie, signora Kristeva. E poi ci sono tutte le amanti, altrettante marionette, ignare e perdute. Barthes parlava, e scriveva, dell'*écrivain* Sollers. Finita l'era dei Barthes e dei Lacan, e in attesa che si palesi qualcuno in grado di fare discorsi critici effettivi e non rigorosamente fuori tema – qualcuno c'è già, ad esempio Philippe Forest, ma è ancora giovane e in odore di zolfo pure lui, per aver scritto un saggio sul Maligno – viene da constatare quanto sia pericoloso lo spostamento sistematico, e, soprattutto, arma a doppio taglio. Non può non nascere il sospetto, realmente, della comodità insita nell'individuazione di un Satanasso cui attribuire ogni nefandezza per potersene poi lavare le mani. Viene da correre a leggerli, quei libri dell'*écrivain* Sollers che il pubblico premia, ogni volta, e che la casa editrice tesaurizza. Rileggere i vecchi e leggere i nuovi. *L'étoile des amants*, allora. Ultimo uscito nella "Collection blanche" Gallimard (mentre in edizione tascabile "Folio" escono *Libertés du XVIII siècle*, *La Divine Comédie*, *Eloge de l'infini*, e per Robert Laffont, freschissimo di stampa, *Illuminations. A travers les textes sacrés*): un uomo maturo, scrittore, e una giovane donna, partono per un'isola sulla quale trascorreranno del tempo senza curarsi del suo passare, dediti solo al godimento della loro condizione. Sono entrambi refrattari, a un certo vivere sociale. Si sono isolati lì come dei Robinson Crusoe del terzo millennio. L'uomo fornisce alla donna gli strumenti per provare piacere con i cinque sensi contemporaneamente. Piccolo trattato di metafisica, anche. Gli strumenti sono in realtà per lo più testi letterari, cinesi dell'VIII secolo, sanscriti, Ezra Pound, Walt Whitman, Hölderlin, Rimbaud. Inglobati nella scrittura di Sollers, secondo il metodo di formazione della perla: "Il romanzo deve avere per scopo la poesia pratica. Non sono citazioni, ma prove". E al centro del libro, quasi fisico direi, c'è realmente una perla: "Quando una perla brilla come una stella, è rotonda, del tutto libera dalla scorza, dura, senza macchia né taglio, quando, messa sulla bilancia dello spirito è pesante, vuol dire che è senza difetto e che dà la felicità. Una perla leggera, che pesa senza averne l'aria. Una stella". La stella degli amanti: immagine del libro, di come è scritto e dell'idea che racchiude. Libro sovversivo, oggi, e stupefacente.

Sollers è sulla scena da più di 40 anni. È l'inventore dell'avventura irripetibile di "Tel Quel", e poi, cambiati i tempi, dell'"Infini". Non ha mai depresso la penna, altro fatto che dà fastidio. Da noi i Pasolini, i

Moravia, i Calvino hanno avuto il buon gusto (altri direbbero il destino) di morire, chi meglio chi peggio. Da loro lo stesso, i Sartre e compagnia. Quelli venuti dopo, infinitamente meno potenti, influenti, non sono pericolosi. Ma lui? Il sospetto, ovviamente, gli fa buon gioco. Non fa nulla per smentire alcunché, anzi se gli capita l'occasione usa mezze parole, divertito, che amplificano l'irritazione. "Impostore", è l'accusa che gli è stata rivolta più spesso, e "manipolatore della pubblica opinione". Dal nostro punto di vista italiano, di persone use a risse da reazione all'attacco, motivato o immotivato che sia, la sua se non altro apparente atarassica impassibilità è del tutto impensabile. Sollers va per la sua strada e scrive quel che gli pare, anzi si fa strumento della scrittura che lo abita. Un principio di interpretazione sembrerebbe stare nell'altro che lui è. Philippe Joyaux, di Bordeaux, era poco più che ragazzino quando s'inventò Sollers, e da allora lo manda avanti. Comunque la si pensi, urge un'indagine. Chiavi, io penso ce ne siano: con *L'étoile des amants*, sicuramente *Studio* (1997) e *Passion fixe* (2000). La sua assenza dalle librerie italiane, del resto, è senza senso. Forse non senza ragione. Lui, Maligno, qualche idea ce l'ha. *Donne* l'ha fatto Pironti. Poi? Sollers è mezzo italiano da più di trent'anni, veneziano. Ne capisce e sa, del nostro Paese, moltissimo. E accorgersene?

05 04 2003

La secentesca storia di Meaume, acquafortista

Pascal Quignard, *L'incisore di Bruges*

Lui, Meaume, ha ventun anni, è incisore di acqueforti. Nato a Parigi nel 1617, è stato apprendista a Parigi da Follin, nella città di Tolosa da Rhuyt il Riformato, a Bruges da Heemkers. Lei, Nanni, ha diciotto anni, è figlia di Jacob Veet Jakobsz, orafo nella città di Bruges. È bionda, molto pallida, alta, leggermente curva, la vita sottile, le mani fini, il seno pesante. Si vedono alla processione della festa degli orafi. Il loro è un amore immediato, che brucia subito, goloso di sguardi e di corpi. Pascal Quignard racconta il fuoco di questo amore nelle prime quindici pagine de *L'incisore di Bruges* (Frassinelli). Il commesso di Jakobsz, Vanlacre, al quale la ragazza è promessa, scopre il tradimento della fidanzata e irrompe dalla finestra nella locanda dell'oste, trovando i due amanti uniti in un

amplesso. Ha dell'acido con sé e lo butta in faccia a Meaume, deturpandolo orrendamente per sempre. Nanni, dopo l'incidente, pur soffrendo, finisce per respingere l'amato, ormai inguardabile. Il resto del libro racconta la vita di Meaume, la sua fuga continua nel dolore e nella vergogna. Ha realizzato un'incisione molto bella con la figura di Nanni, gliel'ha regalata, e si è dato a un vagabondare disperato in compagnia del suo male, nascondendo il volto. Trascorre un lungo periodo in Italia, a Roma (da cui il titolo francese del libro, *Terrasse à Rome*), dove ha il suo atelier. Quignard – che di solito alterna eruditi testi di storia antica a romanzi suggestivi, pronti per il cinema, come *Tutte le mattine del mondo* – dispiega senza trattenersi la vena più ombrosa della sua scrittura nel ritrarre la sofferenza di Meaume. Organizza il racconto in quarantasette quadri, che sono altrettante incisioni dell'artista. Nel corso della sua non lunga vita, e però interminabile per lui da vivere, Meaume realizza varie serie di acqueforti, la maggior parte delle quali “alla maniera nera”, la tecnica meno luminosa, più cupa di quell'arte. Quignard le traduce sulla pagina con grande efficacia. L'atmosfera, l'emozione dei quadri successivi, che portano avanti la storia di Meaume, sono quelle di certe tele di Georges de La Tour (Quignard ha dedicato un volume al pittore francese): ricordano il buio che le caratterizza, la candela che ne illumina certi dettagli, la forza delle figure umane. Tra le incisioni di Meaume, ce ne sono a soggetto biblico, di genere, e oscene. La serie di quelle oscene risulta commissionata dalla famiglia di un ricco giovane che, poco attratto dalle donne e disinteressato al sesso, rischia di mandare in fumo un matrimonio importante. I genitori del giovane, seguendo la prescrizione di un medico, incaricano Meaume di eseguire la serie di incisioni a soggetto erotico. La sessualità ne è ostentatamente provocatoria. Trasposizione, anche questa, su un tono però che tende al grottesco, della cupa disperazione di Meaume – che è quella di Quignard. Meaume muore cinquantenne in seguito all'aggressione accidentale da parte di un giovane molto bello, biondo, che viaggia alla ricerca del padre, portando nella borsa la splendida incisione di Nanni, sua madre.

04 10 2003

Uno scandaloso uomo

Nicolas Genka, *L'Epimostro*

Nel 1961, accolto con toni esaltati da Jean Cocteau e Marcel Jouhandeau per le ascendenze rimbaudiane, uscì *L'Epimostro* di Nicolas Genka, poi subito vietato dal governo per i contenuti potenzialmente corruttori della gioventù. Se ne appassionarono immediatamente altri grandi scrittori, da Mishima a Nabokov, a Pasolini. Quest'ultimo avrebbe voluto farlo tradurre in Italia, ma solo ora quell'operazione editoriale arriva in porto, per Fandango, dopo un tardivo sdoganamento in Francia, nel 1999). Eugène Nicolas (Genka, è il diminutivo di Eugène scelto per lui da uno zio russo) era nato nel 1937 da padre bretone e madre tedesca. Reduce dalla guerra d'Algeria, aveva ventiquattro anni nel 1961. Cocteau all'epoca lo presentò come un uomo "con il diavolo in corpo", e la sua scrittura risponde appieno alla definizione. La figura di Marceline, figlia adolescente del protagonista Morfay, è l'incarnazione di uno spirito ossessivo. Il doppio incesto, del padre nei confronti di entrambe le figlie, corre per le pagine del romanzo permeato di brutale – quasi maniacale – autocompiacimento. Il gorgo familiare in cui sprofonda la primogenita Mauda è vischioso e senza scampo. La provincia rustica in cui la vicenda è ambientata favorisce il divampare del fuoco, reale e metaforico, in cui brucia il trio, emanando un puzzo che asfissia convenzioni e falsi moralismi.

05 06 2004

Un fatale weekend

Christian Gailly, *Una notte al club*

La storia del gatto Paz è struggente. Ma molto più struggente è, nel suo insieme, il libro di Christian Gailly *Una notte al club*, edito da Feltrinelli nella traduzione di Massimo Scotti. È il racconto, fatto dall'amico pittore, di un week end fatale nella vita di Simon Nardis: che era stato, dieci anni prima, a Copenaghen ma anche a New York e un po' ovunque, se stesso. Cioè pianista jazz, alcolizzato, drogato. Poi Suzanne, la moglie, l'aveva "salvato". E Simon Nardis era diventato addetto alla manutenzione degli impianti di condizionamento di fabbriche e laboratori. Un venerdì pome-

riggio parte per risolvere il problema di un'azienda in riva al mare, e salvare dalla disperazione il giovane ingegnere responsabile dell'impresa. Fatalmente, Simon Nardis perde il treno di ritorno per Parigi, dove lo aspetta Suzie. Fatalmente, l'ingegnere, la sera, per ringraziarlo dello scongiurato disastro, lo porta in un club dove suonano il jazz. Lì c'è Debbie, proprietaria del locale, che un tempo cantava. Simon beve un drink, si avvicina al piano, comincia a sfiorare i tasti. Qualcuno, prima che finisca il week end, morirà. La storia di Gailly – parigino, classe 1943, molti mestieri tra i quali il musicista, prima della scrittura – è struggente per come è raccontata. Flussi di parole che passano di bocca in bocca, in un'esecuzione orchestrale. Ogni tanto, entra il sax.

05 06 2004

Com'è seducente il diavolo

Julien Green, *Se fossi in te...*

È un tema caro a Julien Green, quello della tentazione. Ma più ancora, quello della lotta interiore di fronte alla tentazione. Per l'uomo, l'ex protestante convertitosi al cattolicesimo all'età di 16 anni omosessuale tormentato ma senza vergogna, malgrado i tempi, quella lotta si risolse in una sconfitta fino a un certo giorno. Un giorno preciso, nella vita di Julien Green, in cui – in uno scontro serrato ed estremamente doloroso a tu per tu con se stesso – decise di rinunciare. “Alla carne”, sussurrò nella penombra del suo salotto di velluti rossi e neri, durante una conversazione molto toccante che ebbi con lui poco tempo prima che morisse. Benché avesse superato i novant'anni, conservava un portamento delicato di grande fierezza, solo in apparenza contrastante con l'espressione dolce degli occhi, occhi chiari e profondi. Mi disse che un certo giorno fece quella scelta, la rinuncia alla carne, ottenendo in cambio qualcosa di impagabile: la serenità. Il figlio adottivo Erik viveva con lui, e accudiva alla sua vecchiaia con amore e dedizione, premuroso e attento, ma anche molto fermo nel preservare il desiderio di riservatezza di Julien Green. Di cui è l'erede, effettivo e spirituale. Viene in qualche modo spontaneo, adesso che Quodlibet ha pubblicato *Se fossi in te...*, identificare il protagonista con l'autore – vedere cioè nel libro un indubbio romanzo dell'io – ma contemporaneamente identificarlo con Erik, quel giovane

silenzioso e servizievole che gli dava il braccio. E non è un caso che il protagonista sia scindibile in più identità. La storia che Green racconta, in questo libro che esce ora tradotto per la prima volta da Clio Pizzingrilli, ma risale al 1947, è la più esauriente esplicitazione possibile dell'ossessione sua di quegli anni, la seduzione del tentatore e la perdita di sé cui va incontro chi gli cede. Accettando, nel caso del protagonista di *Se fossi in te...*, di assumere via via le identità di una serie di vittime inconsapevoli, per il gusto di sfuggire al peso delle responsabilità e dei conflitti di coscienza di chi sa restare se stesso per tutta la vita. Il diavolo si chiama Brittomart e promette, per sedurre il giovane Fabien, exploits mirabolanti: far tornare una donna perduta per sempre, ad esempio, e soprattutto il potere di cambiare identità, scegliendole volta a volta con leggerezza e incoscienza. Il percorso di Fabien, lineare dal punto di vista della narrazione, è invece labirintico per la sua psiche, e quando lui penserà di aver ritrovato il bandolo, a un passo dalla morte, noi lettori resteremo in bilico tra incubo, allucinazione e realtà: in questo punto d'incertezza è la chiave del libro. La Parigi di Green, questa volta, è totalmente misteriosa: a tratti riconoscibile, ma per lo più notturna e irta di minacce. Forse, in effetti, è lei la vera protagonista del libro, una città che può dannare ma anche salvare, a patto che si sappiano "leggere" i suoi passages.

21 08 2004

L'alfabeto di una vita

Julia Kristeva, *Colette. Vita di una donna*

Pura o impura? Scrittrice o personaggio? Donna seducente, disinibita, eccessiva, Colette ha lasciato migliaia di pagine che sono lo specchio di un'esistenza controversa e complessa, ma sicuramente piena. Il fiorire, negli ultimi anni, di biografie su di lei – dalle migliori (Pichois-Brunet, Lottman) alle meno convincenti (Thurman) – è il segno di un interesse nuovo, superate finalmente le riserve legate a un discutibile parametro di scrittura "facile". Il grosso volume che le ha dedicato Julia Kristeva, *Colette. Vita di una donna* (Donzelli), va oltre il semplice concetto di biografia per diventare, attraverso un approccio arricchito dalla formazione psicanalitica dell'autrice, racconto di una pienezza. Colette è pura e impura, scrittrice e personaggio. È tutto insieme perché ha saputo

abbattere le frontiere delle categorie. Ma questa pienezza, Kristeva la individua e la dimostra a partire dalla scrittura che è il prisma attraverso cui passano le molteplici e contrastanti esperienze della donna. Kristeva racconta Colette e la sua vita leggendone le invenzioni, e scoprendo che – essenzialmente – Colette ha inventato il proprio alfabeto. Non ne esisteva uno capace di dire, tanto a fondo, tutto quello che Colette aveva da dire. Se lo è inventato, ha messo a punto un sistema espressivo che va molto al di là (ancora una volta) delle storie specifiche, le trame dei suoi libri, ed è femminilmente geniale. Se non ci facciamo spaventare dalla *père-version* che alla lettura di Julia Kristeva diventa in Colette *mère-version*, se lo sfondamento delle griglie interpretative riesce ad affascinarci come ha affascinato Colette prima e Kristeva poi, potremo godere di questa “vita” in tutti i suoi meandri. Dalla creazione letteraria della propria madre, l’indimenticabile Sido, donna che secondo Sartre aveva avvelenato il primo marito per poter sposare il secondo, a quella del proprio padre, l’adorato “Capitano” con una gamba sola che mentì tutta la vita spacciandosi scrittore mentre accumulava libri pieni solo di pagine bianche, a tutte le diversissime donne – Claudines e anti-Claudines – nelle quali via via Colette s’incarnò. Prima di arrivare a Colette, Julia Kristeva era passata per altre due tappe di “genialità femminile”: Hannah Arendt per la filosofia politica e Melanie Klein per la psicanalisi dell’infanzia. Chiudere il ciclo, e compierlo, con una donna la cui vita è letteratura chiarisce il progetto da parte di chi, a suo tempo, teorizzò la rivoluzione dell’io narrativo.

11 12 2004

Per Mathilde la grande guerra è come la tela di Penelope

Sébastien Japrisot, *Una lunga domenica di passioni*

Mathilde non ha ancora vent’anni, ma sa già molto bene quello che vuole. Ha perso il suo uomo, in guerra. Lo ha perso nel vero senso della parola: ha perso le sue tracce. Manech, con altri quattro soldati che come lui si sono sparati a una mano per non dover combattere, è stato condannato da un Consiglio di Guerra per quel gesto. Il 6 gennaio 1917, in colonna, quei cinque uomini sono stati portati al fronte, La Somme. Il 7, al mattino, sono stati abbandonati lì, in balia del nemico. Che cosa sia stato di loro, dopo, con precisione nessuno lo sa. Nessuno vuole saperlo.

Morti dissanguati nella neve? Sopravvissuti e reclusi da qualche parte a scontare una pena a vita? Raminghi per il mondo, prigionieri della loro diserzione? O fucilati dai francesi, che poi hanno preferito attribuire al nemico il delitto? Nessuno lo sa, o vuole sapere. Mathilde, invece, sì. Le informazioni che arrivano quel 7 gennaio del 1917 e lì si fermano, nel fango e la neve di quella disperata trincea, non le bastano. Manech potrebbe essere vivo. Il solo scopo della sua vita è sapere che cosa è successo quel giorno, come sono andate le cose. Scoprire la verità, anche dovesse rivelarle la morte. È lei la protagonista di *Una lunga domenica di passioni*, romanzo edito da Rizzoli di Sébastien Japrisot (1931-2003, scrittore di successo molto amato dal cinema), la giovane donna che il ricordo d'amore rende invulnerabile. Grazie alla sua fragilità – vive su una sedia a rotelle da quando ha tre anni per una brutta caduta – Mathilde è in realtà molto forte. Il silenzio su quel cupo episodio della Grande Guerra s'incrina solo di fronte alla determinazione ferrea di una giovane donna su una sedia a rotelle. La ricostruzione minuziosa dei fatti, il puzzle che via via Mathilde arricchisce di pezzi, attraverso incontri, viaggi, scambi di lettere, porta alla luce un primo abbozzo di verità. Ma subito le tracce tornano a confondersi, il versaglio si riallontana e Mathilde, che usa la disperazione come un pungolo, riprende le fila, ricomincia, ricombina i tasselli. L'impossibile identificazione della verità è il vero tema del romanzo: la finzione che ruota intorno a un centro vuoto, a un buco. La tela di Penelope che tesse Mathilde è il lavoro del romanziere. Il suo incaponirsi corrisponde a quello dello scrittore che vuole costringere il reale nel suo mondo di carta. Al centro resta quel buco, del reale che si sottrae all'identificazione, alla rappresentazione. Una soluzione c'è, per il romanziere come per Mathilde. Dopo quasi trecento pagine, e passando per fasi che vanno dall'evocativo al sentimentale, al doloroso, al cinico, la giovane donna riesce nel suo intento. O meglio, accetta una verità che non corrisponde a quella da lei cercata, che non è riempimento di quel buco, ma il suo simulacro. Ritrova, insomma, il suo Manech. Non si può dire che sia morto, non si può dire che sia vivo. Però è. Il romanzo è riuscito ad accerchiare quel vuoto e a sostituirgli qualcosa di accettabile. È la verità? Il bersaglio centrato? No. È, però, la risposta, l'unica possibile che il romanzo dà all'impossibile del reale. Mathilde, personaggio finzionale, ci dice che serve.

05 02 2005

Dalla metropolitana di Parigi una nuova partenza

Patrick Modiano, *Bijou*

Ancora una storia al femminile, per Patrick Modiano, dopo le tre di *Sconosciute*. Sviluppando uno spunto narrativo appena abbozzato in un romanzo di una ventina di anni fa, *De si braves garçons*, che era come sempre a impianto autobiografico, divagazione a partire da brandelli di memoria, Modiano racconta in *Bijou* (Einaudi) la vicenda di una ragazza, Thérèse, che da piccola chiamavano Bijou e che, anche lei, ha vissuto un'infanzia dolorosa, solitaria, e un po' misteriosa. Adesso, ma è un presente imprecisato, in una Parigi moderna ma indefinita, Thérèse ha diciannove anni. Vede in una stazione della metropolitana, confusa tra la folla di un'ora di punta, una donna che le sembra assomigliare in maniera impressionante alla fotografia di sua madre, svanita da molti anni, forse morta in Marocco. L'episodio scatena in Thérèse una crisi d'identità che la porterebbe a sprofondare nell'incubo, se alcune figure salvifiche non emergessero dalle spire cittadine a farsi carico della sua deriva. Una farmacista dolce dagli occhi verdi, un giovane che traduce trasmissioni radiofoniche da lingue straniere (vaga evocazione di Armand Robin). Il puzzle dei ricordi angosciosi – l'appartamento deserto nel sedicesimo arrondissement, il luna park di porte Maillot, il garage del falso zio vicino alla gare de Lyon – che stentano a ricomporsi in un'immagine unitaria, e il soffocamento che provoca in Thérèse vedere nella bambina di cui ha cominciato a occuparsi come saltuaria baby sitter un doppio di sé, il riprodursi di un identico disperato destino, stanno per trascinarla in un vortice senza ritorno. Ed ecco che invece, con uno scatto che ha del fiabesco e non sorprenderà i lettori abituali di Modiano, diventa possibile una rigenerazione. Una nuova partenza, come fosse da zero. La storia potrà essere raccontata ancora, in un altro modo.

19 02 2005

Guarda la Francia che perde l'onore

Irène Némirovsky, *Suite francese*

Avrebbe dovuto essere un grande libro di mille pagine costruito come una sinfonia, diviso in cinque parti in base ai ritmi, alle tonalità. Modello,

la Quinta sinfonia di Beethoven. La Francia trasformata dall'occupazione tedesca. Il divenire storico attraverso la vita quotidiana, affettiva. Ma il tempo fu troppo breve. Solo i primi due momenti della *Suite francese* erano finiti, *Temporale di giugno* e *Dolce*, quando Irène Némirovsky fu costretta a fermarsi. La grandezza di Cechov e la spregiudicatezza di Colette. Così dicevano della sua scrittura nella Francia degli Anni Trenta, quando di colpo diventò famosa per un romanzo, *David Golder*, pubblicato da Grasset. Il grande editore, incredulo che quel libro potesse averlo scritto davvero la giovane donna che glielo aveva mandato, aveva pensato che si trattasse dell'opera di uno scrittore molto noto, ricorso al paravento della sconosciuta Irène per la tematica ebraica. Con il padre Léon e la madre Faiga, Irène Némirovsky era approdata in Francia all'età di tredici anni, dopo una lunga fuga iniziata nella San Pietroburgo del 1918 incendiata dalla Rivoluzione. Ebrei, ricchi banchieri, i Némirovsky erano scappati in extremis attraverso la Finlandia e la Svezia per poi giungere a Rouen in nave, sopravvivendo a un'ennesima tempesta. Lì erano riusciti a costruirsi una vita da borghesi benestanti, integrandosi nel milieu mondano della Parigi delle *années folles*. Irène – dopo aver superato, rifugiandosi nei libri, un'adolescenza molto difficile per le intemperanze della madre, donna anaffettiva terrorizzata dall'idea di invecchiare e che annegava le sue ossessioni in una vita sregolata, incurante della figlia – si laureò brillantemente alla Sorbona e, dopo una fase a sua volta di sovraccitazione mondana, si sposò con Michel Epstein, divenne madre di due bambine e si dedicò a tempo pieno alla scrittura riscontrando un immediato e clamoroso successo. Per far fronte al fosco addensarsi di nubi spaventose, l'inizio delle persecuzioni contro gli ebrei, Irène si convertì e si fece battezzare con le bambine. Ciò nonostante, il 13 luglio del '42 venne arrestata, portata al campo di Pithiviers e da lì a qualche giorno trasferita a Auschwitz dove sarebbe stata eliminata il 17 agosto. Il marito fece la stessa fine nel giro di pochi mesi, mentre le bambine Denise e Elisabeth si salvarono grazie alla dedizione della governante che le nascose prima in un convento, poi in fattorie e granai della campagna francese. La nonna Fanny (così si faceva chiamare), che sarebbe morta più che centenaria, le disconobbe, finita la guerra, e non volle saperne di loro. In quella fuga dalla follia, le due sorelline si portarono sempre dietro una valigia contenente un grosso manoscritto, l'ultimo lavoro della mamma, l'unico modo per sentirsi ancora in contatto con lei. *La Suite francese*. Diventate

grandi, leggere quel manoscritto fu per loro dolorosissimo. Solo nel 2004 Denise, sopravvissuta alla sorella più giovane, diede il consenso alla pubblicazione. Esce ora da Adelphi, nella bella traduzione di Laura Frausin Guarino, a cura della stessa Denise Epstein e di Olivier Rubinstein, con una preziosa postfazione di Myriam Anissimov e un ricco apparato di documenti, note e lettere dell'autrice. "Sono seduta sul mio maglione blu come su una zattera in mezzo a un oceano di foglie putride inzuppate dal temporale della notte scorsa, con le gambe ripiegate sotto di me". Con la Francia invasa e occupata dai nazisti, Irène si isolava così in angoli sperduti di natura, perfettamente consapevole di quanto stava accadendo e lucida sul probabile esito. Scriveva nel suo quaderno, con una grafia minutissima per risparmiare carta: sulla pagina di destra il romanzo, su quella di sinistra annotazioni diaristiche e appunti per la stesura. Era sua abitudine creare per intero i personaggi, nei minimi dettagli, prima di metterli in situazione sulla pagina di destra. Un lavoro strenuo. "Questa fatica non mi spaventa/ ma la meta è lontana e breve il tempo". Traduceva in romanzo quello che vedeva succedere. "Mio Dio, che cosa mi combina questo paese? Dal momento che mi respinge, osserviamolo freddamente, guardiamolo mentre perde l'onore e la vita. Niente ha importanza. Che le si osservi dal punto di vista mistico o da quello personale, le cose non cambiano – è un tutt'uno. Manteniamo la mente fredda. Tempriamo il nostro cuore. Aspettiamo", si legge su una delle pagine di sinistra. I due romanzi finiti (degli altri tre Irène aveva già immaginato e annotato struttura e contenuti), sono complementari e opposti. *Temporale di giugno* è il racconto cinematografico della fuga dei francesi da Parigi, nel giugno del 1940, all'arrivo dei tedeschi. Nel giro di poche ore, in una notte, lo scardinarsi scomposto di tante esistenze. Per lo più persone della ricca borghesia, l'ambiente che Irène conosceva meglio: dalla madre di famiglia impeccabile, moglie esemplare, che organizza l'esodo con ottusa precisione, alla cocotte non più giovane amante del sordido banchiere che viene misconosciuta nel momento del terrore; dal ragazzo idealista che pensa di sottrarsi alla trappola familiare buttandosi contro il nemico, al prete inconsapevole che viene selvaggiamente ucciso dagli orfanelli cui fa da scorta nella fuga; dallo scrittore famoso preoccupato solo di se stesso e delle sue creazioni letterarie, al collezionista di porcellane che piange all'idea di doverle abbandonare, Irène racconta di tutte queste persone e di come l'evento storico le

trasformi. Chi diventerà collaborazionista, chi si riscatterà. *Dolce*, al contrario, stringe l'obiettivo su due personaggi in particolare. Non più la capitale ma la provincia. Una giovane sposa, famiglia alto borghese, che vive con la suocera e, in assenza del marito fatto prigioniero, deve ospitare un ufficiale tedesco. Tra i due, sotto lo sguardo inorridito della vecchia signora, nasce l'amore. Ma Irène Némirovsky ha bene in mente che dietro il destino individuale c'è quello collettivo, e tira sapientemente le fila della vicenda, senza arretrare di fronte a nulla.

12 11 2005

Cosa nasconde il ritardo?

Daniel Zimmermann, *L'allievo*

Per Daniel Zimmermann, come per Dürrenmatt, “la verità resiste in quanto tale solo se non la si tormenta”. Se ne convinse dedicando la vita all'emarginazione delle banlieues. Nato nel 1935, figlio di una spia francese al servizio dei sovietici e di un'ebrea polacca emigrata in Francia dal ghetto di Varsavia, Zimmermann si è rotto la testa per decenni sui problemi della scuola nei quartieri sfavoriti della periferia parigina, ha scritto saggi sull'argomento, e romanzi. Morto nel dicembre del 2000, poco dopo aver dato alle stampe una sua autobiografia, non ha assistito al crescendo di violenza che nei mesi scorsi ha incendiato quelle banlieues, ma un esito del genere lo aveva visto arrivare e descritto nelle sue pagine. Di quanto fosse endemico il problema, e male affrontato, era perfettamente consapevole. Provava a leggere il disagio dei suoi ragazzi, ma non aveva dubbi sulla manipolazione della verità che lo fondava e che lo rendeva imprevedibile. *L'allievo*, il romanzo di Zimmermann in uscita per Meridiano Zero nella buona traduzione di Federica Alba, introduce sin dall'inizio il tema dell'errore: di interpretazione, di gestione, di liquidazione del disagio adolescenziale nelle periferie della metropoli. La vicenda ha due personaggi principali, David Kupfermann, che interpreta il ruolo dell'insegnante di sinistra impegnato politicamente e di forte ideologia (palese alter ego dell'autore), e Patrick Leguern, il ragazzino problematico difficile da prendere e soprattutto capro espiatorio. È una vittima, infatti, Patrick. Ma di chi? Questo è il nodo centrale del romanzo. Siamo a Savigny-sur-Orge, banlieue Sud di Parigi, seconda metà degli Anni

Sessanta. Kupfermann si occupa di ragazzini disadattati, all'epoca li si chiamava – scusate, sembra crudele – “ritardati” (nel romanzo fioriscono espressioni ben più crude, documento di usi e costumi locali di quegli anni: i senza cervello, i poveri tonti, i balenghi completi...). È incaricato di selezionare un gruppo di soggetti con disturbi dell'apprendimento sufficienti per entrare a far parte di una classe “differenziale” che sarà affidata a lui. La prima manipolazione della verità è ad opera di Kupfermann stesso. Il “ritardo” di Patrick è di difficile interpretazione, in base ai test non rientrerebbe nella forchetta di disturbo ritenuta necessaria per accedere a quella classe. Ma Patrick è mal vestito, maleodorante, spiacevole d'aspetto, gli altri ragazzini lo chiamano “la scimmia”. Sua madre, che lo viene a prendere a scuola, si presenta sciatta, è una border line. E un giorno Patrick si presenta con i piedi fasciati: suo padre, dice, gli ha bruciato le piante con un accendino Flaminaire. Kupfermann falsifica i test per potersi occupare del caso, le regole vanno boicottate quando sono troppo rigide. La vicenda però è raccontata due volte. La prima dal punto di vista dell'insegnante, la seconda da quello dell'allievo. Scopriamo allora che il problema di Patrick è ben diverso da quello che appare. Viene da un'altra manipolazione della verità, operata dalla madre Marie. In pubblico si finge border line per attirare pietà sociale sul figlio, con il marito si finge alcolizzata perché lui le stia lontano. È brutto, il marito, è guercio, è reduce dall'Algeria. La madre Marie smette gli abiti della finzione e indossa guêpières e baby doll quando è sola con suo figlio, lo fa dormire nel suo letto, lo accarezza e lo convince a condividere la sua menzogna. I piedi glieli ha bruciati lei, lui consenziente, perché si creda che il marito è un seviziatore. La terza parte del romanzo racconta le “soluzioni” inadeguate. Patrick è stato mandato in un centro di recupero per minori criminali. Ha finito per uccidere il padre (e gli ha anche disfatto la faccia con il vetriolo, dopo averlo ucciso, per non vedere più il suo sguardo sghembo) confermando il suo destino edipico, di cui del resto i piedi fasciati dell'inizio erano chiaro segno premonitore. Lì, educatori analisti psicologi hanno bruciato in un falò liberatorio nel cortile il dossier di Patrick, per “affrancarlo” dal suo passato. Potrà così compiere il suo percorso diventando il figlio-marito della madre-amante, dopo aver traslocato nella banlieue Nord dove nessuno li conosce. E generare con lei nuovi bambini disturbati.

09 09 2006

Sono colpevoli i genitori

Patrick Modiano, *Pedigree*

Se si dovesse dare una definizione del “modianesco”, termine lessicalizzato nel francese letterario contemporaneo, e che sta a indicare lo stile inconfondibile di uno dei cinque principali scrittori d’Oltralpe, si dovrebbe parlare di un fraseggio secco, molto spezzato, quasi impersonale, ma trascinate nella sua asciuttezza, applicato a vicende minuziosamente scannerizzate, il cui palcoscenico è per lo più la Parigi degli anni dell’Occupazione, ricostruzioni quasi maniacali nella loro precisione di fatti che però, sorprendentemente, nel loro insieme restano lacunosi, aperti, incompiuti nella scrittura. I tanti romanzi di Modiano, dal primo, *Place de l’Etoile*, a *Villa triste* o *Rue des Boutiques obscures* (vincitore del Goncourt nel 1978 a scapito di un altro grande libro, *La vie mode d’emploi* di Georges Perec) agli ultimi – *Sconosciute*, *Dora Bruderr*, *Bijou* – sono come le tessere di un mosaico che racconta una sola storia, ma tessere che non si incastrano mai bene, e che noi lettori continuiamo a far girare sul tavolo per trovar loro una sistemazione, impossibile. *Pedigree* (Einaudi) è l’apoteosi di tutto questo e insieme la negazione dei libri precedenti di Modiano, o forse sarebbe meglio dire il loro superamento, lo sblocco di un sistema di scrittura, la tessera mancante che non permetteva gli incastri, oggi diventati di colpo possibili. Il passaggio chiave si trova a pagina 26: “A parte mio fratello Rudy, la sua morte, credo che niente di tutto ciò che riporterò qui mi tocchi nel profondo. Scrivo queste pagine come si redige un verbale o un curriculum vitae, a titolo documentario e certo per farla finita con una vita che non è la mia. Non si tratta che di una semplice pellicola di fatti e gesti. Non ho nulla da confessare né da spiegare e non provo nessun piacere particolare per l’introspezione e gli esami di coscienza. Piuttosto, più le cose restavano oscure e misteriose, più erano per me interessanti. E ancora, cercavo di trovare un lato misterioso a ciò che non ne aveva. Gli avvenimenti che evocherò fino ai miei ventun anni li ho vissuti in trasparenza – quel procedimento che consiste nel far sfilare i paesaggi in secondo piano, mentre gli attori restano immobili sul set. Vorrei tradurre questa impressione che molti hanno provato prima di me: tutto scorreva in trasparenza e io non potevo vivere la mia vita”. In queste poche frasi, Modiano condensa la storia della sua scrittura, e il senso della sua evoluzione fino allo scatto odierno. Ieri Modiano si

cercava degli alter ego, personaggi che con altri nomi si facessero interpreti di spezzoni del suo vissuto, e ne portassero il peso, ognuno un po'. O tutt'al più affidava a un narratore che si esprimeva in prima persona il racconto di parti della sua vita, mescolate però a parti di invenzione che rendessero sopportabile quel peso. Oggi, Patrick Modiano vuota il sacco, sputa il rospo, mette per iscritto quel segmento di vita che prima non riusciva a guardare, se non attraverso filtri e specchi deformanti. Lo fa dicendo "io", un io che coincide biologicamente, nominalmente e intimamente con la persona dell'autore, Patrick Modiano. "Sono nato il 30 luglio 1945 a Boulogne-Billaincourt, allée Marguerite 11, da un ebreo e da una fiamminga che si erano conosciuti a Parigi durante l'Occupazione", comincia il libro. E il racconto procede con il ritratto di questi genitori "colpevoli", un padre implicato in loschi affari legati al mercato nero, una madre attricetta di second'ordine, che dopo aver messo al mondo Patrick e Rudy non seppero occuparsi di loro, li sistemarono a destra e a sinistra, di pensionato in pensionato, soli, sempre più soli, fino a che quel trauma centrale, la morte di Rudy a soli dieci anni, scollò Patrick dalla sua vita, facendogliela vivere come un brutto sogno. "Sono un cane che fa finta di avere un pedigree", scrive Modiano autoironico nel mettere su pagina la sua confessione, quell'autobiografia dei primi ventun anni cui aveva finora resistito, o alla quale si era sottratto, arrivando a teorizzare il suo disinteresse per la scrittura personale. Ne risulta la riproduzione in piccolo, 78 pagine, la miniatura, di quel grande quadro costituito dagli altri romanzi, di cui i lettori abituali di Modiano riconosceranno brani, fatti, dettagli. E di pagina in pagina, il "verbale" diventa film, con personaggi veri che compiono gesti irreversibili, i cattivi come i buoni. Il ritratto di Raymond Queneau, verso la fine, è un omaggio a chi, gratuitamente, prese per mano un Patrick ai suoi primi passi come scrittore, dopo la separazione definitiva da un padre assente e ingombrante al tempo stesso.

23 09 2006

Antoine de Saint-Exupéry, la dichiarazione in cielo

Alain Vircondelet, *Un amore leggendario*

Settembre 1930. Un aereo vola nel cielo sopra Buenos Aires. Nella

carlinga, Antoine de Saint-Exupéry e una piccola donna bellissima. Mentre le mette sulla lingua una pillola contro il mal d'aria, le dice: "Ti chiedo di sposarmi. Amo le tue mani e le voglio solo per me". Lei è Consuelo Suncin Sandoval, Antoine l'ha conosciuta poche ore prima a un ricevimento dell'Alliance française. Per stupirla, l'ha portata a passeggiare in cielo e si è innamorato di botto. Cominciò così, tra le stelle, la storia d'amore tra Antoine e Consuelo. "Lunga storia a due voci e quattro mani, fatta di rotture e di riconciliazioni e di esili, ma con un'incandescenza che non verrà mai meno" scrive Alain Vircondelet in *Un amore leggendario* edito da Archinto nella traduzione di Anna Morpurgo, volume che mette insieme tutti i documenti, lettere testimonianze e molte fotografie, usciti dai bauli di Consuelo, a lungo custoditi dal segretario di lei José Martinez Fructuoso, e solo adesso resi pubblici. Un amore da cui, parecchi anni e molte vicissitudini dopo quella notte di settembre, sarebbe nato *Il piccolo principe*. La rosa, che ha petali di seta ma anche spine, è lei, Consuelo. Salvadoregna, era già due volte vedova a soli 27 anni. A Parigi, dove negli Anni Venti si era fatta conoscere per la sua eccentricità, dicevano che era un po' strega. Piccola, nera di capelli, ovale perfetto e occhi profondi. Anche D'Annunzio ne subì il fascino. Il primo marito, ufficiale messicano, era morto durante un'insurrezione popolare. Il secondo, lo scrittore guatemalteco Gómez Carrillo, console dell'Argentina, aveva trent'anni più di lei e morì tra le sue braccia dopo neanche un anno di matrimonio. Quando incontrò Saint-Exupéry a Buenos Aires, Consuelo vi si era recata per sistemare l'eredità lasciata da Gómez Carrillo. Saint-Exupéry, trentenne, che di mestiere faceva il pilota dell'Aéropostale, era già noto negli ambienti letterari per aver scritto *Corriere del Sud*, scaturito dalle esperienze di volo in Marocco. L'incontro con Consuelo è folgorante, ma la famiglia di Saint-Exupéry vede molto male "la vedova allegra, usurpatrice". Quando si sposano, a Agay il 23 aprile 1931 con rito religioso, presente la famiglia di Antoine, Consuelo è vestita di nero, garofani rossi in mano. Criticatissima, temuta. Intanto l'Aéropostale è fallita e Saint-Exupéry accetta un posto di pilota notturno sulla linea Casablanca-Port Etienne. Dopo la pubblicazione di *Volo di notte*, avvia una relazione con Nelly de Vogüé, che corrisponde al suo altro ideale di donna e al cui fascino di nobile intellettuale, nonostante l'amore per Consuelo, non sa sottrarsi. Consuelo reagisce riprendendo la vita che conduceva a Parigi prima del matrimonio. Ciononostante non si lasciano e sono uno per

l'altra il punto di riferimento principale. Come in occasione dell'incidente nella baia di Saint-Raphaël, quando Antoine precipita in mare con il suo idrovolante, e Consuelo accorre. La famiglia preferisce la nobile Nelly, ma Antoine tiene duro, la sposa per lui è Consuelo. Continua a tradirla, ma esige da lei fedeltà. Nel '35 vuole battere il record Parigi-Saigon, Consuelo è contraria, lui parte. Per alcuni giorni è creduto morto, poi ricompare. "Sono io, sono vivo!". 1937, Antoine cerca soldi depositando brevetti. Trascura Consuelo la quale gli restituisce le chiavi di casa. Lui vuole battere un nuovo record, New York-Terra del Fuoco e si schianta al suolo in Guatemala, trentadue fratture, "undici mortali" precisa il telegramma che avverte Consuelo dell'incidente. Lei di nuovo accorre. Antoine se la cava, tornano insieme. Ma il nuovo libro *Terra degli uomini*, sostenuto e promosso da Nelly, torna a separarli. Nel '39 Antoine affitta per Consuelo il piccolo castello della Feuilleraie, nella foresta di Sénart. Qualche sera la raggiunge lì, da Parigi. Scoppiata la guerra, Saint-Exupéry vi si getta come in un martirio. Quando reincontra Consuelo che è a Pau in zona libera, passano una notte d'amore in albergo. "Perdona tutti i dispiaceri che ti ho dato e che ti darò ancora e ancora", scrive lui. Poi va negli Stati Uniti dove, osteggiato da André Breton che lo denigra agli occhi della comunità degli emigrati, si consola con giochi di carte e bionde. Consuelo lo raggiunge nel novembre del '41. Vivono nello stesso stabile ma non allo stesso piano. Lei soffre molto per le frequentazioni femminili di lui, ma lui rifiuta il divorzio. Nel '42 si trasferiscono a Long Island, alla Bevin House, e ritrovano la speranza di poter star bene insieme. L'editore americano di *Pilota di guerra* chiede a Saint-Ex un racconto per bambini perché lo ha visto schizzare piccoli personaggi sulla tovaglia di un ristorante. Lui accetta e perfeziona il personaggio ispirandosi ai disegni di Consuelo che raffigura se stessa su sfondo di stelle con foulard nero al collo. Alla fine del '42 Saint-Exupéry scalpita. Soffre, anche per le conseguenze degli incidenti, e fa uso di oppio per lenire i dolori, ma vuole andare a combattere. Ottiene finalmente il permesso di raggiungere i compagni del 2/33. Consuelo è rassegnata. "Chiudi gli occhi mia pimprenelle e io me ne andrò", le dice. Più si allontana fisicamente da lei, più le si avvicina nell'animo e le scrive le lettere più belle. Promosso comandante, comincia a effettuare missioni di ricognizione con macchine fotografiche in Tunisia. "Pulcino dalle piume tutte di traverso sii per me un po' fontana e giardino". All'inizio del '44 gli viene

ordinato di raggiungere il 2/33 di stanza in Sardegna, Alghero. La notte tra il 30 e il 31 luglio non dorme, prende servizio la mattina presto a Bastia. Ha dolori dappertutto ma parte fiducioso alle 8,45. Alle 10,30 la radio a terra perde le sue tracce. Alle 13 non è rientrato. Alle 14,30 è dato per disperso. Presumed lost. Consuelo non vuole credere, a lungo non crede, si isola, vive sola con il bulldog Annibal che lui tanto amava. L'improbabile ritorno diventa per lei una ossessione, continua a scrivergli, scrive al Vaticano. Idealizza la storia d'amore con il suo "Tonnio". Dopo la guerra la memoria di Saint-Ex è attaccata dai partigiani, lei cerca di difenderlo. Torna in Francia con i suoi bauli pieni di ricordi. Vive tra Parigi e Grasse, le biografie ufficiali la cancellano. Scolpisce busti di lui, la sua salute si deteriora. Pensa di scrivere un seguito al *Piccolo principe* come lui le aveva chiesto. Muore di una crisi d'asma nel 1979. Viene sepolta al Père Lachaise accanto a Gómez Carrillo perché Saint-Ex è disperso. Lui, per la gente, è solo e libero. Ma la pubblicazione delle *Memorie della rosa*, in occasione del centenario della nascita di Saint-Exupéry, nel 2000, è un vera rivelazione. Dicono quanto quell'amore è stato grande e non intaccato da niente. Ed è finalmente leggenda.

28 10 2006

La decomposizione del Maestro

Jean Echenoz, *Ravel*

Le ultime pagine di *Ravel* (Adelphi), che raccontano del tentativo di operazione al cervello cui il grande compositore fu sottoposto – fallita ogni terapia – per ovviare ai disturbi neurologici sempre più gravi di cui soffriva, sono decisamente spinte. Il presunto minimalismo di Jean Echenoz lascia posto in quelle pagine a una impietosa meticolosità. Le immagini di quel quarto di calotta cranica divelta, quella dura madre aperta trasversalmente, il corno ventricolare inciso perché ne fuoriesca del liquido, le ripetute iniezioni d'acqua a dilatare il cervello che si gonfia ma dopo un attimo torna a sgonfiarsi, e poi, in percorso inverso, dopo una faticosa rinuncia, la chiusura del foro di drenaggio, e il riposizionamento del lembo frontale sopra una dura madre lasciata aperta, il tutto suturato con filo scuro, mettono a dura prova la sensibilità del lettore. Ancora ci si doveva riprendere dal racconto, qualche pagina prima, di un

pensiero di Ravel, convinto di poter comporre, o forse di doverlo fare per una qualche necessità interiore impellente, “un aereo in do”. E ancora ci si stava cullando, per converso e in direzione consolatoria, nell’idea accarezzata dal compositore una sera, in procinto di affrontare un’ennesima notte di insonnia, di poter recuperare nella memoria, uno dopo l’altro ordinatamente, tutti i letti in cui aveva dormito dal primo dell’infanzia di cui si ricordasse. Impossibile per chiunque, ma bellissima idea. Li ebbe davvero Ravel quei pensieri? L’aereo in do, l’elenco dei letti e molti altri che via via Echenoz ci sottopone nella sua tersa narrazione degli ultimi dieci anni di vita del compositore. Inutile chiederselo, non è quello il punto. Ravel (“Un romanzo”, specifica la copertina dell’edizione italiana, aggiungendo così un sottotitolo all’originale francese) è lontano dalla biografia classicamente intesa quanto la farfalla dal baco. Come dire: non è la ricerca dell’esattezza biografica che deve spingervi a leggere il romanzo *Ravel* (per quanto – fino a prova contraria – non si possa accusare Echenoz di avere inventato alcunché). Bensì l’insinuarsi del narratore all’interno del processo di decomposizione di una mente. Di una mente che però, fino alle soglie di quell’improponibile operazione, fu compositrice. Lo straordinario di questa scrittura è il suo riuscire a porsi sulla linea impercettibile che unisce la creazione al disfacimento.

Non è però un libro noioso ed elucubratorio. I fatti ci sono, e di prim’ordine. C’è la storia del Bolero, scritto pensando alla catena di montaggio, e passiamo per la fabbrica che lo ispirò. C’è il litigio con Toscanini, che insisteva nell’accelerarne il tempo contro il volere di Ravel (il quale, del resto, pensava di aver composto “una partitura senza musica, un suicidio che ha come arma solo l’ampliamento del suono. Frase ripetuta all’infinito, cosa senza speranza”). C’è tutto il gelo con cui Ravel reagì all’esecuzione di Paul Wittgenstein del Concerto per la mano sinistra. Ravel si indignò oltre ogni dire delle infiorettature aggiunte dal pianista “monco” (fratello del filosofo, aveva perso il braccio destro in guerra) per il quale appositamente aveva scritto quella musica. C’è il rifiuto del Maestro a Gershwin, che gli aveva chiesto lezioni di composizione.

C’è la grande tournée negli Stati Uniti, quattro mesi di trionfi a cavallo tra il 1927 e il ’28. C’è il rapporto di Ravel con la scrittura di Conrad, e quello con il cinema (*Napoléon, Metropolis*). O i rapporti di Ravel con le donne (solo mercenarie). C’è la casa di Montfort-l’Amaury, piccola, una specie di fetta di camembert piena di oggetti minuscoli, statuette e

ninnoli, carillon e giocattoli a molla; e l'amato giardino, in pendio, "bombato come un femmineo trigono". C'è, per filo e per segno, il personaggio: con le sue proporzioni minute, un metro e sessantuno di altezza per quarantacinque chili, dandy dalla punta dei capelli alla punta delle scarpe, sempre elegantissimo anche in bagno (partiva con venticinque pigiami nei bauli). Ma soprattutto c'è, progressivo, quell'incepparsi della creazione. Non a caso Echenoz, figlio "bastardo" dei *Nouveaux romanciers*, li supera guardando a Flaubert.

07 04 2007

Tra Marocco e Francia un apologo spiega l'immigrazione

Ben Jelloun, *L'ha ucciso lei*

L'ha ucciso la pensione, anzi l'appensione, come diceva lui. Quella di Mohamed è una storia esemplare. Ce la racconta Tahar Ben Jelloun con la consueta poesia e con l'altrettanta consueta durezza dell'evidenza, una non esclude l'altra. Un binomio che, via via, è diventato la sua cifra stilistica. C'è stato il razzismo spiegato a sua figlia, quando lei aveva dieci anni; poi l'Islam spiegato ai bambini più o meno della stessa età. Libri che hanno dimostrato quanto Ben Jelloun fosse capace di parlare in modo diretto e estremamente efficace – viene infatti spesso chiamato nelle scuole a trattare quegli stessi difficili argomenti con platee forse ancora prive (ma in che misura? e per quanto tempo?) di pregiudizi e condizionamenti socio-culturali. Ora, con *L'ha ucciso lei* (Einaudi), è la volta dell'immigrazione spiegata ai francesi. O anche, viceversa, dell'emigrazione spiegata ai maghrebini. Mohamed aveva vent'anni nel 1960 quando lasciò il villaggio natale in Marocco per venire in Francia, che per lui era Lafrancia, o scherzosamente Lalla Franca. Nella periferia parigina delle Yvelines ha trascorso tutta la vita, lavorando in fabbrica, nelle automobili, alla catena di montaggio. Quella del lavoro è stata la sua salvezza in molti sensi: perché gli ha dato da vivere, a lui e alla sua famiglia – moglie sposata quindicenne e cinque figli più Nabile, suo nipote, figlio di sua sorella (un angelo, nato con un ritardo, Mohamed l'ha preso a vivere con sé ed è stata la sua benedizione) – ma anche perché gli ha dato dignità e persino perché gli ha tenuto la mente occupata, impedendogli di pensare troppo a quello che nella vita non va bene, non è giusto. Ad esempio,

all'allontanamento dei figli: tutti e cinque, ognuno a suo modo, rapiti a lui da Lalla Franca. Tutti tranne Nabile, certo, che grazie al suo ritardo non ha imparato a leggere e a scrivere ed è rimasto come Mohamed. Mohamed, analfabeta, non aveva bisogno di saper leggere per pregare con il Corano. Lo teneva avvolto in un pezzo del sudario dentro cui era stato sepolto suo padre, e cinque volte al giorno lo tirava fuori dal sacchetto di plastica, e si sedeva a gambe incrociate su un tappetino sintetico. Gli capitava, finita la preghiera, di pensare all'unico suo pellegrinaggio alla Kaaba: quella volta aveva capito come le persone cambiassero "esaltate dal delirio dei ciarlatani". Al posto della firma, quando sua figlia gli portava dei documenti, invece di una croce o uno scarabocchio, Mohamed disegnava un albero. E degli orologi non sapeva che farsene: per lui il tempo si divideva tra passato e futuro, entrambi da "vedere" a occhi chiusi, separati dal presente, che per lui era più sottile di una cartina da sigarette. Per questo l'appensione lo terrorizzava: che cosa sarebbe diventato il tempo, una volta che non ci fosse più stato il lavoro? Così, quando lei arrivò, provò a far finta di niente. Ma siccome non funzionava, senza dirlo a nessuno partì. Tornò a casa, al suo villaggio, e lì si mise a costruire la casa cui aveva sempre pensato quando a occhi chiusi vedeva insieme passato e futuro. La costruì grandissima, non importa se tutta un po' sghemba, la fece come l'aveva sognata con tante camere che potessero accogliere tutti i suoi figli e anche le loro famiglie, non importa se spose e sposi non erano musulmani. Ci mise tutto il tempo necessario e poi tirò un sospiro di sollievo. La conclusione dell'apologo è la parte più dura e insieme lo scatto fantastico della narrazione. Finita la casa, Mohamed si sedette sulla soglia e cominciò ad aspettare il ritorno dei figli. Quello che successe a partire da quel momento, solo Nabile lo poté vedere perché Nabile era un angelo. Un ritratto: quello che Tahar Ben Jelloun ha composto a piccole tessere è il ritratto di un uomo, il Mohamed che forse in qualche modo è anche un po' lui, l'altro da sé nel quale cercare di immedesimarsi.

29 03 2008

Se non piace al dittatore

Ismail Kadaré, *Il successore*

Il successore di Ismail Kadaré, tradotto dal francese con la solita maestria da

Francesco Bruno per Longanesi, è stato scritto tra l'ottobre del 2002 e il marzo del 2003, tra Tirana e Parigi. Il più grande scrittore albanese, più volte candidato al Nobel e vincitore dell'International Booker Prize, da qualche anno ha rimesso piede nel suo Paese dopo averlo lasciato nel 1990, quando chiese asilo politico alla Francia per sfuggire alla morsa del regime comunista. Nel 1999, a percorso di ricostruzione avviato, Kadaré tornò nella Casa degli Artisti, triste palazzo che il dittatore Enver Hoxha aveva fatto costruire per lui negli Anni Settanta mandando poi in carcere l'architetto Max Velo per il disegno vagamente occidentale dell'edificio.

Un fatto che impressiona, questo, come impressionante risulta nel suo insieme l'intero romanzo: il Successore è colui che – designato da Hoxha come suo erede – venne trovato morto la mattina di un 14 dicembre, con il petto perforato da una pallottola, nella sua camera da letto. Suicidio? Omicidio? A più di trent'anni da quei fatti, non è dato tuttora saperlo e Kadaré costruisce il suo romanzo proprio su questo: chi sa che cosa è successo? L'essenza di quel regime, sembra dirci, fu il mistero. Chi cadeva in disgrazia e passava dagli allori alla condanna, non sapeva quale fosse la causa del ribaltamento. Al punto che, in pratica, il Successore stesso non sa se si è o se è stato ucciso. Impressiona, dicevo, pensare che Max Velo pagò con la perdita della libertà per aver costruito, su commissione del dittatore, un edificio che poi dispiacque al dittatore stesso. Impressiona perché nel romanzo c'è un personaggio architetto, incaricato di provvedere alla ricostruzione della villa del Successore. Invitato poi all'inaugurazione della villa, il dittatore che sta ormai perdendo l'uso degli occhi vede quel tanto che gli basta per decidere in cuor suo che il Successore è caduto in disgrazia. Inesorabilmente. Come fece Luigi XIV con Fouquet, quando scoprì che si era fatto costruire un castello, Vaux-le-Vicomte, paragonabile a Versailles: firmò la sua condanna.

Anche l'architetto, nel romanzo, finisce per sospettare di se stesso: costruendo un passaggio sotterraneo – che unisce la villa del Successore a quella della Guida – dotato di una porta apribile solo da una parte (quella del Potere), si è reso responsabile della Morte, transitata per quella porta? “Ecco il nostro alibi comune, la nostra cortina fumogena, la nostra viltà. C'era il realismo socialista, sì, c'erano delle leggi, e più delle leggi c'era il regno del terrore, eppure avremmo potuto agire. Ma le nostre mani rimanevano immobili, perché le nostre anime erano incatenate”, dice. L'architetto non sa capire da che parte della porta si è

messo dopo averla costruita.

Kadaré parla per tutti i personaggi e parla per sé. Tra i fattori che hanno determinato, in apparenza, la caduta dell'erede designato, c'è il fidanzamento di sua figlia con un soggetto non gradito alla Guida. *Il successore* in effetti va letto in stretta connessione con un romanzo precedente, *La figlia di Agamennone*, di cui riprende i personaggi. La figlia del Successore, i suoi sentimenti, vengono sacrificati alla ragion di stato, come accadde a Ifigenia. Anche Kadaré è padre. Avrebbe potuto, se fosse stato lui il Successore, stare dalla parte della propria figlia contro la Guida? Avrebbe avuto anche solo la possibilità della scelta?

Nato nel 1936 ad Gjirokaster, nel sud dell'Albania (come Hoxha), Kadaré si laureò in Lettere a Tirana e perfezionò poi i suoi studi a Mosca. Cominciò presto a scrivere, è del 1963 uno dei suoi romanzi più famosi, *Il generale dell'armata morta*, quello della consacrazione internazionale (nel 1983 ne venne tratto un film interpretato da Mastroianni e Piccoli). Tra gli altri titoli: *I tamburi della pioggia*, *La piramide*, *Il palazzo dei sogni*, *Tre canti funebri per il Kosovo*, *Il ponte a tre archi*, *L'aquila*. Sempre critico, attraverso l'allegoria e il ricorso a miti e leggende, nei confronti del regime, è riuscito nell'ardua impresa di poter pubblicare lo stesso, da un lato per via della fama mondiale che in qualche modo lo proteggeva, d'altro lato accettando certi compromessi: il discorso velato per lo più, l'utilizzazione del fantastico, in un preciso momento persino la smentita dei suoi scritti, e per finire anche l'incarico pubblico. Nominato numero due del Fronte democratico (raggruppamento di tutte le associazioni del Partito presieduto dalla vedova di Hoxha), dovette accettare la carica ("avessi rifiutato sarei finito in carcere, e il martirio non serve a nulla soprattutto quando la maggior parte della popolazione sta dalla parte della dittatura"). Fino all'espatrio, risorsa ultima. Oggi, per l'Albania, vede un futuro in Europa. Ma intanto continua a interrogare se stesso sulle possibilità della letteratura: soprattutto quella di dar voce all'inferno, interiore o del mondo.

31 05 2008

L'estasi della maoista

Julia Kristeva, *Thérèse, mon amour*

"Ave Teresa, donna senza frontiere, fisica erotica isterica epilettrica, che ti

fai verbo, che ti fai carne, che ti sfai in te fuori di te”. Le parole di questa preghiera che sostituisce a Maria la carmelitana Teresa, la guerriera d’Avila, scaturiscono al galoppo dalla penna insospettabile di un’atea convinta, figlia dei Lumi, semiologa, psicanalista, intellettuale, romanziera, bulgaro-francese-europea. Sorprendentemente, dalla penna di Julia Kristeva: che fu maoista quel dì, o per lo meno questo di lei si disse nel ’74 quando con Barthes e alcuni altri compagni di strada, tra i quali il marito, Philippe Sollers, altrettanto maoista – o per lo meno questo di lui si disse quando con Barthes e alcuni altri compagni di strada, tra i quali la moglie, Julia Kristeva – quando insomma tutti insieme, politicamente impegnati nell’ottica della sovversione rivoluzionaria mirata al linguaggio e alla società, partirono per la Cina. In seguito, delusi dall’esperienza, avrebbero negato (attenzione! non “rinnegato”) la tentazione cinese, e invece riaffermato la sovversione, che si sarebbe ampiamente riversata in un’esperienza assai più pregnante: la scrittura come costruzione di sé attraverso lo sregolamento dei sensi lui, il lavoro strenuo sul piano della ricerca teorica e della pratica psicanalitica lei, che aveva seguito i seminari di Lacan. E qui ci si chiede: da dove mai spunta fuori non già l’interesse della studiosa, e neppure la curiosità clinica della terapeuta, bensì esplicitamente la passione profonda e totale di Julia per Teresa? Il libro, un tomo di quasi 800 pagine edito da Fayard che si presenta con l’etichetta del *récit* (racconto) e ha il passo deciso del romanzo, s’intitola senza equivoci *Thérèse mon amour*. Protagonista ne è Sylvia Bataille (!), psicanalista di mestiere, chiaro alter ego dell’autrice, che, come l’autrice, cade in un tempestoso trasporto per la santa. Cura pazienti travolti dai più vari e drammatici mali d’amore – carenze affettive di ordine intimo, sessuale sociale o politico – e parallelamente scopre una donna che al di là dei secoli le rivela attraverso i suoi scritti la forma d’amore più forte di tutte, quello per Dio dentro di sé: in altre parole, la fede vissuta come autoterapia. In copertina c’è la statua di Santa Teresa del Bernini, la donna trafitta dal dardo dell’angelo in evidente stato di orgasmo totale. È il primo indizio: la stessa copertina figura sul Seminario di Lacan intitolato *Ancora*, che tratta del godimento femminile, in particolare di quest’ultimo visto nei suoi rapporti con il Grande Altro. L’unica immagine che Julia Kristeva avesse della santa, prima. Quando sei anni fa un editore le chiese di scrivere un libro su uno dei grandi maestri della spiritualità occidentale e lei si vide rifiutata la proposta di Anna Comnena,

quell'immagine le riaffiorò alla memoria. Ma, primo ostacolo: poteva parlarle una donna tanto lontana e tanto diversa? Ci sono voluti questi sei anni, dal 2002 al mese scorso, per maturare e poi compiere la "svolta". Certo, poteva parlarle perché Santa Teresa è moderna, se non addirittura postmoderna, nel suo approccio al problema del religioso. Leggendone gli scritti, Kristeva ha scoperto una donna capace di interiorizzare la sua fede, di farne una questione profondamente intima, e allo stesso tempo globalmente sensuale. Isterica, aveva detto Freud. Termine scientificamente corretto. Ma in grado di elaborare il suo disturbo attraverso il linguaggio, e di arrivare con il racconto della propria esperienza a sublimare il possesso dell'Amato inglobandolo in sé, e godendone in ogni parte del corpo. Una soluzione, insomma, che portò Santa Teresa a produrre un'opera letteraria di estremo interesse e contemporaneamente ad assumere un ruolo politico nella Chiesa del tempo. Così come la Santa aveva avuto bisogno dell'immaginazione – "esta fiction" dice nel testo – per raggiungere il suo scopo, allo stesso modo Kristeva si è trovata costretta alla forma "romanzo" per trasmettere a noi il senso di quell'esperienza. Tutto sta (o comunque molto) nelle origini giudaico cristiane di Santa Teresa d'Avila. Figlia di padre converso, nella Spagna d'inizio Cinquecento, e di madre cristiana, visse in famiglia le ansie e i processi per i parenti (padre e nonno) sospetti di "giudeizzare". Allo stesso modo Kristeva, nella Bulgaria degli anni Cinquanta, visse in famiglia i contrasti tra padre cattolico e madre darwiniana. L'odierna crisi di identità che vive il soggetto confrontato alle mille contraddizioni del villaggio globale porta con sé, pensa Julia Kristeva, un ritorno del religioso che però deve inevitabilmente scavalcare il filo rotto della tradizione. Dopo le due tappe novecentesche della modernità normativa (Levinas) e della modernità critica (Kafka, Benjamin, Harendt), Kristeva si sente coinvolta in quella che lei chiama la fase della modernità analitica: un risveglio interiore che assume la forma di creatività specifiche e individuali incaricate di fare il punto su debiti e distanze rispetto alla nostra tripla eredità – dice – ebraica, cristiana e greca, cui si aggiunge l'innesto musulmano. A libro concluso, Kristeva si riafferma atea. Ma non prima di aver inviato una lettera rispettosa e complice a un altro suo fratello (lui più mentale): Diderot. Del quale racconta che un giorno fu trovato in lacrime dall'amico Grimm. Perché piangi? gli chiese Grimm. "Non mi consolo di un racconto che mi faccio", avrebbe risposto

Diderot. Non riusciva a concludere il suo romanzo anticattolico *La Religiosa*. Un po' come Flaubert con Emma e Julia con Teresa, anche Diderot aveva finito per immedesimarsi nella sua protagonista.

11 06 2008

La lunga morte del pianista spaventato

Jean Echenoz, *Al pianoforte*

Quando Flaubert lesse all'amico Maxime Du Camp le prime pagine di *Madame Bovary*, quelle in cui figurava la descrizione di un inverosimile copricapo, posato sulla testa del nuovo alunno appena arrivato in classe – Charles bambino, che da grande sarebbe diventato marito di Emma –, Du Camp lo bacchettò: *Mais tu égares ton lecteur!* Disorienti il lettore. Flaubert, sempre molto sensibile al giudizio dell'amico, ridusse di molto quel passo. L'effetto di deviazione, cui Flaubert sicuramente puntava – Du Camp aveva visto giusto – non risulta in realtà sminuito nonostante il taglio. A sottolinearlo c'è quel "noi", voce narrante che poco dopo l'inizio scompare per non ricomparire più – ma che resta sottotraccia a spaccare la scrittura con improvvise voragini. Jean Echenoz, il più postmoderno dei flaubertiani, fa sua come non mai la lezione del maestro nel breve ma incisivo romanzo intitolato *Al pianoforte* che pubblica Einaudi, dopo il ritratto di Ravel da Adelphi. La storia è quella di Max Delmarc, pianista di fama internazionale distrutto dalla paura. A ventidue giorni dall'inizio della narrazione morirà, ma lui non lo sa quindi la sua paura non è della morte. Benché sia uno straordinario interprete, ha il terrore del pianoforte. Aggredito per strada, nella sua Parigi, una notte mentre rientra, viene ucciso da un balordo. A ripresa di capitolo, si ritrova in un Centro dove i trapassati (ma lo sono davvero?) stazionano brevemente prima di essere destinati al parco o alla sezione urbana, a seconda di come hanno vissuto. Il Centro gli riserva a sorpresa una notte d'amore con Doris Day, mentre Dean Martin in incognito fa di tutto per non farsi riconoscere. Ma la paura cui il pianista non ha mai potuto reagire se non cedendo all'alcol, o chissà quale altra colpa a lui sconosciuta, lo condanna a un inferno tremendo e inatteso: la perdita di un sogno, al cui filo si è tenuto appeso per trent'anni, fatto di desiderio, quindi di mancanza. La sua personale voragine.

26 07 2008

In cerca dell'uomo amato con Dostoevskij e Jankélévitch

Michèle Lesbre, *Il canapé rosso*

Il canapé rosso del titolo sta in fondo al corridoio di un buio appartamento parigino. Dietro ha una finestra che lo illumina. Fino a ieri lo occupava un'anziana signora, un tempo modista, che tra il cuscino e la spalliera teneva nascosta una fotografia del 1943: lei stessa ventenne con Paul, il fidanzato, morto fucilato per strada pochi giorni dopo lo scatto. La voce narrante è quella di una vicina di casa dell'anziana signora che un certo giorno ha cominciato a tenerle compagnia due volte la settimana leggendole romanzi o raccontandole storie di donne. Ad esempio quella di Milena Jesenska che – prima di ricevere i baci scritti da Kafka – attraversò un fiume a nuoto per arrivare in tempo a un appuntamento d'amore. La signora stava perdendo la memoria e le storie che la vicina di casa le leggeva o le raccontava le sono servite per crearsi ricordi nuovi che, pur non essendo suoi, in qualche modo le corrispondevano. Il canapé rosso è al centro visivo di chi entra nell'appartamento, ed è anche il perno del romanzo di Michèle Lesbre (edito da Sellerio). La narratrice ci racconta del viaggio a vuoto intrapreso alla ricerca di Gyl, l'uomo amato, che un giorno era partito per la Siberia e che, dopo anni di lettere, aveva smesso di scriverle. Lei, senza sapere se lo avrebbe ritrovato, ha preso la Transiberiana portando con sé Dostoevskij e Jankélévitch e tutte le storie di donne servite a intrattenere la sua anziana amica. Ed è attraverso le pagine dei libri letti, che ci racconta di aver guardato foreste, città, persone dal finestrino del treno. La sua ricerca – circondata da un silenzio che corrisponde a quello della lettura – l'ha portata fino a Irkutsk e poi sulle rive del lago Baikal, e da cupa che era inizialmente – zavorrata di mancanza e dolore – si è fatta via via più serena, man mano che capiva il senso di quello che stava facendo. Il presente della narrazione è successivo al rientro dal viaggio, successivo al ritorno nell'appartamento dell'anziana signora, e successivo alla scoperta che sul canapé rosso non siede più lei, ma una bambina con indosso uno dei cappelli che la signora faceva quando era modista. Da questo intrecciarsi e sovrapporsi di tempi e destini per lo più femminili (condotto però con sapienza dall'autrice, tanto da risultare sorprendentemente lineare) scaturisce un'accettazione del passato: la donna che narra, uscita non indenne dall'esperienza dell'impegno politico negli anni Settanta (come Michèle Lesbre) e ferita

dalla vicenda amorosa, oggi – siamo all’ultima pagina del romanzo – ha ricucito i margini dei vari strappi subiti: grazie al viaggio, alle letture, ma soprattutto grazie all’anziana signora. E la storia può ricominciare.

31 01 2009

Una storia di profanazione trasformata in romanzo

Jacques Chessex, *Il vampiro di Ropraz*

Il vampiro è trasversale. Piace ai ragazzi che divorano la saga di *Twilight* come ai raffinati lettori del giallo colto di Fred Vargas. Seduce l’amante dei classici che può sbizzarrirsi tra le più varie incarnazioni di Dracula, come il cultore della postmodernità che preferisce la maniera e il seriale, nell’infinito ripetersi dell’eterno connubio di amore e morte sviscerato e virtualizzato dal meccanismo del videogioco. “L’inganno più astuto del diavolo – scriveva Baudelaire – consiste nel convincerci che non esiste”. Lo stesso si potrebbe dire, plagiando il poeta, del bevitore di fanciulle. E se invece di essere quel personaggio letterario capace di incantare al di là dei secoli e dei luoghi, se invece di essere solo quello, esistesse davvero? Ropraz, nell’alto Jorat del cantone di Vaud – Svizzera francese – è un paese di lupi e di abbandono, a due ore da Losanna, appollaiato su un alto pendio. Villaggi stretti dalle case basse. Le idee non circolano, la tradizione pesa. S’impiccano in molti, nei fienili dell’alto Jorat. Sono aspramente protestanti ma si fanno il segno della croce non appena intravedono i mostri che la nebbia disegna. È il 1903, un inizio di ventesimo secolo che sembra sprofondato nel tempo, nella diffidenza e nella paura. Rosa Guilliéron, vent’anni, bella e fresca, cresciuta come una primula tra i rovi, figlia di Emile – giudice di pace e deputato al Gran Consiglio – muore di meningite il 17 febbraio, nella fattoria del padre. È un febbraio sepolto nella neve, le strade sono interrotte. Il 19 Rosa viene inumata nel cimitero di Ropraz, che si allunga tra la fitta foresta e un avvallamento deserto dove gridano le cornacchie. Per il funerale sono venuti in tanti dai paesi vicini, le racchette ai piedi. La sua morte ha impressionato la gente: Rosa era buona, dedita ai malati, attiva parrocchiana. Il 20, sotto la neve che continua a cadere, tutto pare immobile, il paesaggio sembra stordito. Ma il 21, due taglialegna che passano accanto al cimitero mentre il giorno lentamente sorge, scorgono dal vialetto che la

fossa di Rosa è stata aperta, la bara è in mostra, il coperchio svitato. Qualcuno ha profanato il suo corpo, lo ha violentato, ha mozzato la mano sinistra e la testa. I seni sono stati recisi, mangiati, masticati e risputati nel ventre aperto. Così il sesso. Sul collo sono ben visibili dei morsi. Il 23 febbraio nel giornale di Losanna si legge: “Le iene hanno la scusa della fame per dissotterrare i cadaveri. Per lui, per questo ignobile vampiro non ne troviamo”. Una storia vera, agghiacciante. Jacques Chessex, uno dei massimi scrittori svizzeri di espressione francese, conosciuto soprattutto per *L'orco* che gli valse nel 1973 il premio Goncourt, l'ha trasformata in romanzo. Non ha avuto bisogno di inventare niente, era un soggetto bell'e pronto, adattissimo alla sua penna vorace e spesso morbosa, sapiente e insinuante. A Ropraz, Chessex abita da trent'anni, da quando con i soldi del premio ha potuto comprarsi una casa proprio accanto al cimitero della profanazione, tornando così nella Svizzera natale, paese con cui continua a fare i conti, da quando – ragazzo – dovette chinarsi sul corpo di suo padre, suicida. *Il vampiro di Ropraz*, che Fazi pubblica nella lucida traduzione di Maurizio Ferrara, racconta come venne individuato un presunto colpevole, capro espiatorio ideale, su cui riversare tanta bile repressa. Ricostruisce il tragico suo percorso, la condanna, la fuga dal carcere. E poi Chessex immagina un sorprendente epilogo. Un libro da leggere, in epoca di stupri e mostri in prima pagina. Daria Galateria, nell'illuminante prefazione, fornisce tutte le chiavi necessarie.

11 04 2009

Un immaginario sospeso fra Céline e Hemingway

Philippe Djian, *Imperdonabili*

Per Francis, protagonista dell'ultimo romanzo di Philippe Djian, siamo tutti imperdonabili. “Alle azioni non c'è rimedio. Non si può riavvolgere il nastro”, dice. Commetti degli errori e poi te li porti dietro come macigni. Non sarai perdonato, né perdonerai. Conoscendo l'autore, è una morale che non stupisce. Philippe Djian – diventato famoso soprattutto grazie al film *Betty Blue* che (ormai 22 anni fa) Jean-Jacques Beineix ha tratto da *37,2° le matin*, uno dei suoi primi libri – ha un'immagine pubblica che corrisponde appieno a quell'idea pietrosa dell'esistenza. Erede francese della *Beat generation*, come puntualmente si legge nei risvolti

dei libri che scrive, ha costruito su di sé il personaggio del duro: giubbotti neri, occhiali scuri, allergia conclamata per i salotti televisivi e le mondanità letterarie, filosofia del vagabondaggio perenne inteso come rifiuto del principio di identificazione, ferma concretezza rispetto alle cose del mondo. Nel 1993, fece impazzire le cronache con la notizia del suo acquisto da parte di Antoine Gallimard che con un colpo di mano, e soprattutto un ingaggio da calciatore, lo sottrasse al suo editore precedente. Si diceva che la Casa Massima riservasse garanzie come quelle offerte a lui solo a star tipo Philippe Sollers o Milan Kundera. Perché un tale impegno per uno scrittore all'epoca poco più che quarantenne e non ancora del tutto solido dal punto di vista dei risultati? Il film di Beineix (una Béatrice Dalle al suo meglio e un Jean-Hugues Anglade straordinariamente in parte) lo aveva internazionalizzato, moltiplicando le sue cifre di vendita – è vero – ma sul piano dei riconoscimenti critici era ancora lontano dalla consacrazione. Angelo Rinaldi (scrittore e critico che sarebbe diventato Accademico) esprimeva indignazione sull'“Express”, mentre “Le Figaro” puntava il dito contro un erotismo discinto e una sintassi disinvolta. Sembrava ancora un'eresia, nel '93, che la mitica “collection blanche” di Gallimard si aprisse a un autore ritenuto fino ad allora da stazione. E che investisse tanto su di lui. A Bordeaux, dove a quell'epoca viveva con la moglie pittrice e tre figli, gli attacchi giungevano attutiti. Parigino di nascita, e di buona famiglia borghese, aveva fatto di tutto per smarcarsi dalle sue origini. Era sceso in strada, e non solo leggendo Kerouac. Scaricatore di porto, magazziniere, quel che capitava da un lato, e già da molto presto rockettaro della pagina scritta, su istigazione dell'amico del cuore. Ventenne, nel 1969, andò per il “Magazine littéraire” a intervistare la vedova di Céline (altro suo padre putativo) Lucette Destouches, per farsi raccontare l'uomo e lo scrittore, le chiese di *Rigodon*, l'ultimo libro, quello in cui figura il potente delirio visionario dell'Europa invasa dai cinesi; le chiese dell'esilio, del metodo, della “petite musique”. Oggi Djian, come il protagonista di *Imperdonabili*, di anni ne ha sessanta. E il protagonista di *Imperdonabili*, come Djian, è scrittore. Nel suo immaginario lavorano tanto Céline quanto Hemingway, posseduto – nel romanzo – tramite un divano in pelle che gli appartenne. Francis ha perso la prima moglie e la figlia maggiore in un tragico incidente automobilistico, le due donne bruciarono vive davanti a lui e alla figlia minore Alice, bambina. Un tempo lontano, dodici anni sono trascorsi,

durante i quali ha cercato di venirne fuori, ha ripreso moglie, una donna oggi cinquantenne, bella, che lui teme ossessivamente lo tradisca, mentre Alice, diventata attrice dopo essersi persa in alcol e droga, ancora fatica a rapportarsi con lui. E lui con lei. Nei pressi, ci sono una vecchia amica che cerca di aiutarlo e un ragazzo, figlio dell'amica, in guerra con la vita, perdente. Tutto accade – la scena finale è scritta per il cinema: André Téchiné si è già assicurato i diritti – in uno struggente paesaggio basco, con l'oceano in faccia (Djian oggi abita a Biarritz). A mordere la nuca di Francis, c'è il senso di colpa per una leggerezza commessa un giorno che non si è perdonato e che cerca in ogni modo di scaricare nella scrittura. A Voland il merito di aver importato questo autore, nella traduzione molto efficace di Daniele Petruccioli. Altri titoli seguiranno, chi lo legge gli si affeziona.

21 11 2009

Nella Parigi collaborazionista, l'ora dell'infamia

Dominique Manotti, *Il corpo nero*

Noir storico, più in senso letterale che poliziesco in senso stretto, *Il corpo nero* di Dominique Manotti (edito da Tropea) affronta di petto e senza chiaroscuri un tema che continua a essere tabù, nervo scoperto per la Francia tutta: il collaborazionismo durante l'occupazione. Il romanzo inizia nella primavera del '44. La Francia, sconfitta nel giugno del '40, è in mano all'esercito tedesco. Il capo di Stato francese, il maresciallo Pétain, ha firmato un armistizio con il Terzo Reich e il suo governo, diretto da Pierre Laval, collabora con le forze d'occupazione. I servizi di polizia francesi sono controllati dai tedeschi, di cui devono osservare le direttive pur preservando la propria autonomia. È in nome del governo francese che eseguono il volere della potenza occupante, applicano le leggi francesi contro i comunisti, gli ebrei e i massoni. All'inizio l'occupazione della Francia è stata sotto la responsabilità della Wehrmacht, ma già dall'estate del '40 le SS – il corpo nero, così chiamato per il colore dell'uniforme – hanno cercato di soppiantare la Wehrmacht. Dall'aprile del '42 sono di fatto loro ad assumere il controllo dell'occupazione della Francia. L'Sd, il servizio di sicurezza delle SS, recluta un gran numero di ausiliari francesi che hanno diritto a un tesserino, carta d'identità

professionale della Gestapo, e alcuni capi ricevono gradi e uniformi da SS. Nel '44, in Francia gli agenti tedeschi della Gestapo sono 1800, gli ausiliari francesi 30.000. I 19 capitoli scandiscono come pagine di diario i fatti avvenuti tra il 6 giugno, giorno dello sbarco degli Alleati in Normandia, e il 25 agosto, data del loro ingresso nella capitale. Al lento avanzare delle truppe in suolo francese, Dominique Manotti contrappone la quotidianità brulicante d'infamia che l'apparente ordine nazista dissemina nei palazzi di Parigi, nelle sue vie, tra la sua gente. Imprenditori, capi d'industria, intellettuali, ex prostitute diventate attrici: il morbo della collaborazione s'infiltra ovunque e trasforma il panorama cittadino in una ragnatela di malaffare senza scrupoli. Fianco a fianco, convivono traffico d'armi e di bottiglie pregiate, commercio di quadri e di cocaina, violenza pura e gioco di potere, esercitati tutti in un'atmosfera di ebbrezza omicida a sfondo sessuale. L'autrice non lesina i nomi, quelli veri, e la trama nera del romanzo tallona passo passo le trame criminali che s'intrecciano per poi disfarsi e reintrecciarsi capovolte, in base all'evolvere della vicenda bellica, tra i protagonisti del massacro. Con la precisione della storica (qual è originariamente) e l'efficacia della romanziera (mestiere che ha scelto dopo aver lasciato – ex sindacalista – la militanza, per delusione della politica), Manotti racconta la decomposizione e la caduta di questi squadroni di morte, presi nella morsa degli Alleati da Ovest, delle truppe sovietiche da Est e, all'interno della loro stessa città, Parigi, dall'azione dei resistenti. Dall'affresco, che è a tinte cupissime, emergono alcune luci: Domecq, capo della Buoncortume lì infiltrato in realtà dai servizi segreti gaullisti, e due ragazzini, Ambre e François, uno solo dei quali ce la farà, persa l'innocenza, a vedere la Liberazione. Ma le tinte fosche scolorano sul dopo. Manotti parla chiaro anche di chi è rimasto in sella semplicemente voltando la giacca.

23 01 2010

Un'esistenza ossessionata e soggiogata dal padre-castratore

Jacques Chessex, *L'orco*

“Impotente, alla mercé dell'orco”. La storia di Jean Calmet, protagonista del romanzo di Jacques Chessex, vincitore nel 1973 del Prix Goncourt – *L'orco* – potrebbe essere sintetizzata all'estremo in questa formula.

Professore di latino al ginnasio della Cité di Losanna, trentanovenne, Jean Calmet è l'io di carta dietro il quale si nasconde e svela insieme l'autore, svizzero, nato nel 1934 e morto lo scorso anno mentre teneva una conferenza sulla propria opera.

Dal pubblico un uomo lo aveva aggredito verbalmente per essersi schierato a favore di Roman Polanski. Alzatosi per replicare, Chessex si abbatté fulminato da un attacco cardiaco. Tremenda in sé, la vicenda lo diventa ancora di più al pensiero di chi l'autore deve aver visto nelle fattezze di quell'uomo che lo accusava: il mostro divoratore di bambini della fontana di Berna, *Kindlifresserbrunnen*, incubo della sua infanzia, che egli identificava con il padre.

Il padre, ingombrante presenza con la quale tutta la vita Chessex ha cercato di fare i conti, in modi vari, mai arrivando a sottrarsi alla presa, si potrebbe dire al morso, di quell'uomo per lui castratore. Preside di scuola, accusato di molestie sessuali nei confronti di ragazzine, suicida nel 1956 all'età di 48 anni, il padre di Chessex ossessionò ininterrottamente Jacques una volta morto, dopo averlo spaventato e orrificato da vivo. Al tempo stesso però, com'è ovvio, il figlio si sentiva attratto, morbosamente, da quella figura, soggiogato, posseduto.

Il romanzo che oggi pubblica Fazi, nella traduzione efficace di Maurizio Ferrara con prefazione di Tommaso Pincio, giunge al pubblico italiano a quasi trent'anni dalla sua uscita confermando la potenza di una scrittura apprezzata nel 2009 con *Il vampiro di Roprazz*, penultimo libro di Chessex. Scrittura visionaria e carnale, piena e animata, biblica e leggendaria. In una parola: forte.

L'orco si apre con la morte del padre, che nel romanzo figura essere stato un medico, rosso nel volto e nell'anima, gran peccatore, divoratore del prossimo suo. Cremato e ridotto in cenere, diventa ancora più feroce nella mente turbata del figlio, la cui esistenza è pesantemente condizionata dalla sua ombra, dal peso di un passato fatto di umiliazioni cocenti.

Jean Calmet si misura con l'illusione di poter ricominciare a vivere, ora che il padre orco se ne sta chiuso, ormai impalpabile, in un'urna funeraria. E scopre con orrore che liberarsi di lui è una faccenda ben diversa. Professore rispettato, cede alle sue debolezze, alle sue fragilità. S'innamora di una giovane studentessa, sorta di reincarnazione fresca della Nadja di André Breton, per verificare nel rapporto con lei la propria impotenza ad amare. Vaga alla soglia tra reale e onirico, una frontiera

indecidibile sulla quale si muovono i personaggi del romanzo senza che il protagonista possa allontanare i morti, il Morto soprattutto, dai vivi. Perché lui, sorta di dio-padre onnipotente e vendicativo, assedia il suo immaginario e continua a pascersi dell'ex-bambino Jean, come quando fingeva di banchettare con le sue carni, nel corso di un'infanzia all'insegna del terrore. Fino a trasformare lui stesso, il fragile Jean, in un orco mentale, vorace trangugiatore di immagini, la sola possibilità ch'egli ha di appagare il suo desiderio.

Mentre lo spettro dell'immedesimazione si fa corporeo, il fantasma del padre assume i tratti del Mostro Supremo del XX secolo, Hitler, e il figlio-Giobbe sorprendendo per primo se stesso compie il gesto finale: venticinque minuti che riempiono le ultime impressionanti pagine del romanzo.

03 07 2010

Il vero disamore

Tahar Ben Jelloun, *L'uomo che amava troppo le donne*

Per le lettrici (che siano o siano state sposate): a due terzi del libro circa, figura un elenco in forma anaforica – Mia moglie è..., mia moglie è..., mia moglie è..., ecc. – con il quale il protagonista esprime le cento ragioni del sopraggiunto disamore. Cento accuse insomma, presentate da lui come veritiere. Le ragioni per cui non sopporta più la donna che ha sposato. Fate la verifica, ma senza barare: verosimilmente, vi dovrete riconoscere “colpevoli” in un buon numero delle accuse elencate.

Per i lettori (che siano stati o siano sposati): verificate anche voi. Di quelle cento accuse, quali e quante ne rivolgereste – ma siate onesti – a vostra moglie o alla vostra ex?

In quest'ultimo romanzo, *L'uomo che amava troppo le donne* (Bompiani), Tahar Ben Jelloun manda avanti un suo alter ego, clinicamente immobilizzato quindi nell'impossibilità di opporsi, che sostenga per lui la parte di se stesso. Artista (ma nella finzione è un pittore invece che un romanziere), marocchino, circa sessant'anni, sposato a una donna bella, decisamente più giovane di lui, anche lei marocchina ma di estrazione sociale e culturale molto lontana (lui è di Fès, cittadino, colto; lei è di un villaggio, del Sud del Marocco, di famiglia tribale). Nel corso di un litigio,

uno degli innumerevoli che ormai costellano la vita della coppia, il protagonista – del quale un narratore ci racconta in terza persona – viene colpito da ictus. Ed eccolo trasformato, da perfetto alter ego, “nell’invisibile che non può sparire” (Ben Jelloun prende la citazione da Baudelaire, e quasi tutte le citazioni, esplicite o implicite che siano, pescano in un sostrato francese, da Breton a Sarraute a Truffaut).

“Letterariamente, è il mio libro più ambizioso”, ha detto Bel Jelloun. E ha ragione, perché questo è il libro in cui lo scrittore ha smesso di essere se stesso ed è diventato l’altro, la persona che sta dietro, sopra, sotto, a fianco, intorno allo scrittore e normalmente viene segregato in un carcere duro. “Letterariamente il mio libro più ambizioso”: perché qui lo scrittore scrivendo esce dalla parte di sé, smette di esserlo.

Presenta al proprio posto questo essere umano fragile, come lo può essere qualcuno che, colpito da ictus, non può più muoversi, non può più neppure scappare quando la situazione lo richiede, non può insomma difendersi. Può tutt’al più, se la giovane massaggiatrice fisioterapista ci sa fare, dar prova di una vitalità residua – l’unica che la moglie non è riuscita ad azzerare.

Dal suo letto d’invisibilità, quell’uomo che non ha (più) i doveri abituali, che in quanto alter ego ha depresso ogni senso di responsabilità, si sente libero – forte del suo acquisito status di infermo – di smentire se non tutto almeno parte di ciò che il Ben Jelloun scrittore, quando incarna convintamente se stesso, con forza sostiene. Difensore dei diritti umani, abile ed efficace pedagogo dell’antirazzismo, tollerante, aperto, misurato: per tramite del suo delegato romanzesco, su cui interamente ricade al caso il giudizio di ignominia, qui non ha remore nell’insinuare più di un dubbio riguardo ai pregi del meticcio. A mescolare le culture, si fa un cattivo affare, fa dire Ben Jelloun al suo personaggio fantasmatico – che, in quanto tale, gode d’immunità.

Passa anche in rassegna, come fossero le pagine di un erbario, le donne avute nel corso di un’intensa militanza extraconiugale. Donne assolute, loro, essenzialmente perché non mogli. Ma la sorpresa viene alla fine, quando l’andamento diaristico della prima lunga parte in cui domina il punto di vista di lui (dell’alter ego finto, tanto finto che non è neppure scrittore), è sostituito da una breve serie di capitoletti affidati alla voce di lei, l’arpia, la castratrice, l’ignorante. La moglie, insomma, ha diritto di

parola. Ma questo, da parte del protagonista, tanto più feroce quanto più inerme, altro non è che il supremo inganno.

18 09 2010

Una bohème parigina

Patrick Modiano, *Nel caffè della gioventù perduta*

“Parigi era così bella che preferivamo viverci poveri piuttosto che ricchi in qualunque altro posto”, diceva il situazionista Guy Debord nel film palindromo *In girum imus nocte et consumimur igni* da cui Modiano ha tratto il titolo del suo lacinante romanzo *Nel caffè della gioventù perduta* (Einaudi). La frase completa figura in esergo: “Nel mezzo del cammino della vera vita, eravamo circondati da una malinconia oscura, che tante parole tristi e beffarde hanno espresso, nel caffè della gioventù perduta”. Per trovare lacinante il romanzo non è necessario avere o avere avuto Parigi nel sangue, quella di Debord che nel film citato è morta o quella che aleggia tra le righe di Modiano come nell’aria di Saint-Germain-des-Prés o persino quella sarkoziana che resiste alle minacce di annientamento aggrappandosi ai suoi quais, ai suoi bistrotts, alle sue lune nei rigagnoli. Utile sì, certo, ma non indispensabile, perché *Nel caffè della gioventù perduta* è un sogno, o comunque ne ha tutte le caratteristiche. Una sorta di visione onirica al cui centro c’è una giovane donna, soprannominata Louki, misteriosa e affascinante. C’è il Condé, un caffè nel Quartiere Latino, nei pressi dell’Odéon – non andate a cercarlo, oggi non lo trovereste. E un gruppo di artisti o supposti tali, tra cui un giovane scrittore. E individui dalle identità vaghe, che si riuniscono vivendo una bohème persa nel tempo, un tempo che comunque non esiste più. Tutto è scomparso infatti insieme a Louki, che un giorno è svanita, scappando da se stessa.

La sua storia e quella del Condé ce la raccontano in quattro: oltre alla stessa Louki, tre uomini frequentatori abituali del caffè. A lettura conclusa, e soffiato via l’impalpabile ricordo che le cento sussurrate pagine mettono in scena, risulta chiaro che le voci, compresa quella di Louki, sono tutte e quattro di Modiano, insomma di colui che sogna la vicenda – o che l’ha vissuta quando era poco più che ragazzo e continua a rincorrerla nelle vie della città. Un’erranza urbana che echeggia quella

della *Nadja* di André Breton e che quasi si direbbe le risponda, con un libro altrettanto concentrico.

8 01 2011

La scrittura creativa con le studentesse

Philippe Djian, *Incidenze*

Uno scrittore è normalmente maturo quando arriva a scrivere un romanzo che parla di scrittura, in termini tecnici quando approda alla meta-testualità. È la prova del nove dell'acquisita padronanza del suo strumento. La maturità consiste da parte dello scrittore nel riuscire a farlo contestualmente all'elaborazione di un romanzo che resti tale dal punto di vista narrativo.

Con *Incidenze* (Voland) Philippe Djian si esibisce in questo virtuosistico esercizio. E se la cava da par suo, cioè ottimamente, mantenendo inalterato e di grande efficacia il potere incendiario della sua materia, a sagome fruscianti ed elettriche, che anche questa volta sfocia esplosivamente.

Marc, 53 anni, è professore universitario di scrittura creativa, ed eccoci nel pieno della contemporaneità. Sancita e confermata sia dai tagli alla cultura e all'istruzione, in Francia cronologicamente un po' anteriori ai nostri – ci battono sempre sul tempo! – sia da sentimenti e sessualità che sono fuori dagli schemi, esplosi, senza per questo sfociare nella pornografia alla maniera di Houellebecq. Trionfano, in una povertà ormai cronica di mezzi culturali messi a disposizione degli individui, tenerezza e desiderio misti a cinismo e disincanto. Il concetto di famiglia permane inalienabile, anche in un dopo storia come quello immaginato dall'autore, ma si tratta di una famiglia assolutamente postconiugale. Il protagonista – che non ha mai avuto avventure con donne più che ventiseienni, coglie infatti fior da fiore nel parterre delle studentesse da lui voluttuosamente palpate al primo galeotto esercizio di scrittura alla cattedra, mentre gli studenti maschi sono inesistenti o semplici comparse molestamente ebbri – vive more uxorio con la sorella Marianne, un po' più grande di lui, che lo ha salvato quando lui era bambino mentre stava precipitando in un burrone, e poi da una madre snaturata e da un padre inetto, ottenendone un rapporto incestuoso che portano avanti da decenni.

Barbara, ultima conquista del protagonista, finisce male. Attributo di

Marc – da lui piegata a performances che potrebbero far pensare a un romanzo di nuova generazione, il romanzo spot pubblicitario – è una Fiat 500, estroflessione del professore soprattutto nel dispiegamento delle sue funzioni sessuali. Finisce male anche un poliziotto che intercetta Marc in una delle sue escursioni particolarmente sbandate in 500. Nel pieno di una trama pseudopoliziesca volta a depistare l'attenzione del lettore e annodata su due morti con un indiziato certo – il professore naturalmente, il quale nel frattempo tramite Myriam, splendida cinquantenne presentata come madre adottiva della scomparsa Barbara, scopre una sessualità più piena e appagante di quella finora praticata, sia pure nel terrore che la sorella Marianne possa patirne – ecco insinuarsi la sopra evocata metaletterarietà, a due livelli. Da un lato disseminata in briciole, quelle dei precetti trasmessi in aula, con ironia e sottile nonchalance: ad esempio, quando il professore si sente “...felice di aver destabilizzato mezza classe con l'affermazione che la letteratura non ha lo scopo di descrivere la realtà”; oppure quando, nell'inanellare un'ulteriore tresca con Annie, allieva pericolosa e vendicativa, lui le chiede se “ha mai sentito parlare della morte del punto e virgola”. O ancora quando egli evoca “l'elasticità e la durezza del serpente per fornire alla sua allieva un'idea non troppo abborracciata del minimo che ci si aspetti da chiunque voglia farsi pubblicare, avere almeno in testa l'immagine del serpente”. D'altro lato, livello più nascosto, nella provocazione di far apparire se stesso in Marc – segni testuali gli occhiali scuri, ma dimenticati nel cruscotto, e le sigarette: un ritratto dell'artista come saltimbanco.

15 01 2011

La mattanza in camicia bruna

Jacques Chessex, *Un ebreo come esempio*

20 aprile 1942. Adolf Hitler compiva quel giorno 53 anni. Una data tragica che simbolicamente rappresenta il punto d'incrocio, o di scontro – più che di contatto – tra due libri entrambi in uscita da noi in occasione del Giorno della Memoria: il primo di Fabrice Humbert, *Il mondo prima del buio* (Piemme), ampio romanzo di consacrazione per l'autore, oggi considerato dalla critica uno dei più interessanti del panorama francese; il secondo di Jacques Chessex, *Un ebreo come esempio* (Fazi), racconto feroce e

incandescente del più grande scrittore svizzero di espressione francese morto nel 2009 mentre teneva una conferenza sulla propria opera, mentre parlava di quell'*Orso* che lo aveva ossessionato per tutta la vita, titolo del suo libro più noto.

Il 20 aprile 1942 veniva ucciso a Buchenwald uno dei personaggi del romanzo di Humbert, David Wagner, nonno ebreo del narratore (professore di lettere in un liceo franco-tedesco come Humbert), nonno ch'egli non sapeva di avere, credendosi non toccato, almeno come discendenza familiare, dalla Shoah, e al quale è risalito con lunghe ricerche dopo aver visto, in visita con i suoi studenti al campo di Buchenwald, la foto di un detenuto rassomigliante in maniera inequivoca a suo padre.

Quello stesso 20 di aprile del 1942, mentre a Berlino Wilhelm Furtwängler dirigeva la *Nona sinfonia* di Beethoven per il compleanno di Hitler celebrato in presenza di dignitari del regime nazista da Josef Goebbels, i giornali di Payerne (cittadina della svizzera romanda che ha dato i natali a Chessex) mettevano in pagina un comunicato con il quale la signora Bloch, ebrea, denunciava la scomparsa del marito Arthur, mercante di bestiame di Berna. Arthur Bloch era stato trucidato selvaggiamente qualche giorno prima, fatto a pezzi e buttato nel lago di Neuchâtel, da una squadraccia di filonazisti di Payerne manovrati dal pastore Lugin. Un'azione punitiva concepita per "dare un esempio" alla componente ebrea del cantone e che quel manipolo di criminali aveva perpetrato apposta all'approssimarsi del 20 aprile, perché la notizia potesse giungere al Führer come regalo di compleanno.

Il punto d'incrocio tra i due libri, è chiaro, lo fornisce la Storia. Di fatto, quanto ai modi della scrittura, siamo agli antipodi. Il romanzo di Humbert ha molti elementi in comune con *Le benevole* di Jonathan Littell (non a caso giunge dalle mani dello stesso agente letterario). Il titolo francese, *L'origine de la violence*, illustra bene il movente dell'autore. Un evento casuale, il riconoscimento di tratti familiari nella foto di uno sconosciuto tra le vittime dello scempio nazista, porta il narratore a ricostruire un passato oscuro che dai meandri di parentele a lui ignote aveva ossessionato la sua infanzia, con paure senza nome, e continuava da adulto a spingerlo in maniera inconscia verso la violenza. Un romanzo di formazione, quindi, che rispettando le regole del genere va a scavare in una materia traumatica toccando nervi scoperti della memoria nazionale. La narrazione in prima persona conferisce alle pagine di Humbert il tono

di verità che l'argomento esige.

Chessex invece usa la terza persona per raccontare l'episodio illeggibile dell'atroce squartamento di Arthur Bloch. Passa all'io solo alla fine. Prima di chiudere il suo breve libro lungamente rimuginato ed emerso solo alle soglie della morte, confessa: "Sto raccontando una storia immonda e mi vergogno di scriverne la minima parola. Mi vergogno di riferire un discorso, alcune parole, un tono, azioni che non sono le mie ma che lo diventano senza che io lo voglia attraverso la scrittura". Il suo approccio insomma è quello di chi si trova, si è trovato anzi per tutta la vita, nella condizione senza vie d'uscita del testimone. Bambino di otto anni ha assistito, non visto, alla mattanza di quei suoi concittadini in camicia bruna. Come tacere una verità tanto atroce? Ma come dirla al tempo stesso? È l'aporia con cui deve fare i conti chi è sopravvissuto alla catastrofe del reale quando il reale si manifesta come impossibile. Se dà testimonianza di quell'impossibile sottraendolo doverosamente all'oblio, gli dà voce e nel far questo si sente colpevole. Se sceglie il silenzio perché l'orrore è tale che nulla può dirlo, manca al suo compito ed è altrettanto colpevole.

Chessex cita Jankélévitch in quelle sue contrite, sofferte, considerazioni finali. "Quando Jankélévitch dichiara imprescrittibile tutto il crimine della Shoah – scrive – mi vieta di parlarne fuori di tale decreto". Per Jankélévitch riferire il minimo discorso antisemita è di per sé un'iniziativa intollerabile, anche quando lo si faccia per denunciare. Chessex gli dà ragione ma ciononostante non può esimersi. "Signore, abbi pietà di noi" sono le sue ultime impossibili parole.

22 01 2011

Quando un figlio si spara alla testa

Philippe Djian, *Vendette*

Se fino a ieri Philippe Djian per noi continuava a essere l'autore di *37°2 al mattino* ovvero il libro da cui era stato tratto *Betty Blue*, film rimasto in mente a molti grazie anche alla sua incisiva interprete, Béatrice Dalle, da qualche tempo abbiamo dovuto ricrederci. Quel libro e quel film lo hanno rappresentato a lungo, è vero, e per chi ci è passato, ex giovani che nel 1985 avevano tra i venti e i trent'anni, è difficile dimenticarli. Ma lui, a sua volta ex-duro, erede francese della Beat generation, invisibile alla critica germano-

pratina, pornoromanziera, violentatore della sintassi ecc ecc ecc – nel frattempo ha fatto la sua strada. Rimane legato e grato a quel titolo, certo, perché gli ha garantito il successo, ma – dopo – si è guardato bene dal vivere di rendita. Noi però lo abbiamo scoperto solo da quando l'editrice Voland ha preso l'iniziativa di pubblicare tutti gli altri suoi titoli e di andare a snidarlo. Anche *37° 2 al mattino* è stato ripubblicato, era inevitabile, e in una nuova traduzione rispetto a quella dell'epoca (Daniele Petruccioli è diventato oggi la sua convincente voce italiana, venticinque anni fa lo aveva tradotto Gaspare Bona per la De Agostini). Ma soprattutto sono stati proposti i Djian della maturità, come *Incidenze* o *Imperdonabili*. Oggi esce *Vendette*, a ridosso dell'edizione francese, che ha solo pochi mesi. E come è ormai consuetudine, l'ex *maudit* accompagna il libro, girando l'Italia da una presentazione all'altra, rivelandosi affabile, campione di dialogo anche all'orale.

Alcuni tratti inconfondibili rimangono: molto alcool, molte sigarette, molte sostenze (sono allo scritto, però), il gusto per il nero, per la disperazione, per l'eccesso. Il resto invece è cresciuto, parallelamente all'autore. Avendo letto vari suoi romanzi a distanza ravvicinata, salta agli occhi soprattutto un'evidenza: il Djian interessante, quello del dopo, ha scoperto una scrittura di flusso. Quella che, da un libro all'altro, porta avanti un'idea. Chissà se sarebbe disposto a confermarlo, la sua tournée nello stivale sarà una buona occasione per domandarglielo. L'impressione è che, pur nel mutare di personaggi e situazioni, Djian abbia trovato un modello di protagonista, quello che potrebbe essere un suo amico, una persona che lui conosce bene, e che ogni nuovo titolo sia come una puntata di una serie, una volta si sarebbe detto *feuilleton*. Sarà che è un'esperienza per la quale è transitato, trasporre sotto forma di racconto scritto gli appuntamenti successivi di un telefilm a episodi. Sarà che a Djian piace contaminare. O saranno le sue frequentazioni di una certa scena canora. Comunque sia a dominare, leggendolo, è l'effetto della variazione sul tema. Come se si riconoscesse tutto e però ogni cosa assumesse di volta in volta sembianze un po' diverse, di modo che dopo avergli dato l'illusione della comodità, al momento giusto e un po' a tradimento, l'autore costringesse il lettore a dirsi che no, niente è comodo. Che deve fare attenzione: alla trama, va da sé, ma anche alla lingua, alla punteggiatura, agli incisi. Che le somiglianze sono fatte apposta per stimolare la sua

attenzione, per provocarlo.

In *Vendette* al centro c'è Marc, artista prossimo alla cinquantina, il cui figlio Alexandre – diciottenne – si è sparato alla testa nel bel mezzo di una festa molto mondana. A questo antefatto fa seguito l'irruzione, nella vita di Marc, di colei che forse per un po' condivise con Alexandre il dolore della loro generazione, Gloria, determinata a vendicare quello che i padri e le madri fanno patire, spesso senza rendersene conto, ai figli: diventando, variazione sul tema, imperdonabili. Per sempre.

17 09 2011

II

ETÀ MERIDIANA

L'osceno mascherato da letteratura

Christine Angot, *L'incesto*

Christine Angot scrive di essere pazza: perché da quando ha 14 anni fa il cane in cerca di padrone. L'occasione di questo libro, *L'incesto* (Einaudi), che ha creato molto clamore in Francia, dopo una serie di altri per la verità molto simili, è una relazione omosessuale che l'autrice ha avuto. Durata tre mesi, per cui Christine Angot, prima eterosessuale, comincia il libro scrivendo: "Sono stata omosessuale per tre mesi". Calco evidente e ostentato di un altro incipit di questi anni famoso in Francia, del libro denuncia di Hervé Guibert *All'amico che non mi ha salvato la vita*. "Ho avuto l'Aids per tre mesi". Ma Hervé Guibert, scrittore discusso e discutibile eppure sicuramente dotato, capace di buona scrittura, l'Aids ce l'aveva per davvero, tanto che tre anni dopo ne è morto.

Christine Angot è pazza per davvero? Ed è (stata) omosessuale per davvero? O gioca a fare entrambe le cose per disturbare il lettore? Lo scopo palese del libro è quello di indurre a porsi la domanda. Christine Angot infatti usa i nomi veri. Il proprio, quello della donna sua amante, della figlia e del padre. Il padre, uomo di mondo e di grande cultura, è "il" responsabile (della follia, della crisi di omosessualità). È colpa del padre, che ha trascinato l'autrice, a partire dai 14 anni, in una relazione incestuosa durata poi molto a lungo (da cui il titolo del libro). Relazione descritta in tutti gli anfratti orogenitali e sodomitici. Oggi il padre ha la malattia di Alzheimer.

La figlia. La bambina di Christine Angot esiste davvero. Ha l'età che le viene attribuita nel libro, ha il nome che le viene attribuito nel libro. Al cuore di numerosi passaggi in cui l'autrice si dilunga sui leccamenti vaginali tra lei e l'altra, la bambina viene chiamata in causa. Scrive l'autrice (madre): stai tranquilla, bambina mia, anche se faccio questo con lei (e lo

scrivo), sei tu l'unica donna che amo.

E qui c'è un problema. Che tutto il resto sia vero o no, questo è coinvolgimento incestuoso di una bambina, che forse sa già e comunque saprà (di questo libro). Per me, lettrice, è un problema. Nell'ampio servizio dedicato al libro da *Libération* al momento dell'uscita francese, della piccola c'è anche la fotografia. Chi tutela quella bambina? Quanto al resto, scrive Christine Angot: "Molti scrittori tentano di scorreggiare più in alto del loro culo, non è molto educato". Lei dice al contrario di tentare di essere logica, elementare, e di tentare di farsi capire dal maggior numero di persone possibile. In che modo? A parte il modello Guibert da cui è presa l'utilizzazione della propria vita intima per fare letteratura, altri nomi citati esplicitamente come riferimenti (di scrittura e follia, scrittura folle) sono quelli di Artaud, Nijinski, Genet. Non citate, ma evidenti, sono l'influenza di Nathalie Sarraute per il ritmo e per i tropismi (la sotto-conversazione della coscienza resa sulla pagina), e di Marguerite Duras per l'impertinenza. Ma poi c'è il gioco, di tipo psicanalitico, sull'uso delle parole. L'autrice stessa la definisce relazione incestuosa con le parole (frutto di struttura mentale incestuosa). Un esempio: la punteggiatura. Christine Angot fa un uso particolare della punteggiatura, altrettanto la donna che ama. Spiega che la virgola si chiama così in quanto piccola verga. La verga è ciò che manca nel rapporto tra lei e l'altra donna. Al posto usano la piccola verga, cioè la lingua.

Christine Angot scrive che il freno alla follia totale, per lei, è dato dalla scrittura, dalla possibilità di scrivere libri. Le righe conclusive dicono: "I cani sono fregoni, gli dai da succhiare un osso di plastica, e i cani, fregoni, ci cascano. Non vedono neanche quello che succhiano. È terribile essere un cane". Dentro e fuor di metafora, che i cani non si accorgano se l'osso che succhiano è di plastica, a me, conoscendo i cani, pare senza senso.

08 07 2000

L'agonia dell'amante di Marguerite Duras

Yann Andréa, *Questo amore*

È una storia nata, cresciuta e finita nei libri. Yann Andréa, che all'epoca si chiamava Lemée, aveva vent'anni quando lesse per caso il primo libro di

Marguerite Duras, trovato a casa degli amici con i quali era andato ad abitare, a Caen, per studiare filosofia. Di lei, prima, non conosceva neanche il nome. Nel giro di pochi giorni lesse di fila tutto quello che trovò in libreria. Quando Marguerite Duras venne a Caen per una presentazione, Yann, che aveva portato dei fiori, non osò darglieli. Era rimasto affascinato. Lei aveva quarant'anni più di lui. Yann cominciò a scriverle lettere, un'infinità di lettere, anche più di una al giorno. Per cinque anni. Fino a che lei, da Trouville, gli telefonò: venga a trovarmi. Lui andò, e si fermò. Era il 1980. Da quel giorno, in cui Yann, che non aveva portato neanche lo spazzolino da denti, lasciò tutto della sua vita precedente, parenti, amici, occupazioni, interessi, per stare con Marguerite Duras, i due vissero insieme sedici anni. Fino al 3 marzo 1996, domenica mattina all'alba, quando lei morì. Lui in quel momento era andato a riposarsi un po' nella sua stanza. Quando si accorse che era morta, rimase a lungo intontito, poi si disse che non poteva tenere il fatto per sé. Avvisò i parenti di lei e le agenzie di stampa. Era domenica pomeriggio. Organizzò tutto per il funerale, la cerimonia nella chiesa di Saint-Germain-des-Prés, la sepoltura nel cimitero di Montparnasse. Poi si chiuse nell'appartamento di rue Saint Benoît, il loro, e perse i contatti con la realtà. Beveva birra e mangiava quel che il cameriere del ristorante sotto casa gli portava ogni giorno. Fumava, non dormiva, smise di leggere i giornali, ultimo legame con l'esterno. Ingrassò di venti chili, non si lavava più. Era totalmente abbruttito e pensava di morire. Fino a che un mattino di due anni dopo, piangendo, telefonò alla madre: vienimi a prendere. La madre arrivò e Yann tornò alla vita. Ma ancora e sempre condizionato, senza remissione, da Marguerite Duras.

Questo amore (secondo libro di Yann Andréa, dopo *M. D.*, pubblicato in Italia da Feltrinelli, sulla terribile esperienza di alcolismo della scrittrice e sul lungo coma attraversato nel 1989) è il racconto della perdita di sé vissuta da Yann con la morte della persona che si era impadronita di lui fin nell'intimo più profondo, e poi del ritrovamento tramite la consapevolezza del proprio annullamento in lei. Nel libro ci sono parti gioiose, evocative dei giorni più sereni. Ci sono passaggi strazianti, sul peso di una relazione impari. C'è l'immenso dolore di fronte alla mancanza, ma soprattutto c'è, toccante, il tentativo di salvare il salvabile con la scrittura, un tentativo di scrittura fortemente durassiana. È un libro pieno d'amore, e anche di fisicità dell'amore, nonostante la differenza di età, ma quasi altrettanto

saturo di sofferenza. Marguerite Duras ha preso tutto a Yann Andréa, per farlo diventare parole e immagini: ha voluto che fosse opera sua.

21 04 2001

Memorie tra Porta Palazzo e Porta Nuova

Bernard Simeone, *Cavatina*

Ambientato a Torino, che ne è una dei protagonisti, *Cavatina* (Bollati Boringhieri) nasce da un grande amore – sia pure complesso e per certi versi combattuto – dell'autore per la nostra città. È un libro bello e dolente, come solo i poeti sanno fare. A scriverlo è stato non un torinese o un italiano, bensì un francese. Ma questo sorprenderà solo chi non conosce Bernard Simeone e il suo forte legame culturale e affettivo con l'Italia tutta e con Torino in particolare. Vista da noi, dall'estero in genere, da chi non la vive, la letteratura francese contemporanea appare spesso autistica, parigicentrica e un po' supponente. *Cavatina* felicemente smentisce il luogo comune. La vicenda è quella di un uomo, critico musicale, che si chiude in un garage, nella periferia di una città francese non specificata, e ascolta l'integrale dei quartetti per archi di Beethoven. Nove ore di musica durante le quali il libro scorre. E quella musica, sulla quale il protagonista vorrebbe esercitare un controllo saldo – il dominio del critico – s'impadronisce invece gradualmente di lui gettandolo in balia del suo passato. Passato recente e lontano che interagiscono nel serrare un nodo doloroso, legato a un'incapacità dell'uomo di accettare l'altro, o meglio l'altra, la donna: una figlia che soffre oggi, nel letto di un ospedale, vittima di un tentativo di stupro, così come l'amata ieri, desiderata e voluta troppo fortemente, senza ascolto. Quel passato appartiene a Torino, dove il protagonista, come Simeone, ha vissuto, a Porta Palazzo, ganglio nevralgico del libro. In anni difficili, tra il 1978 e il 1982, e insieme intensi, importanti. È una città donna, quella che affiora dalle pagine di *Cavatina*, esteriormente razionale, nell'intimo vertigine di possessione. Scosse lunghe partono da un altro nervo scoperto del libro, il sottopasso di Porta Nuova, mentre l'erranza dei personaggi, tra vie, piazze, portici e scritte perfettamente riconoscibili pur nella loro sconvolgente alterità, disegna con estrema precisione un volto cittadino colto nel suo piegarsi al tempo, segnarsi di rughe, e farsi umano. L'immagine del luogo e il ricordo

della donna si sovrappongono man mano che l'ascolto procede, e l'angoscia dell'uomo – per una colpa di cui non sa liberarsi – invade la sua coscienza. È un percorso che costa, questo del protagonista nel suo passato e nelle sue ossessioni, ma senza il quale non si compirebbe l'approdo finalmente alla realtà da parte sua, e lo scioglimento del nodo da parte del lettore, completamente trascinato. *Cavatina* è un libro cui abbandonarsi, mollando gli ormeggi. Simeone, prematuramente scomparso la settimana scorsa, è noto al pubblico italiano per gli interventi critici sull'“Indice”, e come poeta già tradotto sin dal 1989, di recente incluso da Fabio Pusterla con versi tratti da *Epreuve claire* e *Mesure du pire* e brani della raccolta *Acqua fondata* nella sua antologia della poesia francese contemporanea (*Nel pieno giorno dell'oscurità*, Marcos y Marcos, 2000). Totalmente impegnato nella scrittura a molteplici livelli, voce delle più autentiche, Simeone era un uomo che non si risparmiava. Bollati Boringhieri sta già preparando un altro volume, questa volta di prose critiche sui nostri autori, di cui Bernard era fine conoscitore (e per i quali tanto ha fatto, come traduttore e come direttore della collana di scrittori italiani *Terra d'altri* per le edizioni Verdier).

28 07 2001

Autobiografica e visionaria storia di un copywriter

Frédéric Beigbeder, *Lire 26.900*

Orwell ha fatto bene a prendersi la tisi, così ha evitato di vedere fino a che punto aveva ragione. Come Guy Debord a suicidarsi, per non assistere a una troppo amara vittoria. Ne è convinto, e lo scrive nel suo romanzo con quel tocco di cinismo che è la sua cifra dominante, Frédéric Beigbeder. Non per niente il “Magazine littéraire” cataloga *Lire 26.900* nell'ambito di una narrativa neosituzionista che accomuna buona parte della produzione francese dei circa quarantenni (e in cui trova posto, per la rivista, anche lo scandaloso Houellebecq). Frédéric Beigbeder in realtà di anni ne ha un po' meno, eppure a questo libro, che rappresenta il suo esordio, è arrivato – se vogliamo credergli – già da reduce. Come superstite cioè da un'esperienza precedente che l'ha portato quasi alla perdita di sé (della vita e della dignità insieme) e da cui si è salvato in extremis proprio raccontando quello che gli stava succedendo. Entrando nel

merito della denuncia, che in Francia ha destato grandissimo scalpore – e portato le vendite a 320.000 copie: tema del libro (edito in italiano da Feltrinelli) sono i perversi meccanismi dell’universo pubblicitario, e l’infamia senza limiti, al di là di ogni più sbizzarrita immaginazione, dei produttori di pubblicità. Ecco perché il titolo è un prezzo (il francese *99 francs* è ben più evocativo: uno meno di cento, lo sberleffo dello sconto illusorio perennemente assestato sulla ripetizione del 9). È il prezzo, la sola cosa che conti quando si produce denaro. Beigbeder ci racconta che era immerso fino al collo, in quel mondo. Era un pubblicitario, copywriter, uno di quelli che si inventano gli slogan (ma la parola è obsoleta, adesso bisogna dire claim) per i prodotti. Pagatissimo perché bravo, responsabile di alcune note pubblicità, e però schiacciato sotto il peso insostenibile della lotta contro la concorrenza, dell’infinita scala gerarchica che pone l’elaborato di fronte a una serie estenuante di vagli successivi e ad approvazioni sempre parziali, e inoltre consapevole di contribuire a vendere veleno, per lo più mortale. Chi scrive il testo pubblicitario ha perfetta coscienza di mentire totalmente, ingannando il consumatore e – per chi ne ha di residua – uccidendo giorno dopo giorno la stima di sé (“Il regno della merce presuppone che tutto si venda, il tuo lavoro consiste nel convincere la gente a scegliere il prodotto che si consumerà più in fretta”). Una frase di Hitler assilla Beigbeder: “Se desiderate la simpatia delle masse, dovete dire loro le cose più stupide e più crude”. È il precetto base, dice, dell’universo pubblicitario. “A volte ho l’impressione che, pur di obbligare i consumatori a comprare il loro prodotto, gli industriali sarebbero quasi pronti a ritirare fuori i carri bestiame”. Del resto, l’episodio esemplare su cui è costruito il romanzo, come quello che ha scatenato la reazione di rifiuto in Beigbeder, illustra a pieno il razzismo naturale del pubblicitario ai vertici. Beigbeder, Octave nel racconto, deve trovare la frase per far vendere lo yogurt Maigrelette (sia pure alla diossina). Da dieci anni complice senza fiatare dei datori di lavoro (nella finzione la Rosserys & Witchcraft, filiale francese del primo gruppo pubblicitario mondiale fondato a New York nel 1947), è ormai ridotto all’abuso di cocaina – sanguinamenti nasali, digrignamenti di gengive, tic facciali, magrezza cadaverica – e alla solitudine penosa dopo aver lasciato la convivente Sophie perché incinta. Riesce a far accettare per lo spot la bella Tamara, prostituta maghrebina con cui si consola senza consumare, in virtù di un haedline che dice: “Magre sì, ma non nella testa” piaciuto al cliente, Madone, il quale accetta e paga purché la faccia di

Tamara venga “schiarita”: il consumatore medio, dice, non apprezzerrebbe il colore, lo yogurt è bianco, puro. Nella seconda parte il romanzo decolla, benchè Octave sia stato “pulito” con cura disintossicante, verso il visionario. O forse è il lettore a sperare che la vicenda sia, dall’omicidio della vecchia signora in poi, paradossale. Scritto secondo la più elaborata tecnica pubblicitaria, con spot interposti, perché dovremmo credere che quanto Beigbeder racconta qui è vero? È un classico caso di gatto che si morde la coda, drammatico però.

22 09 2001

Slalom fra i doppi sensi

Camille Laurens, *Tra le braccia sue*

È il più realistico dei romanzi di fantasia, o viceversa. Nel suo ultimo libro, *Tra le braccia sue* (Einaudi), Camille Laurens mette in scena una donna di nome Camille che racconta tutti gli uomini della sua vita. Li racconta a un uomo, l’ultimo in ordine di tempo, che ha seguito uscendo da un caffè perché attratta dai suoi fianchi stretti, dalle sue belle spalle e dal modo di vestire. Camille scopre dove abita infilandosi dietro di lui nel portone in cui entra, scopre che si chiama Abel Weil e che è psicanalista specializzato in terapia coniugale. La protagonista del libro immagina di andare (o va realmente, sta a noi decidere) ad aprire il suo cuore sdraiata sul divano dello studio di quell’uomo. Il suo matrimonio è a un punto finale, Camille ha un marito che ama ancora soprattutto perché è il padre delle sue due figlie (ma non solo), e però l’ha tradito come lui tradisce lei, e siccome ormai lo considera (usando parole che lui ha detto) “un morto che gode” invece di “un vivo che ama”, vuole lasciarlo, separarsi. Ad Abel Weil, proprio perché è stato oggetto di desiderio prima che medico, reale o immaginario, Camille racconta la propria vita attraverso gli uomini che l’hanno determinata, che hanno fatto in modo che lei sia quella che è (così dice), dal padre al nonno all’amante della madre ai primi amichetti al primo amore, il marito, gli amanti. Come si conviene ad ogni buona analisi, il racconto non è lineare e continuato. Emerge a piccoli spezzoni, nel ricomporre attraverso i tanti micro-puzzle che sono le personalità dei singoli uomini evocati, il quadro della propria esistenza sino ad oggi: 44 anni, due figlie, un matrimonio in crisi e un libro in corso. La prota-

gonista, Camille, include infatti tra i personaggi anche l'editore, al quale è legata da un rapporto particolare (altrimenti non sarebbe il suo editore), che sta seguendo con grandi aspettative la stesura del romanzo attuale, quello in cui lei, Camille, racconta a uno psicanalista scelto per i suoi bei fianchi, gli uomini della sua vita. Il romanzo si conclude con l'analisi, l'ultima seduta, aperta come il libro, su un'ipotesi di futuro. Camille Laurens, che a 44 anni ha al suo attivo parecchi romanzi di successo (tra cui quel *Romance* da cui è stato tratto il film divenuto celebre per il cameo pornografico interpretato da Rocco Siffredi) fa parte a pieno titolo di quella generazione di scrittori francesi che annodano la loro attività intorno al tema del sesso, presentato come "strumento di conoscenza" (così il risvolto di copertina). Sono scrittori che si innestano nel filone della narrativa alla Pascal Quignard, quella in cui la vita personale e profondamente intima dell'autore è imprescindibile dalla finzione letteraria. È un filone corposo, che ha uno dei suoi massimi rappresentanti nel molto chiacchierato Michel Houellebecq – non per niente elogiato dall'odiato-amato papà ideologico di questi autori 40/50enni, Philippe Sollers. La tonalità lacaniana, che caratterizza nel gruppo la scrittura di Camille Laurens – ma non solo la sua, è un'impronta che ancora non stinge –, rende il linguaggio molto attento, direi puntato, sul valore conoscitivo, rivelatore, dei possibili doppi sensi che nascono dal suono della parola spesso ambiguo rispetto al significato. Questo aspetto della scrittura di Camille Laurens, che pesa non poco sulla sua scioltezza, comporta difficoltà di traduzione in certi casi insormontabili. Un esempio è nell'episodio del tentativo di violenza alla protagonista bambina da parte del prozio (*grand-oncle*) messo in relazione con l'unghia dell'alluce (*grand-ongle*) incarnita, che André l'amante della madre le toglie dalla carne in cui penetrava dolorosamente. La sovrapposizione possibile in francese, che Romana Petri risolve con una nota esplicativa, ma poi traducendo "ziona, unghione" diventa in italiano risibile e non significante. Altro caso: quello in cui l'*enfant* è individuato come l'essere che ancora non parla (in-fante) e che diventa interessante per il padre solo nel momento in cui comincia a parlare perdendo "la sua natura etimologica". La traduzione italiana "bambino" svuota il discorso di senso.

A Camille Laurens interessa solo il lettore uomo, lo scrive espressamente, perché è l'unico che lei possa desiderare sessualmente. Viceversa è la lettrice donna che meglio potrà apprezzare il rapporto tra verità e

finzione che fonda il suo racconto, e il suo sentire determinati fatti: da quelli puramente orgasmici, al dolore non dicibile per la perdita di un bimbo appena nato.

17 11 2001

L'illusione di un bambino

Philippe Delerm, *Innamorati a Parigi*

Ci sarà una ragione editoriale che ignoro. Ma come mai da un libro che ha come motore centrale indispensabile una fotografia di Robert Doisneau, notissima, è vero, ma che neanche un virtuoso della memoria può ricordare in tutti i dettagli necessari, quella fotografia è stata omessa? È un libro interessante, *Innamorati a Parigi* di Philippe Delerm (Frassinelli). Molto lontano dai piccoli piaceri quotidiani della *Prima sorsata di birra*, le sensazioni forti e immediate che ci accomunano perché a tutti noi è capitato di provarle, al punto che da una loro breve descrizione le ritroviamo per un attimo con l'illusione istantanea che siano inalterate. Qui la storia, costruita su tre piani temporali, è quella di un bambino che ha creduto, perché così gli è stato detto e non aveva nessuna ragione valida per non crederci, che a baciarsi in quella celeberrima fotografia di Robert Doisneau, fossero stati i suoi genitori quando erano ragazzi. Che gli *Amoureux de l'Hotel de Ville*, insomma, fossero loro. Era vissuto per anni con la convinzione di essere figlio di quella fotografia. Per quel fatto, si era sentito diverso dagli altri bambini, privilegiato, più importante. Senonché, tra quel passato di aurea beatitudine e il tempo della narrazione – la storia è in prima persona e a raccontarla è un uomo che ha superato i quarant'anni – c'è tutto il deteriorarsi della felicità iniziale, lo scontro tra l'innocenza del bambino e il suo tentativo di sottrarsi al dolore per la separazione di quei genitori ormai non più ragazzi, poi il dolore sordo e mai accettato per la morte della madre alla fine dell'adolescenza, il difficile rapporto con il padre rimasto solo e ancora immaturo, e – più recente – la crisi legata al problema dell'identità, la perdita del lavoro in una nota libreria di Parigi, una latente depressione che affiora, l'avvio della scrittura di qualcosa che potrebbe essere un libro di ricerca di sé, sprofondando nei ricordi d'infanzia, il libro che abbiamo tra le mani alla fine del quale il narratore approda a una piccola,

inaspettata, salvifica certezza. Il passato che riemerge porta sulla pagina la crescita faticosa di un bambino che ama la sua città, e vorrebbe con tutte le forze aggrapparsi alla felicità che ha conosciuto, e invece sente Parigi farsi impervia mano a mano che le aspirazioni paterne alla carriera d'attore vanno tristemente deluse fino a naufragare del tutto, e la serenità della madre s'incrina progressivamente fino a soccombere nel disperato tentativo di salvare la dignità del marito e l'integrità della piccola famiglia. La parte del libro dedicata all'evocazione di quell'infanzia fa pensare alla scrittura, e alla vita, di Emmanuel Bove, ne ha la stessa desolazione. Ed è infatti dalle varie sfumature del grigio che sorprendentemente il destino del narratore – al quale possiamo far corrispondere l'autore per coincidenza di fatti e date, se ci piace pensare così – finisce per risollevarsi. Nel confronto tra fotografie di famiglia conservate in un album che non aveva mai riaperto per timore delle proprie emozioni, e la fotografia dell'illusione, quella in cartolina di Doisneau, emerge la differenza. Le fotografie veramente di famiglia sono più grigie, come quelle di tutte le famiglie, non contrastate e nette come le foto in cartolina. Da questa constatazione, unita a quella dell'impossibilità invece di rivedere il proprio passato nei filmati a colori, perché dai colori e dal movimento riemerge il dolore con tutta la sua forza insopportabile, scaturisce la piccola certezza che dicevo. Che restituisce alla fotografia di Doisneau il potere di un tempo, e insieme inaspettatamente getta un ponte tra questo Delerm e quello dei piccoli piaceri. Il lettore assaporerà l'esito di questo fine lavoro sui piani della memoria. Però la fotografia che manca è un buco nel libro.

09 03 2002

Tre storici disoccupati con un fiuto alla Maigret

Fred Vargas, *Chi è morto alzi la mano*

Sophia Siméonidis è una cantante lirica greca, cinquantenne, gran bella donna, esperta di opera, di vita dei muli e di miti. Non canta più, da vent'anni vive a Parigi con il marito Pierre, francese. Una notte d'inizio primavera, come dal nulla, spunta nel suo giardino un giovane faggio. La casa è "in una di quelle vie introvabili nel centro di Parigi", rue Chasle. Al di là del giardino, oltre il faggio, s'intravede la "topaia". Per chi ha letto e amato *Io sono il Tenebroso*, l'atmosfera è bell'e ricreata. La topaia della rue

Chasle è la fatiscante costruzione a quattro piani dove abitano i tre storici trentacinquenni disoccupati, Mathias, Marc e Lucien, distribuiti nei piani in base all'ordine cronologico delle epoche che studiano, al primo l'esperto di preistoria, al secondo il medievista, al terzo lo specialista della Grande Guerra. Il piano terra è quello del brodo primordiale, dove i tre si ritrovano per mangiare, e il sottotetto è riservato al padrino di Marc, Armand Vandoosler, 68 anni, fascinoso ex sbirro radiato dalla polizia per corruzione. A loro Fred Vargas, giallista ormai di culto in Francia, affida la soluzione dei suoi casi. Personaggi svagati e malinconici, senza soldi e senza lavoro, sensibilissimi all'amore, scontroso e sempre in contrasto reciproco, ma legatissimi e reciprocamente indispensabili. Bisogna fare un passo indietro rispetto alla vicenda della volta scorsa. *Chi è morto alzì la mano* (Einaudi) precede, nell'ordine di uscita in Francia, *Io sono il Tenebroso*. Là i tre evangelisti, come li chiama il padrino di Marc, erano già installati nella topaia e rodati nella coabitazione. Qui vediamo Marc individuare la catapecchia proprio nel momento in cui la ex soprano scopre il misterioso albero, assistiamo alla ricerca di compagni "nella merda" come lui disposti a condividerla, e li vediamo per la prima volta in azione, coinvolti loro malgrado dalla bella Sophia in una vicenda torbida che da quell'inquietante giovane faggio prende le mosse. Pochi giorni dopo la comparsa dell'albero, infatti, Sophia scompare altrettanto misteriosamente e i tre ricercatori, coordinati anche in questo caso loro malgrado dall'ex sbirro, non possono far altro che mettersi a cercare. Dietro il *nom de plume* Fred Vargas si nasconde una donna oggi quarantacinquenne, archeologa medievista di professione, giallista per passione, entrata nel circuito del poliziesco non per la porta principale della Série noire Gallimard, ma per quella laterale delle edizioni Viviane Hamy. Ed entrataci non con il passo pesante del nero trucidato e orroroso, bensì con quello felpato di storie più umane, dotate di un tatto e un'ironia del tutto femminili, e da cui non è assente l'eco di Simenon. Ma al posto di Maigret ci sono i tre storici, che indagano (poiché quello che conta è la formazione) con metodi invece che polizieschi tipicamente da ricercatori, convinti innanzitutto della stratificazione della verità, come delle epoche della storia, una storia via via sfuggente e indecifrabile. Come sfuggente e indecifrabile risulta la Parigi di Fred Vargas, immediatamente riconoscibile e poi di colpo estranea, sorta di scenario a scomparsa di grande efficacia.

07 09 2002

Squarciando i veli del Québec

Gaétan Soucy, *La bambina che amava troppo i fiammiferi*

Gira tutto intorno al problema dell'identità il romanzo di Gaétan Soucy, *La bambina che amava troppo i fiammiferi* (Marcos y Marcos). Protagonista e narratore della vicenda è qualcuno che parla di sé al maschile pur dando elementi e descrizioni del proprio corpo che corrispondono all'altro sesso. Qualcuno di non molti anni, ancora adolescente, cui è stata a forza amputata l'identità. E che di questa esperienza si fa "segretariano". È il termine che usa, storpiatura di segretario, per indicare il ruolo di chi diventa trascrittore dei fatti avendoli vissuti. Chi scrive è un "io", ma un io ambiguo, e che si ignora. "Il corpo è un abisso, tutto è notte fonda nel didentro". Due fratelli trovano un mattino il padre impiccato. Devono di colpo affrontare la contingenza, senza colui che è stato per tutta la loro vita l'intero universo. Padre fustigatore e carceriere, che li ha da sempre segregati nella vecchia tenuta di famiglia in disfacimento costringendoli a pratiche penitenziali e a riti macabri intorno a cadaveri o ai loro fantasmi, il morto continua a determinare l'esistenza dei figli sotto forma di spoglia per la durata del libro, mentre urge una catastrofe che sarà purificatrice e insieme liberatoria, almeno quanto orribile. Cronista dei fatti è quello dei due fratelli che ha imparato a leggere e a scrivere attingendo alla biblioteca dell'avita dimora, e perdendosi in storie di cavalieri medievali e fate innamorate, nei *Mémoires* di Saint-Simon e nell'*Etica* di Spinoza. Dal villaggio vicino giungono le minacce, il mondo esterno dalla cui intrusione continuare a difendersi. Ma è anche dal mondo esterno, tramite un curioso ispettore minerario vestito di nero che legge *I fiori del male*, a giungere da un lato l'illusione dell'amore, per chi scrive e racconta, d'altro lato e soprattutto la rivelazione dell'identità amputata. Il narratore scopre di essere donna, o meglio "puttana" poiché nell'educazione impartita dal padre i due concetti si sovrappongono, attraverso le parole di quell'uomo. La scoperta non comporta una risistemazione dell'universo, di cui quel padre continua a rappresentare il creatore unico e indiscutibile, ma l'accettazione di qualcosa che era sembrata sino ad allora una infausta mutazione, la perdita del sesso maschile per qualche colpa commessa, seguita da periodici sanguinamenti. Poi bruscamente interrotti, da ormai tre stagioni, in seguito al fastidioso agitarsi del fratello sul suo corpo. È un incubo di quasi duecento pagine, la cui lettura diventa mano a mano vorticoso. Il continuo spiazzamento che

l'identità vagante, nelle sue peregrinazioni, comporta nel lettore, avvince e stringe. Si corre verso la fine come alla catastrofe mentre il quadro della vicenda si compone di tassello in tassello amplificando l'orrore. E quella strana lingua in cui si esprime la narratrice, impasto fatto di ingenuità storpiature e espressioni letterarie, reso con grande maestria da Francesco Bruno, il miglior traduttore cui potesse essere affidato un cimento del genere, entra dentro come uno stiletto. L'autore di questa fiaba dai contorni terrificanti è un canadese francofono di Montréal, quarantacinquenne, Gaétan Soucy. Insegna filosofia all'università, questo è il suo terzo romanzo. Per la potenza corrosiva della sua scrittura, si è subito imposto come voce determinante della narrativa contemporanea. Ai francesi fa ovviamente comodo annetterlo senza meno alla Letteratura Francese *tout court*, manovra corroborata dall'assenza di un Québec esplicito nel libro. Ma non è del tutto escluso che nella storia di questa famiglia un tempo unita per castratoria volontà del Padre e oggi straziata dall'affrontamento tra i due fratelli, conservatore e arroccato uno, aperto all'esterno e fiducioso l'altro, mentre un vagabondo straniero approfitta del conflitto per saccheggiare la loro casa, non sia da leggere una chiara metafora.

10 05 2003

Una hostess innamorata

Bernard Comment, *Il congresso dei busti*

Louis fa un mestiere decisamente insolito. Con altri ottantadue suoi simili sparsi nel mondo, è oggetto di una nuova forma di collezionismo d'arte, moda singolare diffusasi nel ceto della borghesia agiata alla perenne ricerca dello stupore. Louis fa il "busto". È cioè un essere umano ridotto grottescamente al solo torso, un torso fornito ovviamente di testa pensante, e che viene esibito dai proprietari in serate mondane come rarità, ostentazione di uno status che passa per la reificazione di quel "diverso". La vicenda narrata in *Il congresso dei busti* (edito da Casagrande nella traduzione di Maurizia Balmelli) da Bernard Comment – sperimentato romanziere quarantatreenne nato in Svizzera, vissuto a lungo in Italia e oggi installato a Parigi, membro del direttivo di France Culture –, vicenda che passa per la bocca di Louis, si snoda intorno a un congresso organizzato su questa nuova forma di collezionismo nella capitale francese, i cui ospiti

sono cinque busti, scelti per la loro eccezionalità tra gli ottantadue altri torsi esistenti al mondo. Come si conviene a ogni buona storia, Louis finisce tra le braccia amorose di una hostess, Lucille, incaricata di occuparsi di lui. La chiusa è eroticamente forte.

12 07 2003

Un noir del 1917

Philippe Claudel, *Le anime grigie*

La ricostruzione del Caso: 1917, brume invernali. Ancora, sempre, la Francia profonda, i vizi inconfessabili, la pochezza umana in *Le anime grigie* di Philippe Claudel (edito da Ponte alle Grazie nella traduzione di Francesco Bruno). Il cadavere di una bambina di dieci anni, Bella – bella come una piccola principessa – figlia dell’oste, viene ritrovato in un canale. Le indagini per scoprire chi l’ha strangolata e perché, lentamente si fanno strada fra ritratti di personaggi rocciosi, freddi come le acque del canale. Il racconto – nero, avvolgente, iperrealista – è fatto da un poliziotto, voce sensibile. “È doloroso scrivere. Me ne rendo conto dopo mesi che mi sono messo all’opera. Fa male alla mano e all’anima. L’uomo non è fatto per questo lavoro, e poi, a cosa serve? A cosa mi serve?”. I misteri restano tali, altre morti si aggiungono a quella della bambina. La guerra finisce e le stagioni si susseguono, ma la provincia francese è immota, stagnante. Il giudice Mierck, che succhia le uova bucadone il guscio con un piccolo martelletto d’argento cesellato che tiene sempre nel taschino, e sporcandosi i baffi di giallo, gode di fronte ai delitti. Il narratore lo odia. E insensibilmente la ricostruzione del Caso si trasforma in esame di coscienza, sprofonda nei meandri di altri misteri, interiori. Il Castello e il vecchio Procuratore triste sono al centro del Caso e insieme chiavi della scrittura, “dialogo a una voce, sempre la stessa”. Le nostre anime, conclude il poliziotto, non sono né bianche né nere, ma grigie. Intanto il libro è diventato confessione: dell’uccisione di un ultimo innocente, anzi di due. Grande la traduzione di Francesco Bruno.

05 06 2004

L'amore di Piero della Francesca per Silvia

Aliette Armel, *Il giardino luminoso*

Passione per l'arte e passione amorosa s'intrecciano nel racconto di Silvia, moglie di Piero della Francesca, che attraverso la leggenda della regina di Saba cerca di trattenere l'amato. Allo stesso modo, la storia di Bilquis – l'infanzia solitaria, i precetti politici paterni, la sua ascesa al trono, i tanti dubbi e tormenti, la passione per Salomone e poi il dolore dell'abbandono – e quella di Piero, combattuto tra il desiderio di servire solo la propria arte, la necessità di piegarsi alle richieste di potenti committenti e l'amore per Silvia, si mescolano nelle pagine del libro di Aliette Armel *Il giardino luminoso* (tradotto da Bia Sarasini per le edizioni e/o). Storica e critica letteraria, autrice di importanti biografie (Marguerite Duras, Michel Leiris), la Armel racconta qui due vite lontane nel tempo per farle incontrare, attraverso la finzione narrativa, in un punto luminoso e immortale: l'affresco della Madonna del Parto, di cui *Il giardino luminoso* diventa lettura in controluce. Nella grande tradizione degli affreschi storici, il libro regala anche la descrizione di una epidemia di peste fino al suo culmine drammatico, la morte di Silvia.

19 02 2005

Uno sgabuzzino di libertà nella Francia occupata

Gilles Rozier, *Un amore senza resistenza*

Sedetevi comodamente in una grande poltrona morbida, mettetevi nelle orecchie un lied di Schubert, possibilmente *Schöne Wiege meiner Leiden* (TAta TAta TAta TAta, quattro tra i più bei trochei del genio tedesco) e lasciatevi andare: sprofondate nella lettura, nella musica, nel vostro io più sotterraneo. Vi terrà per mano la voce narrante di questo piccolo romanzo fatto di sabbie mobili. Gilles Rozier, nato nel 1963 a Grenoble, precipita con un racconto in prima persona nella Francia "consenziente" degli anni di Occupazione. Storia nazionale, familiare, intima? Insegnante di tedesco in una cittadina di provincia, l'io che parla vive l'invasione tedesca come uno stupro. L'SS Volker Hammerschimmel infatti penetra quotidianamente il corpo di sua sorella, compromessa con il governo

collaborazionista. Per sottrarsi a questa violenza continua inflitta alla propria stessa carne, l'insegnante si va a chiudere appena può in cantina, dove ha nascosto i libri più amati, tutti gli autori tedeschi che il Terzo Reich ha messo all'indice: Thomas Mann e Heinrich Heine, soprattutto, ben rilegati e in lingua originale, servono da anestetici nel cupo gabinetto di lettura. Quello sgabuzzino di libertà diventa presto nascondiglio per un ebreo polacco, Herman, che l'insegnante riesce abilmente a barattare con la Gestapo, in cambio delle sue competenze linguistiche. La cantina diventa teatro di un'intimità sempre più spinta, che passa prima per la passione fisica e poi, ineluttabilmente, per la fusione intellettuale. Anche Herman ha amato gli autori che adesso come lui sono segregati in cantina. Li ha letti però in yiddish, la sua lingua. A possedersi allora non sono più i corpi, dell'insegnante e dell'ebreo nascosto; ben più a fondo, più intimamente, sono le due anime culturali che si fondono, si danno l'un l'altra. Il rapporto si fa morboso. Chi dei due salva l'altro? L'epilogo non può essere che tragico. La traduzione di Maurizia Balmelli (realizzata per Einaudi) riesce abbastanza bene a salvaguardare l'ambiguità sessuale della voce narrante. Uomo o donna? Gilles Rozier, abilissimo, non lo svela mai. Così facendo, trasforma il romanzo in cartina di tornasole per l'identità sessuale più vera, quella sotterranea, di chi legge.

10 12 2005

La via della strage

Emmanuel Carrère, *L'avversario*

Ne *L'azur du ciel* Bataille parla dei libri cui gli autori sono stati costretti come dei più interessanti. *L'avversario* (Einaudi) è un libro cui Emmanuel Carrère è stato costretto. Da che cosa? Dal proprio ossessivo girare intorno al mistero dell'identità. Quando, il 9 gennaio 1993, sentì per radio la notizia di quell'uomo che aveva ucciso tutti i familiari – moglie, due bambini, genitori e cane – e aveva poi cercato di morire anche lui (o finto di volerlo fare) dando fuoco alla casa per bruciare insieme ai cadaveri dei suoi, Carrère (all'epoca già noto scrittore e sceneggiatore, anche lui marito e padre di due bambini) si sentì irresistibilmente attratto dalla tragica vicenda. Quell'uomo aveva scelto la via della strage pur di non dover svelare, ormai ridotto alle strette, di aver vissuto fino alle soglie dei

quarant'anni nella menzogna. Una menzogna colossale che non nascondeva niente. Si era fatto passare per medico, aveva fatto credere di essere un importante ricercatore che lavorava all'Oms di Ginevra, di essere stimato e apprezzato da persone famose come Bernard Kouchner e via di seguito. In realtà non si era mai laureato, non era mai diventato medico per un blocco psicologico sopravvenuto prima di un esame al secondo anno di università, e quando la mattina usciva di casa dicendo di andare in ufficio, invece vagava tra boschi, autostrade, caffè e alberghi, in attesa di rientrare come ogni buon padre di famiglia che torna a casa dopo una giornata di onesto lavoro. Per lunghi anni nessuno aveva sospettato di lui, la sua menzogna era filata liscia come l'olio per via della sua apparente rispettabilità e la sua dedizione come figlio, marito e padre. Indizi per sospettare, a posteriori, ce ne sarebbero stati tanti. Ma lui aveva saputo crearsi intorno un cordone di stima tale che neanche il migliore amico, compagno già di studi, aveva mai capito nulla. Quell'uomo non aveva osato essere se stesso, e quando la sua vera identità stava per essere scoperta era crollato in una lucida follia. Follia o ulteriore menzogna? Questo era il mistero più grande che tanto aveva attratto Carrère. Lo scrittore, anche lui sulla quarantina all'epoca, aveva alle spalle libri di successo come *Baffi* (edito in Italia da Bompiani), storia di un uomo che dopo aver portato i baffi per decenni decide di tagliarli e perde con essi ogni certezza sulla propria identità: la gente, anche le persone a lui più vicine, vedendolo senza baffi sono pronte a giurare che non li ha mai portati. Chi era prima, chi sarà dopo? Quando sentì alla radio la notizia della strage, Carrère stava finendo una sofferta biografia di Philip K. Dick che avrebbe pubblicato con il titolo *Io sono vivo e voi siete morti* (Theoria). Sempre alla ricerca, il giovane brillante scrittore, di una vita altrui nella quale riconoscersi. O di un clamoroso squarcio nella propria, di vita. Come quando pubblicò su "Le Monde" un articolo-racconto erotico rivolto alla propria donna di allora che l'avrebbe raggiunto in treno quel giorno e nel tragitto avrebbe letto l'articolo (intitolato *Facciamo un gioco*, poi pubblicato da Einaudi) e obbedito, o no, alle sue richieste via via sempre più spinte. Tutti i lettori, anzi le lettrici di "Le Monde", quel mattino si trovarono coinvolte nello stesso gioco sessuale. Il putiferio non fu da poco. La donna dell'epoca lo lasciò, di lì a qualche tempo. Aveva scritto subito, in carcere, a Jean-Claude Romand, salvato in extremis e unico superstite della tragedia. Gli aveva proposto di occuparsi, con

lo sguardo distaccato del narratore, del suo caso. Ma che distacco. Per alterne vicende, la risposta dell'assassino tardò ad arrivare. Nel frattempo Carrère riversò il suo impulso a scrivere in un altro libro, *La settimana bianca* (Einaudi), in cui il mistero della personalità viene colto alle radici del suo formarsi, nell'età infantile. Quando la risposta di Romand arrivò, e con essa il consenso al romanzo, Carrère non aveva più nessuna voglia di scriverlo. Ma non poté farne a meno. Romand intanto era stato recuperato dalla morale cattolica, quella per cui tutto ha senso se inquadrato in una visione più alta. Pregava in carcere e si era assestato in una nuova impostura. Carrère lo incontrò più volte, seguì il processo fino alla condanna, l'ergastolo. Vagò, per poter scrivere, negli stessi boschi del Jura, regione di montagna frontaliere, in cui aveva vagato Romand nei diciotto anni prima della strage. Si immedesimò. *L'avversario* è il puntuale resoconto di questa esperienza di doppiezza.

01 04 2006

Uno sbirro speciale per il lupo mannaro

Fred Vargas, *L'uomo a rovescio*

C'è una credenza popolare secondo cui il lupo mannaro si riconosce dal fatto che è completamente glabro. I peli gli crescerebbero all'interno e spunterebbero fuori solo le notti di luna piena durante le crisi di bestialità. Un lupo mannaro catturato e ucciso verrebbe allora aperto "dalla gola alle palle" per verificare se davvero ha la pelliccia interna. *L'uomo a rovescio* di Fred Vargas è quest'uomo che si porta dentro la belva. E sul rapporto tra umano e non umano, o non più umano, è costruito questo nuovo polar della giallista più nota e più appartata di Francia. Ormai conosciutissima e amata anche in Italia, dove Einaudi – prima di questo – ha pubblicato già numerosi suoi titoli (da *Chi è morto alzi la mano* a *Io sono il Tenebroso*, *Sotto i venti di Nettuno*, *Parti in fretta e non tornare*), Fred Vargas – medievista di formazione, zoo-archeologa di professione e scrittrice di gialli per divertimento – sviluppa su due filoni la sua vocazione poliziesca: le vicende affidate a un manipolo di storici sbullonati, detective tanto dilettanti e improbabili quanto commoventi e geniali; e quelle che vedono per protagonista il commissario Jean-Baptiste Adamsberg, professionista ma molto sui generis, uomo schivo e sorprendente, che invece di cercar

le soluzioni aspetta che gli si presentino da sé. Ma che sia nella forma del due più due (i quattro storici) o del singolo sdoppiato (Adamsberg dotato di un fratello gemello ormai sullo sfondo pur restando determinante), Vargas è pervasa sempre dal demone della duplicità. Due sono i filoni che persegue, due i mestieri che svolge, due insomma le sue identità. Almeno due, per intenderci. La sua, e quella della sorella gemella – non poteva mancare – Jo, pittrice nella vita ma anche prima lettrice dei libri di Fred. Vargas è lo pseudonimo di entrambe. Quando erano bambine, le due prendevano un unico foglio, sulla metà di qua disegnava Jo, sulla metà di là schizzava Fred. Oggi lavorano fianco a fianco, spesso nella stessa stanza, e il giudizio dell'una è ciò che fa avanzare l'altra. Per Fred Vargas, del resto, il poliziesco (nella forma colta, estremamente letteraria e femminile, insieme avvincente e raffinata che è la sua) è una maniera di "autocoscienza". Ne *L'uomo a rovescio*, ambientato in un borgo di montagna dell'impervio Mercantour, a uccidere sono dei lupi, lupi abruzzesi che hanno valicato le Alpi e terrorizzano gli allevatori di pecore della regione. Anzi non dei lupi, un lupo. Prima ammazza pecore, poi donne e uomini. Un lupo di dimensioni gigantesche. Tanto che si comincia a sospettare sia un mostro. Un lupo mannaro. Lì a Saint-Victor du Mont si è rifugiata scappando da se stessa una giovane donna di nome Camille, musicista e idraulica di professione, che poco alla volta viene coinvolta nel giallo del lupo mannaro attraverso Lawrence, ricercatore canadese studioso di grizzly momentaneamente distaccato sulle tracce dei lupi assassini. La storia si complicherebbe senza fine, se non arrivasse a scioglierla uno sbirro speciale, Adamsberg per l'appunto. Casualmente nei paraggi per una faccenda tutta diversa (mala cittadina allo sbaraglio), e casualmente ex fidanzato della bella Camille, tuttora innamorato di lei e deciso a tirarla fuori dai guai nei quali si è cacciata.

24 06 2006

In metrò con Nerval, sulle tracce dell'assassino

Fred Vargas, *Io sono il Tenebroso*

L'impianto è quello del poliziesco classico. Due donne sono state strangolate e trafitte a colpi di forbice a Parigi, e per le analogie dei due casi si pensa a un serial killer. A indagare, oltre alla polizia, è un tedesco

francesizzato ex funzionario del ministero degli Interni ora ritiratosi, che vive con un rospo di nome Bufo e traduce la vita di Bismarck. Niente l'avrebbe riportato al crimine, se a tirarlo in mezzo non ci avesse pensato la vecchia Marthe, che adesso fa la bouquiniste sulle rive della Senna, ma un tempo è stata la regina di Place Maubert, la più bella e rispettata delle prostitute. Tutti gli indizi convergono su una specie di figlioccio della vecchia Marthe, un giovanotto che suona la fisarmonica in strada ed è leggermente ritardato. Lei è sicura che, nonostante le apparenze, non può essere stato Clément a uccidere le due donne, e chiede all'amico di sempre, il tedesco, di aiutarla a trovare il vero colpevole. Durante le ricerche, Clément va nascosto. Il tedesco ricorre a certi amici suoi, tre storici e un ex poliziotto, che vivono insieme dalle parti della Bastiglia in una topaia, da quando il disastro economico per la mancanza di lavoro li ha costretti all'emergenza.

Fred Vargas, l'autrice, è parigina, ha 49 anni, di mestiere è archeologa e medievista. Fred sta per Frédérique, Vargas – in onore di Ava Gardner nella *Contessa scalza* – è lo pseudonimo con cui ha scelto di firmare i suoi gialli. Ha già un buon numero di titoli alle spalle, con cui ha vinto svariati premi riservati al genere, come il Cognac o il Prix Mystère de la critique, e ha conquistato il pubblico francese poco alla volta, senza rumore, diventando oggi richiestissima, già cult. La sua peculiarità, oltre all'estrema discrezione con cui porge i suoi libri tanto che in pochi sanno che faccia abbia, è la proposta di un poliziesco in cui non c'è nulla di pulp né di trash, non c'è squallore desolato, né incanaglimento esagerato di personaggi e situazioni, e invece un'atmosfera che fa pensare a Simenon, ma un Simenon che scrivesse adesso.

Curiosamente, la Parigi di Fred Vargas, ad esempio la Parigi di questo libro (edito in italiano come gli altri dell'autrice da Einaudi), non evoca immediatamente la stretta attualità. È difficile farla corrispondere senza esitazioni alla città che conosciamo. Si prova la strana sensazione di avere a che fare con una Parigi non esattamente odierna, di cui però non sappiamo individuare il tempo. Le vie, i luoghi, e anche i personaggi ci danno un'immediata impressione di familiarità che poi però si stempera, ed è come se la città si sottraesse all'identificazione, ci mescolasse le carte in tavola, per poi di colpo far riemergere piccoli elementi di riconoscibilità, che sta a noi mettere insieme, per ritrovare l'immagine contemporanea.

La vicenda poliziesca è costruita allo stesso modo. Fred Vargas, in quanto archeologa, dà molta importanza alle stratificazioni temporali. In *Io sono il tenebroso* ce n'è una metafora molto palese, che è la topaia in cui abitano i tre storici con l'ex poliziotto. Il piano terreno è in comune ("destinato a casino primordiale"), al primo abita lo studioso della preistoria, al secondo il medievista e al terzo lo storico della Grande Guerra. Nel sottotetto, l'ex poliziotto che rappresenta la decadenza. Una "scala cronologica" molto precisa (necessità vitale, dice il tedesco, per uomini senza prospettive professionali e in mancanza di una qualche struttura sociale), di fronte alla quale però i riferimenti temporali vanno ricomposti come tessere di un puzzle, così come i caratteri dei personaggi, che all'inizio danno l'illusione di essere perfettamente individuabili e poi invece si confondono, si intorbidano. Lo strano linguaggio che parla il protetto della vecchia Marthe (tradotto molto bene, e non era facile) crea confusione anche nel lettore, sembra che la struttura anomala del suo ragionamento scompigli anche i dati della vicenda. Che trova poi, come si è detto, un riordinamento corrispondente all'aspettativa del lettore, ma lo ritrova in maniera e per vie inaspettate.

Un altro esempio è la poesia di Nerval, il cui primo verso è stato scelto per il titolo italiano del libro (in francese è *Sans feu ni lieu*), *El Desdichado*, fondamentale per lo snodarsi della vicenda. "Pippe da intellettuali", la definisce il tedesco a più riprese, e per buon tratto si è tentati di dargli ragione. Poi invece quella poesia trova il suo posto esatto, che è nella metropolitana, in una Parigi che viene così a identificarsi cronologicamente in modo molto preciso, e i dati si capovolgono. Come vedrà chi leggerà.

29 08 2006

Il romanzo di un buco nero

Philippe Forest, *Per tutta la notte*

C'è sempre un fantasma che si aggira nelle pagine di Philippe Forest. *Per tutta la notte* è un romanzo da leggere con il cuore netto. È il romanzo di un buco nero, di un circolo vizioso dal quale due personaggi, un marito e una moglie, ex genitori di una bambina di quattro anni morta di osteosarcoma nel romanzo precedente, non sanno uscire, di un vortice

nel quale hanno la fortissima tentazione di lasciarsi cadere perché tutto si trasformi in nulla. È il romanzo dei tentativi di fuga da quel nulla, vanificati dalla forza della sua attrazione. È il romanzo di un autore che scrive il suo destino pagina dopo pagina, e che prende atto del proprio esistere mano a mano che il romanzo procede. Perché l'autore del libro ne è anche il protagonista, Philippe Forest è Félix, il marito di Alice. Ed è il padre di Pauline, oltre a essere colui che ne scrive la storia. Ma la storia di Pauline, con tutto il dolore e la violenza, con tutto l'impossibile che essa comporta, non sarebbe nulla – per noi – se suo padre Philippe non avesse inventato il personaggio Félix, se Forest non avesse risposto all'appello impossibile rivoltogli dal reale scrivendo i suoi romanzi, cercando una lingua adatta a esprimere l'inesprimibile, lingua che né la filosofia che sta dalla parte del senso, né la poesia che sta dalla parte del non senso, avrebbero potuto trovare. *Per tutta la notte*, ancora una volta, è il romanzo dell'indicibile. Ma il fantasma che si aggira in queste pagine “necessarie”, non è quello della bambina scomparsa, che pure è e per sempre resterà generatore del testo per Forest. Il vero fantasma è quello dello scrittore, che scrivendo si annulla in quanto essere di carne e potentemente si crea in quanto essere di carta. Di questo romanzo i critici, da Trevi a Colasanti a Scarpa, a gara proclamano l'eccezionalità. Come il precedente, come il successivo, è un libro cui Forest è stato costretto “dalla prova soffocante”. “Lettore sì, autore no”, si pensava in un lontano prima: allora, il suo rapporto con la scrittura era quello di chi la studia, di chi studia e scrive della scrittura altrui. Ma poi fu costretto a farsi autore in prima persona, e da questa costrizione nasce il racconto di un'esperienza limite, riflessione sul rapporto che s'instaura tra un'esperienza totalmente irraccontabile e la necessità di raccontarla. Due piccoli ma densi saggi stanno a monte della scrittura narrativa di Forest: *Il romanzo, il reale* e *Il romanzo, l'io* (pubblicati in Italia dalla collana Holden Maps della Bur, nella mia traduzione). Saggi che lessi qualche anno fa nelle bellissime sale della Bibliothèque Nationale di Parigi e la cui importanza mi indusse a costruirci un corso per gli studenti della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Torino, corso che godette della presenza dello stesso Forest. La collaborazione nata in occasione di quegli incontri nelle aule dell'Università portò alla traduzione del suo primo romanzo (in francese *L'enfant éternel*, che resi in italiano con un titolo diverso, concordato con l'autore, *Tutti i bambini tranne uno*), all'elaborazio-

ne di un numero dell'“Almanacco Portofranco” interamente dedicato alla scrittura dell'io e all'idea di romanzo formulata da Forest, e poi alla sua partecipazione a vari altri seminari e convegni qui in Italia. La casa editrice Alet ha il grande merito di aver creduto in questo autore al punto di acquisire l'intera sua opera narrativa da Gallimard (che fin dall'inizio è stato editore dei romanzi di Forest per volontà di Philippe Sollers, sul cui lavoro il Forest critico si è fatto le ossa, debuttando come storico del gruppo di “Tel Quel”). Dopo i due primi romanzi, uscirà prossimamente il terzo, *Sarinagara*, in altro modo ancora sorprendente. Peccato, per questo secondo, la reticenza dell'editore sulla traduzione, strana da parte di Alet che fin dalla nascita due anni fa, specializzandosi nella narrativa straniera di punta, dichiarò programmaticamente un'attenta filosofia della traduzione. Il nome del traduttore di *Per tutta la notte* viene singolarmente taciuto.

30 12 2006

Un brutto incubo per il commissario Adamsberg

Fred Vargas, *Nei boschi eterni*

In occasione del decimo romanzo, *Nei boschi eterni* (Einaudi), il caso Fred Vargas si complica e arricchisce straordinariamente. La signora francese del giallo, come ormai la chiamano, ha orchestrato una vicenda in cui confluiscono per esaltarsi reciprocamente tutti i colori della sua tavolozza. Due grossi cadaveri – ritrovati a Parigi nei pressi di porte de la Chapelle all'inizio del romanzo, uno bianco uno nero, entrambi sgozzati da qualcuno che sapeva dove incidere per uccidere e con un buco da siringa nel braccio a mo' di firma – sono contesi tra l'Anticrimine e l'Antidroga. Il commissario Adamsberg, ben noto ai lettori di Fred Vargas, li vuole per sé e ha il tempo contato per impedire che quelli dell'Antidroga gli fregolino i due corpi sottraendogli l'inchiesta. Fretta e necessità non lo trattengono dall'andare a “spalar nuvole” sul fiume, quando il momento si fa grave. È il suo modo di agire, ormai lo conosciamo, il carattere anticonvenzionale del suo personaggio, segnato profondamente da una grossa malinconia: qui, più che nelle storie precedenti. Il fascinoso e triste commissario figura particolarmente provato da una serie di eventi che precedono l'inchiesta, come la morte del padre da un lato, la paternità dall'altro. Adamsberg, rispetto all'ultimo

libro, ha acquisito un figlioletto di nove mesi, Thomas, di cui è madre un'altra vecchia conoscenza, la giovane e bella Camille, idraulica e musicista insieme, amore storico e tormentato del commissario. Diventata oggi semplice amica, nonostante il bambino. Risulta tenero Adamsberg, che si occupa con dedizione del piccolo pur nel turbine di un'inchiesta parossistica. Camille ignora che mentre lei è impegnata la sera nei suoi concerti, il commissario non esita a portarsi Tom addormentato nel marsupio sul luogo del crimine (e ovviamente dimentica di mettergli le gocce nel naso). La squadra di Adamsberg si è arricchita di un Nuovo, il tenente Veyrenc, che di stranezze ne conta non poche. Ha i capelli striati, come macchiati di strisce rosse, e si esprime quasi solo in versi raciniati (un bel cimento, per la coraggiosa traduttrice Margherita Botto, e eccesso di letterarietà, forse, per l'autrice). Il tutto gli viene da un'aggressione subita quand'era ragazzino, trentaquattro anni prima, brutta faccenda nella quale per vie non qui raccontabili era rimasto coinvolto lo stesso Adamsberg, a sua volta poco più che ragazzo. La vicenda odierna è la chiusura di un cerchio con quel passato. Cerchio concentrico, all'interno del primo e a sua volta resa di conti con il passato, è il legame tra il commissario e la dottoressa Ariane Lagarde, patologa con la quale ebbe a che fare in occasione di una lontana inchiesta, oggi reincontrata di fronte ai due cadaveri sgozzati.

Nei "boschi eterni" ci sono fantasmi interiori a bizzeffe, insomma, ma anche un fantasma nel senso classico del termine: quello di una monaca del Settecento che – anche lei, guarda caso – sgozzava le sue vittime, tutte donne. Oggi, sembra voler spaventare il commissario con le sue apparizioni. Ma Adamsberg è troppo occupato a inseguire tracce in quello che sembra sempre di più un brutto incubo – fatto di cervi squartati nelle selve normanne, gatti evirati, tombe di vergini profanate, pozioni magiche che dovrebbero dare la vita eterna... – per aver paura della monaca pazza. Un'altra pazzia, viva e concreta, assedia il commissariato attendendo alla vita di alcuni dei suoi membri più preziosi: un caso di dissociazione mentale, un'identità spaccata in due, l'Alfa e l'Omega di una personalità, separate per sempre da un muro invalicabile. Adamsberg ce la fa a risolvere il caso, a salvare tutti i suoi cari, a chiudere cerchi su cerchi, non senza fatica e a costo di non poco lavoro su di sé. Ed ecco che, sempre di più, il commissario si identifica con l'alter ego dell'autrice. Li accomuna indiscibilmente l'ossessione per il doppio (Fred Vargas e Adamsberg

sono entrambi gemelli) così come la tecnica dello scavo a far emergere porzioni nascoste e sorprendenti di verità. La nostra giallista, non va dimenticato, quando non scrive fa l'archeologa, medievista.

24 02 2007

Salvarsi dal baratro a Parigi

Véronique Olmi, *La pioggia non spegne il desiderio*

La pioggia non spegne il desiderio (Einaudi) è il racconto di un incontro che, attraverso la chiave del sesso, salva una donna dal baratro ormai vicinissimo. L'incontro avviene a Parigi, un diciotto di agosto, in Place Saint-Sulpice, piazza quadrata e austera a due passi dai giardini del Lussemburgo. La donna è molto magra, dolente e affaticata. L'uomo ha uno sguardo azzurro, la figura possente, e zoppica. Si conoscono da anni, ma solo oggi i loro occhi si incrociano. Una tempesta di pioggia e vento li investe, li lava e li lascia soli a passeggiare verso i giardini. Tra i due passano poche parole, ma s'instaura subito una necessità. Finiscono a letto in un albergo di mezzo lusso del quartiere. Il discorso tra loro si svolge in forma di sessualità. L'uomo la prende, si fa prendere, la fa godere, gode. La donna scopre, toccata da lui, che il suo corpo è ancora capace di vita, di amore, di appetito. Prende l'uomo nella sua bocca, si riscopre accogliente. I due escono a mangiare qualcosa, cibo unto e spesso in un ristorante cinese poco attraente, e tornano nella triste stanza d'albergo. Pochissime parole, e lui la riprende, non più con la dolcezza di prima. La prende imperiosamente, da dietro, sbattendola contro il muro, facendole male. Lei scopre in questo male, che ha dentro la fame e la determinazione, un effetto benefico. L'uomo poi le fa la vera violenza, ma la fa piano, guardando dalla finestra, senza costringerla questa volta all'incontro degli occhi: la fa parlare dell'altro uomo, quello che le ha iniettato la morte. A fatica, con il dolore di un parto, le parole prendono a uscire dalla bocca di lei, portandosi via il veleno. Andandosene da quella stanza, la donna sarà pronta al perdono. Véronique Olmi, l'autrice, è nata quarantacinque anni fa a Nizza, come la protagonista del suo romanzo. Non è detto esplicitamente, ma è dato a intendere. Scrive principalmente per il teatro, con poche sortite nella narrativa. *La pioggia non spegne il desiderio* è il secondo romanzo che viene tradotto in italiano, prima c'è

stato *In riva al mare* (Einaudi, 2004), storia del viaggio di sola andata che una madre fa con i suoi due bambini verso l'oceano, intensa e cupa storia di morte. Là, parlava la drammaturga, e il racconto aveva la forma del monologo, lungo monologo interiore interpretato da una mamma al capolinea della sua esistenza. Qui, invece, Véronique Olmi ha scelto la narrazione in terza persona, molto più distaccata, apparentemente oggettiva, lontanissima dal teatro. La donna e l'uomo non hanno nomi, ma hanno una storia. "Racconto erotico", si legge in terza di copertina, "in cui l'intreccio prevedibile si carica di suspense e i gesti del desiderio assumono una gravità piena di pudore". Molto più che erotico, si potrebbe dire, e si potrebbero aggiungere dei riferimenti: la poesia di Marina Cvetaeva, la prosa di Emmanuel Bove. Autori che, scrivendo, parlano di loro stessi, del loro malessere esistenziale, del loro dolore di vita, dei loro amori. Parla di se stessa Véronique Olmi? Certamente sì, ma contano poco le vaghe coincidenze biografiche, e sarebbe morboso voler sapere se proprio lei ha vissuto quell'incontro. La verità della sua scrittura, della scrittura di chiunque, non sta nella verificabilità dei fatti narrati, ma nella quantità di reale che contiene. Se i gesti che compiono i due personaggi sono molto "realistici", non è per i dettagli che la narrazione fornisce, conformazione degli organi, modalità degli atti, ma per l'urgenza che essi traducono. Quella stanza di albergo può ricordare la casa dalle pareti trasparenti di Breton? Sì, se l'autrice scrivendo ha cercato di rispondere alla domanda "Chi sono io?". Ancora di più, se rispondere a quella domanda è per lei, come per noi, essenziale. La traduzione, delicata, è ben risolta da Elisa Artuffo e Sara Merlino.

18 08 2007

L'infanzia rapita da Hitler

Nancy Huston, *Un difetto impercettibile*

Quattro generazioni: da Solomon che ha sei anni nel 2004 a Kristina che ebbe la stessa età nel 1945. L'ultimo romanzo di Nancy Huston, *Un difetto impercettibile*, nell'ottima traduzione di Federica Aceto realizzata per Rizzoli, percorre a ritroso le vicende di una famiglia ebrea di origine ucraina trapiantata in America, facendo suo il punto di vista dell'infanzia. Di quattro infanzie, quelle dei protagonisti delle quattro parti in cui è

scandito il libro: Solomon detto Sol, suo padre Randall, Sadie sua nonna e madre di Randall, e la bisnonna Kristina detta Erra, che è nonna di Randall e madre di Sadie. Ognuna delle quattro parti è scritta in prima persona, voci narranti sono volta a volta i quattro protagonisti al loro sesto anno di età. Una premessa è necessaria per parlare di questo importante romanzo, insignito in Francia del Prix Femina 2006 e considerato a oggi la migliore riuscita di una scrittrice già nota e stimata, canadese di nascita, newyorchese d'adozione, poi francese per scelta. Uso le sue parole: "Tra il 1940 e il 1945, per compensare le perdite tedesche causate dalla guerra, fu intrapreso un ampio programma di germanizzazione di bambini stranieri nati nei territori occupati dalla Wehrmacht. Per ordine di Heinrich Himmler, più di duecentomila bambini furono rapiti in Polonia, Ucraina e nei Paesi baltici. Quelli che erano in età scolare furono mandati in centri speciali dove sarebbe stata impartita loro un'istruzione ariana; i più piccoli, tra cui molti neonati, transitarono per i centri Lebensborn (letteralmente fonte di vita), prima di essere assegnati a famiglie tedesche". Un libro sulla transizione, lo definisce Nancy Huston. Come dire: su cosa diventiamo, a partire da ciò che le generazioni precedenti ci hanno trasmesso. Quando in partenza c'è una *faulle*, una ferita, che cosa succede nella storia di una famiglia? Come negli altri suoi libri, la Huston riflette sulla nozione d'identità. In questo caso, segue o meglio risale lungo una linea di frattura che, apertasi in quella famiglia a causa del programma nazista di germanizzazione dell'infanzia rapita, ha continuato ad attraversarne i destini di generazione in generazione. La bisnonna Erra, vittima di quel programma, ha trasmesso la sua ferita alla propria figlia Sadie e, attraverso di lei, al nipote Randall e al pronipote Solomon. Quest'ultimo, bambino americano e totalmente americanizzato, è alla fine più vittima di tutti, ignaro della ferita ma, rispetto al padre, alla nonna e alla bisnonna, molto meno armato per difendersi. Lui cresce in ambiente superprotetto, nell'America di oggi. Sua madre, moglie di Randall, donna nevrotica che incanala le sue ansie in un'ossessiva ricerca della preservazione globale per il povero bambino, lo tratta come un reuccio e ogni sua azione, come ogni sua parola, sono mirate a garantirlo da qualunque rischio di turbamento psicologico. Sol si è così convinto di essere il centro del mondo, e che nessun male potrà mai accadergli. Massimo godimento per lui è toccarsi mentre, a insaputa della madre, guarda scaricandoli dal web video in cui i prigionieri di guerra vengono

sgozzati o decapitati. Traccia fisica della sua appartenenza alla famiglia di Erra è un grosso neo che ha sulla tempia. Tutti e quattro i protagonisti del libro ce l'hanno, in punti diversi del corpo. È grazie al neo che la nonna Sadie, storica di professione, è riuscita a ricostruire la vicenda familiare, il trauma originario che ha segnato la vita di sua madre, rapita neonata, affidata a una famiglia tedesca e poi, a sei anni, adottata da una coppia canadese di origine ucraina. A Solomon quel neo, quando ha sei anni, viene fatto estirpare: la madre vuole scongiurare l'eventualità che possa evolvere un giorno in melanoma. Vuole in realtà cancellare il segno visibile della sua discendenza da Erra. Nel romanzo, ognuno dei quattro bambini arriva sulla linea di frattura (peccato che non sia stato conservato nell'edizione italiana il senso del titolo originale, *Lignes de faille*) al compimento del sesto anno, chi in un modo chi in un altro. Non è un caso: quando Nancy Huston aveva sei anni, sua madre decise di andare via di casa.

29 12 2007

Dialogo immaginario tra vittima e carnefice

Philippe Forest, *Quarantatré secondi*

Quarantatré secondi: un tempo brevissimo, tra il momento in cui venne sganciata la bomba atomica su Hiroshima e la sua infernale esplosione. Brevissimo ma sospeso ed eterno, se si pensa che quei 43 secondi fanno da spartiacque tra un prima, tempo della Storia in cui nulla del genere era ancora mai stato osato, e un dopo Storia in cui non si è più potuto far finta di non sapere. Philippe Forest, autore francese 45enne ormai riconosciuto come uno dei più interessanti che ci siano oggi in Europa e i cui romanzi (*Tutti i bambini tranne uno*, *Per tutta la notte* e *Sarinagara*, pubblicati in Italia da Alet) stanno girando il mondo, è diventato scrittore quando il Male gli si è manifestato uccidendo la sua piccola Pauline. I suoi libri sono la risposta al dolore di quell'esperienza, un tentativo di dire ciò che non può essere detto, la volontà, anche, di testimoniare, di impedire che l'oblio cancelli quella violenza, vissuta come impossibile. In modi ogni volta diversi, ma sempre fedele a quel punto – anch'esso spartiacque – della sua esistenza, Forest ha piegato il romanzo, lo ha forzato in una direzione di verità dalla quale è difficile fare ritorno. *43 secondi*, pièce

radiofonica (Celid), contiene, in una forma per lui nuova e straordinariamente condensata, la sua riflessione sulla scrittura posta di fronte a ciò che viene dato come inevitabile. Lo fa fotografando, attraverso due voci, i lunghissimi e fulminei 43 secondi del titolo. La voce 1, americana, è quella del pilota di uno dei tre aerei incaricati della missione, la voce 2 è di una donna giapponese. Lui sa che cosa sta per accadere, lei no. Entrambi nella notte che ha preceduto il 6 agosto 1945 hanno fatto un sogno, lei diventava il grande corpo della terra, lui si fondeva nel cielo. I due sogni riuniti fanno l'amore nel testo, dicono il desiderio di entrambi. Ma tra lei che non sa e lui che sa c'è quel preciso frammento di tempo. "Little boy" aprirà un crepaccio nero in cui saranno inghiottiti i vivi e i morti. Le due voci contano per noi lo scorrere dei secondi. Per Forest la letteratura non salva, ma qualcosa può fare: ad esempio, far parlare chi non c'è più. Chi sopravvive, e si sente colpevole pur essendo innocente, può dar voce alle vittime perché gli occhi di chi c'è ancora restino aperti su di loro.

25 05 2008

I maquis, eroi di umanesimo, non di guerra

Marc Levy, *I figli della libertà*

Per Marc Levy non ci sono grandi bugie o mezze verità. I figli della libertà "sono stati tutto salvo che terroristi, non hanno mai ucciso degli innocenti, la loro incredibile maturità sociale e politica li ha resi eroi non di guerra ma di umanesimo e di umanità. La loro fede era nell'uomo e nella libertà", dice. Ed ecco che il suo libro sui ragazzi che ancora adolescenti scelsero il *maquis* per non sottostare alla legge di Pétain diventa un inno alla purezza assoluta degli ideali. E nessuna ombra si allunga sul loro operato, che resta luminoso sotto ogni punto di vista: non c'è traccia delle nostre polemiche sul "sangue dei vinti" e la "guerra civile". Marc Levy, classe 1961, parigino residente a Londra, ha parecchi titoli di grande successo alle spalle. Esordì nel 2000 con un libro dedicato a suo figlio, *Se solo fosse vero*, che entusiasmò i lettori e insieme i produttori cinematografici americani. Quel libro e i successivi (*Amici miei, miei amori, Se potessi rivederti, Lo sparo, La prossima volta, Dove sei?, 7 giorni per l'eternità*) hanno scalato tutti le classifiche di vendita raggiungendo i primi posti e sono stati tradotti in decine di lingue. Libri che piacciono molto, romanzi

pieni di sentimenti e di storie d'amore, vera fiction sia pure ancorata a temi di attualità, ad esempio l'eutanasia. *I figli della libertà* (Rizzoli), però, è un'altra cosa. Nessuna finzione, tutta verità: dieci anni di documentazione, e poi – a far saltare remore e ritrosia – uno spintone dato dalla moglie. Questa volta infatti Marc Levy ha raccontato una storia familiare e persino intima, per molti aspetti dolorosa e tragica, che è allo stesso tempo Storia a tutti gli effetti. Da un lato l'epopea della 35ª brigata partigiana di Tolosa, culminata nel calvario del treno fantasma diretto a Dachau, da cui si salvarono una manciata di persone. Dall'altro la vicenda di due di quei giovanissimi partigiani, Raymond e Claude, fratelli, rispettivamente il padre e lo zio dello scrittore. Entrambi miracolosamente rimasti vivi, con la memoria di quei giorni incisa nella carne. Il racconto è affidato alla voce di Raymond, anzi di Jeannot (questo il nome che assunse appena entrò a far parte della brigata). Le 330 pagine del libro ripercorrono episodi che Marc deve aver sentito evocare da bambino, ricordi che sicuramente hanno contribuito a formare la sua coscienza di uomo. Attraverso le parole di Jeannot, prendono corpo però anche le storie degli altri membri del gruppo, per lo più stranieri – questo il particolare più straordinario – ebrei o comunisti, accolti da una Francia ospitale e poi condannati a morte da quella stessa Francia fattasi nemica. Un Paese però spaccato in due – questo per Levy è il solo distinguo vero e necessario – tra chi si schierò con l'Occupante (a volte persino anticipando la ferocia nazista) e chi non lo fece, rischiando tutto per difendere un'idea. “A differenza di quelli che collaboravano con i nazisti, a differenza di quelli che denunciavano, arrestavano, torturavano, di quelli che deportavano, condannavano, fucilavano, di quelli che in piena libertà, con la coscienza ammantata di un falso dovere, appagavano il loro odio razzista, noi, a differenza di tutti quelli, pur essendo pronti a sporcarci le mani, le avremmo avute sempre pulite”, dice Raymond. Noi, cioè la brigata di partigiani diciottenni di cui scelse di far parte, con i quali combatté, finì in carcere e poi sul treno della deportazione.

20 09 2008

Com'era tenera la notte, fino all'ultima baruffa

Gilles Leroy, *Alabama song*

Alabama song : dalla canzone di Kurt Weill a quella dei Doors, al titolo del romanzo di Gilles Leroy che dà voce a Zelda Fitzgerald. Al centro, una giovane ragazza, la bella di Montgomery. Intorno a lei, a cerchi concentrici, tutto ciò che diede un valore alla sua esistenza e che progressivamente si ridusse restringendosi inesorabilmente. Il libro, vincitore del Prix Goncourt 2007, edito ora da noi per Baldini, Castoldi, Dalai nell'ottima traduzione di Margherita Botto, contiene le memorie immaginarie di Zelda Fitzgerald, buttate sulla carta a partire dal 21 dicembre 1940, giorno della morte di Francis Scott, data a cui il racconto ritorna, chiudendosi a cappio: "C'è chi si nasconde per rubare, per uccidere, per tradire, per amare, per godere. Io ho dovuto nascondermi per scrivere. Non avevo ancora vent'anni quando mi feci conquistare – dominare – da un uomo che ne aveva solo alcuni più di me, che voleva decidere della mia vita e lo fece moltissimo". Il percorso della memoria, frammentato e altalenante tra l'oggi della malattia mentale e uno ieri che emerge a tratti, da una percezione in cui la profondità è ormai abolita in favore di una compresenza, contiguità di tempo passato e tempo presente, è condotto in prima persona da Zelda. I ricordi sono veri, ma filtrati e spesso deformati nel loro interpersi a brani di dialogo con il giovane psichiatra che l'ha in cura. Per più di dieci anni Zelda è passata di medico in medico per supposta schizofrenia, ha subito elettroshock, è stata sedata con neurolettici, ancora e sempre dominata, domata. La sua parola è fluttuante, e al tempo stesso molto tesa e nervosa. Doppia, insomma. Non solo per il giustapporsi dei vent'anni spensierati con i quaranta dolorosi, e il loro frequente sovrapporsi in un flusso che non li separa ma li unisce. È doppia anche perché Zelda non riesce a odiare l'uomo che l'ha distrutta, l'ha privata della sua scrittura, le ha impedito di essere madre serenamente, l'ha tradita e anche, morendo, abbandonata; ma allo stesso tempo non può amare l'uomo, quello stesso uomo, Francis Scott, il grande scrittore, che ha fatto di lei un'icona, l'ha portata per il mondo, le ha dato una figlia, ha mantenuto le sue promesse. Ed è doppia anche, soprattutto, perché a dire io, a infilarsi nella pelle di Zelda, è Gilles Leroy, l'autore reale del libro, spogliatosi della sua identità per assumere quella di lei. "Che pena essere una donna quando non si ha l'abito femminile", fa dire lui a lei, o meglio dice lui nei panni di lei. Il discorso di Zelda è doppio perché si affanna a

voler salvare l'integrità di colui che nei suoi confronti ha avuto tutte le colpe. "Questa follia a due non era amore", constata nel momento della perdita, eppure l'idea di lasciare Francis Scott nella fossa, di separare se stessa da lui è per lei impensabile. Incastonati nel racconto di sé da parte di Zelda – in questo ripercorrere il breve fulgore seguito dalla tragica scoperta di un quotidiano coniugale invivibile, lo spegnersi della gloria del marito, i furti che lui faceva dai diari di lei per mettere insieme *Tenera è la notte*, l'omosessualità, l'allontanamento della bambina, e poi la danza praticata con furia autodistruttrice come fuga dal reale, il rifugio nella pittura per potersi esprimere anche dopo l'esplosione della malattia e il divieto di Francis Scott: "Tu non scriverai" – qua e là brevi lacerti di lettere: quelle scritte dal padre alla figlia, quelle della figlia al padre, alcune vere, alcune immaginarie. Il rapporto che l'ha esclusa, l'amore esclusivo da cui si è vista allontanata, come moglie e come madre. Il libro di Gilles Leroy esce da noi proprio mentre in Francia viene pubblicata la corrispondenza reale tra Scott e Scottie, completa di molte lettere fino a oggi rimaste del tutto inedite (*Lots of love. Scott et Scottie correspondance 1936-1940*, Bernard Pascutto éditeur, a cura di Romain Sardou). La lettura contemporanea dei due libri crea un effetto stereofonico straniante, per il cozzare arbitrario di finzione romanzesca e verità letterale. Se Zelda/Leroy cita le righe scritte dal padre alla bambina nel '33, quando lei non aveva ancora 12 anni – "Cose di cui preoccuparsi (del coraggio, della pulizia, dell'efficienza, dell'equitazione) e cose di cui non preoccuparsi (dell'opinione comune, delle bambole, del passato, del futuro, di crescere, che qualcuno ti passi davanti, di trionfare)" – tra le lettere vere, datata 3 agosto 1940, troviamo quella, sempre del padre alla figlia, che parla di preoccupazioni altre: "Tua madre ha insistito per vederti. Ai malati come lei sono necessari cippi chilometrici sulla strada: qualche piacere in prospettiva, qualche gioia da ricordare. Si sente fiera quando vai a trovarla a Montgomery, per lei è un tema di conversazione. Pensa quanto è vuota la sua esistenza. P.S. Mostra le mie lettere il meno possibile a tua madre: ti scrivo così liberamente?". E la figlia scrive al padre, 4 settembre: "Caro Papà, con Mamma mi sono comportata come un angelo ornato di aureola. Sono contenta di informarti che non ha l'aria infelice, ma esprime le sue idee in modo così lambiccato e ciò nonostante continua a fissarle per iscritto in un modo illeggibile".

11 10 2008

Una campionessa dell'autofiction?

Christine Angot, *Rendez-vous*

Oggi è una delle scrittrici di cui più si parla in Francia, nel bene e nel male. Ha i suoi strenui sostenitori, uno dei quali pesa particolarmente: Philippe Sollers, che dal suo attuale pulpito, *Le Journal du Dimanche*, pronuncia approvazioni incondizionate di ogni suo nuovo libro (“Auda-ce, rapido, potente... Si comincia a leggerlo e non lo si lascia più”, ha scritto a proposito di *Rendez-vous*, che pubblica ora in italiano Guanda). Ed ha, come sempre accade quando ci si espone, molti detrattori che l'accusano di narcisismo, esibizionismo, disturbi vari della personalità. Ha ragione Sollers, i libri di Christine Angot si divorano perché non si può restare indifferenti alla sua scrittura. Più che toccare il nervo delle cose, i suoi libri sono fasci di nervi scoperti, che vibrano, si contraggono, raramente si distendono, mai si rivestono. E hanno ragione anche i detrattori, nel dire che Angot mette in scena Angot, sempre Angot e ancora Angot. Esibisce se stessa, certo, non può non farlo, è la sua condizione di esistenza. Nell'edizione francese, vuole la propria fotografia in copertina, perché non ci siano equivoci. Si mette in primo piano fin dai margini del libro perché si veda com'è: bella, ma anche segnata dalla vita, tesa, e spesso rancorosa, verso chi le ha fatto del male e verso se stessa, per la vulnerabilità di cui non può liberarsi. *L'incesto*, del 1999 (tradotto da Einaudi), era un pugno nello stomaco. Angot metteva in romanzo la violenza subita per anni da parte del padre, ed anche la propria immatura connivenza con le tecniche seduttive del genitore e poi l'immensa sofferenza, il trauma, le conseguenze. Tra le quali, la fase (pochi mesi) di omosessualità, il grandissimo amore per la figlia, la piccola Léonore, ma anche la difficile gestione del rapporto con lei e poi, soprattutto, il ricorso alla scrittura. Di tutto questo, Angot faceva romanzo. E lo faceva con i nomi, quelli veri, accettando il rischio di denunce tanto gravi, ma insieme mettendo a repentaglio diritti altrui, ad esempio quelli della bambina, esposta irrimediabilmente. Già in precedenza c'era stato *Sujet Angot*, di analoga concezione, e da allora in poi ogni libro riprende quello schema, e divide i lettori. I personaggi continuano ad essere chiamati con i loro nomi, i cognomi vengono taciuti solo quando gli interessati si fanno minacciosi. Perché ormai, chi ha a che fare nella vita con Christine Angot, sa che se questo accade è perché un nuovo libro si sta scrivendo.

In un primo tempo era sembrato che la via del romanzo fosse stata presa da Christine Angot come scelta obbligata, terapeutica, per far fronte a una condizione esistenziale di soffocamento. E che la riflessione, all'interno del romanzo, sulle ragioni della propria scrittura ne fosse l'elemento dominante. Oggi, la questione appare ulteriormente complicata: Angot è a tutti gli effetti una scrittrice affermata, per lei il romanzo non è più una terapia, è diventato in qualche modo, si potrebbe dire, il presupposto delle scelte. La relazione con il banchiere perverso, che apre *Rendez-vous*, serve da contrappeso, narratologicamente parlando, alla perversa relazione con l'attore Eric, che nel romanzo assume il ruolo di centro vuoto, mancanza generatrice. Il giovane attore che ha fatto sapere a Christine quanto l'apprezzasse in quanto scrittrice, è diventato via via sempre più imprendibile, ragione di dolori lancinanti, operatore di follia, a mano a mano che ha capito il gioco da lei messo in atto. Nella vita, entrambi i rapporti – quello con il volgare banchiere e quello con il raffinato artista – si strutturano in funzione di ciò che significano in termini di scrittura. Il corto circuito è implicito nel progetto di Christine Angot. Sembra che ormai lei affidi al romanzo il compito di determinare il suo destino. In Francia viene considerata campionessa dell'*autofiction*, e ad ogni occasione Christine Angot ribadisce quanto sia inopportuna questa classificazione. L'*autofictionneur* è per definizione colui che “inventa fatti strettamente reali”. Dei suoi romanzi, invece, si potrebbe dire che “realizzano fatti strettamente inventati”. Ma è qui che il gioco si fa perverso, e la categoria del sospetto più che mai pregnante: che tipo di patto può instaurare con il suo lettore un'autrice che ha fatto della verità il suo appannaggio, ma che al tempo stesso impone a quella verità le regole della finzione? Un grande plauso al traduttore, Francesco Bruno, che è entrato perfettamente in risonanza.

06 12 2008

La scrittrice che finge fatti veri

Christine Angot, *Il mercato degli amanti*

Dei diciassette libri che Christine Angot ha pubblicato dal 1990 a oggi, *Il mercato degli amanti* (Guanda) è quello che la critica francese ha unanimemente apprezzato di più. Sin dall'inizio, ha fatto molto discutere la sua

cifra di scrittrice, l'egotismo. Da un lato gli entusiasti, convinti che l'era postmoderna costringa gli autori a parlare solo e ossessivamente di sé; dall'altro i denigratori, che di libro in libro hanno squalificato una letteratura solipsistica tendente alla mitomania e in qualche modo "sospetta".

Angot è considerata dai più autrice autofinzionale, etichetta che la irrita (sono leggendarie le sue arrabbiature pubbliche) e che lei respinge a ogni occasione. Poiché la caratteristica fondante dell'*autofiction* è quella di "fingere fatti veri" (la definizione è dell'inventore Doubrovsky) ovvero di trasporre in finzione narrativa eventi reali, viene in effetti da chiedersi come possa rientrare in questo genere la sua scrittura se, come Angot sostiene, essa è completamente priva di invenzione. Ed ecco entrare in scena il sospetto.

Il libro che ha fatto più discutere è *L'incesto*, del 1999, quello che in termini espliciti evoca la protratta relazione sessuale di Christine con il padre, indiscutibilmente traumatica, iniziata quando l'autrice era adolescente e innescata dall'uomo con suadenza subdola e luciferina. Vero o falso?

Visceralmente, il dibattito si è sviluppato a partire da questo interrogativo. Christine Angot si è inventata i termini del trauma per mettere in scena finzionalmente sofferenze interiori, certamente reali ma non concretamente incestuose, o davvero è stata per anni vittima di questa violenza, aggravata da una lunga incapacità a reagire e dunque da un invivibile senso di colpa?

In realtà, questo poco dovrebbe importare al lettore cui è messa in mano una narrazione cruda condotta in prima persona con esibizione di nomi e cognomi veri, e precisa volontà da parte dell'autrice di indurre l'identificazione. Mentre, a rigore, questioni di carattere etico sarebbero più interessanti, ad esempio l'opportunità di coinvolgere la propria figlia, molto piccola all'epoca della pubblicazione dell'*Incesto*, in un progetto letterario di questa natura, a prescindere dalle conseguenze.

Ma veniamo al *Mercato degli amanti*. Questa volta Angot ci racconta della sua relazione con Doc Gynéco, rapper meticcio – al secolo Bruno Beausir – e dunque delle difficoltà di una storia d'amore tra una scrittrice cinquantenne bianca e un giovane *banlieusard* di colore. Complicata dall'appoggio che quest'ultimo diede a Sarkozy durante la campagna presidenziale. Tradimenti a gogo: sociali, culturali, etnici. Sullo sfondo permane il trauma che genera la scrittura di Christine Angot, qui presente nella frase che un giorno le disse suo padre, riportata a pagina 180, cioè a due

terzi del libro: “Al mercato degli amanti un nero vale meno di un bianco”. Ancora e sempre, insomma, tutto ruota intorno a Edipo.

Lo scopo dichiarato del libro era quello di smontare certi pregiudizi: da qualunque parte lo si guardi, bisogna dire che è centrato. Da qui la giusta approvazione unanime. E poi c'è il linguaggio – nervoso, disperato – di Angot, questa sì la vera cifra della sua narrativa, reso in italiano con tutte le acrobazie del caso dal valoroso Francesco Bruno.

05 06 2010

Così muore l'autore

Michel Houellebecq, *La carta e il territorio*

Michel Houellebecq si è ucciso. Ha fatto di se stesso un personaggio, e lo ha ucciso nel suo ultimo romanzo. Si è tolto la soddisfazione di darsi la morte, sulla pagina, nel modo più cruento che potesse immaginare. Fatto a pezzi in maniera chirurgica, in molti pezzi, e decapitato. La testa, staccata, l'ha lasciata intera. La stessa sorte è andata al principale affetto che egli abbia, nella vita e nella finzione letteraria, il suo cane.

Il romanzo, *La carta e il territorio*, è selezionato per il premio Goncourt, e non stupisce visto l'editore francese, Flammarion, vale a dire Teresa Cremisi, che ha costruito la *prérentrée* letteraria (articoli estivi, anticipazioni di fantasia) sul ritorno di Houellebecq. Una bomba annunciata insomma, in cui lei, Teresa Cremisi, figura a sua volta come personaggio nelle vesti appropriate dell'editrice.

Il gioco è chiaro da questi primi elementi: *La carta e il territorio* (edito in italiano da Bompiani) sfrutta le varie facce delle identità e trasforma in esseri di carta molte persone esistenti nel reale. C'è perfino Silvio Berlusconi, in un angolo recondito del romanzo. I termini della sua presenza li lascio scoprire al lettore, dirò solo – come indizio – che questo è un libro sulla desolazione e che ogni elemento che vi compare in qualche modo si rapporta al tema centrale. Quella di Berlusconi è una piccola partecipazione, meno di una comparsa. Ma rientra in un progetto che prevede l'utilizzazione a fini romanzeschi di personalità note o molto note (giornalisti, scrittori come Beigbeder o Sollers, quest'ultimo evocato come già morto da tempo), e il loro legittimo sfruttamento nel contesto di una riflessione sul tramonto di una società, quella di cui lo scrittore

Houellebecq è lo voglia o no pedina, che ha equiparato l'arte e i suoi manufatti ad ogni altra merce.

Nel ventaglio di soluzioni adottate dai narratori contemporanei, coloro che – spesso loro malgrado – rientrano nell'ambito del postmoderno letterario, quella cui ricorre Michel Houellebecq in quest'ultimo romanzo è basata insomma sulla copia dal vero e poiché si tratta di figure umane possiamo dire che è un'elaborazione del concetto di ritratto. E, quindi, di autoritratto.

C'è in effetti, propriamente parlando, un ritratto pittorico di Michel Houellebecq al centro del romanzo. “Una vecchia tartaruga malata” è l'immagine che gli attribuisce il personaggio dell'artista, Jed Martin, intenzionato a dipingere la tela intitolata *Michel Houellebecq, scrittore*. L'autore del romanzo, attraverso il personaggio dell'artista (suo alter ego), dipinge il proprio autoritratto, ovvero il ritratto dell'autore trasformato in personaggio. L'effetto è quello vertiginoso della *mise en abîme*. Tradotto in termini meno destabilizzanti, per chi non sia appassionato di questi meccanismi (bassamente) narratologici, *La carta e il territorio* è un romanzo che s'interroga su che cosa significhi oggi essere scrittori avendo deciso di assumersi la responsabilità di tale ruolo nell'era del sospetto. Nell'era cioè in cui non si può più, è roba del passato, scrivere avendo fiducia in lettori che a loro volta siano disposti ad affidarsi senza retropensieri alle pagine di un romanzo.

Ma torniamo al suicidio, o meglio – restando alla lettera del romanzo – al delitto, l'efferata uccisione di Michel Houellebecq che avviene a metà circa delle 360 pagine di cui esso è composto. Come ogni delitto che si rispetti, comporta un'indagine poliziesca. E dunque il ricorso a personaggi che incarnino il ruolo di chi indaga sul crimine. Il poliziotto, scrive Houellebecq, odia l'assassino, a furia di vedere cadaveri massacrati, e fa della ricerca della verità la sua ossessione, la sua personale e specifica vertigine. Lo scrittore, per contro, che in quanto tale nell'era del sospetto per lo più è schizofrenico, odia se stesso, o meglio la propria identità, odia riconoscersi, e indulge quindi a meccanismi vari di autodistruzione. Ciò che cerca – a differenza del poliziotto che si illude di poter giungere a una qualche verità nell'ambito della sua indagine – è la distruzione di sé in quanto identità. Il poliziotto è l'immagine riflessa dello scrittore, intendo dire capovolta. Così, nel romanzo, il personaggio che lo incarna è l'altro che Houellebecq potrebbe essere se non avesse deciso di sopprimersi

attraverso la scrittura, in essa. Persino il suo cane, il cane del poliziotto, cui Houellebecq dà nome Michel, finisce per essere uno dei tanti alias dello scrittore. Fragile, per ragioni congenite, tanto quanto lui.

Non dico di più, toglierei gusto. Vale il Goncourt secondo me? Sicuramente vale la pena, e vediamola pure come piacere, a tratti anche intenso, della lettura. Grazie anche al fatto che di turismo sessuale o insulti all'islam, questa volta, Houellebecq ha fatto saggiamente a meno.

09 10 2010

III

TERZA GENERAZIONE

Haiku di neve bianca come la seta

Maxence Fermine, *Neve*

C'è una grande somiglianza, inizialmente fastidiosa. Un libro di piccolo formato, un titolo di quattro lettere per dire una materia che evoca insieme una sensazione tattile, campo chiaro con ideogramma al centro. La storia è quella di un personaggio, racconto di formazione di quel personaggio, che compie un viaggio in Giappone dal quale torna con un amore e con un tesoro, che straordinariamente coincidono. La ricerca iniziatica riguarda una qualità "bianca".

Sono molto simili, *Neve* di Maxence Fermine (Bompiani) e *Seta* di Alessandro Baricco. Fermine ha trent'anni, vive tra le nevi dell'Alta Savoia, questo è il suo primo romanzo. *Seta* di Baricco è venuto prima. Se si supera, e si accetta, l'ingombrante liaison, *Neve* resta un libro ambizioso per l'estrema tensione dell'autore a voler dire enormemente più di quanto dice, l'estetica in levare spinta alle sue estreme conseguenze, la voluttà della pagina spoglia che punta alla misura delle diciassette sillabe – l'haiku – come a un ideale di purezza. Ma è anche un libro che può piacere molto.

Yuko è un giovane poeta ossessionato dalla neve. Per imparare il colore, viene mandato da Soseki, anziano maestro divenuto cieco. Durante il viaggio incontra una donna bellissima custodita dal ghiaccio come una visione. Gradualmente, Yuko impara il colore da Soseki, e viene a sapere che prima di diventare cieco aveva una moglie, funambola leggera che aveva voluto danzare sul filo un'ultima volta ed era stata tradita da una fune mal sospesa tra due enormi montagne. Sprofondata nella neve, Neve era scomparsa per sempre. Dopo una schermaglia a molteplici senso, Soseki accetta di farsi insegnare da Yuko il cammino

per arrivare alla sua Neve, sdraiato sulla quale si lascia morire finalmente placato. Yuko torna a casa con il segreto del colore che gli permette di cantare la neve in sillabe di poesia ora davvero “bianche”, non più per mancanza di mezzi ma per la loro acquisita padronanza. Una donna allora lo raggiunge, figlia di Soseki e di Neve. Così l’haiku può compiersi: “E si amarono l’un l’altro sospesi su un filo di neve”.

Questo libro rientra, va detto, in un filone minimalista ormai affermato tra gli scrittori francesi di oggi, che vede il miglior rappresentante in Christophe Bataille e il più popolare in Philippe Delerm. Filone che nei suoi aspetti esteriori è stato anche teorizzato, come creazione della scuola del “moins-que-rien”, riduzione estrema dei mezzi espressivi volta al conseguimento dell’effetto più immediato e pregnante. Che ci sia una motivazione ideologica a monte, i rappresentanti di questa maniera che predilige l’asciugamento della scrittura, in realtà, lo negano. Loro affermano di rispondere a una necessità. E così del resto li spiega un grande scrittore decisamente lontano da loro, Hector Bianciotti, che non vorrebbe scrivere come loro fanno, né saprebbe (dice), ma è molto attento al loro emergere, anche perché è un fenomeno riscontrabile in paesi diversi e situazioni lontane.

Maxence Ferminé è forse il più ingenuo tra tutti. Il suo Yuko il Viaggio lo fa una volta sola. L’autore non gioca sulle ripetizioni del tema con minime varianti. Sembra credere davvero nell’esito della sua ricerca, sembra lontano dalla sperimentazione calibrata. Immune da falsi pudori, Ferminé la freccia scoccata all’inizio la fa arrivare al centro del bersaglio, non la blocca un po’ prima gravida di ipotesi (per ora).

01 04 2000

La tirannia della bellezza

Amélie Nothomb, *Stupore e tremori*

È l’atteggiamento che dovevano assumere i sudditi nell’approssimarsi all’Imperatore del Sol Levante, stupore e tremori. È anche il titolo dell’ultimo libro tradotto da noi (per Voland) di Amélie Nothomb, personaggio singolarissimo, caso editoriale dei più interessanti negli ultimi anni in Francia. La protagonista del romanzo, che si chiama Amélie ed è belga, riesce a farsi assumere in una grande azienda giapponese avendo

22 anni e conoscendo la lingua del posto per esserci nata. La scala gerarchica di superiori che la sovrastano, a partire dalla più diretta, la capoufficio Fubuki Mori, bella e algida orientale alle soglie della trentina, riescono a ridurre la giovane europea molto più che stupita e tremula. Arrivando Amélie si sentiva Dio, subito aveva dovuto ridimensionare il proprio concetto di sé e paragonarsi al Cristo, per finire in pochissimo tempo a constatarsi guardiana delle toilettes. Il lavoro di sgretolamento della personalità della ragazza da parte del sistema aziendale nipponico è rapido e preciso. Straniera, conosce la lingua dei capi: invece che un vantaggio, questo è per lei penalizzante (può capire quello che i capi si dicono, portando loro, ad esempio, il tè). Dimostra di saper ragionare: è per lei un altro grave handicap. Come pure il fatto di provare sentimenti ed emozioni.

Cacciata sempre più in basso fino a dover pulire le tazze dei gabinetti del 44esimo piano della Yumimoto purché non parli, Amélie attende la fine del contratto guardando dalla finestra dei cessi e maturando opinioni scatologiche sulla società giapponese. Fortemente autobiografico, *Stupore e tremori* mantiene, nella sua spietata analisi di un mondo che può essere avanzatissimo tecnologicamente e al grado zero umanamente, l'andamento della fiaba, come gli altri libri della Nothomb che – nella loro profonda diversità – hanno in comune questa misura. Amélie Nothomb è effettivamente nata in Giappone, a Kobe, dove il padre era ambasciatore del Belgio, e ha trascorso la sua infanzia e adolescenza viaggiando tra Cina, Laos, Birmania, Bangladesh e Stati Uniti. Venuta a 17 anni a Bruxelles per svolgere studi di filologia, si trovò in grave difficoltà come persona “diversa”, cresciuta altrove. Il tentativo di tornare in Giappone si risolse in una profonda disillusione, di cui il romanzo è testimonianza. Una grave crisi personale, un nuovo rientro e la decisione di mettersi a scrivere, sono state le tappe successive dell'esistenza di una donna, ora 34enne, cui il successo è arrivato molto in fretta e in maniera travolgente. In apparenza eccentrica – un unico servizio fotografico, della fotografa italiana Giliola Chisté, è da lei autorizzato, e le sue fotografie a tutta pagina aprono i suoi libri, con un paralume in testa o con un alto cappello nero o con pallido viso felino che spunta da uno stipite – Amélie Nothomb dice di aver scritto già trentotto romanzi, dei quali solo nove pubblicati: gli altri non ne hanno bisogno. Dice di esser stata molto influenzata dalla lettura di Nietzsche, e riconosce oggi come unica vera patria quella della

narrazione. Al di là dell'immagine che vuole dare, preoccupata dal problema dell'aspetto, la tirannia della bellezza, è indubbiamente scrittrice di razza, capace di raro trasformismo, e ugualmente identificabile per il godimento sincero di cui dà prova nel narrare. Nei titoli precedenti – pubblicati in Italia da Voland e presto nei tascabili Guanda – l'archetipo della bellezza intoccabile, cui c'è invece chi osa sacrilegamente attentare, ritorna in forme quanto mai diverse. Da *Sabotaggio d'amore*, atipiche memorie d'infanzia di una bambina giunta in Cina con la sua famiglia che racconta la guerra senza pietà tra bambini nel quartiere di Pechino riservato agli stranieri, in cui la pura bellezza è quella della narratrice in età prepuberale e delle sue coetanee (lisce alla perfezione, “profilate per non offrire nessuna resistenza alla vita”); a *Mercurio*, che racconta di una bellissima giovane tenuta reclusa da un settantenne ambiguo in un'isola al largo delle coste della Normandia, negli anni successivi alla prima guerra mondiale, sulla base di una menzogna atroce in virtù della quale nessuna superficie riflettente permette alla prigioniera, amante per necessità del carceriere, di vedere la propria immagine, romanzo in cui la bellezza oscurata serve per un ricatto che sarebbe senza uscita se non arrivasse dalla terraferma un'acuta infermiera; passando per *Attentato*, favola sospesa tra il tempo presente e una mostruosità erede di quella del Quasimodo di Hugo, riscrittura odierna del mito di Amore e Psiche attraverso la fiaba della *Bella e la Bestia* – dove l'epilogo è tragico ma aperto sulla “toccabilità” della bellezza assoluta: nelle forme più varie, al centro è sempre l'autrice con il suo desiderio morbidamente voluttuoso di mettersi in mostra.

28 04 2001

Un omicidio pianistico tra bellezza e inganno

Olivier Pourriol, *Il concerto per mano sinistra*

Il concerto per mano sinistra, che Ravel scrisse per il fratello di Wittgenstein menomato dalla guerra, ne comporta sempre una di troppo se a volerlo suonare è un pianista che ha avuto entrambe le mani ridotte a moncherini dalla follia nazista. Chiudendo a bozzolo nel suo romanzo questa tragedia individuale, che si trascina dietro tutta intera una delle più grandi aberrazioni della storia, l'esordiente Olivier Pourriol, trentunenne

professore di filosofia, costruisce una vicenda che ha per molla la vendetta, per ingranaggio la musica, ma suonata senza amore, con una sorta di rabbia cieca che rasenta l'odio, e per fine la morte di un uomo. A questa morte il romanzo (edito in italiano da Guanda) tende, fino alla sua realizzazione attraverso la musica. Omicidio pianistico: è la trovata, di cui non si può dire di più, di Ollivier Pourriol. Il contesto è il Concorso Chopin che si tiene a Varsavia, e cui si reca a partecipare il narratore, francese, bravo ma non eccelso esecutore, che sarà testimone da un lato, dall'altro involontario coprotagonista dell'intricata vicenda. Demiurgo ambiguo è il musicista che ha invitato il narratore a prendere parte al concorso, e che vi presenta però anche un suo bravissimo allievo, vincitore annunciato. Ma sullo sfondo c'è l'ombra incancellabile dello sterminio. In sala, ad assistere alle classificazioni del concorso, c'è infatti un inquietante personaggio, la cui presenza introduce nel romanzo disagio psicologico. Colpito da malessere – reale o simulato? – si fa accompagnare alle toilettes dal narratore, e si fa estrarre il sesso con il pretesto di dover urinare (non può fare da sé perché non ha le mani), in realtà per umiliare il giovane. O così pare. Il romanzo infatti è abilmente giocato su molteplici apparenze che via via ingannano il lettore lanciandolo su false piste. Tre donne, molto belle e a loro volta ingannevoli, l'incarnazione della purezza è in realtà valente prostituta, la giornalista è fisica nucleare, la sosia di Barbie è giornalista scaltra, e tutte e tre tengono in pugno l'apparentemente ingenuo narratore, determinano gli snodi essenziali della vicenda. Il narratore peraltro, unico ad avere un rapporto non perverso con la musica, alla fine, e grazie a questo, se la cava. Non finisce triturato dalla morsa della storia, insomma, ma è praticamente il solo (con la giornalista, in cui trova in extremis un'alleata). La macchina del concorso, messa in piedi per perpetrare l'omicidio programmato – il quale a sua volta si rivelerà contrario a quel che appare, atto d'amore estremo – avanza con la scansione della tragedia. E come quella comporta nell'epilogo un'agnizione che chiarisce tutto. Indubbiamente accattivante per la scrittura serrata, che non manca di qualche buon effetto di stile, il romanzo ricorre anch'esso a uno degli ingredienti più caratteristici della nuova narrativa francese: la pornografia. Ollivier Pourriol la utilizza in maniera ovviamente ambigua. Tirata in scena per mezzo della classica rivista, acquistata suo malgrado dal narratore, nascosta prevedibilmente sotto il letto e poi passata di mano in mano

come un segno, la pornografia – “non soltanto la semplice pornografia” scrive curiosamente Pourriol, “ma quella del genere più sconcio” – insensibilmente si trasforma in metafora. Di che? Certo dell’abiezione, ma sarebbe troppo semplice. Da parte di Pourriol c’è, in aggiunta, un riferimento alle pulsioni irrazionali che potrebbe andare molto in là. Il carnefice che infierisce per desiderio di autodistruzione assimilato a chi gode dell’umiliazione altrui ma contemporaneamente anche della propria? Può davvero questa intellettualizzazione della pornografia servire da figura della follia nazista? Se c’è qualcosa del genere, sotteso al romanzo, in questo è poco convincente.

29 06 2002

Impalpabile come la felicità

Maxence Fermine, *Opium*

È il più baricchiano degli scrittori francesi. Ma manierista nella sua imitazione del Nostro. Maxence Fermine, assai più giovane del giovane Alessandro, aveva già imbastito con il suo *ballon d'essai*, *Neve*, una riscrittura di *Seta*. Analoga la ricerca della rarefazione materica, impalpabilità e leggerezza del segno sulla pagina, vicenda di pura invenzione gettata lontano nel tempo e nello spazio con il pensiero fisso a una musicalità “bianca”. Con *Opium* (pubblicato da Bompiani nella traduzione di Sergio Claudio Perroni), vista la fortuna di *Neve* sancita da ormai quindici edizioni (agli epigoni, se di qualità, si trasmette l’efficacia sul vasto pubblico del Maestro), Fermine torna sui suoi passi (di se stesso e di Baricco). Questa volta la via lungo cui si snoda la narrazione, altrettanto essenziale e rarefatta, è quella del tè, nei meandri segreti della Cina millenaria e insieme ottocentesca. La forza trasparente della bevanda, potenziata anche questa volta da una storia d’amore ai limiti dell’indicibile, in cui i sensi sono tanto esibiti quanto elusi, trova ulteriore e irresistibile esaltazione nel progressivo slittamento del protagonista verso l’oblio dell’oppio. La cui boccata, insiste Fermine, è impalpabile come la felicità.

12 07 2003

Un surrealista braccio di ferro

Amélie Nothomb, *Cosmetica del nemico*

La saga nothombiana continua. Il libro di quest'anno, *Cosmetica del nemico* (edito come sempre da Voland, nella traduzione questa volta di Bianca-maria Bruno) nel non venir meno al tradizionale appuntamento con il suo rigoroso scadenziario, regolare come il ritorno delle stagioni, è anche conferma, ormai ridondante e non più necessaria, di doti di scrittura decisamente eccezionali. Amélie Nothomb, belga di lingua francese nata a Kobe in Giappone nel 1967, continua la lotta senza esclusione di colpi con il nemico, questa volta citato sin dal titolo, che presiede e organizza la sua scrittura sin dagli esordi. Un nemico ovviamente interiore, che assume di libro in libro le forme di personaggi ogni volta più sgradevoli e al tempo stesso più seducenti. Nella loro diversità, e nel loro dar corpo alle ossessioni vitali dell'autrice, questi suoi nemici e indispensabili alter ego intraprendono con lei un braccio di ferro dall'esito ogni volta più imprevedibile. Ad anello, a partire dalla sala d'attesa di un aeroporto per chiudersi nella sala d'attesa di un aeroporto (il finale è frutto della più schietta vena surrealista dell'autrice), *Cosmetica del nemico* gode di un sistema dialogico di assoluta efficacia. Amélie Nothomb si riafferma nata per il dialogo.

12 07 2003

Il tradimento, dolcezza e crudeltà della vita

Nadine Bismuth, *La fedeltà non fa notizia*

Ventottenne, passata per l'ottima esperienza formativa dell'Università McGill di Montréal, la franco-canadese Nadine Bismuth esordisce con *La fedeltà non fa notizia* (tradotto da Cristiano Felice per Voland), raccolta di racconti legati dal tema del tradimento, dando prova di una felicità di scrittura notevole. Il tratto distintivo è un misto inusuale di disincanto che sfiora il cinismo, nella trascrizione quasi asettica dei casi crudeli che la vita presenta e impone a ognuno di noi, e di partecipazione emotiva, ironica sì ma con improvvisi scatti di dolcezza, da parte dell'autrice. Le tredici storie del libro sono variazioni imprevedibili sull'idea che l'amore

129

comporta sempre una soglia, oltre la quale o in virtù della quale si resta spiazzati e si devono fare i conti con una realtà costruita sull'inganno. Su questa base di pessimismo esistenziale senza sbocchi, Nadine Bismuth gioca le sue carte migliori che sono la grande spigliatezza dovuta all'età, una punta di cattiveria legata alla stessa ragione, e il commovente pegno emotivo pagato per il tradimento che lei stessa compie rispetto al patto tradizionale tra autore e lettore. Di cui non rispetta, ed è questo il suo maggior pregio, le regole.

12 07 2003

Il musicista afro trova la salvezza nelle fogne

Tristan Egolf, *Sonata per Louise e violino*

Americano trentatreenne trapiantato a Parigi, dove sopravvive suonando in una punk band, Tristan Egolf – che deve il suo nome alla melomania wagneriana del padre – dopo l'esordio con il fortunato *Signore della fattoria*, torna a segnalarsi per originalità e come portavoce privilegiato della fascia di lettori compresa tra i 20 e i 35 anni, con questo *Sonata per Louise e violino* (pubblicato da Frassinelli nella traduzione di Maria Luisa Cantarelli). Protagonista ne è, non a caso, un musicista – ma afroamericano con sangue in parte cambogiano, a differenza del suo alter ego Egolf – costretto a vivere di espedienti in una metropoli disumanizzante. Con il compagno di strada Tinsel si butta, come in un'impresa salvifica, nella derattizzazione delle fogne cittadine. Svanito il guadagno, e con la vanificazione dell'impresa, tutto sarebbe perduto se non facesse la sua apparizione nel romanzo una straordinaria Louise, lei sì veramente salvifica. Ritmo della scrittura, potenza delle visioni, ambientazione tra lo squatter e la post storia, freschezza frequente, e a sorpresa, di certe emozioni, fanno del libro una assai singolare esperienza di lettura.

12 07 2003

Tra grosse corde e guanti neri, Parigi versione sadomaso

Marthe Blau, *Nelle sue mani*

Elodie è una giovane donna sulla trentina, che vive a Parigi, è bella, agiata, fa l'avvocato, ha un marito e un bambino piccolo che le vogliono bene. Un giorno, in tribunale, un collega la guarda negli occhi, e da quel momento lei diventa sua preda. L'uomo la lega a sé in un rapporto fatto di violenze sessuali, cui Elodie è incapace di sottrarsi. Le umiliazioni nel corpo che l'uomo le infligge diventano per lei necessarie. Pur consapevole che si tratta di una trappola, Elodie non cerca di uscirne, convinta che sia definitiva. Arriva poi a credere di amare il suo torturatore: "... ho bisogno che tu mi sporchi ancora; non sapevo di essere così, mi hai rivelata a me stessa, nessuno mi ha trattata come te, non avevo mai scherzato neppure immaginato, adesso ti supplico tienimi ancora con te...". Marthe Blau, autrice del romanzo, è anche lei sui trent'anni, bella, parigina. Con *Nelle sue mani* esordisce sulla scena letteraria. Le possibili identificazioni, l'ambiguità della narrazione in prima persona, l'ambientazione estremamente realistica e riconoscibile per il lettore francese, determinano l'immediato successo di vendite. Per essere chiari, è una storia pornografica sado-maso, scritta in un francese medio, senza pretese stilistiche, se non un'eliminazione sistematica della punteggiatura nei momenti di maggior "pathos". Ed è spinta fino al punto da rimanere accettabile per il vasto pubblico e per la grossa editoria: in Francia il libro è pubblicato da Jean-Claude Lattès, in Italia da Mondadori, che mette in copertina una fotografia di Helmut Newton: giovane donna a seno nudo solcato da grosse corde, guanti lunghi e neri in lattice. Bisogna dire che per chi, come me, non crede completamente all'esistenza di una scrittura femminile distinta e separata dalle altre, libri di questo genere rischiano di essere decisivi. In Francia oggi una scrittura di donne esiste, e ha un modello di riferimento preciso. È la Catherine Millet autrice della sua vita sessuale. Sesso di testa, in cui parte essenziale è la traduzione nella scrittura. A parte rare e opposte eccezioni – l'architetto medievista Fred Vargas che inventa un noir parigino sentimentale e garbato, o la franco-belga Amélie Nothomb che orchestra una saga personale tutta impennata sulla propria eccentricità – la donna francese trenta-cinquantenne che scrive oggi in Francia racconta vicende che afferma di avere vissuto in

prima persona, e che essenzialmente si basano sul meccanismo della dipendenza sessuale. Avventure ripetitive e in vario modo estreme, documentazione di un disagio profondo, che trovano nell'impossibilità di interrompere la catena la motivazione narrativa. Lo si può pensare, questo filone, come un vero "genere" in atto di costituirsi. Negli anni Ottanta-Novanta lo stesso fenomeno si era verificato per la narrativa imperniata sull'aids, sulla scia di Hervé Guibert, forse il primo scrittore francese a fare scientemente della sua malattia un espediente letterario. Adesso, da una manciata d'anni, è la volta della pornografia scritta da donne. Gli esempi sono numerosi e di vario livello: dalla Christine Angot de *L'incesto*, che non trova difficoltà a coinvolgere nella sua autodenuncia omofobica la figlia ancora bambina, alla Virginie Despentes di *Scopami* che al sesso unisce il delitto, alle varie Marie Darrieussecq, Camille Laurens e simili.

Ci sono, in realtà, altre donne che scrivono in Francia, sia pure restando nell'ambito di una letteratura autoriferita e anch'essa impossibilitata a sganciarsi dall'ossessione dell'io: come Annie Ernaux, autrice del *Journal du dehors* o della *Vie extérieure*, libri la cui narrazione è dipanata su un'erranza nella metropoli, e più ancora nelle città satellite che gravitano intorno alla capitale, e dove il corpo e la fisicità sono ugualmente centrali, ma da un punto di vista profondo e consapevole, di assunzione di responsabilità. O Lydie Salvayre, che sa anche che cosa vuole dire scrivere.

27 12 2003

Si può vincere l'anoressia grazie a Ionesco

Amélie Nothomb, *Dizionario dei nomi propri*

L'ultimo libro di Amélie Nothomb è impressionante di precisione. Racconta la storia di una ragazzina, Plectrude, che – a parte il nome impossibile datole dagli impossibili genitori – infinite ragazzine devono aver vissuto quasi al dettaglio. Chi è passato per un'esperienza adolescenziale di anoressia, più o meno grave, non può non ritrovarsi nelle pagine della Nothomb in maniera sicuramente sconvolgente. Se poi quell'esperienza si è inserita nel contesto di una passione illimitata per la danza classica, la lettrice di questo libro vivrà momenti di immedesimazione così assoluti da non riuscire a capacitarsi. La Nothomb ha raccontato esattamente la

sua storia. La mia storia. I pensieri che attraversano la mente della piccola Plectrude, poi della bambina, dell'adolescente, della ragazza Plectrude, sono parola per parola i pensieri che hanno attraversato la sua (la mia) mente. La metafora della danza, che dà accesso – in un futuro imprecisato ma comunque lontano – a un paradiso di bellezza e armonia, ma non può prescindere da una ferrea disciplina che rende la sofferenza necessaria, anzi ambita e imprescindibile, la convinzione senza rimedio che la vita sia quello, e che qualsiasi sacrificio corporale è piccolissima cosa se confrontata allo scopo da raggiungere, trova nella penna di Amélie Nothomb un definizione implacabile di esattezza: è “un ideale terrificante”. Plectrude finisce per cavarsela, e sopravvivere al ricatto mortale dell'anoressia, precisamente come se l'è cavata ognuna di quelle ipotetiche lettrici, come io lettrice me la sono cavata. Per caso. Con un incidente di percorso, una frattura a una gamba (o uno strappo a un muscolo, o una delle infinite possibili varianti) che spengono di colpo, e per sempre, quel sogno. Plectrude scopre così che la vita non è quel carcere terrificante e imbocca un tunnel, a sua volta incredibilmente identico a quello di chiunque l'abbia imboccato: la lotta contro se stessa per varcare al contrario la soglia dei quaranta chili. Contro se stessa e contro chi, prestissimo, dalla sua prima infanzia, l'ha indotta a credere in quell'ideale ingannevole e ingiusto. A questo punto, però, la storia di Plectrude si individualizza, e il senso del suo nome – che la rende unica – si chiarisce. Se è vero che la ragazza, scoperta traumaticamente la verità sulle circostanze drammatiche della sua nascita, cade in una nuova trappola, che è la convinzione di non potersi sottrarre, fatalmente, al copione materno (nel caso specifico: una maternità precoce a diciannove anni e il susseguente suicidio), ecco che una grandiosa trovata di Amélie Nothomb la toglie dai guai. Plectrude, grazie all'autrice, si appassiona alla lettura del teatro di Ionesco. E scopre così una diversa verità, assurda finché si vuole, e però nel suo caso definitivamente salvifica. Non posso, perché Amélie Nothomb non me lo perdonerebbe e con lei il suo editore, svelare in che cosa consiste la trovata. Posso dire che prende spunto (qui sta il genio della Nothomb) da una battuta presa a prestito da *La lezione* di Ionesco: “La filologia conduce al crimine”. Verità prodigiosa, che motiva, tra le altre cose, il titolo del libro (edito in italiano da Voland).

13 03 2004

Un destino a pochi passi dalla chitarra

Maxence Fermine, *Billard Blues*

Nientemeno che Al Capone, il terribile gangster con l'enorme cicatrice sulla guancia, la calibro 6,35 e la pupa bionda entra in scena – come in un colossal hollywoodiano – nelle prime pagine dell'ultimo libro di Maxence Fermine, *Billard Blues* (edito da Bompiani nella traduzione di Vincenzo Latronico). L'azione si svolge, una notte di Natale degli anni '30, in un fumoso locale di Chicago, il Billard Blues Club. Alla chitarra, a pochi passi dal suo destino, c'è un pischello. È lui, passato molto tempo, a raccontarci i fatti di quella notte. Notte indimenticabile perché Al Capone, mentre spara di qua e di là e pronuncia battute memorabili, di colpo cade in ginocchio e si mette a piangere come un vitello. Di fronte a lui c'è Willie Hoppe, campione del mondo di carambola. Al Capone detesta il blues ma vuole giocare contro Hoppe, che era l'idolo di suo padre (vedi le lacrime). Accetta che il pischello continui a suonare, è la condizione di Hoppe. "E fu così che ebbe inizio la partita del secolo". A pagina trenta, il contesto baricchiano è bello spiattellato. Segue, precisa, l'intera partita. Hoppe si esibisce in un Diamond Drink mozzafiato e vince. "Capone, livido di rabbia, tirò fuori la mazzetta, la gettò sul tavolo e uscì imprecando dopo aver sparato tre colpi al lampadario". A pagina cinquanta, il pischello alla chitarra compone un pezzo che s'intitola Billard Blues. Willie Hoppe lo accompagna al biliardo. Il pischello, ovviamente, era John Lee Hooker. Altri due racconti analoghi compongono il libro: *Jazz Blanc* sul sassofono di Max Coleman, e la scena d'amore di quest'ultimo con Diana King; e *Poker*, "storia di un uomo chiamato Davis Damm, che giocava a poker come un dio".

05 06 2004

Un'amica pericolosa per la Nothomb

Amélie Nothomb, *Antichrista*

Le Nothomb nouveau est arrivé. Come ogni anno, Amélie giunge in libreria alla *rentrée*, puntuale, trovando ad aspettarla i sempre più numerosi, appassionati lettori. E ogni nuovo romanzo porta con sé la sua ossessione.

Antichrista (Volland) porta quella dell'alter ego schiacciante e distruttivo. Dai libri precedenti, abbiamo imparato a conoscere un'autrice molto concentrata sull'ego, molto presa dalla messa in scena del proprio personaggio. Un personaggio, un ego, modulato nelle più svariate forme della nevrosi femminile moderna. La grande, ormai rodata e indiscussa abilità della Nothomb, è quella di saper tradurre in racconti dialogati di assoluta efficacia le sue manie. Narratrice, questa volta, è Blanche: sedicenne complessata, magra e pochissimo sviluppata (anoressia), con molti problemi relazionali (asocialità) e del tutto aliena dai canonici innamoramenti adolescenziali (orrore della sessualità), ma molto brillante negli studi al punto da essere già approdata con due anni di anticipo all'Università, facoltà di scienze politiche, nella sua algida Bruxelles. Per una funzionalissima smagliatura della rigida griglia comportamentale che si è autoimposta, Blanche contatta, con timide e goffe avances, una compagna di corso che l'ha affascinata per la sua diversità, Christa. Anche lei sedicenne (va da sé), Christa è infatti molto socievole, estroversa, precocemente sviluppata – quindi oggetto di assidue attenzioni maschili – e molto disinvolta nell'approccio allo studio. Per irrefrenabile desiderio di conquista, la sprovvista (per il momento) Blanche invita la nuova amica a casa sua dal lunedì al venerdì, perché non si debba più alzare ogni mattina alle cinque e raggiungere Bruxelles in tempo per l'inizio delle lezioni. Christa, infatti, vive fuori città, a Malmedy (nessun nome, ormai sappiamo, è casuale nei romanzi della Nothomb: quel luogo di provenienza, che “mal mi dice”, è un immediato campanello d'allarme per il lettore attento). Christa accetta l'offerta, nell'entusiasmo dei genitori di Blanche immediatamente conquistati – boccaloni come sono – dalle astuzie seduttive della ragazza, e il dramma prende corpo. La prima scena, di forte impatto emotivo per la violenza che contiene, è proprio un corpo a corpo tra le due ragazze: Christa costringe Blanche a mettersi nuda di fronte a lei, nuda a sua volta, perché “l'alterità” si instauri. Blanche scopre, poco alla volta, quanto Christa sia in realtà Antichrista. L'opposto da sé, ma anche il contrario di ciò che appare. Il dramma si consuma, e Blanche passa di sofferenza in sofferenza constatando quanto la falsità dell'amica paghi (con i genitori, che quasi la disconoscono a favore di questa “figlia” acquisita che è come avrebbero voluto la loro, con i conoscenti dei genitori, con i professori, con i compagni di università ecc.). Ma, contemporaneamente, in Blanche esplose la rabbia, che in

qualche modo la riscatta. Dal braccio di ferro uscirà non vincitrice, ma con dignità. Blanche e Christa, in questo romanzo di *autofiction* pura, sono le due facce della stessa persona. Una detesta l'altra ma una non può essere senza l'altra. Buffo il calembour (involontario?) nell'epilogo, quando Blanche, ancora una volta nuda, si guarda allo specchio e si trova somigliante a un'indivia, che notoriamente in Italia chiamiamo insalata "belga".

03 11 2004

Il soldato promesso alla morte

Philippe Besson, *Un amico di Marcel Proust*

Romanzo d'esordio di Philippe Besson, oggi trentottenne molto premiato e coccolato da critica e pubblico, *Un amico di Marcel Proust*, reso in italiano dalla consueta maestria di Francesco Bruno per Guanda, racconta l'amore omosessuale con grande sensibilità e partecipazione. Vincent de l'Etoile ha sedici anni, è nato con il secolo, e la sua bellezza di aristocratico adolescente, capelli neri, occhi chiari, pelle femminea, lo scaraventa con una violenza pari solo a quella della guerra che infuria, nell'universo delle passioni irresistibili. Da un lato Marcel Proust, che si invaghisce di lui in un salotto di una Parigi mondana ma triste, privata com'è dei suoi uomini (titolo francese del romanzo è *En l'absence des hommes*); dall'altro Arthur, il figlio della governante, ventenne, soldato, che in una breve disperata licenza, rivela a Vincent il suo amore per lui. L'amore totale dei corpi e dei cuori, tra l'adolescente e il soldato promesso alla morte, è contrapposto a quello mentale tra il bell'indifferente e lo scrittore quarantacinquenne, attratto e discreto. L'espedito narrativo (ben dosato e svelato solo in extremis) è colto dall'abile, sottile e psicologo Besson in un episodio della vita di Proust, quel suo lontano e impacciato passaggio per una casa chiusa, di cui si immagina un possibile strascico. Ma Besson lo utilizza solo per dar voce a ciò che gli sta più a cuore: l'esperienza della morte dell'essere amato, il tempo che la precede. E il contrasto tra chi vive in funzione del passato, terrorizzato dal futuro, e chi si concentra sul presente, capace di coglierlo nella sua pienezza. Lo stesso tema è al centro di un altro fortunato romanzo di Besson, *Son frère*, da cui Patrice Chéreau ha tratto un film, Orso d'argento a Berlino. Lo stesso, ancora, in *Les jours fragiles*, appena uscito in Francia, sugli ultimi

Se il professore ti prende per mano

Rachid O., *Il bambino incantato*

L'uomo prende la mano del ragazzino e gli comunica così il suo desiderio. Segue l'inizio della relazione sessuale tra i due. Non si può leggere *Il bambino incantato* di Rachid O. senza pensare a *Ernesto* di Saba. Là il ragazzo aveva sedici anni e l'uomo era un bracciante. Qui Rachid ne ha tredici, e l'adulto è il suo professore. Saba scrisse *Ernesto* nel '53, una vicenda ambientata nella Trieste degli ultimi anni dell'Ottocento, e il libro uscì nel 1975, diviso in cinque sezioni, incompleto. Rachid O. ha scritto *Il bambino incantato*, ambientato nel Marocco contemporaneo, nel 1994, a pochi anni dai fatti, diviso in cinque sezioni, aperto sul futuro. Ci sono i genitori vedovi – la madre per Ernesto, il padre per Rachid – molto protettivi e comprensivi nei confronti dei rispettivi ragazzi. E ci sono il lirismo espressivo, la capacità di trattare tematiche scabrose in maniera non offensiva, il registro “popolare” della narrazione, dialetto per Saba, oralità per Rachid. Qui i commentatori sprofondano ora come allora nelle perifrasi, nelle formule ellittiche per dire cose che non vogliono nominare esplicitamente, usando le parole esatte. *Il bambino incantato* si presenta diviso in cinque parti, precedute da un brevissimo “Preambolo”, in cui l'autore (che quando il libro fu scritto aveva ventiquattro anni) rievoca un episodio scolastico: tutti i bambini avevano dovuto dire che cosa sognavano di diventare da adulti. Chi il medico, chi l'avvocato. Rachid si era scoperto diverso. Lui sognava di diventare il personaggio di un libro. Non scrittore, ma protagonista di un romanzo. Poiché questo suo primo libro non fu scritto da lui personalmente, ma da un amico francese che trascrisse quanto lui gli raccontò di sé, il sogno in qualche modo si è realizzato. Così si legge nel preambolo del *Bambino incantato*, che Playground ha pubblicato nella traduzione italiana di Matteo Colombo dopo *Cioccolata calda*, uscito in originale come secondo libro di Rachid O., scritto questa volta proprio da lui, venuta meno la dipendenza dall'amico grazie al successo grande (“un caso editoriale”) de *L'enfant ébloui* in Francia. La prima parte s'intitola “Fuga”. Racconta dei sei anni di

Rachid. Rabat, metà degli Anni Settanta: la prima volta che il ragazzino scappò di casa con un'amica un po' più grande, Saloua, quattordici anni, che si divertiva a travestirlo da donna, a truccarlo, a leccargli poi via dalle labbra il rossetto. Rachid O., ripetono tutti i commentatori, è il primo scrittore marocchino che dichiara la sua omosessualità apertamente. Il secondo capitolo, "Le mie donne", indaga i turbamenti del ragazzino che finché è piccolo può frequentare l'hammam delle donne e poi a un certo punto deve passare a quello degli uomini, dove non c'è più nessuno che lo protegge. Seguono "Gli amori", il capitolo che – pubblicato in anteprima dalla rivista "L'Infini", gallimardiana – attirò nel '96 l'attenzione della critica su Rachid O., grazie anche all'espedito della lettera puntata, inevitabile dati i contenuti. Vi si racconta del professore pedofilo e poi di Antoine, quarantenne francese che prese l'ormai sedicenne Rachid a vivere con sé e i propri figli, facendo di lui il proprio amante e consolidando la sua attrazione per la Francia. "Musulmano" è il capitolo più interessante. Rachid vi parla del suo sentimento religioso, e dei problemi che vive qualcuno che è sedotto dalla Francia ma è consapevole della propria intima diversità. Chiude il libro un capitolo dedicato all'eroe di Rachid, suo padre. Persona libera di spirito, grazie alla quale l'autore non ha dovuto nascondere la propria omosessualità. Rachid gli dice il suo amore e lo ringrazia.

25 03 2006

Il reality show "Concentramento"

Amélie Nothomb, *Acido solforico*

Amélie Nothomb dice di non avere la televisione e di non guardarla mai. Lo spirito dei tempi l'ha però indotta a dedicare l'ultimo suo romanzo, *Acido solforico* (tradotto da Monica Capuani per Voland), a un fenomeno televisivo di massa di cui tanto si parla, e a inventare sulla pagina il reality show più perverso che si possa immaginare: "Concentramento". I partecipanti non vengono scelti con i soliti provini, ma rastrellati a sorpresa per le vie di Parigi e letteralmente deportati, non su un'isola deserta o in una fattoria ma in un vero e proprio campo di sterminio dove ricevono il trattamento – ripreso ovviamente dalle telecamere – riservato ai prigionieri ebrei nei campi nazisti. I più disinvolti davanti alla

macchina da presa fanno la parte dei kapò, tutti gli altri fanno le vittime. L'eliminazione rituale non implica la loro semplice esclusione dal gioco, come nei reality show veri, bensì – come ad Auschwitz o Dachau – l'esecuzione. La loro lenta agonia viene esibita e offerta in pasto all'avidità sadica del pubblico televisivo. Nel crescendo drammatico del libro, strutturato in cinque parti come una tragedia classica, la scelta settimanale dei condannati a morte, in una prima fase affidata ai kapò, passa poi agli spettatori tramite televoto. Lo schema tragico viene naturalmente infranto nelle ultime pagine quando, a differenza dai reality reali, il campo di "Concentramento" scoppia e i prigionieri evadono. Vengono due dubbi. Il primo legato alla scelta narratologica di Amélie Nothomb. Fino ad ora la formula di gran successo che aveva utilizzato nei suoi libri, quella dell'*autofiction*, aveva comportato la manipolazione narrativa più o meno esasperata di materiali provenienti dall'esperienza biografica. In altre parole, aveva "truccato" faccende private da fiction, scrivendo romanzi per lo più molto gradevoli che mascheravano o svelavano, spesso le due cose contemporaneamente, aspetti vari del suo io profondo. Questa volta, scegliendo come terreno d'azione il reality show del quale sa solo per sentito dire, risulta assai meno convincente. La sua "ignoranza" televisiva salta agli occhi. A ciò si può obiettare che la finzione, in questo caso più finta delle altre volte, è servita all'autrice come espediente narrativo per mettere in scena un'ulteriore variante del problema relazionale che la ossessiona, tra due parti di sé in eterno conflitto, incarnate qui dalla kapò Zdena e dalla prigioniera Pannonique. Ma allora, ed ecco il secondo dubbio, decisamente più ingombrante, di natura questa volta etica: aveva proprio bisogno Amélie Nothomb, per raccontarci in un altro modo ancora il problema sia pure drammatico della sua doppiezza, di scomodare addirittura lo sterminio degli ebrei? Lo stesso dubbio mi venne quando un'altra scrittrice francese di buona fama, Christine Angot, per il suo romanzo *L'incesto* (pubblicato in Italia da Einaudi) esibì senza cautelarla minimamente la propria bambina di pochi anni.

24 06 2006

Una tagliente storia familiare

Anne Godard, *Inconsolabile*

Chi parla nel lungo monologo-racconto che srotola per cento pagine una storia familiare tagliente come una pietra affilata? Tanto drammatica quanto esemplare, la vicenda narrata è quella di una donna – *Inconsolabile* (Neri Pozza) – il cui figlio maggiore si è suicidato adolescente. La voce narrante si rivolge al tu di questa donna: “Niente pane, questa mattina a colazione, avevi dimenticato di toglierlo dal congelatore. Il blocco ghiacciato è rimasto inutilizzato sul tavolo della cucina, in bella mostra, muto e irrigidito come te”. Il racconto prende avvio da uno dei tanti anniversari del suicidio nella cui attesa, anno dopo anno, la vita della donna ormai trascorre. Ne sono passati una ventina, di anni. Gli altri tre figli, due femmine e un maschio, sono intanto cresciuti oppressi dal gesto del loro fratello più grande, e il marito della donna se n’è andato. La ricorrenza passa nella speranza che qualcuno telefoni, ma ormai a distanza di tanto tempo nessuno lo fa più. L’autrice, Anne Godard, ha trentacinque anni. Questo è il suo primo romanzo. Nel passato della donna di cui narra la vicenda, si nasconde un segreto, legato a un’attività clandestina dei suoi genitori, negli anni della guerra, svolta in cantina, attività di cui la donna, all’epoca bambina, non avrebbe dovuto sapere nulla ma che, sia pure confusamente e con paura per il mistero che avvolgeva la cosa, lei aveva intuito. Irène Lindon, delle Editions de Minuit, quando ha letto il manoscritto ne è rimasta folgorata. Ha percepito il legame invisibile tra la storia che il libro racconta e la Storia che sta nelle fondamenta delle Editions de Minuit. Anne Godard, oltre che scrittrice, è docente di letteratura alla Sorbona. Si è specializzata studiando il dialogo in epoca rinascimentale. Nel passare alla creazione narrativa, ha scelto una forma – il monologo – che si presenta però come un dialogo tra due soggetti, sdoppiamento di un’identità persa. In questo libro racconta una vicenda che la concerne. Lei scrive vestendo i panni di quella madre, e le parla come se parlasse a se stessa. Una scrittura fredda, hanno detto certi lettori. Io vedo piuttosto una necessità, dietro a questo romanzo. Molto ha origine in quel segreto nella cantina della casa d’infanzia. La donna inconsolabile, che sospetta di aver causato il suicidio del figlio ma al tempo stesso trasforma quel gesto nel senso della sua vita, si sceglie poi una malattia che progressivamente la paralizzerà fino a

portarla alla morte per soffocamento. In questo modo condanna tutti intorno a lei al senso di colpa. Da questo senso di colpa, penso, scaturisce la scrittura del libro. La traduzione, ben fatta, è di Riccardo Fedriga.

27 01 2007

Due soldi di verde speranza

Laurent Gaudé, *Eldorado*

Eldorado (Neri Pozza) è un romanzo d'iniziazione in cui però nulla è univoco, a partire dall'Eldorado stesso. Se per tanti disperati di varia provenienza la terra dei sogni e dell'abbondanza siamo ingannevolmente noi, continente europeo, luogo della libertà illusoria, per Salvatore Piracci, comandante di fregata che da vent'anni incrocia con la sua nave al largo delle coste catanesi per intercettare le imbarcazioni dei clandestini e "difendere la cittadella", l'Eldorado viene a essere al contrario e di colpo – in seguito a un fatto scatenante, l'evento motore del romanzo – proprio l'Africa della disperazione reale, il luogo della schiavitù concreta. Il romanzo è così costruito su due movimenti contrari, due opposti viaggi della speranza, che in un punto preciso s'incontrano, un attimo prima del fallimento di entrambi. Quel momento fugace, centro di gravità della narrazione, contiene in sé solo tutti i significati della parola "salvezza". È il momento in cui prendono senso, dopo fatiche e sofferenze grandi, le esperienze contrarie – ognuna a suo modo "limite" – dei due personaggi principali. Il segno dell'incontro, la prova materiale dell'allacciarsi per sempre di due destini opposti, è in una collana di perline verdi, da due soldi ma preziosissima, pegno postmoderno d'amore e riconoscenza, che uno dei due protagonisti, quello giovane e motivato, dona all'altro, vecchio e sfiduciato, rianimandolo – non per molto in termini di tempo vitale, ma per sempre nel suo io più profondo. Laurent Gaudé, autore del romanzo, nato nel 1972, ha vinto il Goncourt nel 2004 con *Le soleil des Scorta* (*Gli Scorta*, Neri Pozza) dopo aver ottenuto il Goncourt des Lycéens nel 2003 con *La mort du roi Tsongor* (*La morte di re Tsongor*, Adelphi). Molto amato da pubblico e critica, che lo apprezzano anche come autore teatrale (quella di drammaturgo è anzi stata, fino a oggi, la sua principale attività), Gaudé predilige, nell'ambito di una scrittura che trae sempre ispirazione o dal mito o dalla storia, i personaggi che sente

destinati all'oblio, a una triste e ingiusta dimenticanza. Rispetto ai due romanzi precedenti, già entrambi in forme diverse romanzi di formazione, Gaudé ha intinto la penna questa volta nella contemporaneità. Per farlo, ha sentito il bisogno di scindere la narrazione tra vittime e carnefici. Far vedere come i ruoli possano, ma solo a volte, anche invertirsi. E soprattutto, dimostrare come in un mondo così nettamente diviso tra sommersi e salvati, non esista – non possa esistere – alcun concetto di verità. Lo stesso momento salvifico, quello in cui Piracci e Soleiman s'incontrano al mercato di Ghardaïa (il primo, spogliatosi di tutto, che avanza incerto nel suo viaggio di redenzione dentro all'inferno; il secondo, ragazzo sudanese, che fugge dalla morte per miseria ed è ormai sull'orlo della resa), quello stesso momento che riavvia miracolosamente i due viaggi permettendone il compimento, si basa su una finzione, un'invenzione, una non-verità il cui nome in codice è "Massambalo". Piracci finge di essere "qualcosa", un'entità propiziatrice, senza il cui intervento Soleiman sprofonderebbe. E Soleiman gli crede, si lascia salvare salvando al contempo – redimendo in extremis – l'anima di Piracci. Nel romanzo di Gaudé c'è qualcuno che parla in prima persona (Soleiman, prima di lui la donna il cui neonato è morto per l'empietà del passeur siriano che prende i soldi dei disperati, li imbarca e poi li abbandona in mezzo al mare) e c'è qualcuno che risponde: come può, non direttamente, attraverso la finzione, per voce altrui. Il traduttore, convincente, è Riccardo Fedriga.

02 06 2007

Nel retro si parla con Marx

Muriel Barbery, *L'eleganza del riccio*

Il caso letterario più clamoroso del 2007, in Francia, s'intitola *L'eleganza del riccio*. L'ha scritto Muriel Barbery, trentanovenne docente di filosofia. In poche settimane il romanzo ha scalato le classifiche e si è posizionato al primo posto dove è rimasto per lunghi mesi vendendo centinaia di migliaia di copie. Da noi lo hanno pubblicato le edizioni E/O. È un libro "gradevole" in cui, almeno fino a un certo punto, non conta tanto quello che succede, quanto piuttosto il modo della narrazione. Quest'ultima è affidata a due voci che si alternano irregolarmente, due voci femminili

che si esprimono in prima persona e si rapportano entrambe al lettore creando due personaggi tanto apparentemente diversi quanto intimamente uguali. La prima voce è quella di Renée, portinaia cinquantatreenne di un immobile che si trova al numero 7 della rue de Grenelle, via situata nel settimo arrondissement di Parigi, quartiere alto borghese, abitato per lo più da intellettuali tendenzialmente di sinistra. La seconda voce è quella di Paloma, ragazzina dodicenne che abita nel palazzo, al quinto piano, figlia di un papà deputato (con un passato da ministro) e di una mamma che sfoggia un dottorato in lettere. La ragazzina ha anche una sorella, Colombe, più grande di lei, studentessa di filosofia. Nella versione italiana, che esce ora per le Edizioni e/o, le pagine di Renée sono state tradotte da Cinzia Poli, quelle di Paloma da Emanuelle Caillat. Il personaggio della portinaia è giocato sull'opposizione della stessa al cliché che normalmente la identifica ma, insieme, su una strenua volontà a mantenere segreto il suo essere diversa. In altre parole, Renée legge Marx e Husserl, vede i film di Ozu e si cucina filetti di triglia al coriandolo, ma fa di tutto – maniacalmente – per evitare che i condomini lo sappiano. Costruisce quindi intorno a sé una messa in scena che riproduca nei minimi dettagli il cliché cui, per niente al mondo, si adeguerebbe. Veste sciattamente, fa continue spese ostentando sporte da cui emergono ciuffi di verdura, grosse fette di carne o prosciutto, pasta e passata di pomodoro, tiene perennemente accesa una televisione sintonizzata ad alto volume su programmi di basso intrattenimento, e via dicendo. Salvo poi svelare, ma solo a noi lettori, che quelle derrate portinaiesche sono riservate al gatto Lev, che la televisione è accesa ma non guardata, e che tutta questa apparenza serve a preservare intatto il suo rifugio, una stanzetta sul retro nella quale, indisturbata, lei può coltivare i suoi gusti raffinati e la sua mente. Anche Paloma, la ragazzina dodicenne, nasconde sotto mentite spoglie un suo segreto progetto esistenziale. Finge cioè di essere una ragazzina dodicenne come le altre, si veste come loro, a scuola segue bene ma senza emergere, mentre a noi, lettori del suo pseudo diario, si rivela come straordinariamente in anticipo rispetto alle coetanee, a tal punto lucida e consapevole della vanità del tutto (in particolare della rinuncia agli ideali di cui l'età adulta è ai suoi occhi irrimediabilmente schiava) da aver deciso di uccidersi, il giorno del tredicesimo compleanno: per non dover passare anche lei dalla parte della rinuncia. Una rinuncia a priori insomma, scelta invece che subita. A scompaginare i

giochi, le finzioni delle due narratrici, entra in scena a un certo punto un personaggio che le svela entrambe. È un ricco giapponese, nuovo inquilino che Muriel Barbery fa entrare nel romanzo e nel palazzo uccidendo un fastidioso critico gastronomico e attribuendogli il suo appartamento. Ozu (proprio così si chiama il ricco giapponese) coglie magicamente le verità di Renée e di Paloma e le fa entrare in risonanza. Con una ulteriore capriola, la vicenda sfocia allora in fiaba: e la Bellezza trionferà, sia pure a costo di un passaggio iniziatico per la porta stretta della Morte (non, ovviamente, di quella programmata da Paloma). Il grande successo del libro dimostra quanta voglia ci sia in giro di messaggi rassicuranti e di “leggibilità”.

27 10 2007

Equivoci linguistici (e non) di un amore giapponese

Amélie Nothomb, *Né di Eva né di Adamo*

Di Adamo e d'Eva, nell'ultimo libro di Amélie Nothomb, c'è appena una traccia, a pagina 12. Nelle altre 152 campeggia lei, l'autrice. È la sua ossessione: apparire, mettersi in mostra, fare di se stessa un personaggio. Era una ragazzina, quando Serge Doubrowsky con il suo *Fils* – nel 1978 – tenne a battesimo l'*autofiction*, mescolanza di autobiografia e invenzione che tanto piacque in Francia e fuori da diventare una delle forme di narrazione più praticate dai romanzieri di fine Novecento. Non che prima non esistesse, anzi. Ma non era stata teorizzata, e quell'allettante misto di “verità” e “finzione” poteva ritrovarsi in opere radicalmente opposte: ad altissimo livello nella *Recherche di Proust*, come ridotto a farsa nei tanti romanzi a chiave o outing camuffati di cui la storia della letteratura abbonda. Da Doubrowsky in poi, invece, l'*autofiction* è un genere, e si è stabilizzata in scritte di fascia intermedia, tanto più gradite al pubblico quanto meno si allontanano dal modello. Romanzi piacevoli, di buona fattura, che abilmente pattinano sulle questioni esistenziali, senza capitomboli ma anche senza la necessità di andare oltre, scavare sotto la superficie dei problemi o librarsi nel vuoto. È un genere insomma che consente ai romanzieri il narcisismo, ma anche assicura loro quel tanto di instabilità identitaria cui il soggetto scrivente contemporaneo non può, nemmeno se lo vuole, sottrarsi. Tra gli *autofictionneurs*, Amélie Nothomb è

regina. Da quando nel 1992 esordì con il primo titolo, venticinquenne, tanti e tanti sono stati i personaggi da lei inventati per introdurvi, come in altrettanti abiti di scena, il suo io di autrice. Va detto che, come persona, la Nothomb è così fortemente caratterizzata che neanche i travestimenti più spregiudicati sono mai riusciti a renderla irricognoscibile. Questa volta però, in *Né di Eva né di Adamo* (Volland), nessun nome fittizio si insinua nella scrittura a sostituire il vero: la protagonista si chiama Amélie, come l'autrice è nata in Giappone, a Kobe, da genitori brussellesi, e in Giappone, come lei, ha trascorso gli anni felici della sua infanzia. Che la Nothomb abbia abbandonato il genere che l'ha resa famosa per l'autobiografia, diciamo così, pura? Niente di meno sicuro. È più facile pensare che abbia adottato una strategia di scrittura che perfeziona ulteriormente l'ambiguità costitutiva dell'*autofiction*. Il racconto prende le mosse dal ritorno di Amélie in Giappone, nel 1989, dopo sedici anni di assenza. Per reimparare il giapponese dimenticato, o piuttosto far evolvere la lingua appresa da bambina, si offre come insegnante di francese. Il primo a rispondere al suo annuncio è Rinri, ragazzo ventenne. Amélie ne ha ventuno, e tra i due, facendosi strada tra equivoci linguistici e non, nasce un'amicizia che ben presto, per Rinri, diventa amore. Le peripezie della protagonista alle prese con la famiglia del ragazzo, con gli amici di lui, con le usanze del Paese e con un approccio ai fatti culturali per lei tanto astruso quanto – spesso – seducente, scandiscono la narrazione. Si passa, sorvolando, anche per Hiroshima, il che permette all'autrice di accennare alla tragedia nucleare e poi di evocare *Hiroshima mon amour*. Rinri non capisce il libro di Marguerite Duras, e si arrabbia. Più avanti, i due fidanzatini vedranno al cinema *Le relazioni pericolose* di Stephen Frears: mentre Amélie esulta, Rinri piange calde lacrime per la sorte della Tourvel, il personaggio buono nel quale si è identificato. L'apice narrativo è poi rappresentato dalla sfida che la protagonista lancia alla montagna. Sentendosi Zarathustra, si avventura verso una vetta completamente sola e rischia di lasciarci la pelle. Ma se la cava. A un certo punto, la storia d'amore e il libro finiscono. Amélie non era fatta per diventare una moglie giapponese, mentre era pronta per scrivere. Ed ecco che *Né di Eva né di Adamo* viene ad assomigliare a un romanzo di formazione: la versione nothombiana del genere.

01 03 2008

Alla stazione, un incontro-ponte verso la maturità

Delphine de Vigan, *Gli effetti secondari dei sogni*

Chi è mamma di figlie adolescenti – intendo le dodici-tredicenni di oggi che corrispondono alle quindici-sedicenni della nostra generazione di genitori – dovrebbe leggere Delphine de Vigan. Lo stesso vale per chi è papà, sorella o fratello grande o insegnante di adolescenti. Il romanzo s'intitola, in italiano, *Gli effetti secondari dei sogni* (Mondadori). Un titolo che potrebbe trarre in inganno: l'originale è più sobrio e diretto, *No et moi*. La narratrice, il *moi* insomma, è Lou, ha tredici anni. No, che sta per Nolwen, l'altro polo del titolo, è una giovane donna, appena 18 anni, ed è una SDF. La sigla, in Francia, serve a designare coloro che non hanno un domicilio fisso, i senzateo, quelli che dormono per strada o nei centri di accoglienza. Il titolo italiano, dicevo, potrebbe trarre in inganno perché si focalizza su un aspetto in particolare del libro, e cioè il suo appartenere alla categoria del "romanzo di formazione". L'età adolescenziale comporta la fase dell'illusione, cui necessariamente la crescita – determinata dall'esperienza – fa succedere la disillusione. Il percorso dal primo al secondo punto, benché doloroso, è fondamentale per l'autodefinizione dell'individuo. L'adolescente deve passare per quell'esperienza, e assistere al crollo di certe sue illusioni, per poter accettare e poi gestire l'abbandono dell'infanzia. La storia che racconta Delphine de Vigan, in effetti, è anche questo. Ridotto all'osso, il romanzo è centrato sull'incontro tra Lou e No. La tredicenne, che ci parla in prima persona, e vive l'isolamento di quelli che in Francia sono chiamati i *surdoués* (QI più alto dei coetanei) oltre a quello determinato dalla grave depressione di cui soffre la madre, incontra alla stazione No. Si turba per le condizioni di vita della giovane donna, le si affeziona e spera di poterla salvare con il suo affetto. Ottiene dai genitori di ospitarla in casa loro, amicizia e recupero sia di No sia della madre di Lou procedono di pari passo. Poi la situazione precipita, e Lou scopre a sue spese che il desiderio non è sufficiente a trasformare i sogni in realtà. Alla fine del libro, in pratica, dopo la cocente disillusione, Lou è diventata più grande e ha capito tante cose. Con occhio sociologico, si potrebbe presentare il romanzo anche come uno straordinario documento sulle cause di un fenomeno in preoccupante aumento, il numero crescente delle senzateo donne, in particolare molto giovani, come Nolwen. Oppure, o anche, sull'alcolismo strisciante che dilaga, mentre si

abbassa via via la soglia d'età di chi ne dipende. Altrettante valide ragioni per leggere il libro di Delphine de Vigan. La più profonda però è un'altra. Lou è un personaggio di pura finzione e come tale riassume in sé, fittiziamente, i tratti di molte adolescenze possibili: da quella di molte dodicenni di oggi a quella di molte ex, oggi mamme delle odierne dodicenni, ieri o l'altroieri adolescenti a loro volta, ad altre. Va detto che Delphine de Vigan, al suo quinto romanzo, esordiva nel 2001 con *Jours sans faim* (Giorni senza fame), pubblicato sotto il falso nome di Lou Delvig. Quel primo libro, più una *autofiction* che un romanzo, ma che utilizzava l'espedito dello pseudonimo come filtro, e la terza persona come figura di uno sdoppiamento protettivo, traduceva in scrittura una forma particolarmente drammatica di rifiuto della crescita, l'anoressia: tributo pagato dall'adolescente che lei era stata, in un prima non molto remoto, a una situazione familiare carica di ferite. Adesso che ha ripreso il vero nome, e con esso le forze e il coraggio di vivere, Delphine de Vigan non ha dimenticato quella Lou. L'ha fatta diventare protagonista e narratrice di un romanzo. Mamme, papà, sorelle, fratelli, insegnanti di dodicenni che passano ore in rete, su msn, o che alternano furie essenziali da ribelli accanite con preoccupanti e silenti rifiuti, ma insieme si pongono (e augurabilmente vi pongono) tante domande, dal senso della vita al senso in cui, al primo bacio profondo con un ragazzo, dovranno far girare la lingua, se orario o antiorario: leggete Delphine de Vigan.

21 06 2008

Quei trentenni, così cinici e infantili

François Bégaudeau, *Verso la dolcezza*

Che cosa fa un manipolo di trentacinquenni terrorizzati all'idea di un legame stabile e angosciati dallo spettro della solitudine? Fagocitati dall'ansia della prestazione e balbettanti di fronte all'immagine della coppia? Niente: in cinica sintesi, quel gruppo di giovani in prolungamento di adolescenza girano a vuoto intorno al buco della Paura, allargandolo e stringendolo come il collo di un sacchetto, quello stesso sacchetto in cui idealmente vomitano dopo aver bevuto male nelle lunghe sere dell'attesa di qualcosa. François Bégaudeau, autore del bestseller *La classe* e interprete principale, il professore, del film derivato, diventa in *Verso la dolcezza*

(Einaudi) giornalista sportivo e in prima persona ci racconta per trentasei brevi capitoli l'incestuoso incrociarsi di relazioni senza futuro all'interno della cerchia di trenta-trentacinquenni tanto cinici quanto infantili cui è affidata la spezzettata trama del romanzo. Il palcoscenico di quello che più ancora che film, in questo caso, diventerebbe facilmente una pièce teatrale di sicuro richiamo – tanti piccoli monologhi intrecciati e non comunicanti tra loro a formare un coro tragicomico – è Parigi, la capitale per antonomasia, la città di tutti gli amori e però tentacolare come non mai. L'io narrante, che è tale per convenzione, ma non predomina in nulla sugli altri personaggi, si chiama Jules ed è un *Jules*, uno qualunque, nell'ambito del gruppo, composto da una decina circa di altri *Jules* maschi e femmine, diversi per l'aspetto fisico e la provenienza, ma completamente integrati nel loro ruolo di monologanti che cercano nello spirito (la battuta di) un'arma contro la loro confessabile insicurezza.

L'aspetto più personale della voce di Bégaudeau, nel panorama delle scritture contemporanee, è il suo camaleontismo. Camaleonte lui stesso – scrittore, professore, giornalista, sportivo, attore, anche un po' imprenditore – si è inventato uno stile apparentemente piano che in effetti fa del continuo cambiamento di pelle il suo virtuosismo principale. Scrittura mimetica, la si potrebbe chiamare. Bégaudeau diventa colui cui dà la parola, essendo lui stesso in prima persona tutti i suoi personaggi. Quale maggior garanzia di verità, per inserirsi nel dibattito oggi accesissimo e particolarmente in Francia su diritti e doveri della finzione romanzesca. Non dice ciò che è stato, ma dice ciò che è. Finita l'autobiografia vecchia maniera, totalmente fuori moda, emerge non più l'*autofiction* – anche lei già passata, già stantia, ammuffita a furia di cercarsi dei parametri – ma questa nuova forma di realismo testimoniale. Scrittura in nome e per conto di. Lo scatto, specifico di Bégaudeau, sta a sorpresa in piccole, fugaci e luminose proiezioni spaziotemporali. Ogni tanto, leggendo, ti trovi altrove, dove non dovresti essere in base alla cronologia o alle premesse del racconto. Proiettato in un futuro (ma può capitare anche in un passato) che smentisce, sia pure per un attimo, tutto il resto – a testimonianza, appunto, di come sia instabile l'insicurezza stessa e di come, a furia d'inciampare nel vuoto, possa anche balenarci di colpo un simulacro di dolcezza.

13 02 2010

Vincono il Goncourt donne che dicono no

Marie NDiaye, *Tre donne forti*

Tre donne forti, ultimo libro di Marie NDiaye – 600.000 copie vendute – le è valso nel novembre scorso il Goncourt, premio che dalla sua fondazione più di un secolo fa non era mai stato dato a una donna di colore (yes we can) e rarissime volte comunque a una donna, tra le poche si contano Elsa Triolet e Marguerite Duras. Lei, Marie NDiaye, padre senegalese e madre francese, 43 anni il prossimo giugno con una ventina di titoli già alle spalle, quando di anni ne aveva solo 36 è entrata a far parte con un suo testo teatrale, *Papa doit manger*, nel repertorio della Comédie Française, il tempio dell'arte drammatica nell'Esagono: unico autore vivente a godere di questo onore. Tutti gli altri in repertorio hanno dovuto trapassare prima di venire accolti. Se qualcuno mai avesse voluto insinuare che tante attenzioni nascevano anche dal fatto che la scrittrice, nata in Francia e in Francia cresciuta, si è sempre detta e sentita francese in tutto e per tutto, oggi bisogna riconoscerle una forza di scrittura che va al di là di qualunque distorto e sbieco nazionalismo di riporto. Marie NDiaye non è per nulla reticente, infatti, nel criticare il sarkozismo e dal 2007 ha lasciato la Normandia dove ha a lungo vissuto con il marito anch'egli scrittore e i loro tre figli, e sta oggi a Berlino. Non deve essere estraneo allo "spostamento" della famiglia il caso di pedofilia che Marie NDiaye e il marito hanno contribuito a denunciare attirandosi non poche ostilità. Tutto questo per entrare nel merito del libro che ora leggiamo nell'ottima traduzione di Antonella Conti realizzata per Giunti. Donna forte, prima delle sue protagoniste, è lei, l'autrice. Ma soprattutto è "potente" (l'aggettivo che qualifica i tre personaggi femminili, nel titolo francese, è proprio *puissantes*) quello che lei scrive. Tre storie, una donna al centro di ognuna di esse: Norah, Fanta e Khady Demba. Tre donne "che dicono no", si leggeva nel risvolto dell'edizione Gallimard, e in effetti è trascinate nel passaggio da una all'altra la caratteristica comune che fa di loro tre una specie di unico personaggio variamente modulato: il rispetto di sé affermato senza compromessi anche a scapito di qualunque forma di appagamento altro. Tre donne senegalesi in realtà molto diverse.

La prima, avvocato, vive in Francia da sempre ed è venuta in Senegal a trovare il padre rispondendo a un suo appello, nonostante lui si sia comportato in passato da cattivo padre: Norah, capace di farsi carico oggi

di un crimine a lei tanto estraneo quanto intimamente patito poiché perpetrato ai danni del fratello piccolo, malamente cresciuto da quel padre indegno.

La seconda insegna letteratura francese nella regione di Bordeaux e il racconto che la riguarda è come il negativo di una fotografia: Fanta emerge dal ritratto del marito di lei, francese, la cui vicenda personale è segnata da una colpa, commessa in Senegal, e la sua forza sta nel rimanere integra benché circondata dalla calunnia.

Infine la più fragile in apparenza, la più giovane, sposa bambina di un uomo morto tre anni dopo il matrimonio e rimasta nella famiglia di lui, così mal sopportata da perdere quasi l'uso della parola: Kadhy Demba, costretta a tentare la fuga dal Senegal verso l'Europa con un polpaccio squartato e il sesso in fiamme per gli abusi di uomini che si accaniscono nel martoriarla sfruttando la sua situazione. La conclusione del capitolo a lei dedicato, che serve anche da chiusa al libro intero, è una sorta di trasfigurazione: la potenza di Kadhy, come delle altre due protagoniste, risiede nella leggerezza con cui spiccano il volo, il colpo d'ala che sanno dare per staccarsi dal fango in cui le si vorrebbe impantanare.

C'è un di più, ed è di natura strutturale. I tre racconti, slegati in apparenza, è come se si dessero la mano tramite piccoli cenni narrativi che ne fanno un'unica storia: luoghi, nomi, fenomeni. Al centro, sottilmente incastonato come una pietra di umor nero, ci sono le *Quindici gioie del matrimonio*, di anonimo francese. Gioie al contrario, s'intende, che la scrittura di Marie NDiaye genialmente ingloba senza parere, in contrappunto.

01 05 2010

La sorella chef e le ossessioni di Amélie

Amélie Nothomb, *Il viaggio d'inverno*

L'espressione è curiosa, un po' da bambina imbronciata un po' da dark lady di un fumetto gothic postmoderno. Pelle bianchissima labbra rosso fuoco lunghi capelli sotto un copricapo sovente *haut-de-forme* rigorosamente nero, Amélie Nothomb gioca con la sua immagine come se avesse da vestire una bambola e lo facesse con un misto di sadismo e di ingenua nostalgia romantica. Certo è un personaggio, così si è proposta fin dal

primo libro diciannove anni fa (*Igiene dell'assassino*), così ha fidelizzato un pubblico sempre più vasto, così la vogliono i suoi fan che la disconoscerebbero forse se di colpo apparisse spoglia di tutto questo apparato. Nel personaggio rientra il ruolo della scrittrice ossessiva, che resta incinta ogni anno di un nuovo pargolo-libro da sfornare puntualmente alla *rentrée*, tra ottobre e novembre (ma avendolo scelto fra tre o quattro cresciuti insieme nel suo ventre gravido), creature dotate ogni volta di un'invenzione diversa e però molto simili una all'altra, riconoscibili come tanti fratellini tutti a immagine variamente declinata della loro mamma manga.

Il Giappone Amélie ce l'ha nel sangue, essendo nata a Kobe benché di famiglia belga e oggi quasi del tutto parigina. Infanzia girovaga (Cina, New York, Bangladesh), adolescenza anoressica (leggendaria ormai la sua confessione di nutrirsi a frutti marci), una sorella simbiotica (Juliette, apprezzata chef che oggi l'accompagna in giro per presentazioni avendo scritto *Le ricette di Amélie*), e sempre lo stesso problema a guidare la penna presa in mano prestissimo: l'identità. Chi c'è dietro quel volto diafano che si affaccia dai libri, fotografato a ripetizione e sempre preposto alla scrittura come un marchio di fabbrica benché Amélie affermi di detestarlo (un incubo guardarsi allo specchio, continua a dire da autentica star) o forse proprio per quello, in base al noto assioma proustiano? Ci sono, verrebbe da rispondere, tutti i personaggi dei suoi libri, maschi e femmine, a loro volta uno per uno ossessionati da una fisicità in apparenza scomoda ma al tempo stesso iperpresente. E poi c'è il gusto del giocoliere che usa le parole come attrezzi, abilmente e ironicamente. Nell'ultimo libro, *Il viaggio d'inverno* (Volland), nonostante Schubert, il *mélange* è di tipo esplosivo.

14 05 2010

Una morte nell'acqua

Laurent Sagalovitsch, *Il bastone di Virginia Woolf*

Nel filone non esiguo di romanzi che indagano gli ultimi giorni di qualcuno, *Il bastone di Virginia Woolf* di Laurent Sagalovitsch (edito da La Tartaruga nella traduzione di Vanessa Kamkhagi) ha il pregio della congetturalità.

Il bastone del titolo emerge nelle ultime pagine a fissare la scrittura, fino a quel punto fluida e fruscante come l'acqua cui Virginia Woolf decise di abbandonarsi per far tacere le voci della sua mente.

I fatti sono noti, il suicidio quel giorno di marzo del 1941, la malattia dell'anima di Virginia, i bombardamenti tedeschi, l'impotenza del marito e dei medici. L'idea dell'autore – oggi quarantatreenne collaboratore di “Libération”, “Globe”, “L'évènement”, “Inrock”, di cui Baldini Castoldi Dalai già ha tradotto *Lontano da cosa?*, personale variazione su tema autobiografico – è tutta nell'orchestrazione di un coro: parlano, alternandosi, la stessa Woolf tramite brevi stralci del suo diario, il Leonard di allora e un Leonard successivo, la domestica Louise, il dottor Fine ed anche la riva del fiume. Sono parole che scorrono verso quel punto, quell'argine in cui la donna piantò il suo bastone, il suo basta. Impossibile trattenere l'acqua, impossibile opporsi al gesto di Virginia. Il flusso investe Dio, il grande vecchio che non impedisce la malattia e la guerra, diventa fuoco, nelle mani di Leonard che brucia la Bibbia sua e quella degli amici dopo aver inutilmente cercato di interrogarla, di trovare risposte appigliate all'ebraicità, per lui troppo fragile radice. Torna acqua, suddivisa in rivoli – le voci – e gorgoglia a tratti persino tranquilla puntando al gorgo. Sono pensieri liquidi, e come tali implacabili (Sagalovitsch non risparmia l'arroganza di chi, per esempio i “critici universitari”, pensa di ingabbiare la scrittura – quella di Virginia – nell'analisi e nell'interpretazione). Congetture: chi può dire, se non inventandoli, il perché e il come di quelle voci, interiori e urgenti, segrete e imperiose?

Il romanziere, quando entra nelle parole perché diventino cose (acqua, bastone), quando va oltre al senso – il vuoto di senso, della Storia, del male – e si fa semplice “traduttore” di quel divenire.

06 03 2010

Tutte le onde del pensiero

Cécile Guérard, *Piccola filosofia del mare*

“Blu regata, blu laguna, blu ammiraglio, blu navy, blu Mediterraneo, blu marina, blu porto di mare, blu capitano, blu marino, blu Baltico, blu marittimo, blu fondale marino, blu mare del Nord, blu nautico”.

Leggere la *Piccola filosofia del mare* di Cécile Guérard (nella traduzione di Leila Brioschi realizzata per Guanda) significa veleggiare tra tutte queste sfumature e molte altre ancora, spaziando nel pensiero che il mare sotto molteplici sue forme ha ispirato. “Se non esistessero né il mare né

l'amore, nessuno scriverebbe libri". La citazione da Marguerite Duras che figura in esergo al trattatello ne descrive il tono. L'autrice, che ha studiato filosofia alla Sorbona, vive in Normandia, una regione in cui, scrive, "il mare s'impone come un'evidenza". Passeggiando su sassi "che non sono più semplici ciottoli, ma creazioni di Georges Braque inghiottite dalla Manica e risputate fuori ritmicamente", lasciandosi pervadere dal frastuono delle onde contro le falesie e incantare dal volo planato dei gabbiani, osservando il gioco regolare ma anche così vario delle maree che coprono e scoprono lo scheletro del mare, Cécile Guérard ripercorre la storia della filosofia da Talete di Mileto – per il quale l'elemento liquido è il principio del mondo e la terra è appoggiata sull'oceano come un disco – a Nietzsche che è infastidito dal silenzio del mare e dall'"ipocrisia di questa muta bellezza". Ma insieme le vengono in mente un gran numero di testi letterari che esistono grazie al mare, e cita dall'Iliade e dall'Odissea, da Hugo, Michelet, Rimbaud, Maupassant, Sartre, Hemingway. Se la filosofia risulta aver guardato al mare per lo più con timore, o persino con diffidenza, per la minaccia che esso contiene, poesia e letteratura si sono abbandonate di più al suo mistero e alla sua ricchezza ricavandone capolavori. Questa "apparizione che scompare", come scrive Jankélévitch, ispira poi all'autrice riflessioni pennellate, impressionistiche. Quel che conta, comunque, è ricordare che "se un contemplativo si getta in acqua, non cercherà di nuotare, cercherà dapprima di comprendere l'acqua. E affogherà" (Henri Michaux).

31 07 2010

Una spilla d'oro riapre la ferita dell'Algeria

Laurent Mauvignier, *Degli uomini*

La ferita è ancora aperta e sanguina. Sono passati cinquant'anni, e la Francia la ricorda in modi e tempi consoni, ma la guerra d'Algeria continua a tormentare le coscienze con la forza dirompente del trauma. Dalle pagine di un romanzo scritto da qualcuno che nel 1961 non era neppure nato, Laurent Mauvignier – oggi quarantatreenne – quella ferita torna a tracimare, a dire l'irrisolto che la mantiene bruciante e che impedisce la cicatrizzazione.

In esergo, Mauvignier trascrive un passo di Jean Genet, tratto dal *Funambolo*: "E la tua ferita dov'è? Mi chiedo dove risieda, dove si celi la

ferita segreta in cui ogni uomo corre a rifugiarsi se qualcuno attenta al suo orgoglio, quando qualcuno lo ferisce. La gonfierà, questa ferita, la riempirà. Sarà così il suo foro interiore. Ogni uomo sa come raggiungerla, fino a diventare egli stesso quella ferita, come un cuore dolente”. Sono parole senza speranza, che fanno pensare a una sorta di destino tragico cui non ci si può sottrarre. Ma forse quella è l'impressione che l'autore, giovane ma non abbastanza per non sentire nel tessuto sociale le conseguenze di un passato di colpa, una colpa non voluta dagli dei ma dagli uomini, vuole fugare. La storia insegna: che il torto inflitto ad A si ritorcerà su B, su C, su D... Perché l'odio non rimesti odio, o la violenza non produca violenza, perché l'incomprensione e la divisione non dilaghino ammorbandando l'esistenza degli individui, l'unica via è non innestarsi.

Feu de Bois, Fuoco di Legna, ovvero Bernard, il personaggio che nel romanzo incarna il dolore e l'impossibile redenzione, entra in scena nelle vesti del maledetto. Porta in dono alla sorella Solange, nel giorno del suo sessantesimo compleanno, un gioiello prezioso, una spilla d'oro. Ma è una specie di barbone, che beve ed emana cattivo odore. Dove può aver preso i soldi per quel regalo? Il sospetto è nella mente di tutti gli invitati, che respingono l'uomo, sono diffidenti e, peggio, rancorosi nei suoi confronti. L'unica è Solange, ad albergare nel cuore un lumino di dubbio. Umiliato, Bernard aggredisce un amico arabo della sorella, Chefraoui. Beve ancora, minaccia moglie e figli di quell'uomo.

A raccontare il presente è il cugino del protagonista, Rabut, che con lui ha condiviso l'esperienza della guerra in Algeria. Ma nel tempo d'attesa che separa i fatti avvenuti dalla denuncia non ancora decisa nei confronti di Bernard, l'esperienza di ieri riemerge. Oggi Rabut condanna Bernard, perché apparentemente è incapace di leggere il senso di ciò che lui stesso narra. E allora ecco che il racconto si fa corale, e dalle voci di chi lo visse la ricostruzione di quel passato traumatico porta a galla i margini della ferita, il senso di colpa non redimibile dei sopravvissuti, di coloro che dovendo portare il peso di tutti coloro che sono morti ne sono stati schiacciati, nel corpo e nell'anima. L'epilogo è poeticamente, umanamente tragico.

Questo è un romanzo che nasce dall'urgenza improvvisa di testimoniare, e la scrittura lo dice: ansimante, rotta, veloce. La traduzione di Yasmina Melaouah, realizzata per Feltrinelli, ne rende tutta la determinazione addolorata.

20 11 2010

IV

RILETTURE

Sesso, riso, gioia estatica

Georges Bataille, *Il limite dell'utile*

Passato attraverso l'esperienza del surrealismo, Georges Bataille (1897–1962) come Artaud, Blanchot, Leiris di quell'esperienza conservò la volontà di andare oltre i limiti: a partire da quelli della scrittura, la distinzione in generi, l'uso consueto del linguaggio. Scrittore, filosofo, sociologo, etnologo, autore di romanzi e racconti, il suo pensiero investe arte, politica, letteratura, psicanalisi, religione. Erotismo e violenza sono per lui strumenti di un'esperienza mistica senza Dio. Le opere più note, saggi come *La littérature e le mal* e romanzi come *Le bleu du ciel*, indagano l'esperienza dell'eccesso che confina con l'annientamento dell'io. *Il limite dell'utile* (Adelphi) è un testo laboratorio, e ha tutto il fascino dei libri rimasti intenzioni dell'autore, poi non attuati o attuati in maniera diversa. Rimasti privati, danno l'idea di far entrare più nell'intimo dell'autore, di far capire di più il suo pensiero. Nel caso di Bataille, non è impressione da poco. Tanto più che qui si tratta di intenzioni molteplici, variamente declinate in quattro manoscritti che si parlano l'un l'altro, riprendono, rispondono, echeggiano e poi annullano nel non compiuto, dopo la scelta delle parti destinate a sopravvivere.

Sono gli stadi preparatori per quello che sarebbe diventato, in un'altra forma, *La part maudite*. Scritti a fasi alterne tra il 1939 e il 1945 (e non si può leggerli senza tener conto della guerra in corso), vennero pubblicati da Gallimard nel 1976, nel VII volume delle *Oeuvres complètes*, tra *La part maudite* e la *Théorie de la religion*, il tutto riunito sotto il cappello generale dell'*Economie à mesure de l'univers* (economia "generale", scienza nuova che doveva superare le strettoie del discorso economico capitalistico comprendendo i processi produttivi e quelli improduttivi) per la cura di

Thadée Klossowski. Oggi Adelphi riprende i testi raccolti nel *Limite dell'utile*, con lo scopo dichiarato di “fornire al lettore un ulteriore elemento per la comprensione del pensiero ‘ateologico’ di Bataille”, e li pubblica per la prima volta in italiano, aggiungendo in appendice una ricca scelta delle pagine (un centinaio) che nell’edizione originale costituivano l’apparato di note del curatore: varianti, integrazioni, commenti, piani, una serie di aforismi, ricavati anche dalla gran quantità di carte in possesso di Madame Bataille. Frutto di un grosso sforzo editoriale, di collazione di parti che reggano omogeneamente il peso di un volume fittizio, il libro richiede anche da parte del lettore un notevole impegno per l’individuazione di tagli, cuciture, sovrapposizione di manoscritti, oltre che piena fiducia per le omissioni. Ma il risultato paga.

Scrivete Klossowski per spiegare il contenuto di quel settimo tomo delle *Oeuvres complètes* di Bataille: “Poiché l’irraggiamento solare è senza contropartita, poiché il sole dà la vita per niente (in cambio di niente), alla superficie del globo, per la materia vivente in generale, l’energia è sempre in eccesso. Se l’universo dilapida così se stesso, l’uomo non può essere che prodigo, “un rieur, un danseur, un donneur de fête”. Solo la sua avarizia di essere separato lo separa da questa verità solare; può pure negarla, non può però spendere meno: è necessario che una quantità determinata di energia sia spesa in pura perdita”. E citava Bataille: “La mia volontà decide la modalità, non la quantità della perdita”.

È la teoria dell’eccesso – “parte malefica che tentiamo di spendere per il bene comune” – su cui si basa tutta l’opera di Bataille, alla cui origine c’è *L’essai sur le don* del maestro Marcel Mauss. *La part maudite* ne è l’esposizione sistematica, fondamento dell’“economia generale” intesa come scienza dell’uso delle ricchezze. *Il limite dell’utile* raccoglie le tappe della lenta maturazione, ausilio alla lettura del testo compiuto, ma anche, o forse più ancora, esplorazione in molte direzioni del concetto di eccesso, che trova poi nella *Théorie de la religion* (1948) un’applicazione: religione (ateologica) come ordinatrice della spesa, in quanto “ricerca dell’intimità perduta, sforzo della coscienza chiara per diventare interamente coscienza di sé”. *L’Histoire de l’érotisme*, del 1951, che sarebbe stato pubblicato nel volume successivo delle *Oeuvres complètes*, doveva fornire un completamento – il sesso essendo, con il riso e la gioia estatica, una delle forme “primaverili” di spesa dell’energia in eccesso, fuoriuscita dell’essere dai limiti dell’utilità. Nel *Limite dell’utile* il capitolo centrale, il quarto, perno

dell'insieme, si intitola "Il dono della vita", e il primo suo paragrafo "Il dono di sé". Ma le modalità considerate sono in questo caso la guerra e il sacrificio, gravitanti cioè nella sfera "invernale" della morte.

Nella sua nota al libro, "Una traccia lasciata su un vetro rigato", Felice Ciro Papparo definisce percorso "nucleare" quello in sette capitoli del testo, cioè addensato attorno ad alcuni temi destinati tutti a rifluire, diversamente distribuiti, nell'opera maggiore. Durante tutto il percorso è insistito il valore "comunicativo" del dispendio di sé, che Bataille trova all'opera nei momenti di fusione tra i soggetti e distruzione dell'ipseità, e soprattutto in quella massima forma di dispendio, caratteristica della specie umana, che è il riso. Ne dovrebbe derivare una forma diversa di conoscere e di esistere, di cui sarebbe costitutivo un rovesciamento di prospettiva: l'uomo che considera la sua vita al pari di quella di una stella.

29 04 2000

Nel centenario della nascita

Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*

Che il *Piccolo principe* sarebbe stato uno dei libri più letti e tradotti nel mondo, Antoine de Saint-Exupéry non poteva immaginarselo quando lo scrisse. Era però già pienamente consapevole che si trattasse di un libro importante, se non altro per lui. Il più importante della sua vita di scrittore. Vi si dedicò corpo e anima. Erano gli anni della guerra. Saint-Exupéry aveva chiesto alla moglie Consuelo di cercare una casa adatta. Erano negli Stati Uniti e a New York non riusciva a trovare la concentrazione necessaria. Consuelo, fata come sempre, gli aveva trovato una casa ideale, a Northport. Saint-Exupéry vi si chiuse e non pensò più ad altro che al suo piccolo principe. Quando il libro fu finito, e solo allora, Saint-Exupéry tornò a puntare il naso in aria. Si fece reintegrare nelle forze armate, benché avesse più di quarant'anni e il fisico compromesso dai numerosi incidenti aerei, e partì per la missione di ricognizione dalla quale non sarebbe tornato. L'ultima lettera che scrisse alla moglie, e che lei lesse dopo che il Lightning P -38 si era per sempre inabissato al largo di Saint Raphael, per cause sconosciute, il 31 luglio 1944, conteneva parole di rimpianto per non aver dedicato a lei quel piccolo libro così importante. La vita matrimoniale tra Saint-Exupéry e la

bella salvadoregna, cominciata tredici anni prima in seguito a un bacio che Antoine le aveva strappato nel cielo di Buenos Aires minacciandola di far precipitare l'aereo in caso di rifiuto, non era stata facile. Non riuscivano a vivere insieme senza farsi soffrire. Si erano separati e ripresi tante volte. Ma quell'ultima lettera, e la piastrina di riconoscimento che solo di recente è stata ripescata in mare e sulla quale Saint-Exupéry aveva fatto incidere accanto al suo nome quello della moglie (Consuelo non poté saperlo, morì infatti nel '79), provano che la rosa del piccolo principe era proprio lei. Esigente, un po' egoista, molto viziata, ma fondamentale. Per il centenario della nascita dello scrittore, finalmente lo si riconosce. Del resto, che il *Piccolo principe* fosse un libro d'amore lo sapevamo da sempre.

27 10 2000

Un raffinatissimo gioco di specchi

Henri de Montherlant, *Le ragazze da marito*

Le ragazze da marito sono in realtà quelle che lo cercano. Da parte di Montherlant c'è una sublime, perversa descrizione del mondo femminile che alle soglie dell'età adulta, sentendo sfuggire dal nome comune che lo designa, *jeunes filles* (questo il titolo del libro in francese), quel *jeunes* senza il quale non sarà più che promessa di zitellaggio, si affanna in una tanto disperata quanto vana caccia all'uomo. Un mondo che esisteva, al tempo delle nostre nonne.

Montherlant, autore degli indimenticabili *Célibataires*, passava per misogino. In certe donne può aver visto davvero le assatanate accalappiatrici di cui scrive con tanta convinzione in questo libro, magnifico primo tomo di una quadrilogia che Adelphi porterà in libreria per intero. È con una strizzata d'occhi furbesca che ricusa nell'introduzione, l'eventuale corrispondenza che qualcuno potrebbe stabilire tra Pierre Costals, il protagonista (scrittore), e Henri de Montherlant, l'autore. Perché niente, in effetti, vieterebbe di credere che le lettere di quelle signorine che si offrono a Costals protestando il loro desiderio, il loro amore e la loro dedizione senza macchia, siano vere lettere ricevute nella realtà da Montherlant. Ma tutta la sua abilità, la godibilità totale della sua prosa che si legge a grandi sorsate volendone ancora, consiste nel saper tanto

precisamente irritare con l'odiosissima verosimiglianza dello scrittore Costals. Montherlant butta sulla pagina vizi e vezzi del ragazzino figlio unico che pensa miracolosa la propria esistenza e vuole salvaguardarne ogni minuscolo grammo di libertà e di spensierata immaturità, ben sapendo che chi volesse riconoscere il Montherlant reale in quel personaggio sarebbe facilmente tacciato di ingenuità.

Patto autobiografico, finzione romanzesca, illusione ottica dell'oggettività: Montherlant gioca con le più grosse istanze che i suoi contemporanei con tanto impegno in quegli anni – *l'entre deux guerres* – spingevano avanti come carri armati. *Le ragazze da marito* esce nel '36, e Montherlant simula di ambientarne i fatti circa dieci anni prima, quelli reali della bufera surrealista. Tra il '26 e il '27 era nato *Nadja* di André Breton, libro principe delle rotture programmatiche di tutte quelle convenzioni narrative che vi erano definite miseri trucchetti degli "empirici" del romanzo. *La nausea* di Sartre è del '38, *Lo straniero* di Camus sarebbe uscito nel '42, opere prime di un profondo *engagement* esistenzialista. Le straordinarie architetture capillari della scrittura proustiana erano un patrimonio da poco acquisito.

Montherlant finge sovranamente di essere al di sotto (o al di sopra?) delle parti, e accampa il suo Pierre Costals con tutta la disinvoltura dell'apparente disimpegno, della noncuranza leggera. Ma è inevitabile interrogarsi sulla posta in gioco, di una scrittura così sfacciata. Prima della quadrilogia, Montherlant aveva dato prova del suo interesse per ideali forti, eroici e individualistici: performances fisiche sportive, tauromachia, guerra. C'è allora un sospetto, insinuato da tanta maestria nel manipolare l'ipotetica rappresentazione di sé. Pierre Costals, così cinico (hanno detto in molti) nei confronti delle invasate che lo adulano al punto da lasciarsi strapazzare indegnamente, così avaro del proprio corpo con chi lo vorrebbe, così centellinatore di sentimenti e misuratore del proprio destino, coglitore rigorosamente solo di fanciulle non impegnative, dà netta l'impressione – per quanto sicuro di sé appaia – di trovarsi sull'orlo di un precipizio. La sua vita può anche essere letta come una filza di atti mancati, poi laboriosamente travestiti. Noi "riconosciamo" Pierre Costals, in realtà, non perché lo identifichiamo con Henri de Montherlant (il cui tragico destino di suicida non può non turbarci), ma perché è un personaggio che esiste precisamente, con la sua pervicacia. Montherlant è inafferrabile, nel fingerlo, e nel darci il capogiro con il suo gioco di

specchi raffinatissimo. Le descrizioni, per fare un esempio di tecniche narrative, proprio quelle descrizioni così deprecate dai surrealisti che non le potevano vedere: Montherlant le moltiplica, grazie alla diversificazione dei punti di vista (tra le donne che gli scrivono e Costals), arrivando anche a metterle dialetticamente a confronto. Risultato: certe passeggiate parigine delle *Ragazze da marito* sono assolutamente da affiancare alle erranze segnaletiche per la città di Breton o Aragon, e le valgono a pieno.

28 10 2000

Pura e scandalosa, Colette trasformava i desideri in peccati

Colette, *Romanzi e racconti*

“Siamo abilissime, noi donne, a trasformare i nostri desideri in peccati”. Colette, che lo scrive, ne ha fatto il suo vezzo. Per tutta la vita, abilissimamente, ha giocato a interpretare il personaggio della donna libera costruendoci sopra un’opera letteraria grandiosa e un’esistenza delle più appaganti. Ragazzetta con le trecce lunghe, il faccino da volpe e lo sguardo malizioso, all’epoca ancora Gabrielle, figlia di capitano Colette gamba-di-legno autore virtuale di infiniti manoscritti tutti fermi alla pagina del titolo e della gran mamma Sido, poi sposa devota e vittima “innocente” di un marito – Willy – che la induce a scrivere sconcezze per guadagnare con il voyeurismo dei lettori, poi ballerina di music-hall per risollevarsi dalle ambasce del divorzio, seno nudo impertinente esibito sulla scena con fierezza, poi amante altrettanto esibizionista di donne mature, ma anche di nuovo moglie, questa volta di un diplomatico, Henri de Jouvenel, e questa volta, quarantenne, anche madre della piccola Colette – Bel Gazou – e non per questo meno attrice, di mimo e tout court, con la sua erre borgognona vibrata senza pudore, e poi ancora amante del proprio stesso figliastro, Bertrand de Jouvenel, che ha trent’anni meno di lei, di nuovo divorziata e ancora una volta moglie, l’ultima, del ben più giovane Maurice Goudekot. Ma intanto, sempre, già da prima delle *Claudine*, per istinto e desiderio, ma insieme con grande rigore nell’arginare la propria esuberanza stilistica, scrittrice: appassionata, deliziosa, inesauribile, sorprendente – estasiò persino Proust con il suo *Chéri*, e il severissimo Gide, per non parlare di Cocteau, suo vicino di casa nell’età matura. Scrittrice di romanzi, racconti, diari, articoli di giornale,

cronista di processi, opinionista. E insieme responsabile delle pagine letterarie di un quotidiano, il *Matin*, direttrice editoriale che lanciò il giovane Georges Sim, futuro Simenon, e lo sconosciuto Emmanuel Bove di *Mes amis*, futuro autore culto. Giurata di premi prestigiosi, accademica in Belgio, accademica del Goncourt e grand'ufficiale in Francia, e insieme ammaliatrice di cani e gatti – la più grande pittrice animalista della pagina, dall'imperituro Toby-Chien alle numerose micie e micette – e superbamente golosa, capace della scrittura “alimentare” più appetitosa. Alla morte, ottantunenne nel 1954, onorata da tutti ma respinta dalla Chiesa (il che fece inviperire il cattolico Graham Greene). Tutto questo, e tutto il resto, c'è nella esaustiva biografia che pubblica Bollati e Boringhieri, dei massimi specialisti di Colette, Claude Pichois e Alain Brunet: biografia così ricca, di documenti anche inediti e informazioni, che sarà difficile ormai aggiungere altro. Contemporaneamente, in felice sincronia, i *Romanzi e racconti* curati per i Meridiani Mondadori da Maria Teresa Giaveri, con garbo ed estrema precisione, sono il migliore dei servizi resi a “una delle voci più pure e forti della letteratura francese”. È tutta da leggere o rileggere, Colette, comodamente sprofondati in poltrona, possibilmente accarezzando il gatto preferito, proprio a partire dalla serie delle *Claudine*, finalmente affrancate dal peso maritale, e poi via via dalla *Vagabonda* al *Cucciolaio* e alla buona selezione di racconti. In attesa di quello che in questo già molto corposo volume non c'è, dall'*Ingénue libertine* al *Pur et l'impur* ai *Mes apprentissages*, eccetera. Il fatto è che con Colette non si finirebbe mai. Rimpinza e mette appetito insieme. A proposito: c'è un Cd pubblicato in Francia dall'Ina, Colette radiofonica inedita, che è godimento puro, per i buongustai (*Improvisations*).

16 12 2000

Così l'Angelo di Giono si preparava a diventare l'Ussaro sul tetto

Jean Giono, *Angelo*

Rispetto all'*Ussaro sul tetto*, storia del ritorno del protagonista dalla Francia all'Italia, sua patria, attraverso una Provenza pervasa dal colera, romanzo maturo che potrebbe essere paragonato visti gli usi e i gusti del personaggio a un cavallo di razza nel pieno delle forze e totalmente padrone dei suoi mezzi, *Angelo*, che di quella vicenda è l'antefatto, romanzo

dell'andata da Torino in Francia, in seguito a un duello che ha visto il protagonista uccidere onorevolmente il barone Shwartz, spia austriaca, fa pensare piuttosto alla freschezza e all'irrequietezza del puledro. Angelo qui è vestito di velluto bianco, nella sua fuga oltre il confine, s'innamora di un profumo, che ricorda il rosmarino ma è di donna, va ad abitare in una casa a Aix-en-Provence che "era grande, fresca e racchiudeva un'ombra verde" (è come sempre efficace e sapiente la traduzione di Francesco Bruno), e smania, nella voglia che ha e non sa indirizzare. Sinora inedito, esce per ultimo da Guanda, dopo *L'Ussaro* e *Una pazza felicità*, a concludere il ciclo della trilogia carbonara di Giono, ed è una giusta scelta da parte dell'editore quella di invertire l'ordine logico dei fatti posponendo *Angelo*, perché così volle l'autore. Lo scrisse per primo, ma lo pubblicò in coda, dopo aver tra l'altro pensato a lungo che non l'avrebbe pubblicato affatto (*L'Ussaro sul tetto* uscì infatti per primo nel 1951, seguì *Una pazza felicità* nel '57, e *Angelo* venne recuperato nel '58). Sulla genesi del ciclo, esiste un testo che Giono scrisse in occasione della pubblicazione tardiva di *Angelo*, la *Préface* al romanzo. Giono vi dice che *Angelo* era per lui "l'inizio di una prima redazione dell'*Ussaro*; scritta nel '34. Vi si vede Angelo partire da Torino, installarsi a Aix-en-Provence e incontrare Pauline prima dell'epidemia di colera. È un primo stadio dei caratteri" dice Giono. "Non era questione di scrivere un romanzo, ma di redigere un documento suscettibile di servire in seguito alla scrittura di un romanzo. Angelo è stato scritto in sei giorni. L'Ussaro mi ha occupato per otto anni. Non è in nessun modo lo stesso lavoro. Non si trattava in quei sei giorni che di analizzare il personaggio appena nato e di provare gli elementi dell'analisi. Questo testo è cioè un semplice rapporto di laboratorio". In realtà, questa presentazione dei fatti li trasforma in parte. L'idea di Angelo Pardi è di molto successiva al '34. Risale al '43-'44. Anticipata nel ricordo, proprio perché anche nel riportare fatti relativi alla composizione e alla disposizione delle sue opere, Giono faceva narrazione. E *Angelo*, quando fu scritto, non doveva essere un "esperimento", ma un romanzo a sé facente parte di un ciclo molto più corposo di quello che poi fu, un ciclo in dieci romanzi, il cui titolo generale sarebbe stato *Romance*. Angelo avrebbe dovuto intitolarsi *Le fleuve du Tage* (titolo di una celebre romanza dell'epoca romantica). Per capire rifiuto prima e recupero poi (ma con riserve) di *Angelo* da parte di Giono, bisogna pensare a quello che doveva essere il suo stato d'animo nell'immediato dopoguerra. Non scriveva

romanzi da otto anni, era passato, oltre che per la guerra, per due periodi di prigionia, due mesi nel '39 per pacifismo, sei nel '44-'45 per ipotetico collaborazionismo. La Liberazione del paese corrispondeva per lui alla sua personale liberazione, al ritrovamento della pace, alla sensazione di possedere un nuovo genio creativo. Giono sentiva una grande voglia di libertà dell'immaginazione, leggeva in quel periodo con avidità Balzac e Ponson du Terrail. In questa direzione va l'Angelo dell'*Ussaro*, un misto di Pietro Antonio Giono, il nonno franco-piemontese nato nel 1795, quasi di sicuro carbonaro, militare e disertore, passato in Francia nel 1831 e ingaggiato nella Legione Straniera (e da allora chiamato Jean-Baptiste), poi capomastro a Marsiglia – una vita un po' brumosa, ricca di mistero, il senso stesso della poesia per Giono – e di Fabrizio del Dongo, eroe della Chartreuse de Parme di Stendhal, nato nel 1799. Il Giono degli Anni 50 che guarda al Giono di prima della guerra come a un ingenuo, illuso politicamente sull'idea del progresso umano, non pensa a Angelo che come a un personaggio dell'età matura, come D'Artagnan per Dumas. Accetta la sua irrequietezza pulsante solo se la minimizza nel ricordo a una fase preparatoria, e la spinge lontano. Ciò non toglie che sia parte non solo integrante dell'opera, ma indispensabile.

06 01 2001

Una vista sul Novecento

Honoré de Balzac, *Poetica del romanzo*

“Forse le opere si formano nella nostra mente nello stesso misterioso modo in cui i tartufi crescono tra le profumate pianure del Périgord”. Lo scrisse Honoré de Balzac nel 1829, nell'introduzione alla *Physiologie du mariage*. Voleva spiegare in che maniera era germinata nella mente “dell'autore” l'idea di quel libro, in seguito “all'iniziale e sacrosanto terrore che l'Adulterio gli aveva provocato”. Il risultato doveva essere “una canzonatura del matrimonio: due sposi si amavano per la prima volta dopo ventisette anni di vita coniugale”.

Al di là delle battute brillanti, è una vera scoperta il Balzac teorico del romanzo di cui ci parla Mariolina Bongiovanni Bertini nel saggio introduttivo alla raccolta di prefazioni del grande scrittore, *Poetica del romanzo*, curata da Daniela Schenardi per Sansoni: una di quelle scoperte che

possono illuminare a nuovo un autore, spesso banalizzato in nome della sua celebrità. All'immagine classica dello scrittore del reale, che indaga a fondo la società per ritrarla in orchestrato affresco sulla pagina, si sostituisce gradualmente quella molto più nuova e decisamente più interessante di un romanziere ben altrimenti smalzato sui complessi ingranaggi della macchina letteraria, in virtù – scrive Mariolina Bongiovanni Bertini – di una “divertita consapevolezza delle convenzioni e delle *contraintes* del gioco letterario che nulla ha da invidiare alle più sofisticate avanguardie novecentesche”. E a verifica del fatto che non è l'entusiasmo della specialista a far scaturire un'affermazione tanto forte (la Bertini, nota studiosa di Proust e Balzac, sta curando un'ampia scelta della *Commedia umana*), la dimostrazione di questo Balzac capace di articolare il suo lavoro di romanziere su molteplici registri passa per un'indagine stringente attraverso i primi scritti, quelli in particolare pubblicati sotto pseudonimo per i *Cabinets de lecture* o, ad esempio, il bizzarro testo autobiografico mai portato a termine e sconosciuto al grande pubblico che ha per titolo *Une heure de ma vie, par Lord R'Hoone* (anagramma di Honoré).

È questa una frammentaria novella scritta nel marzo del 1822, in cui il narratore – che è un giovane scrittore momentaneamente privo di ispirazione – racconta un suo vagabondaggio nelle gallerie del Palais Royal, ora attratto da una giovane sconosciuta, ora commosso dalla tristezza di un mendicante, scoprendo quanto sia più interessante lo spettacolo offerto dalle strade della metropoli rispetto a quello che gli spettatori vanno a cercare a pochi passi da lì, al Théâtre Français. “Prefigurazione del senso della futura *Comédie humaine*” secondo Roland Chollet, specialista di Balzac molto utilizzato per le sue note dalla Bertini, ma anche spunto per una riflessione tutt'altro che banale sul concetto di storia da raccontare: è molto più avvincente quella che illustra l'*intus* dell'uomo, e i motivi che lo hanno portato a compiere determinate azioni, piuttosto che “l'arida pittura dei fatti e delle gesta” di quell'uomo, scrive Lord R'Hoone.

Viene così alla luce un altro degli aspetti interessanti di Balzac: il suo declinarsi in numerosi eponimi. Ancora una volta egli si rivela estremamente anticipatore sui tempi, già molto avanti nell'indagare i misteri dell'identità. Ma almeno un punto va ancora segnalato, che salta fuori da questa appassionante e imprevedibile raccolta di testi teorici: l'importanza della “seconda vista” per Balzac, in altri termini la sua teoria sulla capacità dello scrittore di genio di trapassare il reale con l'immaginazione e perce-

pirne concentrata l'essenza, infinite trasfigurazioni simili alle magiche fantasmagorie dei nostri sogni, "aspetto intuitivo e prerazionale della creazione artistica, fortemente intriso di energia erotica", scrive Mariolina Bongiovanni Bertini. Oltre al dialogo ininterrotto che Balzac intrattiene con i lettori, per informarli sulla crescita della sua creazione, l'evoluzione del cantiere, il formarsi del tartufo.

17 03 2001

Lo scrittore-fotografo viaggia nel cuore dell'uomo

Georges Simenon, *Un monde au coeur de l'homme. Le fotografie di Simenon*

Che siano gli occhi sorridenti di due bambini polacchi di là dei vetri di una baracca o i grossi capezzoli di una giovane africana, il piede di un pescatore di Sanremo che dorme sdraiato sulla tolda della nave o il gesto impacciato della popolana ripresa mentre riempie di schiuma un pavimento di marmo da tirare a lucido, l'immagine che Simenon fotografa è sempre in primo piano e svestita. Era lo scopo dichiarato dei reportages che nei primi anni Trenta, quando già diventava famoso con Maigret, Simenon prese a fare con la moglie Tigy nell'Est europeo, in Russia, a Tahiti, o in Africa. Aveva cominciato qualche anno prima a girare per i canali della Francia facendosi accompagnare da un fotografo professionista perché le sue impressioni scritte avessero un complemento nell'immagine del fotografo. Per i primi Maigret, aveva voluto in copertina fotografie in bianco e nero di grandi artisti come Man Ray. Ma poi, per quei reportages che si era inventato con lo scopo di avvicinare la più varia umanità, aveva sentito la necessità di scattare in prima persona i clichés che avrebbero spiegato le parole scritte e sarebbero state da quelle integrate. Non perché non lo soddisfacesse più il lavoro dei professionisti, tutt'altro, ma perché si era reso conto che la scelta degli scatti poteva rappresentare il primo tempo della scrittura, il primo istintivo gesto della necessaria immedesimazione. Erano anni storicamente pregni, il 1932, il 1933. Simenon in Russia incontrò Trotski e lo fotografò: nello spoglio ufficio sovietico, il mezzo busto dell'uomo dietro la sua scrivania è per metà nell'ombra, viene fuori con il colletto candido della camicia e le lenti tonde degli occhialini che riflettono il flash da una fascia di nero che sta alla sua sinistra. L'espressione è enigmatica. Ma rispetto alle poche

fotografie di persone note, prevalgono per quantità e adesione emotiva i ritratti di sconosciuti, per lo più povera gente di cui Simenon cerca lo sguardo. Da Charleroi a Tahiti, dall'operaio all'isolana passando per la signorina vestita a festa e lo sguattero che spunta fuori allegro dal centro esatto di una fotografia di barche a Sanremo, Simenon vuole mettere a nudo il soggetto, l'individuo, coglierlo al di là del pittoresco. È un metodo di lavoro che prelude, mette per capitoli la scrittura. "Un paesaggio si crea nella mia memoria. Quando scrivo, sono invaso dalle immagini", ha detto Simenon. Le immagini erano quelle scattate, mentalmente o fisicamente, nei suoi viaggi intorno al mondo. Flaubert aveva viaggiato, soprattutto a piedi con l'amico Du Camp, per immergersi nelle visioni e scomparirvi. Simenon al contrario per caratterizzare la propria voce. Nei magazzini del fondo Simenon, a Liegi, le fotografie conservate sono tantissime. L'opportunità di vederne una intelligente selezione va colta al volo. Henry Miller diceva di trovare in Simenon una "tenerezza" rara: aveva sicuramente visto le sue fotografie.

07 12 2001

Un dandy nella Parigi degli Anni Venti

Maurice Sachs, *La decade dell'illusione*

Violette Leduc, l'autrice della *Bastarda*, che visse con lui per un periodo abbastanza lungo durante l'Occupazione e ne era molto innamorata, scrisse che "la sua gentilezza era una truffa". Maurice Sachs, di cui Meridiano Zero pubblica ora *La decade dell'illusione*, è in effetti un personaggio per lo meno ambiguo, inquietante, non limpido e al tempo stesso sotto vari aspetti attraente, dotato di fascino e persino in un certo senso irresistibile. Compare praticamente in tutti i libri che parlano della Parigi anni Venti, e ciò nonostante è difficile dire chi fosse, che cosa facesse. Lui stesso, in un libro autobiografico intitolato *Il sabba*, ha dato di sé un ritratto che riesce a essere insieme generico e insinuante: "Giornalista, attore, religioso, funzionario, commesso, mercante, critico, operaio di fabbrica; conferenziere famoso negli Stati Uniti, poi oscuro mendicante; uomo di città e di campagna, accolto in molti salotti, adulato in molti ambienti, rinnegato in tanti altri, ha molto visto e molto vissuto, ma ciò che sa l'ha pagato a caro prezzo". Il prezzo più caro senz'altro è quello

che, ebreo, ha pagato nel lager di Fuhlsbüttel, dove morì nel '45, all'età di 39 anni, in seguito ai maltrattamenti subiti. Si era recato in Germania come lavoratore volontario. Prima, a lungo, aveva speculato cinicamente arricchendosi alle spalle di altri ebrei che speravano di cavarsela raggiungendo la zona libera. Aveva in altre parole fatto il passeur per ebrei in fuga, ma in una maniera sordida, incassando spesso il denaro senza poi prestare il servizio promesso, sparendo nel nulla. Centocinque chili, fisico "molle" nelle descrizioni, riusciva a essere un dandy naturale grazie alla sua omosessualità apparentemente gentile e probabilmente onesta. Abbandonato da genitori irresponsabili all'età di cinque anni, era stato allevato dal secondo marito della nonna materna, Jacques Bizet – figlio del compositore di *Carmen* – che era poi morto suicida come Bizet padre quando Maurice aveva sedici anni. Tramite questa parentela acquisita, Sachs era stato introdotto, ancora bambino, nei salotti da cui Proust ricavò tanta parte della *Recherche*. Era un bambino, quando Jean Cocteau gli apparve con il suo fascino tentatore. *La decade dell'illusione* è quella tra il 1918 e il 1928, la ripresa postbellica densa di fermenti e frenesia creativa, il decennio in cui a Parigi successe il meglio, forse, dell'intero XX secolo. Una specie di Baedeker delle persone, voleva fare Sachs, e questo in effetti è il libro, diviso in due parti: la prima dedicata a Parigi e costruita sull'evocazione per gruppi, gli scrittori, i pittori, i musicisti, i critici, i fotografi, dove però sempre emerge il breve schizzo del singolo, sempre a partire da un'azzeccatissima, veloce immagine fisica; la seconda ai più amati, uno per capitolo, gli "incantatori", Cocteau, Maritain, Max Jacob e Picasso, i fautori veri della fantasmagoria parigina. Il libro in effetti fu scritto da un Sachs lontano, negli Stati Uniti, dove ne uscì la prima edizione, nel 1933. Aveva 27 anni, eppure sembra che la distanza nello spazio si fosse fatta simultaneamente temporale, luoghi e persone danno l'impressione di appartenere a un'epoca veramente diversa. Tramite una deformazione delle categorie che non è azzardato definire cubista, Sachs crea già nelle sue pagine il mito di Parigi. E questo straniamento che si prova per il contrasto tra il poco tempo passato, la giovane età di Sachs e l'effetto di lettura che è invece grande all'indietro, è potenziato ma anche in parte spiegato da uno scatto costante nel ragionamento dell'autore, il cui sguardo è sempre quello del figlio alla ricerca del padre o dell'affrancamento da lui. Sachs si rapporta a dei modelli, sapendo di non essere pari a loro, come dovette fare Jacques Bizet nei confronti del padre o

Maurice Rostand rispetto a Edmond. Sachs, che un padre vero non l'ebbe, appena tornato dal servizio militare, il giorno dopo, volle andare da Gide, sperando di riceverne una sorta di investitura. Provò la delusione più cocente della sua vita. In quel racconto è la chiave del libro.

25 05 2002

Una gioventù bruciata nella Francia collaborazionista

Roger Nimier, *Le spade*

Roger Nimier era “indegno della Chiesa”, secondo François Mauriac. Lo scrisse sul “Figaro” nel dicembre del 1962, due mesi dopo la sua morte per incidente stradale sul raccordo Parigi-Ovest. Nimier si era schiantato con l'Aston Martin, a 37 anni, bruciando alla James Dean una carriera molto ben avviata, e anche ben supportata, nonostante il non nascosto anti-esistenzialismo. *Le spade*, romanzo d'esordio scritto a 23 anni e uscito nel 1948 da Gallimard, è il ritratto di Roger Nimier. Non tanto in senso fedelmente autobiografico, quanto piuttosto nel carattere. Le prime righe sono uno schizzo di sperma che François Sanders, quattordicenne precoce, spara sul viso di Marlene Dietrich e da lì sulle sue gambe, allargate per terra sulla doppia pagina di una rivista. Il ragazzino aggiorna poi, accuratamente, in apposito quadernetto, il computo delle sue masturbazioni: “22 marzo 1937: 8. Tira un rigo e addiziona l'8 alla cifra precedente poi annota 1454, su una terza colonna”. Segue una minuziosa *mise en scène* di un suicidio con pistola (sottratta al padre, militare), tentativo che fallisce grazie all'intervento tempestivo di Claude, la sorella maggiore, di cui François è tragicamente innamorato. Questo è l'antefatto, in terza persona. Prime parole: “Comincia con un ragazzino piuttosto biondo che lascia andare i sentimenti”. Seguono due parti, “La congiura” e “Il disordine”. Il punto di vista passa all'io, ed è François Sanders che ci racconta la sua deriva, con la stessa lucida freddezza che aveva il ragazzino notaio del proprio onanismo. Una deriva che passa, nella Francia occupata, dall'adesione alla Resistenza al tradimento in nome della Milizia, l'uccisione infame di un ebreo “per togliersi un capriccio”, la durezza d'animo programmatica del ventitreenne che si vendica di un destino ancora inesistente. Sono piani sequenza di perfetta concezione cinematografica, a costruire il romanzo. Nimier l'avrebbe

fatto, lo sceneggiatore, qualche anno dopo, per Louis Malle. Si cita il grande film *Ascenseur pour l'échafaud*, 1957, con Jeanne Moreau. Nel '50, venticinquenne, aveva avuto il premio Goncourt per *L'ussaro blu*. Era diventato *l'enfant chéri* delle lettere francesi, sufficientemente dannato per conquistare l'attenzione, celebrato da maestri come Morand, Jouhandeau, lo stesso Céline. Ma nel giro di poco i riflettori non l'avevano più illuminato, e lui si era in qualche modo auto-censurato. Aveva scelto l'immagine del mondano che si disperde tra donne, gioco e belle macchine, fino a morire. Scrive Massimo Raffaeli, curatore e traduttore del libro per Meridiano Zero, che le sue spade (spade "alla ricerca di un fodero di carne", si legge nella pagina del romanzo che motiva il titolo) Nimier le rivolse soprattutto contro se stesso. Il problema del contraddittorio collaborazionismo, la patente di sbandato di destra con cui si è soliti liquidare Nimier, meritano attenzione. Pagine così compiute, nella disperazione che si fa rivolta, a 23 anni, sono un ritratto non del solo Nimier. Raffaeli parla tra l'altro, nella sua Postfazione, del "diagramma di un completo fallimento cognitivo": qualcosa su cui vale la pena di riflettere. "Non era facile per nessuno", gli fa da controcanto Eraldo Affinati nelle pagine introduttive, "avere vent'anni nel 45", preludio alla richiesta di una "sospensione del verdetto", equivalente a quella di cui gode da sempre Arthur Rimbaud. Ma tornando alla costruzione del romanzo: apertosi su un masturbatorio tentativo di suicidio andato a vuoto, si chiude sull'impotenza. François Sanders, sconfitto dalla Storia, e decantato un po' del disorientamento in una Cannes post-bellica, nel treno che lo riporta a Parigi, così congeda il proprio incesto: "Lei è meglio dov'è. Claude è meglio morta".

19 10 2002

Nell'infanzia il salvifico odore del mare

Léo Ferré, *Mi racconto il mare*

"Alle facce che rivedevo il mio occhio lanciava il suo disgusto immediato come una palla attaccata a un elastico che ritorna indietro con una forza uguale a quella che l'ha distolta dai suoi sogni circolari". Benoît Misère è un bambino di nove anni in collegio dai preti, che quando va a casa per qualche giorno a ritrovare abitudini e conforti familiari, torna poi alla sua

prigione con sentimenti feroci nei confronti di quei Cari Padri sporchi e puzzolenti che, nella sua esperienza, passano il tempo a palparlo e angariarlo in ogni modo. Quel bambino, raccontato dall'adulto che sarebbe diventato, è anche Léo Ferré. Nato a Montecarlo nel 1916, dopo la stagione calda parigina, e gli anni delle canzoni di lotta, Ferré sarebbe tornato all'Italia dei suoi antenati, quel Paese desiderato per le radici familiari e le mirabolanti sortite oltre confine di parenti mitizzati nella memoria. Avrebbe vissuto a lungo nella campagna toscana, per morire a Castellina in Chianti il 14 luglio 1993, come avesse scelto il giorno ad arte, *quatorze juillet*, presa della Bastiglia. Nel decennale della morte, insieme a due raccolte di canzoni e testi teatrali, entrambe curate da Mauro Macario (una per Eleuthera, *Il cantore dell'immaginario*, l'altra per Selene Edizioni, *L'arte della rivolta*), esce in italiano il romanzo di Benoît Misère, accolto da Lindau (dopo ben venti rifiuti di altri editori), scegliendo un titolo evocatore e profondamente azzeccato: *Mi racconto il mare*. La storia che Léo Ferré racconta, scritta tra il 1956 e il 1970, nel pieno dell'età adulta, è un ritorno all'infanzia, alle prime emozioni, alla scoperta delle cose, ma soprattutto all'odore del mare, dietro, anzi dentro il quale, nascosto in un angolino, c'è il ventre della madre. "Io sogno un'inversione a U verso mia madre, ridiscendere le scale della mia età, a poco a poco, ridiventare il mio vagito, rientrare in Lei e perdermi in quella prima tomba che non si copre mai di fiori, su cui non si scrive niente, quella terra crudele dove nascono le miserie...". Le parole conclusive del romanzo, che è di formazione nel senso più pieno del termine, formazione spirituale e culturale, attraverso divieti e punizioni inflitte dai Cari Padri, condensano il senso del libro: una *autofiction*, se si vuole usare la fortunata categoria individuata da Serge Doubrowski proprio negli anni in cui Ferré scriveva; reinvenzione del proprio io, in un racconto ispirato alla realtà ma ampiamente manipolato dal lavoro della memoria. In una geografia tanto reale quanto immaginaria di affetti, zii, zie, amici e conoscenti dei genitori, personaggi di un romanzo di costume, in una Francia mediterranea negli anni tra la Grande Guerra e il 1929 – data che conclude l'infanzia portando con sé la morte dell'Amico, il compagno di sogni e progetti poetici – accanto alla figura paterna, al cui atteggiamento nei confronti della vita è ispirato il nome di famiglia nella finzione, Misère, miseria – spicca colorita la figura della madre: donna piena di desideri, che ha voglia di ridere e di ballare anche quando, gravida di quel bimbo

che sarebbe nato in piena guerra, non glielo volevano permettere. È forse l'immagine più bella del libro, che pure di immagini è quasi unicamente fatto, quella della madre, giovane e leggera, che sostituisce il bottoncino saltato del reggicalze con una moneta, e va, incurante. Di quella donna, non a caso, il bambino Benoît rifiutò fin da subito il latte, conservando per tutta la vita autentico disgusto nei confronti di un alimento che non corrispondeva alla sua idea di madre. E non a caso, sottratto per qualche ora al supplizio del collegio da lei, con lei il bambino Benoît scoprì il potere magico e incantatorio della musica. Cui avrebbe unito quello, potente di contenuti, della poesia maledetta, il suo Verlaine, Rimbaud, Mallarmé: letti di nascosto, grazie all'interdizione dei Padri. Accompagnando la lunga e lenta, sofferta e insieme goduta iniziazione sessuale del ragazzino, musica e poesia avrebbero consegnato al mondo l'uomo del quale Aragon non esitò a dire: a causa sua, "bisognerà riscrivere la storia della letteratura in modo un po' diverso".

06 09 2003

Senza, diceva Nabokov, non ci sarebbero stati né Proust né Joyce

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*

Non è un paradosso. Questa volta, provate a leggerlo pensando che è l'autobiografia di Gustave Flaubert. Non tanto (ma un po' sì) per la citatissima frase "Madame Bovary c'est moi". Per un altro fatto. Vi fa senso vedere il gran normanno, con il suo feticismo della scarpa, nei panni della *jeune femme* con le due bande di capelli neri divisi da una sottile riga, i lobi delle orecchie appena sporgenti, e lo chignon di dietro? Siete vittime del cliché del realismo. Nel suo splendido saggio su *Madame Bovary*, uscito esattamente cento anni dopo il processo per oscenità inflitto al romanzo (nel 1856, senza esito, per fortuna), Vladimir Nabokov ha dimostrato con una serie di esempi testuali come il realismo sia alieno al romanzo di Flaubert. E conclude: "Ogni finzione è finzione. Tutta l'arte è menzogna. Il mondo di Flaubert, come quello di tutti i grandi scrittori, è un mondo immaginario, con la sua propria logica, le sue convenzioni, le sue coincidenze". Il fatto di cui dicevo, insomma, non ha niente a che vedere con il realismo. Leggete, per conferma, una lettera di Flaubert a Louise Colet, scritta il 23 dicembre 1853: "Oggi, uomo e donna insieme,

amante nei due ruoli, ho passeggiato a cavallo nella foresta, in un pomeriggio di autunno, sotto le foglie gialle, e io ero i cavalli, le foglie, il vento, le parole che i due si dicevano e il sole rosso che faceva abbassare le loro palpebre annegate d'amore". Sta parlando, Flaubert, della scena di seduzione, la passeggiata a cavallo di Rodolphe e Emma (vi raccomando le considerazioni di Nabokov sull'uso del cavallo da parte di Flaubert, con le parentesi irriguardose e ironiche su Freud, anzi il freudismo). Non è un caso, dico io, che proprio le lettere di Flaubert a Louise Colet siano tanto importanti, dietro l'opera, in filigrana. Quando Robbe-Grillet afferma, oggi, che nei suoi romanzi (quegli stessi dei quali tanto si è detto, in passato, che il soggetto era stato "definitivamente" espulso) non ha mai parlato d'altro che di sé, a dimostrazione di ciò aggiunge: "Come Flaubert, che è tanto Emma, quanto Charles, quanto Homais". Homais vi sciocca, più ancora che Emma e Charles? Andate a riprendere le pagine in cui in farmacia si fanno concitatamente le marmellate e Homais, che ha fatto chiamare d'urgenza Emma, le lascia poi cadere – solo in apparenza in maniera casuale – la notizia per cui l'ha chiamata. Confrontate con la nonchalance del modo in cui l'autore ci lascia cadere, solo in apparenza per caso, l'informazione relativa al luogo in cui è custodito l'arsenico. In un'altra lettera a Louise Colet, del 25-26 giugno 1853, momento in cui Flaubert penava e arrancava in vista del finale di *Madame Bovary* ("se il libro che scrivo tanto a fatica andrà in porto..."), parlava di sé così: "L'artista è come una pompa, ha in sé un grande tubo che scende nelle viscere delle cose, negli strati profondi. Aspira e fa scaturire al sole in getti giganti ciò che era sotto terra e non si vedeva". Ma anche (febbraio 1852): "Io sono un uomo penna. Sento con la penna, a causa della penna, in rapporto alla penna e sento molto di più, con la penna". Secondo Nabokov non ci sarebbero stati né Proust né Joyce, senza *Madame Bovary*. "Il solo modo per sopportare l'esistenza è stordirsi nella letteratura come in un'orgia perpetua", scrive sempre Flaubert. Mario Vargas Llosa, a partire da questa frase, ha fatto un gran libro sul libro di Flaubert. L'orgia perpetua, appunto. Per finire: che vi ricordate, c'è una prima persona narrante in *Madame Bovary*? Se non vi ricordate la risposta, correte a verificare (l'edizione de L'Espresso, a cura di Sandra Teroni, ve ne fornisce l'occasione).

17 01 2004

Alla conquista di Parigi

Guy de Maupassant, *Bel-Ami*

“La storia di una canaglia scritta da una canaglia”. È il giudizio, un po’ impietoso – ma solo in apparenza – di Henry James su *Bel-Ami*. James si ricordava di una cena, in un ristorante londinese — era il suo secondo incontro con Maupassant – durante la quale aveva dovuto contenere, a fatica e con grande imbarazzo, il temperamento focoso del francese, intenzionato ad abbordare prima una signora poi un’altra, un’altra e un’altra ancora, incurante degli usi e costumi locali. Due anni dopo quell’incontro, nel 1888, scrivendo un saggio su Maupassant, James specificava il giudizio; “Una canaglia, sì, ma di genio”. E comparava la scoperta dello scrittore francese a quella di un leone sulla strada. “L’ostacolo non sarà preso sotto gamba, scriveva, da chi avrà valutato appieno la misura dell’animale”. Un leone che avrebbe dato ancora forti, possenti zampe, ma che era già ferito. Al momento della cena con Henry James, *Bel-Ami* era uscito da circa un anno, e in quei mesi aveva fatto largamente parlare di sé. Maupassant aveva trentacinque anni. Gliene restavano solo otto da vivere. Con *Bel-Ami* iniziava il periodo più felice della sua carriera di scrittore, ma anche il più difficile per il degradarsi progressivo della sua salute. La sifilide, che aveva contratto sui vent’anni e che andava ad accumularsi su quella ereditata dal padre, gli stava distruggendo il fisico. Gli avrebbe poi attaccato il cervello e lo avrebbe ucciso. *Bel-Ami* (oggi disponibile nella traduzione di Giorgio Caproni per Garzanti) è la storia di un giovane ex sottufficiale che conquista Parigi usando come trampolino la corruzione: nel mirino sono il mondo della finanza, quello della politica e – come collante – quello della stampa. Georges Duroy realizza le sue mire sfruttando al peggio il potere del giornalismo, mondo cui accede grazie al suo appeal sessuale. Varie mogli infedeli provvedono a lui. Inutile dire che l’ambiente giornalistico, che Maupassant conosceva perché in qualche modo ne faceva parte, insorse di fronte a un ritratto tanto fosco. Maupassant fu indotto a difendersi: ho fatto un esempio, scrisse, una proiezione, ho tracciato un destino a partire da certe premesse. Non ho copiato la realtà. Il libro è stato letto, allora e poi, come uno dei capolavori della scuola naturalista, esito certo delle *soirées de Médan*. Ed era, è, invece, il Maupassant visionario, quello di *Bel-Ami*. Forse il più visionario: che vede oltre. Balzac, di fronte a un’esperienza

non fortunata nel giornalismo, aveva provato spavento (“Chiunque abbia avuto un piede nel giornalismo, o lo abbia ancora, si trova nella crudele necessità di salutare gli uomini che disprezza, di sorridere al nemico, di venire a patti con le bassezze più turpi”). Maupassant – vedendo oltre – aveva intuito le potenzialità di quel mondo, e buttato la sua penna molto avanti. Per questa sua “visione”, è sbagliato considerarlo pessimista, o disfattista: accuse che, nella Parigi tra la fine del Secondo Impero e l’inizio della Terza Repubblica, non gli vennero risparmiate. Peraltro, più di Henry James – che ha colto immediatamente la potenza della scrittura di Maupassant, ma ha creduto appieno alla freddezza oggettiva dei suoi affreschi – ha visto bene Conrad che, proprio su *Bel-Ami*, contro le accuse di cinismo, ha pensato: “Quest’uomo scrisse dal fondo di un cuore colmo di compassione. Egli è spietato, ma insieme gentile con le sue creature; e a me sembra che guardi le loro disgrazie, le loro delusioni e le loro miserie, con un occhio di profonda pietà. Ma le guarda, fino in fondo. Vede, non volge mai la testa”. Georges Duroy/Bel-Ami, in effetti, può essere visto certamente come l’alter ego di Maupassant, ma non come un doppio generico, freddamente schizzato su carta. Piuttosto, come una proiezione elaborata su un alter ego reale: il fratello Hervé. Aveva sei anni meno di lui e nei suoi confronti Maupassant tutta la vita ebbe lo sguardo indulgente e compassionevole di cui parla Conrad. Era anche lui sifilitico, per eredità paterna. Quando il fratello maggiore dovette portarlo in un ospedale psichiatrico, prossimo alla fine (non aveva ancora trent’anni), Hervé puntò il dito contro Guy e gli urlò: “Il pazzo sei tu! Il pazzo sei tu!”. Era il suo alter ego, ed era altrettanto visionario.

24 01 2004

***In occasione della scomparsa della scrittrice,
rilettura del romanzo di esordio***

Françoise Sagan, *Bonjour, tristesse*

Ha appena compiuto cinquant’anni il romanzo dello scandalo. Quel *Bonjour, tristesse* che, arrivato misteriosamente sul tavolo di un editore a firma di una sconosciuta diciottenne, avrebbe alzato il più gran polverone che si possa immaginare e venduto milioni di copie in tutto il mondo. Lo aveva scritto Françoise Sagan, morta ieri a 69 anni nell’ospedale di

Honfleur (Calvados) per una crisi cardio-respiratoria. Quella storia di una ragazza che va a letto con un adulto e induce alla morte l'amante del padre turbò le coscienze. Negli anni in cui Simone de Beauvoir teorizzava sulla condizione femminile e praticava a suo modo il libero amore, il romanziere di quella diciottenne sconosciuta fece parlare di sé come pochi altri coevi. È vero che cinquant'anni, per quel libro, sono tanti, e che se oggi si chiede in Italia a chiunque ne abbia meno di trenta se ha, non già letto, ma anche solo sentito parlare di Françoise Sagan, la risposta è senza eccezioni negativa. Ciò non toglie che sia stata una protagonista, più per quel primo libro che per la trentina di successivi, della scena letteraria francese. Ora che scompare, alla chetichella e gentilmente come da tempo cercava di vivere, viene da chiedersi che cosa sia stato il fenomeno Sagan e che cosa abbia rappresentato. È un po' un mistero, va detto. Tutti quei lettori nel mondo, gli studenti russi del post-comunismo che imparano il francese sui suoi libri, i club di suoi fans in Giappone e via dicendo, così come in passato tanta attenzione dei media – benché lei fosse refrattaria per via della sua spiccata balbuzie alle comparsate televisive – si possono spiegare davvero solo con il personaggio pubblico? Con la curiosità per le sue corse folli in automobile – che hanno messo a repentaglio più volte la sua stessa vita – l'abuso di alcol, la cocaina, le evasioni fiscali vere o supposte, i mariti, gli amanti, le liti clamorose con vecchie amicizie? Le amicizie. Partiamo da lì. Ha avuto amici importanti, Françoise Sagan, come Jean-Paul Sartre o François Mitterrand, che per lei hanno fatto ben poco. E una grande nemica, Marguerite Duras, che invece per lei ha fatto molto. Sagan infatti, se non ha mai avuto problemi di pubblico, ne ha avuti parecchi per farsi riconoscere come scrittrice degna di attenzione dalla critica paludata. Gli attacchi di Marguerite Duras, tenaci e ripetuti, hanno avuto l'effetto di scardinare l'ambiente – tanto per dirne uno – dell'accademia. Da noi, si è occupato ripetutamente di Françoise Sagan niente meno che Carlo Bo, spesso, è vero, per lamentare la ripetitività, o buone aspettative mortificate già a partire dal secondo titolo, *Un certo sorriso*. Ma lo avrebbe fatto, sarebbe tornato tante volte su di lei, se il Nouveau Roman in persona non le avesse puntato il dito contro? Certo è che Sagan, letterariamente, è un fenomeno di quelli rari. Marguerite Duras le rimproverava essenzialmente il suo maschilismo, il suo travestirsi da uomo nella scrittura, "come la cameriera che quando va a ballare si traveste con gli abiti della signora". Le negava

anche, quasi con astio, l'attenuante del distacco ironico. Che, invece, una lettura forse benevola ma non certo impossibile tenderebbe a riconoscerle. Il quesito di fondo che si è posto chiunque abbia scritto di lei, dagli illustri sostenitori come François Mauriac, ai meno noti recensori delle riviste femminili, è in effetti quello dell'identificazione, del registro autobiografico. Nei suoi romanzi, da quello del grande scandalo quando Mademoiselle Sagan aveva appena ottenuto, a stento, il diploma liceale, a tutti gli altri che un anno si uno no ha mandato in libreria con franchi successi di vendita, Françoise raccontava episodi della sua vita? Di quella dei suoi conoscenti? Forniva un ritratto della borghesia di cui faceva parte? O al contrario inventava, sia pure verosimilmente, un mondo semi dorato ma anche sulfureo che esisteva solo sulla carta? La tendenza era a dire, qui da noi in Italia ad esempio, che qualcosa di vissuto realmente in quei romanzi doveva esserci. O che dalle vicende raccontate in quei libri, sicuramente ispirate a fatti realmente accaduti, veniva fuori un quadro di certa gioventù francese desolante e desolato. L'ambiente cattolico inorridiva, credendo a Françoise Sagan. La sinistra idem, prendendola sul serio. È memorabile l'uscita che Sagan fece in un'assemblea studentesca alla quale aveva avuto la curiosa idea di partecipare, quando, accusata di esserci arrivata in Porsche, si alzò e con la sua esitante vocina cercò di urlare: "È falso, è una Maserati!". Testimonianza di una generazione perduta? Documento sociologico? Letteratura per signore-bene annoiate che cercano nei libri solo quello che già conoscono? Sagan era serenamente disinteressata a questo tipo di discussioni. A lei piaceva scrivere, storie che piacevano a lei e che sicuramente piacevano anche a tanta altra gente. Che dietro a quel suo eterno mezzo sorrisetto potesse nascondersi un bel po' di intimo divertimento nel raccontare tanta banalità sentimentale e umana, una certa dose di autocritica di classe da parte dell'*enfant terrible*, a lei non spiaceva si pensasse. Quando qualche anno fa andai a trovarla nella sua casa parigina, in rue du Cherche-Midi, a mezza strada tra Montparnasse e Saint-Germain-des-Prés, un grande appartamento su due piani tenuto in ordine dall'enigmatica assistente tuttofare che di lì a poco l'avrebbe abbandonata per scrivere un bel libro rivendicativo pieno di malanimo, nell'accogliermi in vestaglia, sempre uguale a se stessa, caschetto biondo inossidabile e balbuzie vezzosa, gambe ripiegate in fondo a una poltrona e sigaretta accesa, si mantenne ambigua, su quel sospetto d'ironia che volli sottoporle: "Io non descrivo. Scrivo", rispose.

“Sì, qualche volta c’è satira. Anche nei libri di Somerset Maugham, che mi piacciono molto, è così. Il giudizio negativo, quando c’è, è contro il denaro, che è in grado di avvelenare persone altrimenti normali. Ecco, diciamo pure che attacco i soldi, e che li trovo molto più dannosi oggi di quanto non fossero un tempo”. Mi aveva concesso, tutt’al più, “un’ironia di situazione”. Ma aveva detto: “Non sempre si è disposti – io come il lettore – a coglierla”. E alla domanda, per lei noiosa e anche un po’ fastidiosa, sul rapporto tra finzione e verità nelle sue storie, aveva risposto: “Io sono una pessima osservatrice. I miei amici dicono che non vedo e non sento nulla, per cui devo sempre inventare ogni cosa. Nei miei libri non ci sono persone che ho conosciuto o conosco davvero. C’è un ambiente, ed è sempre quello perché quello io conosco. Quando mi sono avventurata nel mondo proletario, la gente ha detto: ma di che diavolo s’immischia? Così sono tornata nel mio *milieu*, come è giusto che sia. Tanto, quello che mi interessa sono i rapporti tra le persone, la solitudine, l’aggressività. Importa poco dove vado a pescarli”. Così, quando le avevo chiesto che effetto le faceva quel *Bonjour, tristesse* di tanto tempo fa, se lo riconosceva ancora come suo, aveva risposto: “Io mi chiedo piuttosto il viceversa... In fondo, sono le mie storie che esistono, è da un pezzo che sono loro a produrre me, piuttosto che il contrario” (in italiano il romanzo è edito da Longanesi).

25 09 2004

L’avanguardia contro il surrealismo

René Daumal e Roger Gilbert-Lecomte, *Le Grand jeu*

Il gruppo che si riunì intorno ai giovanissimi René Daumal e Roger Gilbert-Lecomte tra il 1928 e il 1932 (“angeli ingannati” li definì Roger Vaillant, unitosi presto a loro), animò per un tempo breve ma con dedizione e intensità assolutamente totali, una rivista intitolata “Le Grand Jeu”. Ne uscirono solo tre numeri, ma densi e pieni di quella ricerca della “visione interiore” che i membri del gruppo perseguivano. Partendo da una lettura appassionata e radicale della Bhagavad Gita e dei maestri vedantici, Daumal e i suoi sodali puntavano alla liberazione dalle costrizioni dei sensi, al raggiungimento dell’ebbrezza, all’evidenza immediata di un sapere assoluto – in quel non-luogo astrale dove i contrari (il vuoto e il

pieno, il dentro e il fuori, il dritto e il rovescio) si annullano in quanto tali. Adelphi pubblica ora una raccolta di testi di Daumal e Gilbert-Lecomte usciti in quei tre numeri del *Grand Jeu* a cura di Claudio Rugafiori. Grande conoscitore e traduttore di Daumal, Rugafiori individua nel gruppo un'avanguardia importante come le altre del Novecento, penalizzata solo da una troppo scarsa diffusione. Dai testi più programmatici agli scritti su Rimbaud e Nerval, dalle poesie di Daumal e Gilbert-Lecomte alla lettera aperta a André Breton, testimonianza della polemica che Daumal intraprese contro il surrealismo e "le sue facili ricette" – opponendo alla "scienza dilettevole del *cadavre exquis* e della scrittura automatica lo studio di tutti i procedimenti di depersonalizzazione, di trasposizione di coscienza, di veggenza, di medianità; il campo illimitato in tutte le direzioni mentali possibili degli yoga indù; il confronto sistematico del fatto lirico e del fatto onirico con gli insegnamenti della tradizione occulta" – il volume di Adelphi ci restituisce la voce di quei giovani che, come scrive Rugafiori, seppero porre domande e dare risposte esaurienti, pagando di persona, fino in fondo.

19 02 2005

Tremendo fu il martirio

Camille Claudel, *Corrispondenza*

"Del sogno che fu la mia vita, questo è l'incubo", scriveva Camille Claudel nel 1935 dal manicomio di Montdevergues vicino a Montfavet nel Vaucluse, dove il fratello Paul l'aveva fatta internare più di vent'anni prima e dove sarebbe rimasta fino alla morte, nel 1943. Il grosso volume della *Corrispondenza* che pubblica Abscondita (nell'edizione critica di Anne Rivière e Bruno Gaudichon tradotta da Monica Martignoni e corredata da una nota biografica di Sandro Parmiggiani) ripercorre, attraverso le lettere che Camille scrisse tra il 1870 e il 1938 a amici e parenti, il processo di trasformazione del sogno in incubo. È un epistolario a senso unico: pare che Camille, dopo averle lette, bruciasse le lettere che riceveva. Le poche risposte risparmiate dalle fiamme, tra cui figurano alcune lettere di Auguste Rodin, sono state incluse nel volume dai curatori. Ma essenzialmente, il racconto che viene a formarsi di pagina in pagina è quello che Camille visse nella sua mente, racconto soggettivo,

interpretativo. Perché il ricovero? Quando venne chiusa in manicomio, Camille Claudel era un'artista nota e molto stimata. La sua vocazione come scultrice si era rivelata prestissimo, a 16 anni, e dopo un intenso percorso formativo, brillante allieva di Rodin, aveva lavorato febbrilmente nel proprio atelier, le sue opere venivano esposte ai Salon, riceveva commissioni ufficiali. Era arrivata, insomma, sia pure a prezzo delle notevoli difficoltà che il suo essere donna aveva implicato. “Mi si rimprovera (crimine spaventoso) di aver vissuto da sola, di passare la mia vita con i gatti, di aver manie di persecuzione! È a causa di queste accuse che sono incarcerata da 5 anni e mezzo come una criminale, privata della libertà, privata del cibo, del fuoco e delle comodità più elementari”, scrisse nel giugno del 1918 al dottor Michaux, suo ex medico e vicino di casa nella speranza che potesse intervenire per salvarla dal “tremendo martirio”. “Da parte della mia famiglia non c'è niente da fare; subendo l'influenza di persone malvagie, mia madre, mio fratello e mia sorella ascoltano solo le calunnie di cui mi hanno coperto”, aggiungeva. A quali calunnie si riferiva? E chi erano le persone malvagie? Nell'ultima lettera del volume, dicembre 1938, indirizzata al fratello Paul, troviamo la chiave. Ormai rassegnata, avvicinandosi il Natale, uno degli ultimi per lei, Camille scriveva: “In questo periodo di feste, penso spesso alla nostra cara mamma. Non l'ho più rivista dal giorno in cui avete preso la funesta decisione di mandarmi in manicomio”. Camille ripensava, scrive, al busto che aveva scolpito della madre, in cui l'aveva ritratta con i grandi occhi in cui si leggeva un dolore segreto. “Lo spirito di rassegnazione regnava su tutta la sua figura, le mani incrociate sulle ginocchia in completa abnegazione: tutto indicava la modestia, il sentimento del dovere spinto all'eccesso”. Poi, nel seguito della lettera, Camille dava voce alla sua ossessione: “Non credo che l'odioso personaggio di cui ti parlo spesso abbia il coraggio di attribuirselo, come ha fatto con altre mie opere, sarebbe troppo, il ritratto di mia madre!”. Rodin era morto da tanto tempo, ma Camille continuava a vederlo come colui che aveva causato la sua rovina, complottando alle sue spalle, screditando la sua opera, spacciandosi per autore delle sue sculture, persino cercando di avvelenarla e infine convincendo i parenti della sua follia e della necessità di internarla. “Tu mi dici, Dio ha pietà degli afflitti, Dio è buono, ecc. Parliamone del tuo Dio, che lascia marcire un'innocente in fondo a un manicomio”. Non è difficile individuare gli snodi: la remissività della madre, l'inflessibile morale cattolica del grande

Paul Claudel, la relazione con il maestro-amante Rodin, le malevole insinuazioni di qualche critico che aveva messo in dubbio l'autenticità delle opere di Camille. Nel gruppo intitolato *L'Age mûr* lei già aveva espresso tutto questo, nel linguaggio che più le si addiceva: una giovane donna inginocchiata tende le braccia verso un uomo anziano il quale, di spalle, si allontana in compagnia di un'altra donna, anziana anch'essa.

31 12 2005

Quando Nathalie lacerava la seta

Nathalie Sarraute, *Infanzia*

Una bambina di cinque anni punta delle grosse forbici d'acciaio in direzione della liscia e lucida fodera di seta di un divano nell'atrio di un albergo in Svizzera, deliziosa e invitante seta arabescata d'un azzurro un poco scolorito dai riflessi lucenti, e dice "Hic werde es zerreißen", ora lo faccio a pezzi. La giovane donna che le fa da governante, incaricata di insegnarle il tedesco mentre si occupa di lei, la guarda fisso e calcando con forza su ogni sillaba le ingiunge "Nein! Das tust du nicht!". No! Non farlo! Pur consapevole del dispiacere che proverà il padre per il suo gesto, pur immaginando inevitabili conseguenze, la bambina istigata dal divieto lo fa, pianta la punta delle forbici nella seta che cede, si strappa. Dalla fenditura dello schienale, lacerato dall'alto in basso, viene fuori qualcosa di molle, grigiastro. La bambina in questione era la piccola Nathalie Sarraute, l'episodio è raccontato in apertura del libro *Infanzia*, che Feltrinelli pubblicò poco dopo l'uscita francese e che oggi ripropone Cronopio, nella traduzione originale di Oreste Del Buono. La memoria. Quella materia molle e grigiastro che viene fuori dalla lacerazione della seta equivale al passato, gli anni infantili chiusi dentro una fodera azzurrata e lucente. Quando la Sarraute, ottantatreenne, decise di piantare le forbici nella seta della sua infanzia, dovette lottare contro se stessa, contro la parte di sé che le ingiungeva di non farlo per poi cedere alla tentazione di infrangere il divieto e con soddisfazione lasciarsi andare. Far venir fuori tutta quella materia, tutta insieme. Nata a Ivanovo in Russia nel 1900, Nathalie Sarraute prima di approdare alla scrittura esercitò il mestiere di avvocato, si sposò e diventò madre di tre figli. Quando tardivamente esordì, nel 1938, con i celeberrimi *Tropismi*, brevi prose che traducevano sulla pagina

“la sottoconversazione della coscienza”, i sentimenti opposti che si alternano dentro la mente prima che si formuli l’enunciato, fu subito evidente la portata rivoluzionaria della sua scrittura. La consapevolezza teorica del suo attacco frontale alle tecniche narrative tradizionali, fu confermata dall’altrettanto celebre raccolta di saggi il cui titolo diventò proverbiale, *L’era del sospetto* (1956). Sarraute vi precisò la natura del suo rifiuto del realismo e, in generale, di ogni forma di rappresentazione oggettiva, opponendo agli impianti totali e rassicuranti i movimenti incerti e contraddittori di quella sottoconversazione della coscienza di cui tutti facciamo continuamente l’esperienza, il flusso del pensiero prima dell’espressione, ma che nessuno prima di lei aveva trasformato in scrittura. Erano gli anni ruggenti del “nouveau roman”, quelli in cui Robbe-Grillet, Simon, Duras, Butor sperimentarono ognuno a modo suo la depersonalizzazione del romanzo, non espellendo soggetto e personaggio dalla narrazione, come semplicisticamente la critica a lungo affermò, ma rivoluzionandone ruolo e funzione. Quando intorno al 1980 tutti loro, insieme ad altri protagonisti delle avanguardie storiche come Sollers e Kristeva, si misero a parlare di sé in libri a impostazione autobiografica si parlò di riflusso, di fallimento delle sperimentazioni. Era invece un ulteriore passo avanti, come ha ben dimostrato Philippe Forest, inventore di quello strumento critico postmoderno di cui non si può più fare a meno per leggere gran parte della narrativa contemporanea, il “roman du je”. Nathalie Sarraute, scrivendo *Infanzia*, non racconta la prima parte della sua vita ma la svela a se stessa, la scopre via via che la fa emergere da quel dialogo tra due parti di sé spesso in combutta.

04 03 2006

Per Golder l'affare fatale

Irène Némirovsky, *David Golder*

È la storia spietata di un banchiere ebreo, *David Golder*, che giunto alla soglia della vecchiaia constata l’aridità della sua esistenza votata al denaro, e decide lucidamente di compierla. Centellina così una lunghissima morte, annunciata fin dalle prime pagine del romanzo, assaporandone il lento e doloroso divenire, che gli consente di concludere un ultimo affare, quello fatale, e però anche di bere fino in fondo l’amaro calice della verità. Cen-

tro del romanzo è un oggetto triste e squallido che l'autrice, Irène Némirovsky, descrive impietosa e lascia lì, a dar prova del suo influsso malefico e velenoso sui rapporti umani. È un vecchio portafoglio nero, sgangherato e tenuto insieme da un elastico, pieno zeppo di banconote. A quel portafoglio, a ciò che contiene e a ciò che rappresenta, mirano tutti i personaggi che gravitano intorno a David Golder: la moglie, donna anaffettiva interessata solo ai propri gioielli; la figlia diciottenne Joyce, bella e disperata ragazza che vede nei soldi del padre il riempitivo del proprio vuoto interiore; Hoyos, patetico amante della moglie che si fa mantenere da lei a spese di Golder. Tutti loro sperano e insieme temono la sua morte, che sarebbe liberatoria ma forse anche rovinosa. Il caso di Marcus, socio di Golder che – squalo piccolo – non può cavarsela tra tanti pescecani e si uccide nelle prime pagine del romanzo lasciando la vedova senza un soldo, è un monito spaventoso per i familiari del banchiere. Quel suicidio, che avvia la narrazione, è anche il gesto rivelatore. Golder vi legge un segno; lo liquida autoassolvendosi, ma non può non vederlo come un annuncio della propria morte. Comincia così, con la presa di coscienza di un declino inesorabile, il cammino del protagonista verso il compimento del proprio destino. Una serie di attacchi di cuore sempre più gravi lo scandiranno, accompagnati, ognuno, da svelamenti sempre più feroci. Da Parigi, l'uomo raggiunge l'ignobile gruppo familiare che spende e vacueggia nel luogo mondano per eccellenza, Biarritz. Lì, capirà a che punto il valore della sua vita sia contenuto e racchiuso in quel portafoglio. Proverà gusto nel negare ulteriori esborsi, nel rivendicare l'intoccabilità di quell'oggetto, suo da sempre e per sempre. Soffrirà, nel godimento, ogni giorno e ogni ora di più, mentre l'angina pectoris abatterà a grandi colpi il suo pesante e flaccido corpo. Apprenderà, anche, che Joyce non è sua figlia. Sfruttato e ingannato, Golder deciderà di salvare solo lei, quella figlia che aveva amato e da cui si era illuso di essere amato. A lei andranno tutti i suoi soldi, ma solo dopo la morte. Prima, dovrà credersi abbandonata, anche lei come la moglie, Hoyos e tutti i suoi avidi antagonisti. Il portafoglio tornerà nella chiusa del romanzo, quando Golder potrà cedere all'ultimo attacco e lasciarsi morire tra le braccia di un ragazzo sconosciuto, nel quale ormai allo stremo delle forze rivedrà se stesso, i propri miseri inizi quando, come quel ragazzo, si era affacciato alla vita intraprendente e squattrinato. E nelle mani del giovane sconosciuto, il portafoglio conti-

nerà a spandere veleno. Un grande romanzo, insomma, pubblicato per la prima volta nel 1929 e oggi proposto da Adelphi nell'efficace traduzione di Margherita Belardetti a quanti hanno avuto modo di apprezzare della Némirovsky la splendida *Suite francese*. Il manoscritto era stato spedito anonimo all'editore Grasset, che dopo averlo letto lanciò un appello attraverso i quotidiani perché l'autore si facesse riconoscere. Era convinto di avere per le mani il romanzo di un grande scrittore già noto, reticente per via della tematica trattata. Quando si trovò davanti una giovane donna ventiseienne, a tutta prima credette che fosse stata usata come copertura. Era invece proprio lei l'autrice, un'ebrea russa nata a Kiev nel 1903, fuoriuscita con i genitori dopo la rivoluzione. Ed era già, sin dall'esordio, una grande scrittrice. Sarebbe morta a Auschwitz nel 1942 con il marito, lasciando due figlie piccole che si sarebbero salvate grazie alla dedizione della governante. Ci si chiederà come una donna così giovane potesse conoscere tanto a fondo i meccanismi della finanza, e la miseria morale che spesso li accompagna. Forse non è azzardato immaginare che, raccontando la storia di David Golder, Irène Némirovsky trasponesse in finzione narrativa esperienze vissute. Quell'alta borghesia dorata e faccendiera era l'ambiente della sua famiglia che lei criticava per averne fatto parte, e per averne sofferto. Lo aveva poi abbandonato per dedicarsi alla scrittura, assetata di autenticità e bisognosa di affrancarsi dal copione genitoriale.

10 06 2006

Si sale sul Golgota al termine del viaggio nel corpo testuale

Louis Calaferte, *Settentrione*

“In principio era il Sesso”. Comincia così *Settentrione* di Louis Calaferte, romanzo che all'inizio degli Anni Sessanta venne censurato in Francia per oltraggio alla morale e che solo vent'anni dopo poté uscire, sottratto agli Inferni letterari in cui era stato cacciato, grazie all'editore Denoël. Esce oggi in italiano tradotto magistralmente da Francesco Bruno per Neri Pozza. In ossequio all'immoralità del libro, quando finalmente poté uscire, Philippe Sollers lo recensì incensandolo, e concludeva il suo articolo affermando: “Non aver letto o non leggere seduta stante *Settentrione* è assolutamente immorale”. La sua, e quella che in generale è stata data del

libro sull'onda dell'entusiasmo per lo sdoganamento, era una lettura fortemente riduttiva di un testo certo violento e eccessivo, ma interessante ben al di là dei contenuti per così dire sovversivi: un operaio che ha in mente di scrivere e vende il proprio corpo a una ricca olandese maniaca sessuale, affrancandosi così dalle necessità quotidiane e dalla catena di montaggio. Doppio oltraggio, all'origine della censura, scriveva Sollers: non si poteva far passare che un operaio ambisca alla letteratura, né che una signora bene della ricca borghesia perda la faccia (diciamo così) svelando i suoi istinti. Terzo oltraggio, l'operaio – e con lui Calaferte, l'autore – era un immigrato. Cominciamo da qui. Louis Calaferte era in effetti di famiglia italiana. Nato a Torino, nel 1928. Famiglia di ebrei italiani poi emigrati in Francia, a Lione. Mandato a lavorare in fabbrica ancora bambino, divoratore di libri fin da piccolo e fin da piccolo ossessionato dall'idea di diventare scrittore. *Settentrione* viene presentato come l'autobiografia di Calaferte. In effetti, il periodo coperto dalla narrazione riguarda dieci anni o poco più della vita del protagonista. E il libro è scritto da Calaferte quando di anni ne ha appena sopra i trenta. Come autobiografia, almeno nel senso tradizionale del termine, non ci siamo. Romanzo di formazione? Entriamo nel merito. Il libro si compone di tre parti. La prima, intitolata “Genesi”, racconta dell'incontro tra il protagonista, operaio immigrato schiavo della sua condizione, con la succitata ricca olandese molto più grande di lui che ne fa il suo mantenuto schiavizzandolo in altro modo, cioè sessuale. Prima parte che, per la brutalità oscena degli atti riportati, ha valso a Calaferte l'etichetta di pornografo. Poi viene la seconda parte, intitolata “Omphalós”, ombelico del mondo e del romanzo, durante la quale il protagonista sprofonda nella miseria più totale e disperata, avendo perso per strada l'insostenibile vampira. Nel centro più centrale di questa seconda parte ombelicale, il protagonista incontra una seconda donna. Fuggevolmente questa volta, donna risolta e bella, strana e forse anche lei straniera, che non gli chiede nulla e gli si dà. Terza parte, risolutiva, intitolata “Gamma”: il protagonista trova miracolosamente ospitalità presso una famigliola benpensante e tanto generosa, che gli permette di risalire un po' la china a prezzo, solo, di una patina di rispettabilità e della rinuncia, almeno apparente, alle sue idee. La conclusione, che coincide con l'affrancamento anche dall'ultima donna, il polo femminile della coppia tanto per bene che gli dà in cambio di così poco un letto, un tetto

e buon cibo a sazietà, è sul Golgota. Esplosione visionaria e orgasmica, liberatoria. Il protagonista scriverà il libro affannosamente inseguito attraverso le trecentosessanta pagine che abbiamo letto. Sarebbe quindi il racconto di un pezzetto della vita di Calaferte, tribolata ma eroica, immune poi alla fine da compromessi socio-culturali e persino premiata dal successo, sia pure attraverso una censura, quello che abbiamo letto? Andiamo più a fondo. La prima donna, l'olandese con il sesso in fiamme, si chiama Nora. Di lei si dice, en passant, che ha un matrimonio alle spalle finito per qualche ragione sconosciuta. Capelli tinti, rughe in agguato, ha passato i quaranta. La seconda donna, di cui non si dice il nome, è – o potrebbe essere – un'altra versione della stessa, se invece che ricca e infoiata fosse diventata interessante. La terza, la moglie così per bene, ancora un'altra ipotesi della stessa donna, che non è uscita dal matrimonio e dall'istituzione avendone accettato, e sposato, tutte le norme. È suggestivo pensare che Calaferte abbia creato, nella sua ricerca di una scrittura che gli corrispondesse, che raccontasse il suo io più profondo, e lo costruisse in quanto scrittore, i tre incontri con tre possibili esiti della Nora più famosa, quella di Ibsen, *Casa di bambola*. *Settentrione*, come il titolo svela, è uno sguardo rivolto al Nord. In quanto tale è un mosaico di citazioni, occulte e non, dei capolavori della letteratura settentrionale. Costruzione di una scrittura, che fa propria, e a proprio uso modifica, quella altrui. Partendo da questa ipotesi, prende altra luce tutto il sesso che ci è proposto. Può diventare possesso, non più dei corpi, o non solo di quelli, ma del Testo, quello che li contiene tutti.

04 11 2006

Ritrovata un'altra versione del celebre romanzo

Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*

Per quasi cinquant'anni generazioni di lettori hanno creduto che, a dispetto del titolo, *Zazie nel métro* non ci andasse per niente. C'era sciopero e la ragazzina aveva un bel protestare e battere i piedi, era venuta a Parigi apposta per quello! Niente da fare: "Il métro, questo mezzo di trasporto eminentemente parigino, si è addormentato sotto terra, perché gli impiegati dalle pinze perforanti hanno cessato di lavorare", spiega lo zio. Adesso viene fuori che la storia era tutt'altra. *Zazie nel métro* c'è

andata, non c'era nessuno sciopero, nessun impedimento esterno ha ostacolato la realizzazione del desiderio principale. A più riprese addirittura la ragazzina è penetrata nelle viscere della capitale. Insomma, la condizione fondante del celeberrimo romanzo di Raymond Queneau era falsa. A rivelarlo è un inedito, uno dei numerosi, che figura nel volume della Pléiade Gallimard andato in libreria per i trent'anni della morte dello scrittore. Terzo volume a lui dedicato, secondo per quel che riguarda i romanzi. Comprende una serie di testi mai pubblicati, tra cui alcuni capitoli sconosciuti di *Zazie nel métro*, uno dei quali per l'appunto s'intitola *Zazie vraiment dans le métro*, *Zazie* davvero nel métro. Il primo viaggio lo fa da sola, iniziazione con tutti i sacri crismi. Scende nel buco, si attarda un po' distratta da attrazioni che precedono il passaggio per la prima strettoia, l'acquisto del biglietto. Teme che le chiedano cose che non sa, la destinazione ad esempio, esita sul tipo di documento di viaggio (famiglie numerose, corsa singola o tessera settimanale). Risolve brillantemente, biglietto semplice di prima classe ("*Zazie* era economo, ma non avara"). Viene spintonata da un ragazzo mentre scende le scale verso la banchina sotterranea, "cocu", cornuto lo apostrofa lei, e poi riprende la discesa interrotta, "chaque marche lui semble nuptiale", scrive Queneau, giocando sul doppio senso del termine *marche*, sia marcia sia gradino in francese. "È esaltata". Come andasse a nozze. Non tutto fila liscio, naturalmente. "La sua più ferma intenzione è di godere di quel mezzo di comunicazione e di fare andata e ritorno un numero indeterminato di volte". Le idee le ha chiare la strampalata, surreale, tenerissima *Zazie* che per chiunque abbia visto il film di Louis Malle tratto dal libro ha il volto indimenticabile di Catherine Demongeot. Lo zio Gabriel (l'altrettanto indimenticabile e compianto Philippe Noiret, nel film) le ha detto che ci si può rimanere anche tutto il giorno senza che nessuno ti chieda niente. *Zazie* è solo al primo stadio della stupefazione, parecchi altri stadi l'attendono. Poi, però, a una fermata sale il controllore, *Zazie* ha con lui uno scambio di battute e la fiducia nello zio Gabriel comincia a incrinarsi. Per frantumarsi completamente quando il métro arriva al capolinea e una voce invita tutti i viaggiatori a scendere dal treno. Non era ancora abbastanza scafata, *Zazie*, per inventare che le era scappata la fermata e chiedere di poter raggiungere la banchina opposta per recuperarla aggirando così il fastidioso inconveniente di dover già risalire in superficie. Furiosa, *Zazie* "reentre" appena può, come direbbe lo zio Gabriel,

ci torna. E la seconda volta Zazie riesce ad approfittare anche “delle gioie perpendicolari e per così dire aggiunte della circolazione metropolitana”, ovvero fa su e giù in ascensore, restando sempre sotto terra. Eccetera. La faccenda era in pratica tutta diversa, diversa la premessa, diverse le conseguenze. Che cosa spinse poi Queneau a invertire la rotta e a lasciar cadere questa prima versione scritta qualche anno prima rispetto a quella definitiva, inventando lo sciopero inibitore? Nel *Diario* dà una versione del cambiamento di tipo un po' surrealista, e ormai per Queneau era lontana quella stagione; su caso e ispirazione tanto cari a Breton aveva avuto modo di esprimersi senza mezzi termini. Dice cioè, nel *Diario*, che un bel mattino, mentre sentiva Haydn, era il 5 novembre del 1957, ha avuto “un’illuminazione”: la grève, lo sciopero. E qualche giorno dopo, il 14 dicembre: “E se Zazie non scendesse mai nel métro?”. In un’intervista del 1959, di poco successiva all’uscita e al clamoroso successo del libro, Queneau parla invece di una circostanza esterna come causa dei cambiamenti rispetto alla prima versione. Rievocando le origini di *Zazie*, dice che la prima cosa che gli era venuta in mente, già molto tempo prima di mettersi a scrivere, era stato il titolo, quelle quattro parole così disposte. Poi l’idea di immaginare una specie di “odissea” di una ragazza – all’epoca la pensava un po' più grande, quindici, persino sedici anni, mentre poi la ridusse a dodici per via “diciamo, del ringiovanimento generale dell’umanità” – nella metropolitana di Parigi. Ma ecco che era uscito un libro per bambini, proprio quando aveva scritto le prime pagine, intitolato *L’enfant du métro*. Più o meno l’odissea che aveva pensato lui. Inutile continuare. Poi la ripresa, anni dopo, con la metropolitana in un altro ruolo, non più di primo piano. Che ruolo? chiede l’intervistatore. “Souterrain”, risponde l’intervistato. Ruolo sotterraneo. Conclude poi Queneau ribadendo che il romanzo racconta di una iniziazione, delle “prove che devono subire i giovani prima di penetrare nella vita adulta”. Benché dodicenne, *Zazie* in realtà sa tutto della vita, è precocissima e smaliziata. Le due sole cose che non conosce, e di cui le resta la curiosità, sono il métro e “l’ormosessualità”. L’idea primaria poi abbandonata non può non far pensare al rapporto di Queneau con inconscio e psicanalisi, come esso si delinea in quel gioiello che è il suo romanzo autobiografico in versi intitolato *Chêne et chien*. Queneau vi racconta la terapia psicanalitica cui si sottopose a metà degli Anni Trenta, quando lui stesso era circa trentenne e la burrascosa stagione surrealista conclusasi con una

rottura fracassante lo aveva lasciato preda di nevrosi e ossessioni sessualmente connotate che piantavano le radici in una lontana infanzia del tutto dimenticata. Quella terapia, nei confronti della quale Queneau aveva cercato di mettere in atto ogni sorta di resistenze, si era poi conclusa con un parziale successo. Ma l'idea che il desiderio dovesse in qualche modo rimanere insoddisfatto continuava probabilmente a ronzargli in testa. Troppo grande rimaneva la paura della delusione, dell'appagamento inappagante. E, con l'aiuto di Haydn, ecco che lo sciopero si era imposto.

03 02 2007

Una vita schiantata

Georges Simenon, *Il piccolo libraio di Archangelsk*

Pochi giorni nella vita di un uomo, il terremoto che sconvolge dalle fondamenta tutta l'architettura della sua monotona esistenza da bottegaio di provincia. *Il piccolo libraio di Archangelsk* (Adelphi) è un romanzo in cui tutto è già successo quando la narrazione comincia, ma che contiene in sé per intero l'illustrazione dei meccanismi di funzionamento di una microsocietà quale un piccolo quartiere di un'anonima cittadina della provincia francese. Un quartiere tranquillo, qualche isolato intorno al Vieux Marché: i venditori del mercato condividono abitudini e memoria con gli abitanti delle case lì intorno, dei negozianti della zona. C'è il bar dove tutti prendono il caffè alle dieci del mattino, il macellaio, la fruttivendola. E poi lui, il piccolo libraio. Abita lì da quando era ragazzo, è uno di loro. Ma viene da fuori. I suoi genitori erano russi, di Archangelsk, fuorusciti ai tempi della rivoluzione, poi rientrati, prima uno poi l'altro, lasciando Jonas dove sembrava che ci fosse la libertà. Almeno quella apparente.

Romanzo di quelli senza il commissario Maigret, Simenon lo scrisse nel 1956 immaginando che la vicenda fosse avvenuta proprio in quell'anno, nel cuore della Francia profonda, il Berry. A pochi mesi dal XX congresso del Pcus, e poco prima che scoppiassero i fatti d'Ungheria, Simenon sfornava una storia in cui c'era la sua visione del mondo sovietico, o meglio l'immagine nostalgica di un piccolo uomo russo la cui esistenza di colpo viene schiantata. Gina, moglie di Jonas, è uscita di casa una sera dicendo che andava a badare al figlio di certi vicini amici loro, e

non è più rientrata. Di origine italiana, figlia della fruttivendola Angèle e di un ubriacone, Gina fin da ragazza era stata di facili costumi e Jonas, dopo averla presa a servizio in casa, aveva deciso di sposarla benché fosse molto più giovane di lui e molto chiacchierata, per fare una buona azione, e “darle un po’ di tranquillità”. Nessun altro l’avrebbe presa, e il suo futuro, diversamente, sarebbe stato sulla strada. Nei due anni del loro matrimonio, varie volte Gina era andata via per qualche giorno, scappatelle cui Jonas non aveva dato peso. Ma questa volta, per qualche ragione insondabile, lui aveva capito che non era come le altre, e quando Fernand Le Bouc, il barista, il mattino dopo gli aveva chiesto se Gina non c’era, lui aveva risposto mentendo che era andata a Bourges a trovare un’amica. Quella prima immotivata menzogna innesca il meccanismo. Il quartiere, fino al giorno prima del tutto benevolo nei confronti dell’ex ebreo russo convertitosi per sposare Gina, affezionato al piccolo libraio collezionista di francobolli abitudinario e bene educato, d’un tratto compatto fa quadrato contro di lui. Senza dirlo apertamente, l’intero quartiere tira fuori la diffidenza verso lo straniero, e comincia a sospettare. La narrazione copre i pochi giorni che intercorrono tra la prima menzogna di Jonas e il passo decisivo che egli compirà nella pagina finale, a scioglimento di un nodo altrimenti insolubile. La vicenda è totalmente psicologica, segue il percorso mentale del protagonista attraverso le varie tappe di una presa di coscienza tanto dolorosa quanto necessaria. Dove Gina sia finita, fino all’ultimo nessuno lo sa. Le prove – piccole, evanescenti – si accumulano contro Jonas. Una sola, ma non dimostrabile, lo scagionerebbe: con la donna sono scomparsi i francobolli più preziosi della collezione del piccolo libraio. Ma sono così preziosi che non si possono vendere. E spesso Gina aveva detto, a varie persone, che Jonas avrebbe finito per ucciderla. Aggiungendo che ne aveva paura perché lui, roseo e tondetto com’era, con i suoi occhiali spessi da gran miope, era un “pervertito”. E il commissario incaricato dell’indagine ordina una perquisizione. E nel cassetto del comodino, in camera da letto, viene trovata una foto di Gina nuda... Splendido romanzo, il filone è quello che porterà all’*Orologiaio di Saint Paul*. Simenon avrebbe voluto vedere Charles Aznavour nei panni del protagonista, ma il film non si fece mai. La traduzione, di Massimo Romano, è di grande qualità.

17 03 2007

Passione e ricatto nella Parigi degli Anni Trenta

Irène Némirovsky, *Jezabel*

Tutto il romanzo è giocato nel primo capitolo, quaranta tese e densissime pagine per capire veramente le quali è poi necessario il resto del libro. A lettura ultimata, si deve tornare su quel capitolo d'apertura, e rileggerlo. Ogni parola, ogni riga, ogni frase ci suonerà diversa, ribaltata. Un meccanismo di straordinaria sapienza narrativa. *Jezabel* si apre con la scena di un processo. Siamo a Parigi, in un'aula di tribunale soffocata dal caldo umido di un'estate piovosa, circa a metà degli Anni Trenta. L'imputata è una donna di grande bellezza, non più giovane ma preservata dal tempo. Ha ucciso un uomo, Bernard Martin, ventenne, squattrinato studente di lettere, conosciuto un anno prima del delitto. La donna, Gladys Eysenach, non nega di averlo ucciso, e non chiede clemenza. La difesa invoca il delitto passionale: ossessionata dal terrore dell'età e legata al conte italiano Aldo Monti, nel timore che lui la tradisse con donne più giovani, si sarebbe concessa l'avventura con il ventenne per dimostrare soprattutto a se stessa quanto ancora era desiderabile. Poi la vicenda avrebbe preso una brutta piega e Gladys Eysenach – sotto ricatto – avrebbe perso la testa all'idea di venir smascherata. E avrebbe sparato uccidendo Martin. Dalle parole dei testimoni chiamati a deporre emerge il ritratto dell'imputata vista dal di fuori, e suscita pietà quel terrore patologico della vecchiaia che ha fatto di Gladys un'assassina. È lei Jezabel, che nella tragedia di Racine appare in sogno alla figlia Athalie, parata di finta bellezza e apparentemente intatta, ma già carpita da un pallore di morte. La condanna è lieve, cinque anni, per via delle attenuanti. Sfollato il pubblico dall'aula del tribunale, comincia il lungo racconto della vita di quella donna. Questa volta, il ritratto è dall'interno. L'autrice, Irène Némirovsky, ci parla qui – per interposta persona – di sua madre. Inventando la storia di Gladys Eysenach, cerca lei stessa di capire come possa una donna, come abbia potuto sua madre, vivere la propria vita completamente dominata dall'amore di sé. Come Gladys, la madre di Irène aveva cercato nella vacuezza della vita mondana, in relazioni superficiali, viaggi, soldi, gioielli, il travestimento posticcio a un immenso vuoto interiore. La flessuosità del suo corpo, la bellezza del suo volto che il tempo sembrava non poter scalfire erano state l'unica ragione di vita. Irène, figlia, aveva sofferto nell'infanzia e nell'adolescenza. Crescendo, aveva percepito l'odio della

madre che vedeva in lei l'inaccettabile denuncia del passare degli anni. La figlia di Gladys, nel romanzo, ha una sorte tragica, dolorosissima. Anche Irène Némirovsky ha avuto un destino tragico, che la follia della storia le ha riservato. Ebreica russa nata a Kiev nel 1903, fuoruscita con la famiglia dopo la rivoluzione e approdata dopo un lungo peregrinare nella Parigi delle *années folles* – ambiente ideale per le intemperanze della madre – morì a Auschwitz nel '42. Lasciava due bambine, salvate dalla dedizione di una governante, che (disconosciute dalla nonna, incapace d'amore anche nei loro confronti come lo era stata con Irène) da adulte hanno dedicato la vita alla riscoperta della loro mamma, grandissima scrittrice. Adelphi ha già pubblicato alcuni dei suoi capolavori, come *David Golder* e la *Suite francese*, e con *Jezebel* (nella bella traduzione di Laura Frausin Guarino) aggiunge un tassello toccante al mosaico della sua opera. Nella tragedia classica, è il peccato di tracotanza, commesso dai padri o dalle madri, a condannare i figli. Così avviene in *Jezebel*. Ma Irène Némirovsky, che pure in questo come in altri suoi libri dà sfogo al dolore di un'infanzia rubata, riesce ad attuare il riscatto. Con la scrittura salva se stessa, certo, ma attraverso la finzione assolve quasi del tutto anche la madre. Si può leggere il perdono, in questo romanzo, un perdono liberatorio. Il che non toglie niente alla lucidità del ritratto, anzi la accresce. Gladys Eysenach viene rivoltata come un guanto, come quel primo capitolo che alla seconda lettura vi apparirà in una nuova luce, quasi l'autrice l'avesse riscritto mentre voi voltavate le pagine.

21 05 2007

L'antipolitico

Georges Simenon, *Il Presidente*

Simenon si occupa di politica solo sotto il profilo psicologico. Quando la tira in ballo, nelle inchieste del commissario Maigret come nei romanzi-romanzi, è per studiarne i meccanismi, indagare le dinamiche. Non prende partito, se non quando gli serve. E se lo fa, sono le circostanze a dettare le sue posizioni. Capita però che siano i libri a parlare per lui, a sua insaputa. *Il Presidente*, romanzo che scrisse nel 1957 (da cui Verneuil trasse un film interpretato da Jean Gabin) – ora in uscita da Adelphi (nella traduzione di Luciana Cisbani) – è dedicato alla figura di un uomo

politico che, approdato alla vecchiaia, vive in bilico tra i ricordi di un passato in prima linea e il nulla del presente, con la minaccia della morte che pesa su di lui e potrebbe bussare alle finestre da un momento all'altro. Augustin ha tenuto le redini del Paese come presidente del Consiglio ed è stato al centro di eventi storici di prima importanza. Ottantaduenne, è ormai fuori dai giochi e trascorre giornate tutte uguali sulla costa normanna, agli Ebergues, una tenuta a mezza strada tra Etretat e Fécamp, al riparo da sguardi indiscreti. Diminuito nel fisico, è discretamente assistito da tre medici, un'infermiera, una segretaria, una cuoca, una domestica e un autista (fin troppo) attenti a ogni suo gesto e istruiti sul da farsi in caso di emergenza. Dietro alla figura austera di Augustin, le biografie ci invitano a vedere quella di un uomo politico reale che terminò la sua esistenza in isolamento riflessivo dopo una lunga vita trascorsa a decidere dei destini del Paese: Georges Clemenceau. Negli Anni Trenta, Simenon aveva conosciuto e frequentato un suo ex segretario poi diventato ministro degli Interni, Georges Mandel, uomo che secondo Churchill avrebbe potuto essere la voce della Francia libera ma che fu molto sospettato di collaborazionismo. Tra le alterne vicende della sua esistenza, gli accadde di essere fatto arrestare da un Pétain appena arrivato al potere. Ebreo, venne in seguito rinchiuso in un campo di sterminio, ma poi fatto liberare nel '44 dallo stesso Pétain, che mandò i miliziani a prelevarlo in macchina. A Fontainebleau lo fecero scendere e lo ammazzarono. Ufficialmente, sarebbe stato assassinato dai partigiani (l'attuale presidente francese, Nicolas Sarkozy, ne ha scritto una biografia trasformata in pellicola da Goretta). Habitué del Café de Paris, negli anni ruggenti dell'approdo al successo, ai soldi e alla mondanità, Simenon vi incontrava Rothschild e Mandel. Lo aveva impressionato una frase che sarebbe stata pronunciata dal presidente Clemenceau sul suo segretario: "Io scoreggio, e lui si porta dietro il fetore". Augustin, nel romanzo, è davvero fuori dai giochi come sembra? Quando fisico e mente glielo consentono, scrive le sue memorie, e i contenuti di quegli scritti fanno gola a più d'uno. La Francia sta vivendo una grave crisi istituzionale, e il Presidente della Repubblica ha incaricato Philippe Chalamont, indipendente di sinistra, di formare un governo di larga coalizione. Entro il mattino si saprà se ha accettato l'incarico. Augustin segue i notiziari per radio. Chalamont era stato un tempo suo segretario e protetto. Poi lo aveva allontanato da sé con l'accusa di alto tradimento e lo aveva

costretto a firmare una dichiarazione in cui riconosceva le sue colpe. Adesso quel foglio si è fatto bruciante: l'ex presidente lo nasconde tra le pagine di un libro, lì agli Ebergues, ed è convinto che nella notte Chalamont verrà. Potrebbe precederlo, e con una telefonata distruggerlo. Esita. Gli piace pensare che ha ancora in mano la Storia, ma allo stesso tempo la cosa lo turba. Saprà essere la Tigre di un tempo? Vuole esserlo? Per Simenon non c'è alternativa possibile. Politica è sinonimo di corruzione. Una massima di Augustin, quando era al governo, cancellava l'individuo di fronte alla funzione. Che ne è oggi di quella massima? Simenon gode, e ci attira con lui, a insinuarsi nelle contraddizioni di una mente che apparentemente oscilla. Contraddittorio e ambiguo dal punto di vista ideologico, Simenon lo fu quant'altri mai. Capace di tuonare come il più integerrimo dei moralisti dalle colonne della cattolica e conservatrice "Gazette de Liège" contro la prostituzione e al tempo stesso suo fruitore quasi giornaliero. In fatto di politica, preferiva affermare il suo disinteresse, ma se la cavò in modo da non perdere mai un possibile vantaggio immediato. Quando giovane giornalista si stava facendo un nome (all'epoca firmava Sim), assecondò la linea della "Gazette de Liège" scrivendo una serie di articoli pesantemente antisemiti, nei quali metteva in guardia contro "la piovra ebraica" e giustificava gli argomenti aberranti dei *Protocolli dei Saggi di Sion* prendendoli per buoni. A tempo debito, avrebbe poi rinnegato queste sue esternazioni protestando amicizia per gli ebrei. Ma aveva saputo anche radicalizzare le posizioni del suo giornale, quando aveva denunciato il "complotto giudeo-massonico contro la religione e lo Stato", e additato i massoni come gli alleati dei figli d'Israele nel progetto di instaurare nel mondo intero un "supergoverno ebraico" con l'aiuto dei puritani inglesi e delle dittature comuniste. Purché lo pubblicassero e lo pagassero, scriveva per chiunque: anche per il giornale nel quale era implicato il fratello Christian, la cui partecipazione al massacro di Courcelles Simenon copri, per ragioni familiari. Negò a posteriori ogni accusa di collaborazionismo durante la seconda guerra mondiale, adducendo ragioni di salute, sue e del figlio Marc, per certi comportamenti ritenuti sospetti, ma i soldi guadagnati in quegli anni, i libri pubblicati e i film realizzati nonostante l'Occupazione, varie amicizie pericolose, da Robert Courtine a Arletty, da Drieu La Rochelle a Robert Brasillach, sono innegabili. Come la partenza per gli Stati Uniti, finita la guerra: anelito modernista, per sé e per il figlio Marc, o paura delle

ritorsioni e del comunismo? Piccolo borghese di nascita, “populista” e impareggiabile conoscitore delle *petites gens* che non si stancò mai di scrutare nei suoi romanzi, ma puntando all’alta borghesia agiata come classe da disprezzare e conquistare insieme, Simenon fece apparentemente tutto quello che volle rimanendo però per se stesso un assoluto mistero. Come scrisse a uno dei primi e più convinti ammiratori della sua scrittura, André Gide: “L’unico terreno proibito alla conoscenza non è forse il proprio io? Io ne sono convinto ed è per questo che spesso baro con me stesso. Faccio finta di non sapere per non sfidare il destino”.

01 09 2007

Il piacere del buio

Georges Simenon, *Il treno*

La scena di sesso che sta al centro del *Treno* di Simenon è molto esplicita: nel giro di poche righe è evocato due volte il gesto della penetrazione, a indicare il momento preciso in cui avviene “quello che padre Dubois chiamava l’atto carnale”. Nel primo caso è una penetrazione altrui, percezione uditiva che scatena l’eccitazione del protagonista e della sua occasionale compagna di viaggio; nel secondo è l’atto carnale tra lui e lei che avviene nel silenzio. “Anna mi aiutò a penetrarla – e all’improvviso fui dentro di lei”. A rendere la scena erotica, in una situazione nell’insieme cruda e brutale (gli accoppiamenti tra sconosciuti avvengono sul pavimento del carro bestiame di un treno frettolosamente organizzato, nel maggio del 1940, per evacuare la popolazione civile dai territori invasi dai tedeschi) è forse il fatto che si svolge al buio. Ciò che viene descritto, il piacere che Marcel e Anna provano prendendosi in una situazione così estrema, emerge dal nero. Lei, poco più che ragazza, è una sconosciuta, salita sul treno all’ultimo momento, tutta vestita di nero. Marcel sa solo che è una ex detenuta, appena uscita dal carcere di Namur che ha aperto le sue porte per l’emergenza bellica. La moglie di Marcel, incinta di sette mesi, e la loro figlioletta Sophie, destinate ai vagoni di prima classe, hanno preso una direzione diversa nel momento in cui il treno è stato scisso in due per ragioni oscure ai passeggeri. Lui, Marcel, trentaduenne che ha condotto una vita fino ad allora tranquilla, pensa di essere finito lì, a penetrare inaspettatamente nel buio una donna mai vista prima – e a

godere come mai gli era successo prima nella vita – per un appuntamento con il destino. Ma quell'appuntamento sarà senza conseguenze. Marcel rientrerà ordinatamente nel suo bozzolo piccolo borghese, tornando a fare il marito e padre virtuoso, e quando reincontrerà Anna, diventata partigiana e in pericolo di vita, non sarà capace di un gesto di generosità che potrebbe salvarla. Simenon considerava *Il treno* (edito in italiano da Adelphi) un romanzo “soleggiato”, nonostante il buio, la guerra, gli abiti neri di Anna, e la sua morte. A dar luce al romanzo è proprio lei, la giovane donna che si dà senza remore, che suscita umana tenerezza e che per una volta sembra far coincidere l'atto carnale con qualcosa di positivo. E in effetti, in questo senso, è una rarità nell'universo di Simenon. La sfera sessuale, nei romanzi, appare indissolubilmente legata all'idea del male. Lo schema, tradizionale, è quello dell'avventura extraconiugale come tentativo di trasgressione e ribellione a un ordine opprimente e castrante. Il protagonista, spesso un ometto con poche qualità, per lo più bruttino e complessato, cerca di uscire dalla prigione del suo matrimonio buttandosi tra le braccia di una donna “libera”, ex prostituta o aspirante tale. L'epilogo è per lo più tragico, e il tentativo di fuga destinato a fallire. *In caso di disgrazia*, romanzo del 1955, è l'esatta declinazione di questo schema. Lucien Gobillot, il protagonista, è un avvocato che si è conquistato una notevole fama risolvendo casi impossibili. Ha deciso di costituire un dossier personale, intitolato “Io”, per risolvere il caso più difficile di tutti: l'ossessione sessuale che prova per Yvette, giovanissima donna alla cui mercé egli si trova, incapace di reagire, mentre la moglie, energica e risoluta, tollera la situazione purché la posizione sociale sia salva. Del resto, l'immagine dominante della donna sessuata nei romanzi di Simenon è quella della ninfomane. Si pensi a Betty, protagonista del romanzo omonimo, o alla moglie del *Piccolo libraio di Archangelsk*. Significativa, questa visione della femminilità rispetto al sesso da parte dell'uomo che dichiarava di aver posseduto diecimila donne. In effetti, di quelle diecimila la maggioranza, affermava Simenon, erano prostitute. Ne aveva bisogno, all'uscita di una *séance* di scrittura di sette otto o dieci ore durante le quali in una sorta di trance perdeva litri di sudore, per riprendersi: una sorta di ginnastica, un tenersi in forma. Alla meno peggio, c'era la cameriera Boule che quotidianamente si prestava alle necessità di Monsieur. Le mogli di Simenon, Tigy prima Denyse poi, sapevano e abbozzavano. E cos'altro è la ninfomania se non un frutto

dell'immaginario maschile? Un altro romanzo che viene spesso ricordato come uno dei più sessualmente espliciti è *La camera azzurra*, che in effetti si apre con la protagonista a gambe aperte e lo sperma che cola. In questo caso, è la variante esibizionista della penna di Simenon a prender corpo. “Sei così bello – aveva detto infatti un giorno Andrée a Tony – che mi piacerebbe fare l'amore con te davanti a tutti...”. Di questa variante, è anche molto rappresentata la forma speculare: il voyeurismo. È il caso di Monsieur Hire, il piccolo ebreo grasso, capro espiatorio in base alla colpa di cui si è macchiato: ogni sera guardava dalla finestra Alice spogliarsi fissando ogni dettaglio di quel corpo, di quella “polpa ricca, piena di linfa”. O anche, agli antipodi, del *Piccolo santo*, romanzo del 1966 cui Simenon teneva moltissimo, sorta di biografia di Louis Cuchas, personaggio positivo che ha conservato da adulto lo sguardo del bambino, ma la cui infanzia nella vivace rue Mouffetard è stata quella dell'involontario voyeur, costretto ad assistere, estasiato, al viavai degli amanti della madre nell'unica stanza in cui vivevano. Ma la visione più macabra del sesso, che considerato colpevole diventa addirittura criminale, è quella ritratta nei *Complici*: lui ha provocato un tragico incidente in cui hanno perso la vita quarantotto bambini, perché stava masturbando la segretaria mentre guidava. Il fatto è che la donna ideale per Simenon era Madame Maigret, perché con lei non era, non poteva essere questione di sesso. La sensualità del romanziere, a dir la verità, va cercata altrove: nella nebbia, nei canali, nelle navi. O, viceversa, in pagine casuali e allegre come quella che descrive, di Joséphine Baker, il famoso “sedere che ride”.

19 01 2008

Ebrei divisi dal pogrom

Irène Némirovsky, *I cani e i lupi*

Tra i membri della stessa famiglia ci possono essere differenze profonde, tanto da diventare dolorose e perfino drammatiche. Il principio della diversità nella somiglianza è alla base del romanzo di Irène Némirovsky che lo enuncia sin dal titolo, *I cani e i lupi* (*Adelphi*), ulteriore conferma del suo straordinario talento di scrittrice epica e intima allo stesso tempo. *La Suite francese*, saga che l'ha rivelata facendola riemergere dall'oblio nel quale la morte ad Auschwitz l'aveva sprofondata, è l'affresco principale

da cui dipendono gli altri suoi romanzi, come se tutti in quello prendessero origine per poi tornare a confluirci. La protagonista è Ada, alle prime pagine bimbetta sui dieci anni, accompagnata dalla narrazione fino alle soglie dei trenta. Ada di cognome fa Sinner, e la sua famiglia all'inizio del romanzo è composta da un padre, piccolo commerciante ebreo che vive di espedienti nella parte bassa di una città ucraina, e da un nonno sognatore. Ada smette di seguire papà Israel nelle faticose peregrinazioni per le vie ghiacciate della città quando arrivano a vivere nella loro approssimativa abitazione zia Raisa con i suoi figli: Lilla, aggraziata adolescente, e Ben, arruffato ragazzino che ha poco più dell'età di Ada e diventa suo compagno di giochi pur rapportandosi con lei in maniera bellicosa. Con l'arrivo di Ben finisce l'epoca della solitudine di Ada, che della madre conserva solo un ricordo appannato, ma comincia quella della crescita. Il primo scontro con la realtà i due cugini lo vivono insieme in una notte tragica, di pogrom, notte di fuga a due che li unisce nel terrore e poi nell'idea che li salva: Ada e Ben trovano rifugio nella villa di altri Sinner, il ramo snob della loro famiglia, che vive nella zona alta della città, quella riservata agli israeliti facoltosi. Il disprezzo di questi parenti ricchi, che a fatica accettano di sottrarre a morte certa i due bambini, è bruciante soprattutto per Ada: in quella villa di sogno vive Harry, molto simile a Ben fisicamente, della stessa età, ma insieme il suo esatto opposto. Agli occhi di Ada, Harry appare come aureolato, circondato da un alone di splendida irraggiungibilità, perché i suoi abiti sono eleganti, il suo parlare rarefatto, i suoi modi contenuti e distinti. Ben sta a Harry come un lupo selvatico a un cane da salotto. La Storia poi li travolge tutti, ricchi e poveri. Ritroviamo i personaggi qualche anno dopo a Parigi, scampati chi per la strada maestra chi per il rotto della cuffia all'ondata rivoluzionaria. Ada si conquista una libertà soprattutto interiore a forza di carattere, rifugiandosi nell'arte, nel suo talento innato per la pittura. Ma il destino con lei è accanito e non le permette di affrancarsi dal legame familiare. Sarà moglie di Ben, scelta obbligata ancora una volta per sopravvivere, pur continuando ad amare Harry o meglio l'immagine di quell'Harry bambino splendente nella sua diversità. Diventerà poi amante dell'Harry adulto e dovrà patire del confronto tra i sogni dell'infanzia e la loro traduzione in realtà. Ma ne guadagnerà – attraverso peripezie fatte di eventi personali e insieme generali, tracolli finanziari e parallelamente emotivi – l'acquisizione sofferta e impagabile di un'identità adulta final-

mente autonoma. Le tante piccole Ade vissute in lei fino a quel momento si ricomporranno, attraverso la prova del parto, in un'unica Ada pienamente consapevole. Romanzo dell'infanzia e poi della conquista di sé, *I cani e i lupi* è datato 1940. Più che mai è tangibile la tecnica di scrittura di Irène Némirovsky che divideva i manoscritti tra pagine di destra e pagine di sinistra: di qui la storia, la struttura del racconto; di là i ritratti dei personaggi, la loro vicenda personale. E poi fondeva le parti a creare il mondo del romanzo. E più che mai è sensibile la presenza, nel racconto, della stessa Irène: il suo difficile rapporto con la madre, qui cancellata con una morte prematura; il conflitto interiore tra l'amore profondo per il suo ambiente, quello degli ebrei venuti dall'Est, e la volontà di non nascondere i difetti, atteggiamento questo che, unito a certe amicizie pericolose nella Parigi intellettuale degli Anni Trenta, le valse indebite accuse di non credibile antisemitismo. Ma, soprattutto, è presente l'immagine di Irène adulta, un'Irène Némirovsky consapevole del tradimento che la sua Francia le avrebbe inflitto consegnandola nelle mani degli assassini eppure fiduciosa grazie alla scrittura. Un'immagine toccante che, nel giugno del 1940, affidò al suo quadernetto: "Sono seduta sul mio maglione blu come su una zattera in mezzo a un oceano di foglie putride".

12 04 2008

Tra Cannes e Varsavia la redenzione di un marinaio russo

Georges Simenon, *Senza via di scampo*

A dar titolo a questo romanzo di Simenon, un altro della bella serie che sta pubblicando Adelphi, è il destino di Vladimir: senza via di scampo. Russo bianco che la rivoluzione d'ottobre ha spinto per le strade del mondo, marinaio costretto dalla vita a fare lo schiavo di una "vecchia" alcolizzata che trascina la sua esistenza tra una villa sulle alture di Cannes e il panfilo Elektra ancorato nel porto di Golfe-Juan, Vladimir è il polo negativo di un binomio maschile, di un personaggio sdoppiato che contiene in sé il Male e il Bene, il Brutto e il Bello. L'altra faccia di Vladimir è il suo secondo, Georgij detto Blinis, che a uguale destino ha risposto preservandosi sano e innocente. Siamo negli Anni Trenta, Simenon sta scrivendo alcuni dei più noti tra i suoi romanzi senza Maigret, come *Il testamento Donadien*, *Gli intrusi* o *L'uomo che guardava passare i treni*. È il

periodo in cui il matrimonio con Tigy, la prima moglie, sta naufragando tra la gelosia di lei e l'incapacità di lui a realizzare la famiglia patriarcale di cui pure sogna. I romanzi di quegli anni – è il periodo della collana *blanche* di Gallimard, fase che segue all'esplosione del fenomeno Simenon in cui l'editore era Fayard e precede l'epoca delle Presses de la Cité – sono quelli della sua consacrazione in quanto scrittore a tutto tondo, di cui si entusiasmano tanto Mauriac quanto Gide. Sono gli anni in cui si dedica all'esplorazione dell'uomo nudo, come lui lo chiama. Il Simenon che secondo Jean-Luc Godard realizza la felice unione tra Dostoevskij e Balzac. *Senza via di scampo* è il romanzo tipico dell'antifamiglia sterile e distruttrice, composta da persone che stanno insieme in nome dell'odio. All'origine dell'idea ci sono due veri marinai russi che Simenon aveva conosciuto qualche anno prima a Porquerolles, costretti – come i due personaggi del romanzo lo sono da Jeanne Papelier – a assecondare le stravaganze del loro padrone: orge, feste notturne infinite, degradazione nell'alcol bevuto per noia. Vladimir e Blinis fanno parte di quel genere di personaggi, spesso indagati da Simenon, che per ragioni varie si trovano immobilizzati in una situazione soffocante. Il modello dei romanzi di questo tipo prevede il momento della fuga, che scaturisce dal processo di alienazione e dalla conseguente rabbia covata nel silenzio. Per lo più, la fuga si conclude con uno scacco. Il percorso intero serve a Simenon per mettere a nudo l'uomo e analizzarne il comportamento, a volte l'evoluzione. In questo caso la fuga è duplice. Prima scappa Blinis, perché ingiustamente accusato di un furto ai danni della "vecchia"; in un secondo tempo scapperà Vladimir, il cattivo, che non ha esitato a incastrare l'amico nascondendo tra le sue cose il diamante rubato per gelosia: Hélène, giovane e bella figlia della padrona, da poco arrivata a vivere con la madre in seguito alla morte del padre – primo dei tre mariti della "vecchia", così definita da Simenon per la rovina che il vizio e l'alcol hanno prodotto sui suoi cinquant'anni scarsi – prova simpatia per Blinis mentre detesta lui. Tra la prima e la seconda fuga, si inquadra la doppia discesa agli inferi dei due marinai. Da un lato Blinis, vittima dell'ingiustizia ufficiale, ma integro, finisce in un dormitorio pubblico di Varsavia, vestito di stracci; dall'altro Vladimir, sprofondato vieppiù nell'alcol e roso nonostante tutto dal rimorso, arriva al delitto, compiuto per esasperazione. È a questo punto che, toccato il fondo, Vladimir inizia una personale risalita. Il suo destino si compirà nell'accettazione dello scacco, del vicolo

cieco, ma comporterà, prima, una forma di redenzione intimamente maturata: offrirà a Blinis la possibilità di cavarsela, al posto suo. Così, se è vero che il percorso è a senso unico, la soluzione dell'intrigo ristabilisce in qualche modo una giustizia, che ha la sua chiave nella bontà di fondo di Vladimir, bontà fino a un certo punto allontanata da sé e delegata a Blinis, poi rianimata e vittoriosa. Romanzo atipico insomma, per l'emergere di una dimensione spirituale nel senso quasi cristico del termine, che Vladimir riconosce nell'altro da sé per averla cercata. Molto simenoniano invece è il persistere, anche dopo il trionfo del Bene, del senso di soffocamento.

05 07 2008

Il racconto di un enigma

Irène Némirovsky, *Il calore del sangue*

Un altro gioiellino, contenuto nel mitico baule che Irène Némirovsky lasciò alle sue bambine quando venne arrestata per la deportazione dalla quale non fece ritorno: *Il calore del sangue*, che esce ora da Adelphi tradotto con garbo da Alessandra Berello e si pensava fosse rimasto incompiuto. Qualche giorno prima di venire arrestata, nel luglio del 1942, Irène aveva dato al marito Michel Epstein una prima parte del testo, perché lui la copiasse a macchina, com'era loro consuetudine. Nessuno sapeva che esistesse anche il resto. Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt lo hanno scoperto quando, per le necessità della grossa biografia della Némirovsky che stavano scrivendo, sono stati autorizzati a consultare tutti i contenuti del baule. Le pagine ritrovate riprendevano il racconto proprio là dove s'interrompeva in quelle conosciute: "Il calore del sangue è destinato a spegnersi presto...". La voce narrante è maschile: Sylvestre, uomo maturo che si sente vecchio nel rimpianto di una gioventù bruciata troppo in fretta e sepolta nella solitudine, trascorre giornate sempre uguali nella sua casa di campagna nel Morvan. I ricordi dei vent'anni riemergono da una scrittura di tipo diaristico, mano a mano che l'uomo è portato a dispeppellirli dai fatti di cui diventa involontariamente testimone: il tradimento di una giovane moglie nei confronti di un marito innamorato, e l'uccisione di quest'ultimo fatta passare per incidente. Il racconto è costruito a enigma e lo svelamento, condensato nelle ultime pagine, fa trasparire lo scenario della fine imminente. In quei giorni precedenti la

deportazione, Irène – che viveva proprio nel paesino lì descritto – sentiva spenta la fiamma giovanile (benché non avesse neanche 40 anni) consapevole del tradimento che la Francia da lei scelta come patria stava per infliggere a lei, che era nata russa ed ebrea.

15 11 2008

Ultimi rintocchi per il direttore Simenon

Georges Simenon, *Le campane di Bicêtre*

“Peccato non poter fare quelle belle prefazioni di una volta, alla Conrad”. Così si rammarica Simenon nell’avvertenza preposta a uno dei suoi romanzi più importanti, *Les anneaux de Bicêtre*, tradotto per Adelphi da Laura Frausin Guarino con il titolo modificato in *Le campane di Bicêtre*. “Ora – dice lo scrittore – io posso solo limitarmi a quelle alzate di scudi divenute obbligatorie, in cui si dice che ogni riferimento a persone o fatti realmente accaduti è puramente casuale. E continuo a rimpiangere le prefazioni del secolo scorso, tanto più personali e gustose”. Che cosa avrebbe detto Simenon, se avesse potuto, in quelle pagine preliminari? Il protagonista del romanzo, René Maugras, è direttore del più importante quotidiano della capitale. Come non pensare a Pierre Lazareff, che quando uscì il romanzo, nel 1963, era all’apice della carriera, direttore di “France-soir”, quotidiano che tirava un milione di copie e faceva sette edizioni al giorno? Ecco allora la necessità dell’avvertenza, al posto di quella che sarebbe stata una prefazione tanto più gustosa: René Maugras, nel romanzo, si trova immobilizzato in un letto d’ospedale, incapace di dire una parola, con un pappagallo tra le gambe. Gli anelli del titolo (che vanno persi nella traduzione italiana, come già in quella che aveva fatto Elena Cantini nel 1966 per la Medusa Mondadori, *L’ottavo giorno*), sono la visualizzazione mentale delle onde sonore prodotte dal rintocco delle campane: la sola immagine concessa a Maugras nella repentina condizione di infermità che gli è toccata. Il suo ingresso nella narrazione avviene così: nel riprendere poco alla volta coscienza, vede questi cerchi concentrici. Come quando era bambino, e s’immaginava il suono delle campane per impulsi di onde sonore. Fino a poche ore prima era un uomo potente, stava pranzando al Grand Véfour (ristorante di lusso a Parigi, che dà sui giardini di Palais Royal, frequentato da Cocteau e

Colette). Come tutti i primi martedì del mese, era lì con il gruppo abituale di amici, tutti uomini arrivati, il grande medico con ambizioni letterarie, l'avvocato di grido, l'accademico. Si era alzato per andare alle toilettes e là, ancora con i pantaloni abbassati, era caduto a terra, attacco cerebrale, emiplegia. Ora è in questo letto di ospedale, afasico, se prova a parlare gli esce dalle labbra un misero biascico mentre la guancia sinistra si gonfia in maniera grottesca. Intorno a lui ci sono infermiere che gli parlano come a un mentecatto, l'amico medico gli spiega ad alta voce che l'hanno portato a Bicêtre, e non nella clinica di lusso che lui dirige, Auteuil, perché il professor Audoire, il miglior neurologo sulla piazza, vuole averlo sotto controllo. Non c'è da preoccuparsi, continua l'amico, il peggio è passato, certamente si riprenderà, i primi giorni saranno i peggiori, ma a partire dall'ottavo tutto andrà meglio. Bicêtre! Ricovero per anziani e malati di mente, anticamente asilo per storpi. All'epoca in cui uscì il romanzo, per parlare di un pazzo si diceva comunemente "uno scappato da Bicêtre", ancora oggi qualcuno lo fa. Chissà, forse in quella prefazione impossibile, Simenon avrebbe evocato i fantasmi che abitano i corridoi di quell'ospedale: nel 1792 Guillotin vi sperimentò la sua invenzione, il marchese de Sade vi soggiornò, tra alienati mentali, sifilitici e ciechi. Resta invece solo un esergo, la dedica: "A tutti coloro che, negli ospedali e non solo, cercano di comprendere e soccorrere l'essere più sconcertante al mondo: l'uomo ammalato". Caso singolarissimo, per questo romanzo Simenon si documentò lungamente, interpellò medici su medici, frequentò ospedali, lo stesso Bicêtre, annotò persino l'ora precisa in cui venivano vuotati i bidoni della spazzatura, ogni dettaglio della routine quotidiana. E impiegò tempo, a scrivere, lui abituato a brevi, fulminee immersioni in una sorta di trance da cui il romanzo usciva pronto per la pubblicazione. Voleva riscattarsi, uscire dal recinto che gli andava stretto del papà di Maigret? È suggestivo pensare che in René Maugras, ispirato forse a quel noto direttore di successo costretto a confrontarsi con l'improvvisa diminutio, Simenon abbia proiettato se stesso: i ricordi del malato, che a ondate, proprio come i cerchi dei rintocchi, gli tornano alla mente nel lento recupero delle sue facoltà, inducendolo a un ripensamento sui rapporti umani e familiari, sono i suoi ricordi, quelli del giovane Sim, del giornalista debuttante, la Normandia, Porquerolles, il Moulin Rouge. Suoi, personalissimi, i pensieri erotici sulle parti intime dell'infermiera di notte.

17 01 2009

Il romanzo preparatorio per la Suite francese

Irène Némirovsky, *I doni della vita*

Un'altra grande storia uscita dalla penna sapiente di Irène Némirovsky. Per chi ha amato la *Suite francese* splendida e leggendaria, *I doni della vita* – ulteriore tappa del percorso che Adelphi sta compiendo esemplarmente – sarà una bella sorpresa, come un dietro le quinte, un romanzo preparatorio ma al tempo stesso perfettamente compiuto e del tutto autonomo (anche questo tradotto efficacemente da Laura Frausin Guarino). La vicenda della scrittrice, una delle più grandi del Novecento, è ormai nota: ebrea russa nata nel 1903 a Kiev, ne fuggì al seguito della sua famiglia al momento della rivoluzione d'ottobre con la meta della Francia, Parigi, la città in cui sua madre, amante della vita mondana, poté sfogare la sua indole in spregio di qualunque istinto materno e dove lei, Irène, superata un'adolescenza difficile e una prima giovinezza sbandata, trovò la sua strada scrivendo. Gli intellettuali parigini, quando ebbero in mano il suo primo libro – *David Golder* – stentaronò a credere che potesse davvero averlo scritto una giovane donna di ventisei anni. In un primo tempo pensarono che dietro di lei si nascondesse uno scrittore noto, reticente per via della materia trattata: tutti i vizi del mondo della finanza. Anche la capacità di lettura del proprio ambiente con tanta ferma autocritica stupì all'epoca, al punto che – una volta accertata l'identità dell'autrice – si passò a considerarla geniale, anche (e da parte di alcuni soprattutto) in quanto ebrea in grado di ritrarre difetti e debolezze della sua gente. La deriva presa in quegli anni dalla Storia portò così da un lato a far passare Irène Némirovsky per antisemita – colossale e assurdo controsenso – d'altro lato, e nonostante i suoi tentativi di farsi proteggere da una Francia che pure l'aveva accolta e aveva riconosciuto il suo precoce talento, a gettarla senza remore in pasto alla belva nazista. Quando aveva scritto *I doni della vita*, negli ultimi mesi del 1940, il disastro era ormai vicino e la pubblicazione, a puntate sulla rivista “Gringoire” tra l'aprile e il giugno del '41, aveva dovuto essere coperta da anonimato. Era dunque uscito come “romanzo inedito di una giovane donna”, perché Irène ormai non poteva più firmare con il suo nome. Solo nel 1947, cinque anni dopo la sua barbara eliminazione, venne ripubblicato in volume. L'ambientazione della vicenda questa volta non era ebraica, ma il meccanismo che sta alla base della scrittura della Némirovsky, cioè la sua abilità nel cogliere il

punto molle e sensibile di un mondo cui è molto legata per averci vissuto e averne condiviso le eventuali aberrazioni, era all'opera anche qui. Aggravante, per i censori dell'epoca: il romanzo conteneva, nella sua parte conclusiva, una sorprendente anticipazione di come sarebbero andate le cose nei mesi a venire. Gli Hardelot, proprietari delle omonime Cartiere, sono ricchi e borghesi e molto ligi alle regole di classe. Sono di Saint-Elme, cittadina di provincia che vive nell'ossequio della loro intonsa rispettabilità. Pierre, figlio unico, unico erede e promessa di salvaguardia del sordido borghesismo degli Hardelot, sta per accettare le ragioni di un destino segnato, e sposarsi con la donna scelta per lui dai genitori – troppo grassa, troppo inerte, troppo burrosa per i suoi gusti, ma adatta socialmente e economicamente – quando compie per salvarsi un colpo di testa e si oppone, sposando invece la donna che ama. Il romanzo segue i casi esemplari di questa coppia indomita dal 1910 (vacanze di famiglia ingessate a Wimereux sulla Manica, preambolo al gran gesto) fino allo scoppio della Seconda Guerra mondiale passando per la Prima. Il meccanismo descritto da Irène Némirovsky è quello per cui la solida classe media francese non si lascia destabilizzare da nulla e avanza indisturbata tra venti e tempeste riuscendo a reagire – basta darle il tempo – a ogni attacco. Riuscendo però anche ad assumere le necessità del cambiamento, dando prova di una forma di adattabilità, funzionale alla perpetuazione del privilegio. Pierre e Agnès così rientrano in quel sistema a cui si erano ribellati (e lo stesso farà il loro figlio Guy) ma consapevolmente, e capaci nonostante tutto di difendere quei beni, i doni della vita, per i quali si sono battuti: i sentimenti dell'uno per l'altra. Una grande vicenda d'amore, insomma, che vive nonostante la Storia e la Società, e pur non potendo sottrarsi ad esse.

14 03 2009

Vite, piaceri e "delitti" nella Parigi Anni '40

Georges Simenon, *La finestra dei Rouet*

Uno dei romanzi più sottilmente perversi di Simenon? Dominique Salès, la triste quarantenne troppo magra e troppo sola che guarda dal buco della serratura per sorprendere il sesso in erezione di Albert, o che passa ore nascosta dietro agli scuri per sbirciare le mosse di Antoinette, la

204

formosa dirimpettaia senza scrupoli che vive serenamente tutto ciò che a lei è stato negato, può apparire come l'incarnazione brutta delle ossessioni voyeuristiche di Georges Simenon. E *La finestra dei Rouet* (Adelphi) può essere letta come una riscrittura al femminile della vicenda di Monsieur Hire, il piccolo ebreo che paga il fio di aver spiato dalla finestra la polpa piena di linfa della bella Alice. Il romanzo, che si apre con pagine di straordinaria pregnanza – messa in scena di un desiderio inappagato e represso e di un progressivo soffocamento esistenziale della protagonista – è in realtà più perverso ancora di quanto non sembri all'avvio, e andando avanti nella lettura ben diversa sembra delinarsi la vicenda: Simenon analizza non solo e non tanto lo sguardo malato di chi soffre e gode dei piaceri altrui, incapace di viverne in prima persona, quanto piuttosto l'esibizionismo e la volontà di far soffrire l'esclusa da parte di chi ha scorto in lei una possibile vittima e in mancanza di altre affermazioni sociali usa giovinezza e sessualità come strumenti di sevizia. Scritto nel luglio del 1942, in un periodo in cui l'occupazione della Francia ha spinto lo scrittore a trasferirsi a Fontenay-le-Comte e a vivere in relativa tranquillità nel piccolo castello di Terre-Neuve, *La finestra dei Rouet* – ambientato nella Parigi stereotipa dell'ottavo arrondissement, del faubourg Saint Honoré e dei suoi alloggi borghesi – è un romanzo giocato sulle opposizioni. La più immediatamente percepibile è quella tra il caldo appiccicoso della prima parte e il freddo brumoso della seconda, scansione stagionale che corrisponde (scopriremo verso la fine) a un andamento psicologico della protagonista, ereditato dalla madre: ogni anno vissuto come l'ultimo, la svolta di maggio considerata una boa da superare per cominciare il ciclo successivo, visto a sua volta come probabilmente fatale. Dominique, rimasta sola dopo la morte del padre generale, è stata costretta ad affittare una parte del suo appartamento a due giovani sposi, Albert e Lina – che impudicamente “lo fanno” di continuo senza pensare a quanto siano sottili le pareti. Ma la loro è l'angheria minore, ed è in fondo innocente, rispetto a quella rappresentata dai Rouet, che vivono nel palazzo antistante. Al piano superiore stanno i genitori; sotto, esattamente in faccia a Dominique, abitano il figlio dei Rouet, Hubert, e la di lui moglie Antoinette, seducente ed esuberante. La finestra incriminata è quella, aperta nel torrido luglio parigino, attraverso la quale Dominique si trova ad assistere a un'omissione di soccorso – ma sarebbe più corretto chiamarla omicidio volontario – perpetrata nei

confronti di Hubert. Antoinette, che non sapeva di essere guardata, quando lo apprende comincia a dar spettacolo. La sua stanza, da cui emana odore di peccato, diventa un palcoscenico offerto allo sguardo impotente della muta testimone. La seconda parte del romanzo, quella invernale, serve al lettore la gelida vendetta della donna fedifraga che oppone la sua sfrontatezza alla fragilità di Dominique. Un piccolo medaglione sotto forma di ricordo contiene la chiave del meccanismo illustrato da Simenon: da piccola, lei figlia di un militare, veniva portata ai giardini con i suoi giocattoli dalla bambinaia e là due poverelli la guardavano, bimbi crostosi e vestiti di stracci. “Sciò” li cacciava la bambinaia. Oggi Dominique, nella parte dei poverelli, consuma il suo senso di colpa. Il capolavoro di Simenon, in questo libro, è però nel personaggio di Augustine, ulteriore opposizione, figura che contiene in sé una predizione: anziana e sola, abita sopra ai Rouet in una mansarda e a sua volta passa le ore a guardare dalla finestra, fornendo a Dominique un’immagine speculare di sé e del suo destino. L’epilogo è tragico. I carnefici – sia quelli involontari (Albert e la giovane moglie), sia la più consapevole Antoinette – abbandoneranno Dominique andandosene per la loro strada prima che torni maggio, e lei soccomberà, vittima della profezia materna.

27 06 2009

Storia di un caso editoriale

Irène Némirovsky, *Un bambino prodigio*

Dopo una distrazione di mezzo secolo, oggi Irène Némirovsky è giustamente molto contesa dagli editori. La Giuntina ripubblica così *Un bambino prodigio*, rivendicando la propria perspicacia: una prima volta lo aveva proposto nel 1995, ben prima della clamorosa riscoperta dell’autrice avvenuta nel 2005 con la pubblicazione della *Suite francese*, straordinario romanzo inedito che all’uscita in Francia è diventato immediatamente un caso editoriale, accaparrato per l’Italia da Adelphi. Nata a Kiev nel 1903, figlia di un ricco banchiere ebreo, ed emigrata con la famiglia al momento della Rivoluzione d’Ottobre, l’allora Irma Irina era diventata francese e scrittrice contemporaneamente, esordendo a Parigi nel 1929 con un romanzo, *David Golder*, che l’aveva resa famosa in un batter d’occhio. La

Francia avrebbe mal ricambiato l'amore di Irène, che – forgiando una scrittura straordinaria spesso paragonata a quelle di Cechov e di Zola – alla patria adottiva dedicò pagine indimenticabili: il 13 luglio 1942 infatti la Némirovsky, madre di due bambine (Denise di 13 e Elisabeth di 5 anni), già molto nota nonostante l'ancora giovane età, venne arrestata dalla polizia di Vichy e poi spedita a Auschwitz dove sarebbe morta di tifo due mesi dopo. Il marito, Michel Epstein, la seguì di lì a poco e le due sorelline rimasero orfane. Della madre, oltre al ricordo, avevano ormai solo una valigia nera che custodirono gelosamente negli anni, riuscendo ad aprirla solo una volta diventate adulte. La valigia conteneva tante pagine redatte con grafia minuta e fitta, da decifrare. E conteneva il manoscritto della *Suite francese*, che avrebbe dovuto comportare cinque parti, due sole delle quali erano state compiute al momento dell'arresto. Dopo l'exploit dell'inedito, Adelphi sta proponendo al pubblico italiano tutta l'opera di Irène Némirovsky. A giorni pubblicherà anche l'importante biografia di Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt che presenta documenti solo ora estratti dalla famosa valigia. Indiscutibilmente, è l'editore italiano della Némirovsky. Ciò nonostante, la grandezza e il successo dei suoi libri sono tali che chi può si butta. Per i tipi di "Via del Vento" è da poco uscito il raccontino (inedito per l'Italia) *Giorno d'estate*, e la Giuntina torna alla carica con il suo *Bambino prodigo*, lucida storia di una metaforica parabola: quella di un precoce talento – fiore del ghetto – poi rovinato dalla stupidità borghese. Nel 1989 un altro editore, Feltrinelli, aveva anticipato tutti pubblicando *Le mosche d'autunno* (recentemente riproposto da Adelphi), splendido e dolente racconto. Ma forse i tempi, chissà, non erano maturi.

28 08 2009

I turbamenti di tre sorelle lungo la Senna

Nina Berberova, *Il Capo delle Tempeste*

Si chiamava Capo delle Tempeste quello che poi, doppiato da Vasco de Gama nel 1497, sarebbe stato battezzato Capo di Buona Speranza. Nina Berberova intitolò così, con il nome del promontorio non ancora vinto, quello che sarebbe stato il suo ultimo romanzo lungo e che avrebbe suggellato la parte francese della sua vita: lo scrisse infatti tra il 1948 e il

1950, poco prima di trasferirsi negli Stati Uniti dove sarebbe poi rimasta per il resto della sua vita dedicandosi a lungo all'insegnamento universitario della lingua e della letteratura russa. Per vari aspetti, *Il Capo delle Tempeste* è un romanzo culminante nel percorso della scrittrice russa il cui destino è per certi versi molto simile a quello di Irène Némirovsky. Entrambe nate con il secolo (Nina nel 1901, Irène nel 1903), entrambe fuggite dalla loro patria al momento della rivoluzione d'ottobre, entrambe approdate nella Parigi degli Anni Venti che favorì e accompagnò il loro nascere alla scrittura – grande scrittura nei due casi. Entrambe infine a lungo dimenticate, prima di una riscoperta che tornò poi a rendere loro il giusto merito. Un riconoscimento postumo per Irène Némirovsky che, ebrea, morì tragicamente ad Auschwitz nel 1942; solo tardivo per Nina Berberova, che ebbe modo di assistere alla stagione del proprio successo avviato nel 1985 dalle edizioni Actes Sud con la pubblicazione de *L'Accompagnatrice*. Negli otto anni che le restavano da vivere, la Berberova venne acclamata come “la più vitale erede di Cechov” (“Boston Review”). E a Cechov in effetti si pensa immediatamente leggendo *Il Capo delle Tempeste*, che racconta la storia di tre sorelle nate dallo stesso padre ma da tre madri diverse. Dascia, la maggiore, che ha assistito bambina all'uccisione della sua da parte dei bolscevichi, è la più pragmatica, sceglie la via dell'equilibrio e accetta di crescere, pur consapevole della rinuncia ai sogni di felicità. Zaj, la minore, figlia di un'attrice francese con cui il padre ha avuto una relazione e che si è uccisa non sopportando di essere stata lasciata, è inizialmente la più indifesa e agisce d'istinto, scrive poesie, prova a recitare anche lei, s'innamora di un coetaneo. Prigioniera delle sue paure ha l'impressione forse effimera di potersene liberare grazie alla scoperta della grande letteratura quando comincia a guadagnarsi la vita lavorando in una libreria. Sonja, la mediana, figlia della seconda moglie del padre, apparentemente cinica, è quella che ha studiato, l'intellettuale, indocile ai compromessi. Di lei leggiamo alcune pagine di diario, inserite a varie riprese nel tessuto di un romanzo d'impianto tradizionale. Sarà la vera vittima: la sua idea di armonia assoluta si scontrerà troppo brutalmente con le meschinità della Storia e la trascinerà a fondo. Le tre ragazze vivono a Parigi, nel mondo dell'emigrazione russa, si ambientano come possono nel paese che le ha accolte restando legate alla patria che echeggia da lontano, e portando nell'animo ognuna ferite diverse. Nina Berberova sbrogia la matassa delle relazioni complesse che s'intessono

tra le sorelle svelando al contempo i propri turbamenti interiori. Il romanzo assume così via via sempre più le sembianze di una triplice autobiografia: Dascia, Sonja e Zaj incarnano tre ipotesi di risposta alle provocazioni che la stessa Berberova subì da parte della vita. La vicenda s'interrompe al momento della svolta, all'imbocco del passaggio stretto, quello delle Tempeste. La potenza dell'incedere berberoviano è resa con grande maestria dalla traduzione di Francesco Bruno realizzata per Guanda, cui si sente con soddisfazione che nessun editing selvaggio è stato sovrapposto.

19 09 2009

Inedito esercizio di stile, divertente e geniale

Georges Perec, *L'arte e la maniera di affrontare il proprio capo per chiedergli un aumento*

Un libro paradossale come questo, paradossalmente rimasto inedito in Italia sino a oggi e oggi pubblicato da Einaudi, è difficile che lo abbiate letto. Paradossale lo è infatti al quadrato.

Nel merito: a chi verrebbe in mente oggi di andare a chiedere un aumento al proprio capo? I più, ancor grazie se un lavoro ce l'hanno. E i meno hanno già così tanti soldi senza avere un capo che proprio non ha senso che chiedano un aumento.

Nel metodo: Georges Perec scrive questo testo nel 1968 per una rivista confidenziale di insegnamento programmato (cioè tramite computer) applicando un diagramma di flusso fornitogli da un amico. L'esperimento gli interessa in quanto quel diagramma egli lo vede come un ottimo vincolo generatore. L'interesse per le forme di letteratura combinatoria che si avvalgono di percorsi descritti da un grafico è nato circa un anno prima in seno all'Oulipo, l'*Ouvroir de littérature potentielle*, gruppo di letterati matematici che intendono verificare i limiti della scrittura e forzarli nelle più varie direzioni per costringere la lingua a dare il massimo; altri membri notori furono e sono (non si decade neppure con la morte) Raymond Queneau e Italo Calvino.

François Le Lyonnais, membro fondatore, ha presentato un'analisi della letteratura "ad albero", e Queneau ha proposto *Un raccontino a vostro piacimento* anche lui utilizzando un diagramma di flusso ma lasciando al

lettore l'iniziativa del percorso, in altri termini delegandogli la scelta di una delle soluzioni proposte a ogni biforcazione con esclusione di tutte le altre. Perec invece tenta la soluzione contraria, ovvero l'esplorazione sulla carta di tutti i percorsi possibili. Naturalmente, scrive in una lettera di spiegazioni, "con il procedere del testo, ci saranno sempre più condizioni da rispettare per poter enunciare una nuova possibilità".

Se Queneau ha optato per una combinatoria virtuale privilegiando la potenzialità, Perec sperimenta una combinatoria attualizzata che intende esaurire completamente le soluzioni possibili. Una tecnica cui egli è ricorso più volte, specializzandosi nell'esaurimento di questo e di quello: dalla descrizione di un quartiere parigino all'elenco di tutte le sfumature del rosso che non utilizzino la lettera "e" all'interno del romanzo *La scomparsa*, notoriamente scritto per intero con il vincolo di non usare quella vocale, la più frequente in francese, e realizzando l'exploit di raccontare una vicenda centrata su una scomparsa tramite una lingua che ha subito la scomparsa di una lettera.

La norma l'ha enunciata Jacques Roubaud, socio oulipiano: "Un testo scritto sulla base di un vincolo parla di tale vincolo". Un testo quindi che parla di un tentativo di richiesta di un aumento, è ovvio, ha alla base un vincolo che determina un aumento progressivo di complessità della frase incaricata di esplorare un numero sempre maggiore di eventualità. Perec coerentemente decide nella versione finale di tentare il massimo, ovvero un'unica frase mai interrotta da alcun segno d'interpunzione se non quello finale onde esaurire in un'unica emissione lineare tutte le contingenze che si possono presentare a qualcuno che decida (paradossalmente) di tentare di chiedere un aumento al proprio capo, dalla prima e più banale – può trovarlo in ufficio o non trovarlo – alle più complesse e tutte accumulate le une sulle altre – se il capo non è in ufficio, Perec percorre tutte le cause ipotizzabili della sua assenza, dalla lisca di pesce rimastagli in gola nella pausa pranzo al morbillo di una, due, tre, o di tutte e quattro le sue figlie e via dicendo; se il capo è in ufficio a essere analizzate sono tutte le ipotesi del suo comportamento da combinarsi con tutte le reazioni del dipendente che lo affronta. Ogni caso determina un'ulteriore biforcazione che Perec indaga a destra e a manca incrementando esponenzialmente la sua frase.

Perec è consapevole che il suo testo corre il rischio dell'illeggibilità. Ma, si sa, le sue soluzioni sono geniali, e divertenti. Il testo non solo è

totalmente leggibile, ma si trasforma via via in metafora della vita e l'aumento in oggetto assume ad ogni crescita della frase risonanti significati. C'è poi un dettaglio: Perec si dà un vincolo e lo rispetta, è nelle premesse, ma è così abile che riesce anche in qualche misura a "ingannare" il vincolo. E se il dipendente di cui scrive riuscisse a fare lo stesso con il capo?

27 03 2010

Nella pelle del giustiziere

Irène Némirovsky, *L'affare Kurilov*

Il preambolo è ambientato a Nizza dove, in un crepuscolo d'autunno dei primi Anni Trenta, un ex bolscevico muore, a poco più di cinquant'anni. Poi, il romanzo di Irène Némirovsky entra nel dossier che gli dà titolo, ritrovato in una cartellina di cuoio nero tra le cose del defunto: *L'affare Kurilov* edito da Adelphi nella traduzione di Marina Di Leo. La scrittura passa alla prima persona per raccontare l'incarico che il protagonista – nato in Siberia da genitori entrambi deportati politici – ricevette nel 1903, ventiduenne, dal comitato rivoluzionario: liquidare a San Pietroburgo Kurilov, ministro zarista della Pubblica Istruzione, detto il Pescecane. La straordinaria autrice della *Suite francese* s'immedesima nell'Altro in questo teso romanzo di scandaglio psicologico, per sottrarlo al suo gesto e offrirgli nella finzione un'altra vita. Lei, ebrea di Kiev esule dalla Russia bolscevica, prova ad entrare nella pelle del giustiziere. E sullo sfondo echeggia Schopenhauer: "Se potessi entrare nel cuore del più detestato dei tuoi nemici, è te stesso che troveresti".

12 12 2009

La libreria di Adrienne Monnier a Parigi tra le due guerre

Adrienne Monnier, *Rue de l'Odéon*

Imperdibile: per chi ha nostalgia di un certo amore per i libri, per chi si augura che possa continuare a esistere anche nell'era elettronica, per chi crede nella letteratura, nella sua protezione, nella sua importanza, per chi ne ha bisogno. Questo piccolo grande libro, scusate la retorica, è uno di

quei regali che il destino – qui nelle vesti di: duepunti edizioni – a volte ci fa, a risarcimento di tanti danni. *Rue de l'Odéon*, di Adrienne Monnier: 224 pagine (metteteci anche la postfazione di Edda Melon, densa di notizie e di tutta la sua passione) che sono puro solluchero.

Chi era, chi è stata Adrienne Monnier? Una donna speciale, colei che nel 1915 poco più che ventenne s'inventò un posto per dare corpo a un'idea, *la Maison des Amis des Livres*, al 7 di rue de l'Odéon, il cuore della *rive gauche*, incurante di tutto: inesperienza, fatica, rischi, guerra. Una casa degli amici dei libri dove andare a comprarli o a prenderli a prestito; dove assistere a eventi, litigare, passare ogni giorno, pensare ad alta voce. Una libreria vicino alla quale, imitando Adrienne, Sylvia Beach avrebbe aperto la sua, altrettanto mitica, Shakespeare & Company, a due passi dalla sede del Mercure de France di Rachilde e Alfred Vallette, ad altri due dai giardini del Luxembourg, dalla Senna, dai bouquinistes.

Il volumetto, nelle sue piccole pagine serrate di ricordi, contiene il racconto che la stessa Adrienne fece poco alla volta della sua avventura, durata trentacinque anni a cavallo di due conflitti mondiali e – attraverso la letteratura – al di là di essi. Contiene il racconto, anche, di chi frequentò la libreria come un *havre de vie*, un porto salutare, in mezzo a tante disgrazie; di tutti coloro che Adrienne seppe farsi amici, e delle tante conoscenze che seppe favorire diventando artefice di cultura. Da Paul Valéry a André Gide, da André Breton a Paul Léautaud, da Guillaume Apollinaire a Jules Romains, da Léon-Paul Fargue a Samuel Beckett, da Rilke a Joyce, a Hemingway, a Walter Benjamin, a Antonin Artaud, a Paul Claudel. Per ognuno di loro, Adrienne ci regala un ritratto pennellato attraverso la vetrina della sua libreria, il volto, il modo di camminare e quello di guardare i libri, le mani, i capelli, gli occhi. E per ognuno, uno o più episodi vissuti dentro a quell'antro fatato d'incantesimi letterari. Mezza savoiarda, bionda, guance rosse, gonnelloni ai piedi e corpini di velluto attillati (un po' suora un po' contadina, scrisse Violette Leduc, anche lei sua ammiratrice, come ricorda Edda Melon nel citare le tante evocazioni letterarie della figura di Adrienne), era un vulcano. Organizzava in librerie audizioni, del *Socrate* di Satie, ad esempio, una prima, con lo stesso Satie al piano e Cocteau che presentava. E poi letture frequentatissime, le cento persone che potevano trovare posto a volte diventavano anche duecentocinquanta, ad esempio per la conferenza di Larbaud sull'*Ulisse* (di cui Adrienne, inventate anche le edizioni della Maison, avrebbe pubbli-

cato per prima la versione francese). Quella volta, ricorda Adrienne, si notò l'assenza di Ezra Pound e la presenza di un Jacques Lacan ventenne. Gli aneddoti non si contano: il giorno del fallito attentato a De Gaulle, leggiamo, Hemingway inscenò la sua personale liberazione, quella di rue de l'Odéon. La domenica pomeriggio Monnier Beach e Larbaud traducevano insieme. O, con Beckett, Adrienne rileggeva *Anna Livia Plurabelle*. Un libro da tenere sul comodino, perché la sera ci faccia cenno. Una sola pagina è dolorosa, l'ultima: Adrienne sentiva scrosci d'acqua in testa sempre più forti, si arrese.

27 02 2010

Se gli sposi fanno ron ron

Irène Némirovsky, *Due*

Due (Adelphi) è il romanzo dell'amore coniugale, ma anche un intenso *roman d'apprentissage*, di formazione, e al tempo stesso un romanzo di analisi sociale – della generazione che ebbe vent'anni all'armistizio e ne aveva il doppio quando Irène Némirovsky lo scrisse, a cavallo tra il 1937 e il 1938. È tutto questo insieme ma, globalmente, è qualcosa d'altro ancora. Articolato su un decennio, tra il Venti e il Trenta del Novecento, è il sorprendente concentrato di un arco di tempo molto più lungo, normalmente più lungo.

All'inizio i principali protagonisti sono ragazzi, sventati, irrispettosi, passionali, immorali. Sullo sfondo ci sono i genitori, pallidi figuranti guardati con fastidio che usciranno presto di scena, sostituiti a sorpresa dai figli, diventati crescendo molto simili a loro, che prima li detestavano, e ora li considerano con più indulgenza. Nel ruolo dei ragazzi che i protagonisti inizialmente erano, stanno crescendo, altrettanto irrispettosi e rancorosi, i figli che loro nel frattempo hanno avuto. Come se questo normale avvicinarsi di età della vita e di fasi dell'esistenza dovesse essere bruciato in fretta, più in fretta del consueto. Come se l'inevitabile *apprentissage* determinato dalla crescita avesse meno tempo di quello necessario per srotolarsi e venir digerito.

Irène Némirovsky aveva trentacinque anni alla pubblicazione di *Deux*, sarebbe morta ad Auschwitz poco tempo dopo, nel '42. Era sposata, aveva avuto le due bambine, Elisabeth e Denise, cui avrebbe lasciato il

tragico giorno dell'arresto la famosa valigia di cuoio con dentro il manoscritto di *Suite francese* e tanto altro ancora. La valigia da cui sarebbe scaturita mezzo secolo dopo la riscoperta della grande scrittrice ebrea di origine russa, nata a Kiev nel 1903, fuggita a Parigi al momento della Rivoluzione d'Ottobre, diventata francese e poi tradita da quella stessa Francia che l'aveva accolta. Mezzo secolo dopo: quando le due bambine, diventate adulte, trovarono il coraggio di aprire il baule dei ricordi e a prezzo di tanta sofferenza lessero i manoscritti che conteneva.

Presentato dall'editore, allora, all'uscita, come il primo romanzo d'amore di Irène Némirovsky – che era diventata famosa d'un colpo nel 1929 con *David Golder*, lucida e dura rappresentazione del mondo della finanza da parte di un'autrice molto giovane e in apparenza inesperta – *Deux* rientra nel filone che la figlia Denise, oggi ottantenne a sua volta scrittrice, chiama “francese” per distinguerlo da quello “russo” (cui appartengono ad esempio *Come le mosche d'autunno*, o *I cani e i lupi*). I due filoni danno voce alle due anime di Irène, rimasta sempre nostalgicamente legata alla sua infanzia, un'infanzia non felice segnata dall'asprezza della madre, e però insieme vorticosamente travolta dalla nuova vita parigina, di successi letterari da un lato, di tragedia storica e personale dall'altro. Avrebbe detto, riferendosi a *Deux*, di averci messo “troppo ron ron” per i suoi gusti, di preferirsi “più nera”.

E dire che, come romanzo d'amore, è straordinariamente cupo. Tre fratelli di famiglia borghese benestante e quattro sorelle di estrazione considerata leggermente più bassa (famiglia di artisti) intrecciano variamente i loro destini. Il centro della scena è occupato da Antoine, il minore dei maschi, e da Marianne, la terza delle ragazze. Inizialmente senza scrupoli, i due finiscono per sposarsi, indotti alla scelta dalla confusione del dopoguerra, anzi da una sorta di decantazione dell'amoralità adolescenziale cui li costringe il caos dell'epoca nella quale vivono.

Letto orizzontalmente, può apparire come il romanzo della rassegnazione: il matrimonio visto nella sua dimensione di compromesso, abbandono delle speranze, accettazione del bisogno di una leggenda che la coppia legittima secerne e con cui essa si presenta al mondo, pur sapendola posticcia.

Ma letto in profondità, lo stesso romanzo urla invece tutto il suo folgorante contenuto di prefigurazione. Irène è in tutti i suoi personaggi, quelli disperati che non riescono a vivere, come quelli più razionali che

scelgono di sopravvivere. Quasi sentisse che la vita per lei sarà breve, e che deve concentrare tutto – ribellione e saggezza, cinismo e comprensione – in un solo racconto di sé, sia pure spezzettato in tante voci diverse

10 04 2010

Se l'accusato sa di essere innocente

Georges Simenon, *Corte d'assise*

Un romanzo accaldato, un po' afoso – estivo – Anni Trenta, costa Azzurra, un delinquentucolo che si prende per gigolo. *Corte d'Assise* edito da Adelphi nella traduzione di Massimo Romano e Alberto Mittone, è un Simenon senza Maigret, sinora inedito in Italia. Venne pubblicato solo nel 1941, benché fosse stato scritto quattro anni prima, per la sua “assoluta immoralità”. I biografi ci leggono un'anticipazione dello *Straniero* di Camus quanto alla situazione giudiziaria che si profila per il protagonista, Louis Bert detto Petit Louis.

Accusato di un delitto che non ha commesso, dopo aver goduto della propria piccola carriera di truffatore, egli si trova di colpo incaricato da Simenon di incarnare il ruolo, al quale nulla lo ha preparato, di detentore della verità. Non quella con la V maiuscola, naturalmente. Della verità riguardante la sua non colpevolezza. Petit Louis ha infranto la legge nei modi più vari ma non ha ucciso Constance, la donna matura da cui si è fatto mantenere per alcuni mesi. Lo sa lui e lo sappiamo noi lettori. Non lo sanno il giudice istruttore, gli inquirenti, gli avvocati i quali tutti elaborano un impianto accusatorio verosimile, basato su piccoli aggiustamenti di dettagli che le testimonianze lasciano nel vago, su lievi forzature cronologiche, su strumentalizzazioni del passato dell'imputato, a partire dalla sua infelice infanzia. L'interesse narratologico del romanzo sta in gran parte in questo ribaltamento, che mette il criminale da quattro soldi in una condizione psicologica a lui inadatta. Come se Simenon volesse affidargli provocatoriamente il compito di smascherare i meccanismi fittizi di costruzione di un racconto.

Come se la cava (o non se la cava) Petit Louis, alle prese con questa funzione che scava dall'interno lo stereotipo consueto e oliato del suo personaggio? Che ne è del sassolino gettato da Simenon nell'ingranaggio narrativo? L'esito è fornito al rallentatore, così va assaporato. I simenoniani

appassionati sentiranno un profumo di Porquerolles aleggiare, nel punto in cui la vicenda si annoda. Ma non si lascino distrarre: tutto il gusto sta in piccoli particolari, da snidare e comporre.

17 07 2010

L'incontro nel 1928 con la città così attesa, così diversa

Henry Miller, *Parigi 1928*

“Imbarco giovedì. Ci vediamo là!”. Le ultime parole del libro sono la chiave del suo attacco. Henry Miller – dopo un fine settimana di sesso furioso a tre con Amy e Suzanne, ragazze incontrate a Central Park – ricevette un cablogramma con il quale Mona gli dava appuntamento. Partivano per l'Europa. Lui non ci era mai stato. Era il giugno 1928. Miller lasciò al loro destino le due ninfomani, per intraprendere il viaggio di cui racconta in *Nexus II*, inedito per l'Italia che Passigli propone con il titolo narrativo *Parigi 1928*: l'ideale prosecuzione del ciclo composto da *Sexus*, *Plexus* e *Nexus*, un manoscritto venuto alla luce solo pochi anni fa che contiene la premessa autobiografica alla vita di Miller scrittore.

È il testo in cui egli narra la sua scoperta del Vecchio Continente: è la prima volta di Miller in Europa e ha il gusto saporito ma impreciso dell'aspettativa, il desiderio di trovare qualcosa che corrisponda a un'idea, un misto di timore e speranza che quell'idea in sé grandiosa si riveli poi inferiore o comunque diversa dalla realtà.

Val, alter ego romanzesco di Miller, viene portato a Parigi dalla seconda moglie June Mansfield – Mona, nella finzione – ballerina e attrice. Lei gli ha promesso l'incontro con la cultura europea, gli ha raccontato di caffè in cui a ogni ora del giorno e della notte si può discorrere con Gide, Cocteau, Picasso. Gli ha parlato di vini e di cibo francese, del Quartiere Latino, di Pigalle, della Sainte Chapelle, la chiesa più bella del mondo. Miller-Val ha deciso che scriverà, e sa quello che vuole scrivere, ma non ha ancora trovato il modo. Si sente come un musicista che ha in testa la melodia ma non conosce le note. Parigi gli appare come si aspettava che fosse – straordinaria, affascinante – l'atmosfera è perfetta, le *impasses* e i *passages* sono come li ha immaginati leggendone, e così i *bistrots* e le piccole piazze. La Parigi della *rive gauche*, artistica e intellettuale, disperatamente struggente e profumata. Mona lo porta in giro e ogni giorno Miller

pensa sia quello in cui avverrà l'impatto, con la Cultura, gli scrittori, i grandi. Si carica sentendo che tutto è lì, beve seduto a un tavolino al Flore o ai Deux Magots, persino le campane che suonano della chiesa di Saint-Germain contengono la promessa. Il contesto c'è. Corrisponde esattamente a ciò che chiunque abbia immaginato Parigi attraverso la letteratura si aspetta di trovare. Godimento puro.

La sorpresa, altrettanto sperata, sta nell'inconsistenza dell'attesa. Nulla in realtà avviene come Miller aveva creduto. Di incontri ne fa molti, è vero, ma di personaggi spiantati, artisti senz'arte, sconclusionati vagabondi. Con loro beve e discorre, anche di libri e scrittori, di arte e pittura, ma si annoia mortalmente. Intanto però cammina, per la città, comincia a farla sua.

Arriva ad averne abbastanza, come accade a chiunque vada a Parigi la prima volta e inavvertitamente se ne ubriachi. Desidera uscirne, poterla pensare con una certa distanza, dalla campagna, dal Sud, la Provenza, Arles, la corrida. I soldi finiscono, gli alberghi si fanno sempre più modesti, tra le righe del racconto compaiono cimici e pulci, lenzuola sudice, pasti saltati. Riemerge Knut Hamsun, modello letterario per Miller.

La Francia progressivamente diventa quello che è, e lo scarto tra l'aspettativa e l'esperienza svolge il ruolo sperato. Come dire: Miller trova quel che pensava di trovare ma in modo diverso. È come se scoprisse le note.

Val e Mona proseguono poi il viaggio verso Est. Vienna, Budapest, Romania. Il cuore dell'Europa centrale. Arrivano in un buco abbandonato da Dio. Miller si chiede che cosa lo abbia portato laggiù e ricorda: le due ragazze incontrate a Central Park, le trentasei ore di erezione quasi costante, lo sfinimento. E poi, liberatorio, il cablogramma di Mona: "Imbarco giovedì. Ci vediamo là!".

24 07 2010

Nel racconto d'esordio, l'inferno dell'adulterio

Irène Némirovsky, *Il malinteso*

"Quelle barocche sillabe straniere...". Un indirizzo finlandese – Savitaipole, Koirami, Haparanda – che Irène Némirovsky riporta sottolineando l'astrusità di una lingua non sua, è una sorta di segno incastonato nel cuore del primo romanzo che pubblicò quando ancora non

aveva compiuto ventitré anni.

Pur nella riconoscibilità di una scrittura forte e caratterizzata come la sua, *Il malinteso* suona in effetti in certa misura atipico rispetto agli altri di Irène. Non tanto perché è il primo (uscì in rivista nel 1926, prima aveva pubblicato solo racconti, sarebbe poi diventata famosa con *David Golder* di lì a tre anni), non cioè per un'eventuale voce ancora da stabilizzare, o un'intonazione non ben definita. No, tutto questo è già pienamente fissato, individuabile fin dalle prime pagine, dalle prime righe addirittura – “Yves dormiva sodo, come un ragazzino. Aveva cacciato la testa nell'incavo del gomito...” –. La Némirovsky è già quella dei titoli più noti, del *Ballo*, della *Suite*. La singolarità del *Malinteso* sta piuttosto nella sensibile intenzione da parte della giovanissima e ancora sconosciuta autrice di dimostrarsi francese, di dare prova di un'assimilazione avvenuta già così tanto, nel giro dei pochi anni trascorsi da quando è giunta in Francia al seguito della sua famiglia esule dalla Russia rivoluzionaria, da permetterle sottili elaborazioni psicologiche sui sentimenti intimi di una classe – l'alta borghesia parigina – messa a dura prova dalle contingenze difficili del dopoguerra.

E l'impegno profuso, grazie a un'abilità nel maneggiare i ferri del mestiere già da scrittrice matura, è tale che i primi commenti, all'uscita del romanzo, proprio questo le riconobbero. Al pari di Emmanuel Bove, anche lui di origine russa, scrissero, aveva saputo penetrare l'animo francese meglio di un francese di nascita.

Peine perdue, fatica sprecata, verrebbe da dire. Ciò che (ai nostri occhi odierni – d'accordo) convince e rende interessante *Il malinteso*, come del resto gli altri titoli che il pubblico italiano sta scoprendo grazie a Adelphi, è proprio quel tanto di non appartenenza che rende lo sguardo della Némirovsky acuto. Quel po' di non riuscito, nello sforzo di apparire integrata, che dà alla sua scrittura una marcia in più.

La storia è quella di un amore infelice tra Yves, ex-benestante cui la guerra ha tolto i mezzi costringendolo alla *diminutio* della vita da impiegato, e Denise, alto-borghese sposata con bambina piccola che si butta nell'adulterio con l'ingenuità di un'adolescente e vive l'inferno della relazione clandestina resa più dolorosa ancora dal progressivo immalinconirsi del suo uomo, provato dalle crescenti difficoltà economiche e da evidenti problemi caratteriali. Dalla costa atlantica, dove è ambientato l'avvio del romanzo, a Parigi, dove si consuma l'educazione sentimentale

dei due protagonisti, il percorso proposto è quello dello zoom: su un modo di vivere, un modo di sentire, un modo di reagire. Dietro alla macchina c'è lei, Irène, vestita alla francese eppure così irresistibilmente diversa nel tocco, nel movimento della camera.

La felicità non riconosciuta per tempo e quindi non goduta (il malinteso del titolo) è il perno autobiografico del libro, ci dicono i biografi. Ma è anche, quasi, una prefigurazione. Quelle barocche sillabe straniere, l'essere profondo della Némirovsky, sarebbero emerse come un fiume in piena, non più barocche e non più celate, troppo tardi per darle la soddisfazione che avrebbe meritato. La Francia tanto amata e ambita era ormai decisa, dopo averla omaggiata e incensata e ufficialmente riconosciuta, a mandarla ad Auschwitz.

23 10 2010

Sul treno che corre verso la Costa Azzurra

Georges Simenon, *La fuga del signor Monde*

Romanzo-romanzo, cioè di quelli senza Maigret (era Simenon a chiamarli così, e a prediligerli), *La fuga del signor Monde* – Adelphi – non è tra i più noti e merita invece attenzione per due ragioni apparentemente contraddittorie. È infatti insieme atipico e paradigmatico.

A differenziarlo da titoli di maggior richiamo e alla cui fama hanno contribuito anche adattamenti cinematografici altisonanti (come *L'orologio di Saint-Paul*), è il tono fortemente onirico. Tutto il romanzo può essere letto come trascrizione di un sogno, mantiene dall'inizio alla fine un registro acquatico, come se le vicende narrate provenissero da un serbatoio profondo. Ma questa dimensione, invece di rendere la scrittura sfuggente o fantasmatica, la precisa dal punto di vista dei temi. Il romanzo appare così come una sorta di paradigma delle ossessioni dell'autore, sapientemente costruite a formare una trama senza sbavature, trasparente come un acquario.

Oltre al motivo della fuga che gli dà titolo, oggettivamente centrale nell'intera produzione di Simenon, vi si articolano la paura della donna, quella del giudizio sociale, la volontà d'incanaglimento, la tentazione dell'amoralità, così come, a parziale riscatto, il ricorso all'umana pietà e la ricerca di mete essenziali.

Scritto nel 1944, alla vigilia dell'avventura americana, *La fuga del signor Monde* s'inquadra in anni in cui Simenon, attratto dall'autobiografia, era stato sconsigliato dal suo maestro Gide. "La smetta di scrivere in prima persona", gli aveva detto. E lo aveva messo in guardia anche dai personaggi abulici.

Protagonista è un uomo di quarantotto anni, parigino, ricco, che ha ereditato dal padre una florida impresa di intermediazione ed esportazione, non bello (un po' flaccido per l'età, biondastro, lo sguardo vagamente porcino) ma rispettato, abitudini regolari, una moglie, due figli avuti da un primo matrimonio. Il romanzo comincia con la scena della denuncia, da parte della signora Monde, della scomparsa del marito. Avvenuta settantadue ore prima, il giorno del quarantanovesimo compleanno di Norbert Monde. Senza alcuna premeditazione, l'uomo ha deciso di punto in bianco di andarsene. Invece di seguire il monotono ripetersi quotidiano di gesti e spostamenti, ha infranto lo schema andando dal barbiere a farsi radere i baffi e classicamente in banca, sia pure con forte senso di colpa nei confronti della famiglia e della ditta, a ritirare tutti i contanti. È salito sul treno per Marsiglia, ed è entrato nella fuga come in un sogno appunto, osservando se stesso come in passato tante volte aveva fatto con degli estranei che avevano attirato il suo sguardo per la loro diversità, modestamente vestiti, gente comune, anonima per lui, palesemente libera però dal rigido programma che sin da bambino aveva incasellato la sua esistenza.

A condurre i suoi passi, e il periplo che struttura il romanzo, sono a partire da quel momento eventi casuali, incontri. Innanzitutto quello con una giovane donna, Julie, ch'egli salva accidentalmente da un tentativo di suicidio e che da quel momento condivide il suo allontanarsi. Insieme si recano a Nizza dove lei trova lavoro come *entraîneuse* in un locale notturno e lui, che nel frattempo si è lasciato derubare senza neppure troppo rammarico di tutti i soldi, come impiegato nello stesso locale. L'uomo cambia nome e conduce una vita totalmente avulsa dal contesto d'origine. A varie riprese Simenon racconta i sogni di Désiré Clouet (così ora il signor Monde si fa chiamare): "... paesaggi che non aveva mai visto..., con lagune verdastre e colline di un azzurro violaceo come se ne vedono nei quadri dei grandi maestri italiani" (efficace la traduzione di Federica Di Lella e Maria Laura Vanorio). Si vede in una barca a fondo piatto, con remi troppo lunghi e pesanti da usare. Oppure sogna una fontana, il getto d'acqua, la pietra umida e nera, in un luogo in cui manca

l'odore dell'aria. Diventa progressivamente un uomo della notte, del buio.

Il caso porta poi al Gerly's, il locale dove lavorano Désiré e Julie (che sono diventati amanti ma molto occasionali, stancamente, saltuariamente) la prima moglie del signor Monde, la madre dei suoi figli, una donna bambina che lo aveva lasciato di colpo, vittima della sua stessa fragilità. Da questo incontro, che si sviluppa con eventi drammatici, prende avvio la risalita di Désiré verso l'identità abbandonata, il suo ritorno.

29 01 2011

Autoritratto di un solitario nella Parigi notturna e libertina

Paul Léautaud, *Amori*

Furono davvero tanti i gatti randagi (ed anche i cani, a dir la verità) che trovarono accoglienza a Fontenay-aux-Roses, in casa di Paul Léautaud. Se non sopportava che neanche uno di loro rimanesse per strada, è perché lui stesso era stato un cucciolo abbandonato. La madre lo aveva lasciato subito dopo la nascita. In tutta la vita la vide quattro volte, otto giorni complessivamente. La prima volta che la incontrò, ancora bambino, rimase folgorato dal suo profumo, dall'immagine dei suoi seni poco coperti, dalla sua bellezza. La rivide vent'anni dopo, ormai era un giovane uomo e come reazione alla lunga solitudine maturò nei suoi confronti un amore passionale, incline a effusioni molto diverse da quelle che normalmente un figlio riserva alla propria madre. E lei, dopo averlo per un breve momento assecondato, lo allontanò un'altra volta, spaventata dai contenuti morbosi di quel sentimento.

Non stupisce che un'esperienza del genere abbia influito a determinare in maniera irreversibile l'atteggiamento di Léautaud nei confronti delle donne. Non ne derivò un rifiuto, ma divenne diffidente, restio a darsi per intero, e profondamente selettivo. La sola donna che potesse affascinarlo era attrice, come la madre, come lei dotata di forme morbide e seni voluttuosi, leggera di costumi e preferibilmente più grande, matura come colei che alle soglie della cinquantina lo aveva inesorabilmente respinto. Prima del secondo e definitivo abbandono, la madre – che per un periodo aveva accettato uno scambio epistolare con il figlio e aveva per un po' risposto alle sue focose lettere – gli suggerì di scrivere un bel romanzo d'amore sulla loro storia. Non sapeva, pensò Léautaud rice-

vendo quell'invito, che già lo stava facendo, che quel romanzo dedicato a lei, alla sua mancanza e ai tanti surrogati di madre che da ragazzino prima, da uomo poi aveva trovato nelle amiche prostitute, era già avanti nella stesura. Mancava solo l'epilogo.

Si trattava del *Piccolo amico*, primo dei tre titoli di Léautaud che raccoglie il bel volume ora edito da Sellerio nella traduzione di Alessandro Torrigiani. Un testo così esemplare e convincente da indurre Valéry a definirlo "perfetto". Una sorta di autoritratto che Léautaud tratteggia sullo sfondo suggestivo di una Parigi di fine Ottocento notturna e libertina, inizialmente in omaggio alle varie passeggiatrici che lo avevano affiancato nella sua esistenza randagia, ma che poco alla volta si trasforma nel ritratto della madre; racconto di vita scandito dai pochi indimenticabili incontri con lei, scrittura che riempie i buchi dell'esistenza e tesse la trama di ciò che questi buchi, queste mancanze brucianti, significano. Léautaud vi mette in scena la decisione e poi la pratica della scrittura, filma se stesso che compone *Il Piccolo amico*, si sdoppia e diventa cronista delle esperienze che ha vissuto o sta vivendo.

Poi c'è *In memoriam*, pensato al capezzale del padre morente e scritto nel 1905, subito dopo *Il piccolo amico*, di cui è medaglione simmetrico. Léautaud vi ritrae l'altro genitore, uomo anaffettivo, dedito al teatro per il quale lavorò tutta la vita come suggeritore e un po' come attore, ma in realtà soprattutto donnaiole, gran sciupafemmine, pochissimo attento a quel figlio che gli era rimasto in casa. Un'estraneità formativa, che Léautaud volle raccontare. Infine *Amori*, che dà titolo alla raccolta e in cui è questione della prima esperienza erotica di Léautaud. Solo un uomo solitario come lui, pensava Walter Benjamin, poteva "illuminare in modo così decisivo il mondo delle cose con i lampi più fuggevoli del suo pensiero". Ce lo ricorda Giuseppe Scaraffia nella sua brillante postfazione, scritta per questa raccolta edita da Sellerio, fotografia a colori aggiunta all'imperdibile trilogia.

05 03 2011

Detestare la madre fino all'ultima riga: un romanzo autobiografico

Irène Némirovsky, *Il vino della solitudine*

Ormai i lettori conoscono la storia della valigia di cuoio marrone che Irène Némirovsky lasciò alle figlie piccole quando vennero a prenderla

per mandarla ad Auschwitz da dove non sarebbe tornata: la valigia che conteneva il manoscritto della *Suite francese* e che a distanza di sessant'anni continua a partorire pagine preziose e documenti inediti. A ogni suo titolo che Adelphi manda in libreria, tutti i recensori la ripetono, e io con loro. Anche questa volta, per quell'unico lettore che non ne fosse ancora al corrente, la evoco in apertura. Ma rapidamente, senza tornare sui dettagli toccanti e tragici della vicenda. Voglio usare tutto lo spazio che ho per *Il vino della solitudine*, l'ultimo pubblicato da Adelphi, perché ha qualcosa di più e di diverso dagli altri libri di Irène Némirovsky.

Come gli altri è un romanzo, e come gli altri intesse una trama intorno a personaggi fittizi ma che, si sarebbe detto un tempo, raccontano la sua vita. Romanzo autobiografico, insomma. Anzi, più che mai: la protagonista questa volta è una ragazzina alle soglie dell'adolescenza che dalla Kiev natale si trasferisce con i genitori prima a Pietroburgo e poi, sospinta dalla bufera della rivoluzione d'ottobre, con loro transita per la Finlandia prima di approdare, nel 1919, a Parigi. La ragazzina, Hélène nel romanzo, soffre atrocemente perché si sente poco amata o non amata del tutto da sua madre, che in questo caso porta il nome – trasparente – di Bella. Il padre, che Hélène adora e sente di dover proteggere dalla madre, è un uomo divorato, che passa l'esistenza a giocare, ai tavoli o in borsa, e che vince tantissimo e poi perde altrettanto. Il solo lenitivo nella vita dell'adolescente è la tata francese, Mademoiselle Rose, che però muore per le vie di una Pietroburgo infuocata dai rivoltosi dopo essere stata licenziata ingiustamente. Così Hélène si ritrova del tutto sola, a masticare il suo odio sempre più amaro nei confronti di quella madre irrisolta, preda di vane ubbie, ansiosa di piacere ancora, dura e fragile a un tempo.

E le quattro parti del romanzo, con il rigore strutturale consueto (ognuna si conclude con una partenza), scandiscono il percorso di progressiva emancipazione di Hélène che, dopo la perdita dolorosissima della tata, matura un piano di vendetta inteso a far soffrire sua madre almeno quanto ha dovuto soffrire lei, e lo mette scientemente in atto, ma per poi accorgersi che la libertà ha sapore di solitudine, e che solo quel gusto, certo aspro, può inebriare.

Di solito si classificano i romanzi di Irène Némirovsky in base alla loro appartenenza a uno dei due filoni della sua narrativa: quello russo o quello francese. Ritratti del mondo acquisito e della classe borghese nella quale Irène si inserì i romanzi del filone francese; evocazioni della terra e

dell'ambiente d'origine, l'alta finanza ebraica colta nel processo della sua dissoluzione, i romanzi russi. *Il vino della solitudine* intreccia i due filoni in un unico tessuto, acuendo l'effetto di reale. Questo quanto al metodo.

Venendo al merito, il particolare interesse del romanzo sta nello svisceramento a fondo del tema dell'odio per la madre, meccanismo edipico di chiara matrice adolescenziale, che assume qui valore paradigmatico. Da un lato c'è la messa in scena, al centro della narrazione, di un episodio traumatico – quello da cui deriva la morte di Rose – come generatore della scrittura (“scrivere quelle cose le dava conforto”). D'altro lato, la dinamica del posizionamento della protagonista nei confronti della madre e il sofferto conflitto che ne scaturisce spiega, mettendo in luce il potere devastante del senso di colpa generato dal sentimento dell'odio, l'ambivalenza dell'autrice anche rispetto al mondo ebraico di provenienza. Solo una figlia, infatti, può odiare in quel modo la propria madre.

02 04 2011

Sotto la vestaglia rossa

Romain Gary, *La notte sarà calma*

Auspitava una (improbabile) femminilizzazione del mondo Non tanto perché, *tombeur de femmes* quasi professionista, aveva avuto modo di apprezzare più di chiunque altro le qualità della donna, bensì per via del rapporto specialissimo intrattenuto sin dalla più tenera età e poi per sempre con la propria madre. Al punto da considerarla, anche post mortem, il suo testimone interiore, il garante contro qualsiasi deriva. Se avesse compiuto un'azione riprovevole, sapeva che non ci sarebbe stato bisogno di confessargliela: ormai adulto, e padre, ma rimasto figlio sin nel midollo, scriveva “lei lo avrebbe saputo dentro, in me stesso”. Colpisce un'affermazione così decisa di fusionalità con la figura materna. A leggere *La notte sarà calma* di Romain Gary, ultimo dei suoi titoli pubblicati da Neri Pozza per la traduzione di Riccardo Fedriga, nell'ambito del meritevole percorso di svelamento per i lettori italiani della sua opera che la casa editrice sta compiendo da alcuni anni, si ha netta l'impressione che il punto di partenza sia lì. Che quello sia il nodo essenziale.

Dopo numerosi romanzi, si tratta questa volta dell'autobiografia di Romain Gary, sia pure sotto mentite spoglie. Del resto un uomo che ha

vissuto sullo pseudonimo, che vita natural durante ha giocato sullo spostamento della sua identità, nel momento in cui, prossimo alla sessantina, decide di inscenare la propria pubblica confessione, non è strano che lo faccia inventandosi una lunga intervista, in cui è lui stesso a farsi le domande benché le attribuisca all'amico François Bondy, giornalista elvetico.

Nato in Lituania nel 1914, all'anagrafe Romain Kacev, – figlio naturale di un'attrice ebrea russa fuggita dalla rivoluzione e (probabilmente) di Ivan Mosjoukine, celebre vedette del cinema muto – aviatore durante la guerra, diventato francese, e convinto Compagnon de la Libération, poi diplomatico in giro per il mondo come funzionario del Ministero degli Esteri della Francia gaullista benché assertore di un socialismo dal volto umano, ma anche e innanzitutto romanziere, che scriveva i suoi libri in francese come in inglese e poi in americano, premio Goncourt due volte grazie all'invenzione di un altro da sé identicamente romanziere come lui, che scrisse anche con un nome italiano, quello di Fosco Sinibaldi, e che sposò Jean Seberg ma per lasciarla dopo nove anni prima che tutto andasse a catafascio, regista cinematografico a Hollywood e giornalista per tante testate, proteiforme al limite del virtuosismo insomma, Romain Gary dà prova in questa pseudo autobiografia di una lucidità scivolosa come quella di un pavimento appena incerato e ne enuncia fin dalle prime righe lo scopo: far bruciare l'“io” che gli sta dietro. “In russo, scrive, *gari* significa *brucia!* (è un imperativo)... Un comando al quale non mi sono mai sottratto... voglio dunque fare qui la parte del fuoco...”. Perché l'“io”, dice, quel vanaglorioso pallone gonfiato dell'io, è di una supponenza incredibile.

La notte sarà calma, scritto nel 1974, oltre a essere dimostrazione in atto di quella “terce forme” della scrittura che proprio allora Barthes teorizzava (né solo narrativa né solo critica ma le due cose insieme), è molto interessante per due aspetti. Il primo riguarda Gary stesso: è un libro che può fungere sia come premessa per la lettura dei suoi romanzi, dei quali parla, con i quali si confronta, nei quali entra ed esce più e più volte; sia come preziosissimo strumento per sviscerarli a posteriori. *La promessa dell'alba* in particolare diventa un altro libro alla luce di questo. Ma anche *Le radici del cielo* o *La vita davanti a sé* o *Cane bianco*. Il secondo aspetto è la riflessione che Gary intreccia al discorso sull'“io” facendone il fil rouge principale, riflessione intorno e dentro al Novecento dal punto di vista culturale e politico insieme, storia della letteratura e delle idee, e

anche occasione per dire qualcosa a lato, o oltre (sulla pena di morte, ad esempio). Sono quasi trecento pagine infarcite di racconti, le doti del narratore emergono a ogni pie' sospinto, ma ancora di più è il tessuto a impressionare.

Gary si uccise nel 1980 sparandosi (aveva avuto l'accortezza di indossare una vestaglia rossa perché il sangue si mimetizzasse). "Io non mi riunisco", si legge a un certo punto de *La notte sarà calma*. Gary lo scrive riferito alla moda di fare riunioni per ogni cosa. Il doppio senso è però qui violentemente palese.

28 05 2011

Allo specchio

Georges Simenon, *L'assassino*

Il protagonista de *L'assassino*, Hans Kuperus, ha un'ossessione: continuamente spia allo specchio le trasformazioni del suo volto, via via che gli eventi lo trascinano verso un epilogo claustrofobico. Ed è questo in effetti uno dei romanzi di Simenon in cui più agisce l'idea secondo cui *esse est percipi*. Il doppio omicidio che Kuperus commette nelle prime pagine, quasi fosse in trance, nasce da una lettera anonima che lo ha messo al corrente della relazione tra sua moglie e un noto avvocato. L'umiliazione che lo fa agire è tutta nell'opinione altrui: pur di non essere agli occhi dei suoi concittadini il marito ingannato, pur di non apparire ridicolo in seno alla comunità, il dottor Kuperus imbecca la via del crimine. L'umiliazione è oltretutto duplice: sua moglie Alice lo tradisce con il conte Schutter che non solo è l'uomo più ricco e più invidiato di Sneek, ma – onta suprema – è anche stato nominato Presidente dell'Accademia di Biliardo della cittadina, una carica cui Kuperus aspirava da sempre, quella per cui viveva.

Ottenerla avrebbe rappresentato per lui il riscatto dell'intera esistenza. Eliminare l'uomo che è doppiamente artefice del suo disonore gli appare a un tratto come l'unica strada imboccabile per sottrarsi al giudizio del mondo. Non riflette sulle conseguenze del gesto: lo compie. In un primo momento pensa che, uccisi i due amanti, sparirà anche a se stesso. Ma di fronte ai corpi senza vita della moglie e del conte, nuovamente di colpo decide che non ce n'è più bisogno. Vede anzi aprirsi un varco inatteso. Ora che il Presidente in carica dell'Accademia di Biliardo giace in fondo a

un canale, potrà candidarsi a succedergli. Forse riuscirà finalmente laddove finora ha sempre fallito.

Il protagonista de *L'assassino* (Adelphi) entra così a pieno titolo nella galleria di quei personaggi cari a Simenon che a un certo punto della loro vita, per lo più inaspettatamente, si ribellano a un destino fino a quel momento accettato con una sorta di spenta rassegnazione. Personaggi che si accendono come colti da raptus e scappano dalla quotidianità, sconvolgono senza preavviso il quadretto tranquillo e modesto che hanno composto intorno alla loro persona fino a quel punto e si affidano poi alla fuga, ma incapaci di farne qualcosa. Gli anni Trenta sono fitti, per il Simenon “serio”, di romanzi costruiti su questa idea. Si pensi al *Borgomastro di Furnes*, al *Testamento Donadieu*, a *L'uomo che guardava passare i treni*, alla *Marie del porto*. Capolavori, per gli appassionati del genere.

Qui il tema è declinato in modo particolarmente efficace perché la fuga è tutta mentale. Rispetto alle volte in cui il protagonista sale su un treno e mette tanti chilometri tra sé e lo sguardo sociale cui vuole sottrarsi, Hans Kuperus incarna la velleità più grande: quella di fuggire restando sul posto. Simenon lo ritrae nel suo sforzo vano di cogliere allo specchio un'immagine nuova, e registra con lucida freddezza il permanere, anzi il degenerare dello stesso volto, reso ancora più inaccettabile – per il protagonista come per i concittadini – dal fallimento. C'è anche un aspetto, nella vicenda del medico assassino, che funge da spia riguardo alle ragioni intime di una tematica così ricorrente: la relazione che egli intreccia, subito dopo aver ucciso la moglie, con la cameriera Neel. Desiderava la donna anche prima, ma non aveva mai osato toccarla. La libertà illusoria che crede di aver conquistato lo induce a prendere per sé la cameriera tondetta, a farne la sua amante, a ostentare persino lo spudorato legame. Arriva a trasformarla in un surrogato di moglie, come una forma di sfida rivolta alle convenienze borghesi.

Il '35, anno in cui scrive *L'assassino*, è proprio quello in cui Simenon – constatato il fallimento del matrimonio con Tigy e non potendola lasciare perché è in arrivo un figlio – sfoga la sua amarezza con Boule, la ragazza che fa i lavori di casa. La trasposizione narrativa di Boule nel personaggio di Neel, per il lettore che ne scoprirà il ruolo decisivo rispetto all'intera vicenda, assume a sorpresa un valore di svelamento.

09 07 2011

Il paradiso perduto della piccola Colette

Colette, *Sido*

“Casa e giardino vivono ancora, lo so”, scriveva Colette ormai *âgée*, diventata parigina da tempo, pensando al borgo in cui era nata, Saint-Sauveur-en-Puisaye, a due passi dalla Borgogna, un villaggio fatto di un vecchio castello, una torre saracena e una manciata di abitazioni arrampicate sul pendio della collina, i boschi alle porte. “Ma che m’importa” aggiungeva con nostalgia e un po’ di amarezza, “se la magia li ha lasciati e si è perso il segreto che apriva quel mondo – luci, odori, armonia d’alberi e uccelli, mormorio di voci umane già sospese dalla morte...”.

Aveva trascorso lì infanzia e adolescenza con la mamma Sidonie, il padre – capitano Colette, che aveva conosciuto già anziano, amputato di una gamba per averla persa a Melegnano nel 1859 – Juliette e Achille (figli grandi che Sido aveva avuto da un primo matrimonio), il fratello Léo, che aveva tre anni più di lei ma rimase sempre “il piccolo”, perché fragile, silfo nell’animo e nel corpo, e con i tanti gatti e gattine che, una volta scrittrice, avrebbe trasformato in pagine. Per Colette quello restava un paradiso d’incanto che il tempo però, e i casi della vita, avevano allontanato da lei con dolore. L’imperizia negli affari del vecchio capitano – papà burbero e affettuoso a un tempo, innamoratissimo della moglie al punto da tentare operazioni finanziarie molto azzardate nella speranza assurda di poter preservare per lei i beni, la sua casa, e soprattutto il suo giardino, cui tanto era attaccata – aveva un giorno costretto la famiglia Colette a traslocare abbandonando per sempre in mani altrui, inevitabilmente sacrileghe, dimora e terreno. Gente che si permise di oliare il “loro” cancello zittendone così la cara voce, quel “i-ian...” unico, le quattro note spensierate dell’infanzia, avrebbe raccontato in uno dei libri dedicati alla memoria, quello che intitolò alla madre, *Sido* (Adelphi) – “un solo essere al mondo, mio padre, la chiamava così” – e che rivestì, una volta finito, della stoffa ricavata da un abito di lei. Realtà ormai imprecisa e spenta, muta, si sarebbe rammaricata Colette, a confronto di un ricordo, lui invece preciso e colorato, sonoro, parlante.

La casa (che continua a esistere anche oggi, per chi volesse vederla, oggi che il vecchio castello di Saint-Sauveur, accuratamente ristrutturato, ospita il museo Colette, manoscritti, documenti, percorsi interattivi attraverso vita e opere della scrittrice) aveva ed ha due facce, un dritto ed

un rovescio. L'ingresso, la faccia per i visitatori, era severa: dava sulla rue de l'Hospice (oggi rue Colette), un po' annerita, grandi finestre senza grazie, una porta da vecchia casa borghese che oggi sembra piccola, cui si accedeva con doppia scalinata parallela alla strada, quest'ultima così ripida che i gradini erano dieci da un lato e solo sei dall'altro. Sopra alla porta una piccola campana, come si usava negli orfanotrofi all'epoca. Faccia un po' dura, grave. La casa infatti, scrive Colette, "sorrì solo al suo giardino": dalla faccia interna, quella invisibile al passante – il suo rovescio. Da quel lato, verso il retro, dorato dal sole e coperto di glicine, il cancello di ferro si spalancava cantando le sue note. Anch'esso degradante, il giardino era diviso in due: "Il *Jardin-du-Haut* comandava un *Jardin-du-Bas*". In basso, l'orto racchiuso e caldo, consacrato alla melanzana e al peperoncino, dove l'odore delle foglie di pomodoro si mescolava, in luglio, al profumo dell'albicocca matura. In alto, due pini gemelli, un noce dall'ombra lunga e poi piante di rose, tante piccole aiuole. Una vite e lillà massicci il cui fiore compatto, blu verso sera, porpora di giorno, marciva presto, soffocato dalla sua stessa esuberanza. Il chiaro di luna poteva diventare terrificante – di quella paura che piace ai bambini sereni – colorato d'argento, di mercurio, d'ametista tagliente, di zaffiro acuto, nei riflessi di un vetro azzurrato, del chiosco in fondo al giardino.

Era il regno di Sido. Se le pagine che ritraggono il giardino della memoria sono così turgide, il segreto è tutto lì: per Colette, rievocarlo significava far rivivere la mamma. E insieme, far riemergere quella sensazione mista di angoscia e di piacere che è propria dell'infanzia: il timore, non espresso, non formulato, che l'amore di Sido per le sue rose fosse più grande di quello per lei, bambina. La mamma "entrava" in giardino e lì, prendendo i fiori sotto il mento per guardarli in faccia, diventava irraggiungibile. Piccola, una Colette di otto, dieci anni, visino a punta da volpe, trecce lunghissime, che nella zona speciale del giardino riservata agli esperimenti avrebbe voluto grattare curiosa la terra con le dita per scoprire che piantina vi si celava, era colpita da interdetto, un gesto fermo della mano materna: "Non toccare! Guai! Mi hai capita bene?". Quel divieto, comprensibile, in fondo accettabile da parte di una mamma giardiniera, si sarebbe fatto un giorno scandaloso, trasformando in trauma indelebile un episodio di per sé innocente. Il giorno in cui, tremenda, Sido festeggiò la visita di una vicina che veniva a mostrare il suo neonato, un bimbetto di pochi mesi, offrendo a lui, alle sue manine

grassocce, il più bello dei fiori del giardino, una rosa coscia-di-ninfa che il piccolo portò alla bocca e succhiò per poi straziarne i petali, sanguigni come le sue labbra. Inaspettatamente, e violando la legge da lei stessa imposta, Sido aveva dato a un altro, bambino, maschio, figlio non suo, ciò che a lei, sua figlia, negava ogni giorno senza scampo. Nel racconto, l'episodio assume valenza sessuale e i termini usati per descrivere la rosa ne fanno un capezzolo, ambito e tabù per la piccola Colette, maltrattato invece con indifferenza dallo sconosciuto rivale. A monte, il gioco che Sido si dice facesse con Adrienne, "strana amica" della madre, scrive Colette, quando entrambe allattavano. Capitava che si scambiassero i neonati: Sido dava il seno al maschietto di Adrienne, Adrienne la punta bruna del suo alla piccola di Sido. Episodi veri, inventati? Quello che conta è che Colette li ha scritti.

Lei, che un marito giornalista e mondano, Willy, avrebbe portato via giovanissima dalla campagna, separandola da Sido e inducendola a prendere la penna per dar vita a quel ciclo di romanzi ingenuamente pruriginosi, la serie delle *Claudine*, cui a lungo il suo nome sarebbe rimasto legato, prima che si capisse e riconoscesse la grande scrittrice che Colette fu; lei che avrebbe lasciato quel marito per diventare attrice e mimo, giornalista, imprenditrice, per avvicinarsi alla radio e al cinema, lei che avrebbe gustato l'amore femminile prima di sposarsi ancora e ancora, e che sarebbe diventata, tardi, a sua volta madre; lei, ormai padrona delle sue pagine – e di che pagine, il giardino di Sido, Sido come giardino, sentì, al di là del tempo trascorso, di volerli fissare così.

31 07 2011

Le belle addormentate si risvegliano

Charles Perrault, *Tutte le fiabe*

Una nuova edizione delle fiabe di Perrault. Già Balzac, prima di metà Ottocento, aggirandosi per le vie di Parigi in vista di un *Dizionario delle insegne*, constatava quanto numerosi fossero i bottegai che ricorrevano a Cenerentola, a Cappuccetto Rosso, a Pollicino o a Mastro Gatto, quello con gli stivali, per attirar clienti. Ed è risaputo che il mondo della comunicazione tutto, nei secoli, ha sfruttato i personaggi delle fiabe come di più non si sarebbe potuto immaginare. Dalle riscritture d'autore agli spot

pubblicitari, non si contano le riprese, le utilizzazioni, gli snaturamenti.

Tanta fortuna, non stupisce, annacqua i testi originari. Al punto che si perde via via nozione di cosa fossero, quanti, quali. Chi sa più dire, specialisti a parte, che fiabe contenesse la raccolta di Perrault – quando la pubblicò nell'ultimo scorcio di Seciento? A cercar di ricordare, finisce sempre che se ne dimentica qualcuna, come quando per gioco si cercano di dire tutti i sette nomi dei pur notissimi nanetti, tanto per restare nel mondo delle fiabe. Oppure, viceversa, si attribuiscono a Perrault storie e personaggi che non sono suoi, messi per scritto da altri autori.

Questo per dire che un ritorno al vero – per quanto sia bizzarro evocare la categoria, parlando di fate e di congeneri – è sempre benvenuto. Particolarmente se in fascetta, ben visibile, si afferma che la versione presentata è integrale. Finalmente si possono rileggere, tradotte in italiano, le fiabe di Perrault esattamente come lui le scrisse. Non è un fatto da poco, se si pensa che quel gesto, da parte dell'autore, fautore del moderno, era centrale, anzi il perno dell'operazione: dare una forma, compiuta e poi leggibile, a storie precedentemente orali, mosse, incerte.

Il pezzo forte dell'impresa è la versione, restituita in versi dopo tante traduzioni in prosa, della fiaba più difficile tra quelle di Perrault, per via dell'argomento – desiderio incestuoso di un padre nei confronti della propria figlia – ma anche, molto, proprio per via della sua forma: *Pelle d'asino*.

La riedizione fornita da Donzelli si giova dell'apporto, caloroso e coerente, di ben tre fate madrine. Bianca Lazzaro, che firma la nota introduttiva e spiega le ragioni (anzi, riportando fedelmente, “un paradosso e due buone ragioni”) per tornare ai testi originari; Élodie Nouhen, illustratrice, che disegna momenti e personaggi con un tratto lontano sia dall'incisione d'epoca, più adatta per versioni da studiosi, sia da proposte alternative di contrario orientamento, bamboleggianti a volte, a volte virtuosistiche (un esempio alto di quest'ultima tendenza potrebbe essere il *Pinocchio* di Mattotti, tanto pregnante da imporsi e dominare il testo), mentre qui c'è soprattutto fantasia di adeguamento, molta sorpresa e insieme un fondo di inquietante ambiguità; e una traduttrice, Maria Vidale, che nella postfazione dà conto con passione delle sue comprensibili fatiche. Soprattutto, tornando a *Pelle d'asino*, dove ha voluto, giustamente, sfidare il verso per rispettare il testo. Racconta così in che modo a prenderle la penna sia stato, con il cuore e con l'orecchio attenti, il nostro

endecasillabo al posto dei settenari, degli ottonari e dei decasillabi francesi. Il risultato tiene, la “giustificazione” è morbida: Maria Vidale, che è nonna, ricorda cosa scrisse Primo Levi rispetto ai traduttori, che sono per i testi come i nonni, laddove papà e mamma risultano gli autori.

La scelta, comunque, è stata quella di ripristinare – testi interi, comprese le ostiche morali, persino quelle doppie, senza edulcorazioni, senza tagli, e senza tante inopportune aggiunte – anche Collodi ci si mise: belle, magari, le sue invenzioni, meravigliose penserà qualcuno. Ma il testo, quello vero, era diverso.

Ognuno adesso troverà di che godere, scoprendo quello che sapeva già, ma forse in altro modo. Al centro, il racconto meno usato, eppure più importante, in senso soprattutto etimologico: *Le fate*, dove Perrault – membro dell’Accademia – ricorda anche Basile. E dove la magia risiede in ciò che è detto, che esce dalla bocca: se è perla o serpe, sta a chi dice e – nell’ottica proposta – a chi lo scrive.

01 10 2011

Il piacere della Rivoluzione

L'Almanach des Demoiselles de Paris

È un “calendario del piacere”, come dice il sottotitolo, l'*Almanach des Demoiselles de Paris*, sorta di guida – le prime “pagine rosa” della storia – che contiene “i nomi, gli indirizzi, l'età, il ritratto, il carattere, le qualità, il prezzo” di tutte le signorine che esercitano il mestiere nella capitale, arricchita “di note curiose e aneddoti interessanti”. Pubblicato nel 1791, secondo il colophon “a Paphos, nella tipografia dell'amore”, viene oggi ristampato per la prima volta da Arléa con un'introduzione di E. Pierrat. All'epoca l'iniziativa ebbe un gran successo: una ventina di almanacchi analoghi uscirono negli anni immediatamente successivi, riprendendo dal primo modello e spirito. Uno spirito rivoluzionario, secondo gli estensori delle varie note introduttive, anonimi come i redattori delle singole voci. L'almanacco si vuole uno strumento utile sotto molteplici punti di vista: di comodo per chi intenda avvalersi delle prestazioni delle signorine, che di quello vivono non avendo spesso altra scelta, ma al contempo morale, per la denuncia implicita di situazioni di sfruttamento o di miseria, e di severo attacco nei confronti di nobiltà e clero, particolarmente responsabili e implicati. Rivoluzionarie sono anche, dice una pagina riservata alle “observations”, le stesse signorine, che in nome della giustizia sociale, e per soddisfare anche i cittadini meno abbienti, hanno abbassato generalmente le tariffe. L'almanacco vero e proprio, rispetto alle pagine esplicative cambia notevolmente di tono. La riflessione da pamphlet cede il passo a una partecipazione molto più vissuta. La Carline, ad esempio, che passeggia in rue Chabanais, si legge, “inocula il piacere con estrema rapidità”. È tra le più care, costa 12 luigi. La Desbrosses, place du Théâtre-Italien, “estremamente larga (di taglia s'intende) è di morbidezza

succulenta: un vero materasso di piume”. La giovane Lescot, giovane ma esperta, offre “un amore metallico”. Mentre la signorina Le Clerc “galoppa talmente che spesso disarciona il cavaliere”. Tra le cosiddette “colte”, c’è la Dubuisson che sa a memoria l’Aretino e lo recita per un supplemento. E conosce a fondo la scienza delle posizioni. 12 libbre. Le voci che si soffermano su perversioni e “curiosità” sono per lo più non riportabili. Dalle orge alle “partite doppie”, passando per chi ama le signorine come la Dupuis, detta la Cavaliera, “idonea a tutti”, cioè una conculix, vera ermafrodita. All’almanacco, fa seguito un *Dictionnaire des Nymphes du Palais Royal*. Concepito allo stesso modo, è però successivo di 25 anni, ed ha un tono realmente moralistico. Voci più lunghe, raccontano i vari perché della prostituzione. Non c’è condanna, ma volontà di mettere in guardia. E per i tutori dell’ordine pubblico, una lezione di vita.

19 02 2000

Da Baudelaire e Zola a Augé e Ariès

Vanni Codeluppi, *Lo spettacolo delle merci*

Oggi, 27 maggio 2000, per comprare quasi ogni cosa, dalla bottiglia di vino all’isola sperduta nell’Oceano, basta che accenda il mio PC e mi colleghi a Internet. Lo schermo del computer è il più grande dei centri commerciali esistenti. In un futuro ormai prossimo, una tuta e un paio di occhiali speciali mi permetteranno anche di toccare le merci in vendita, averne l’esperienza sensoriale e l’emozione relativa, la cui mancanza, per lo più, è ancora il limite, forse l’unico, dell’acquisto online. C’è stato un tempo in cui, poco più grande dello schermo di un computer, una lastra di vetro aprì magicamente la parete su strada della bottega allo sguardo del passante, permettendogli di vedere la merce che vi si fabbricava, prima di allora fruita esclusivamente attraverso la parola dell’artigiano, del venditore che stava sulla porta. Succedeva nel secolo dei Lumi. Era nata la vetrina.

Lo spettacolo della merce di Vanni Codeluppi (Bompiani) racconta il percorso di progressiva “vetrinizzazione” della società, seguendo le trasformazioni dei luoghi del consumo dai *passages* ottocenteschi di cui scrissero Baudelaire e Benjamin (Einaudi ripubblica *I passages di Parigi* con i testi preliminari) ai parchi a tema come Disney World attraverso le varie

tappe che dal locale e particolare hanno portato verso il globale e universale: le gallerie coperte in cui passeggiavano borghesi ben vestiti guardando le vetrine come si guardano quadri; i grandi magazzini che Zola mise nei suoi romanzi come protagonisti della modernità, gallerie a più piani dove anche le donne e poi soprattutto le donne poterono aggirarsi a comprare (mentre i *passages* conquistati dalla prostituzione erano diventati luoghi per uomini e *flâneurs*); eventi grandiosi come le esposizioni universali; e poi i centri commerciali che declinano le caratteristiche dell'ipermercato in una sorta di "altra città" consacrata interamente all'esposizione della merce e in cui il tempo libero è organizzato in funzione dell'acquisto; l'ulteriore specializzazione dello shopping center nel più sofisticato concept store che unisce all'organizzazione una filosofia aziendale catalizzatrice, ad esempio la catena dei Body shop. Il percorso è quello di una sempre più spinta spettacolarizzazione del consumo. Nascono centri commerciali che riproducono città esistenti, sul modello di City Walk a Los Angeles che riproduce la stessa Los Angeles. Gli alberghi diventano teatri che inscenano luoghi dell'immaginario comune, come a Las Vegas (prototipo della città che si identifica con il centro commerciale) il Bellagio o il Venetian o il Paris. Bar e ristoranti diventano a tema, ad esempio gli Hard Rock Cafe o i Planet Hollywood. Gli aeroporti sono ormai centri commerciali che vendono in primo luogo se stessi, affidati a grandi architetti come l'Osaka-Kansai di Renzo Piano.

Contemporaneamente si sviluppa una cultura legata al fenomeno e i luoghi tradizionali della cultura – quelli dove si fa musica, il cinema, i musei – si adeguano alla logica del centro commerciale. Marc Augé ci aveva insegnato a considerare nonluoghi gli aeroporti, le autostrade, i supermercati e, ovviamente, la rete, in quanto tutti caratterizzati da un azzeramento dell'identità individuale e una vanificazione delle categorie di spazio e tempo. I rapporti interpersonali vi si banalizzano, diceva, storia e tradizioni socioculturali non vi hanno alcun peso. Codeluppi supera Augé, dimostrando come ormai questi luoghi, perse del tutto l'asetticità e l'asocialità, hanno recuperato le caratteristiche essenziali dei luoghi antropologici tradizionali: storicità, identità e relazione. Storia ancora breve, certo, identità nomadiche, socialità occasionali. Ma destinate a crescere. Del resto Codeluppi trova eccessivo l'allarmismo di sociologi come Paul Ariès, che parla di mcdonaldizzazione della società – I figli di McDonald's. *La globalizzazione dell'hamburger*, edito da Dedalo – perché vede in opera

controtendenze vitali: ad esempio, a equilibrare il globale, la rielaborazione del modello da parte del locale (la Coca-Cola usata sulle alture del Chiapas come liquido lustrale nei riti pagani). Perché allora preoccuparsi per un XXI secolo all'insegna del virtuale? Gli sopravviveremo (forse).

27 05 2000

Guance rosse in attesa di un bacio

Fabienne Casta-Rosaz, *Histoire du flirt*

Da almeno trent'anni, nessuno flirta più. Noi che non abbiamo vissuto il '68 e che abbiamo avuto accesso alla vita amorosa dopo il 1970, siamo privati da sempre e per sempre di quel magico acquerello dell'amore (Paul Bourget) fatto di lunghi corteggiamenti, furtivi e fugaci sfioramenti, giochi di sguardi, nodi alla gola, guance in fiamme, sensi in rivolta, contatti clandestinamente cercati, fino al giorno del bacio, cima delle aspirazioni sognato, desiderato e ingigantito, finalmente liberatore. Il bacio su labbra brucianti, mentre le dita intrecciate sudano, e cuore e corpo al di là dell'estasi si sciolgono. Tutto ciò, esaltato dalla bella stagione, miraggio delle vacanze estive, oasi di sospensione della vita di città, del razionale, dell'impegnativo, del duraturo, sarebbe (stato) precluso – secondo Fabienne Casta-Rosaz, autrice di una *Histoire du flirt* appena uscita da Grasset – a tutti noi che siamo venuti all'amore dopo la liberazione sessuale. Amputati del flirt, perché nell'era irreversibile della consumazione immediata.

“È lontano il tempo in cui le donne, come una delle mie antenate, potevano trovare, nel trousseau matrimoniale, una camicia da notte lunga fino ai piedi, con un piccolo buco nel posto che ci si immagina e con ricamate poche parole semplici ma terrificanti: “Dio lo vuole...””, scrive Fabienne Casta-Rosaz. Lontano almeno quanto gli albori di questa storia, che risalgono agli Anni Settanta dell'Ottocento, l'ultimo quarto del XIX secolo, la lontana e sfumata Belle Epoque. La magia del flirt, per l'autrice (anche lei, e felicemente, donna del “dopo”), sarebbe infatti durata circa un secolo. 1870-1968: il secolo del flirt, così come il Medio Evo fu l'era dell'amor cortese, il Settecento quella del libertinaggio e l'Ottocento del romanticismo.

Tutto cominciò quando le famiglie dell'alta borghesia parigina, in villeggiatura sulla costa, a Dieppe o simili, vi si imbararono in più emancipate famiglie anglosassoni ugualmente lì per le vacanze, che ritenevano ormai superfluo far accompagnare in permanenza le adolescenti nelle loro passeggiate sulla spiaggia o gite in bicicletta da fratelli maggiori, zie o cugine più grandi. E si imbararono nel termine, flirt, sinonimo per loro di educazione scollacciata, affronto al pudore, spregio della morale cattolica. È la prima delle tre fasi storiche attraversate dal libro, quella che trasformò le *oies blanches*, letteralmente ochette, in *demi-vierges*, letteralmente vergini a metà. Ovvero, le verginelle in puttanelle. Nella mentalità dominante, il diffondersi di quel costume fu visto come il primo segno di una corruzione proveniente da di là della Manica, premessa di una temibile degenerazione. Che puntualmente si verificò, nella mentalità dominante, con il trapasso successivo, negli Anni Venti detti anche folli, dalla puttanelle (che in fondo era sì immorale per la sua intraprendenza, ma ancora innocente per la sua effettiva incapacità di andare oltre un certo limite, non solo nei fatti ma anche e soprattutto nell'immaginazione), alla *garçonne*. Un modello di donna con qualche anno in più, almeno una ventina, capello corto, sigaretta in bocca, fisico efebico, frequentatrice di locali notturni, che si mise a praticare un flirt sfrenato, programmatico, sorta di filosofia di vita, e però anche un po' triste, come obbligatorio. Erano gli anni in cui sulla costa, ma questa volta azzurra, Joséphine Baker ballava vestita solo di un casco di banane.

Per arrivare alla terza e ultima fase, quella del flirt per così dire di coppia, quello ufficializzato e reso famoso nei caffè di Saint-Germain-des-Prés dalla coppia più libera di tutte, Sartre e Beauvoir, che flirtavano dentro e fuori il ménage, avendo preso l'impegno preliminare di farlo. E si arriva così tranquillamente alla pillola. Resa legale in Francia nel '67, è il vero principio della fine, per il flirt. Quando far l'amore fino in fondo perde anche l'ultima delle paure, quella della gravidanza indesiderata, che cosa si flirta a fare? Dall'oca bianca a Simone de Beauvoir ultima maniera, cioè non più la timorata *fille rangée* ma la convinta rappresentante del *deuxième sexe*, quella che non è donna ma lo diventa, il flirt cambia ovviamente di natura, di modalità, di emozione.

Fabienne Casta-Rosaz costruisce la sua storia dipanandola su tre micro-storie: quella del corpo femminile, quella dei romanzi, e quella dei diari intimi. Il corpo della donna lo vediamo così liberarsi progressiva-

mente da busti, gonne lunghe e crinoline, e diventare progressivamente più accessibile alle carezze. Con il ridursi della biancheria si amplifica il flirt, nei luoghi topici man mano che se ne diffonde l'uso: l'automobile e il cinema. La letteratura, intanto, registra e segue il passo. Dalla preistoria dei romanzi di Maupassant in cui ci sono protagoniste che arrivano alla notte di nozze senza sapere neanche lontanamente che cosa vuol dire “stanotte diventerai mia moglie” – “ma non lo sono già da stamattina?” pensavano le ingenue – Fabienne Casta-Rosaz passa per romanzi “scandalosi” come *Les demi vierges* di Marcel Prévost, del 1894, oggi introvabile dopo mezzo secolo di successo, misto di oscenità compiaciuta, fantasmi morbosi, catastrofismo storico e tranquillo antisemitismo. Un capolavoro di maschilismo retrivo, insomma, ma prezioso come documento, fedele resa della considerazione sociale per le fanciulle in fiore che volevano affrancarsi dalla loro ignoranza. Al polo opposto, punto d'arrivo attraverso varie gustose tappe, ci sono i romanzi di Françoise Sagan. E tutto questo percorso è scandito da brani tratti dai diari di tante ragazze, certe sconosciute allora e adesso, altre poi diventate note. A partire da Catherine Pozzi, tanto desiderosa di flirtare quanto convinta che le *flirteuses* erano incarnazioni del demonio, più deprecabili delle prostitute perché non spinte da necessità bensì solo dal baluginare del piacere. Passando per Clara Malraux prima che diventasse moglie di André, seconda fase della storia, fino a Juliette Gréco, epoca del flirt più spinto e quindi anche più pericoloso, per lei come per la bellissima Brigitte Bardot di *Et Dieu créa la femme* e tante e tante altre donne non famose, finito drammaticamente sul tavolaccio di qualche pseudo-medico abortista. Ed ecco le barricate, e la vera liberazione.

Adesso che però la lotta per il sesso libero risale a mamma e papà, anzi ai nonni, che sul ritorno del valore della verginità si è parlato in tutti i rotocalchi, diciamolo. È vero che la parola flirt, “dopo”, salvo che per Caroline, Stéphanie e affini in certi settimanali, non si è più usata. Ma la cosa, cercare di mettersi con uno, sperarlo, patire, poi riuscirci, e restare con un po' di magone finite le vacanze, si è continuato e si continua a farlo. Per tutte le e gli adolescenti di adesso: che nessuno li privi dei loro splendidi acquerelli estivi.

15 07 2000

La follia nella letteratura, delirio e castigo

Jean Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX siècle*

Letteratura e follia è un binomio fertile da sempre. Da quando però, nel corso dell'Ottocento, è nata e si è sviluppata una letteratura specifica a carattere scientifico sulla malattia mentale, con l'elaborazione di un discorso atto a permettere la "lettura" del delirio, il rapporto tra questa letteratura e il racconto della follia che gli scrittori facevano nelle pagine dei loro romanzi è entrato in crisi, per una sorta di conflittualità non detta e di un'invasione reciproca di campi.

Il paradosso più interessante della vicenda sta nel fatto che spesso – il caso di Balzac è sicuramente esemplare – furono gli scrittori a vincere la palma della migliore efficacia nel discorso sulla malattia mentale: da un lato per il pubblico molto più vasto raggiunto, ovviamente, cui gli alienisti miravano al di là del settore ristretto della loro disciplina; d'altro lato, anche questo è ovvio, per la maggior versatilità nel dominio dello strumento espressivo. Ma anche, e forse soprattutto, per il più grande distacco degli scrittori, rispetto agli specialisti della malattia mentale, una loro obiettività paradossalmente maggiore, rispetto alla diatriba che opponeva i sostenitori della follia come caratteristica dello spirito, di derivazione divina, e i convinti fautori della malattia, curabile come altre malattie, riscontrabile tramite segni nel corpo, osservabile e descrivibile scientificamente.

Il libro di Jean Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX siècle*, edito da Fayard, illustra in lungo e in largo il campo di questa varia e variegata letteratura intorno alla follia, percorrendola trasversalmente, senza paratie tra discipline diverse. Il risultato è estremamente affascinante, per l'abilità dell'autore – che è professore di letteratura all'Università di Friburgo, in Svizzera – nell'individuare i "punti di vista" relativi ai discorsi specifici: ad esempio quello di qualcuno che la follia oltre a scriverla la visse, come Gérard de Nerval. L'indagine di Rigoli infatti passa anche per la parola alienata in prima persona, per come fu letta da parte della classe medica, in contrasto con l'idea di chi continuava a ritenere che la follia non si potesse (o non si dovesse?) leggere. Jean Starobinski scrive una prefazione entusiasta al libro, in nome della sua doppia appartenenza, alla letteratura e alla medicina. Com'è noto, il grande critico ginevrino è infatti approdato alla letteratura da

medico, fatto che gli permette di illuminare dall'alto lo studio di Rigoli, e di esprimerne il senso in lucida, densa sintesi.

L'analisi di Starobinski prende il via da una litografia di Daumier, della serie *Les gens de justice* (1846), in cui un ladruncolo si lamenta con l'avvocato nominato d'ufficio dicendo: "Quello che mi dà noia è che sono accusato di dodici furti". E l'avvocato gli risponde: "Dodici... tanto meglio... invocherò la monomania". Starobinski ritiene che questa litografia sia "la migliore attestazione possibile della presenza della psichiatria e del suo linguaggio nelle pratiche sociali di metà Ottocento. Il volgare ladro diventa un malato mentale qualificato, di cui è possibile, penalmente, invocare l'irresponsabilità. Perché questa parola dell'avvocato abbia potuto essere immaginata, e perché la sua carica comica abbia segnato un tipo di linguaggio, è necessario che un grande cambiamento sia sopravvenuto, dall'inizio del secolo, nei costumi, nelle istituzioni, nelle leggi. Il cambiamento è andato di pari passo con lo sviluppo di tutta una letteratura: trattati generali sulle malattie mentali, tesi e monografie specializzate, articoli e dizionari medici, opere di divulgazione, libri o articoli destinati al pubblico colto, rapporti redatti su richiesta dei magistrati, ecc. Gli autori di questi testi, al di là dello stretto dominio della medicina, cercavano di raggiungere un pubblico molto più vasto. Non è dunque sorprendente che i romanzieri e i poeti abbiano fatto eco agli psichiatri, adottando o contestando il loro giudizio sulla malattia mentale". La descrizione di un caso di schizofrenia data da Balzac nel *Louis Lambert* è da considerarsi, secondo gli specialisti stessi, come la migliore mai avutasi sino ad allora. Ma se Balzac, e altri scrittori come lui, hanno potuto ricorrere al linguaggio degli psichiatri contemporanei, Starobinski ritiene sia perché a loro volta gli psichiatri contemporanei, per elaborare il loro linguaggio, avevano utilizzato risorse retoriche provenienti da un fondo comune. "La retorica non è stata solo un repertorio dei procedimenti; è stata anche un inventario delle passioni", scrive il critico. Preoccupati di leggere e dire il delirio con la massima efficacia, gli alienisti avevano riesumato le raccomandazioni che i trattati rivolgevano a oratori e poeti, e le avevano scrupolosamente seguite nel "narrare" sia il caso singolo di malattia mentale, sia la collettività degli individui che soffrivano della stessa affezione. Convinti che dalla conoscenza precisa dei sintomi potesse derivare la diagnosi della follia, gli alienisti separavano nettamente ragione, coscienza responsabile e stati di alienazione, e si attribuivano la

capacità di discernere tra l'accettabile e l'eccesso. Starobinski apprezza l'equilibrio di Juan Rigoli nel mostrare "il carattere arbitrario dei giudizi che risultano da questo rapporto di esclusione tra ragione e sragione", e al tempo stesso approva il fatto che egli non cerchi "alcun pretesto per gratificare la follia di qualsiasi privilegio". "Se egli critica un eccesso di sicurezza da parte degli alienisti", continua il critico, "presunti detentori di una razionalità superiore capace in ogni circostanza di riconoscere i suoi simili, mai lo si vede dare del folle un'immagine mistificatoria. È troppo buon lettore per non aver riconosciuto che l'alienismo, benché portatore spesso di una costrizione imposta a individui recalcitranti da un 'potere' intollerante nei confronti del disordine, fu quasi a pari titolo un tentativo di rispondere – con mezzi alquanto poveri e che tali sono rimasti al giorno d'oggi – all'appello lanciato da altri esseri, dal fondo di un malessere". Jean Starobinski conclude poi la presentazione del libro evocando l'altro atteggiamento, tutto opposto, di quegli psichiatri che, pur utilizzando analogo linguaggio, ritenevano la follia una semplice esagerazione delle passioni presenti in ognuno di noi. Scrive Starobinski: "Al limite, se si radicalizzasse il discorso di certi autori, non ci sarebbe follia. Vedremmo allora opporsi a un imperialismo della ragione (che esclude la follia), un imperialismo della passione e del sentimento (che include la follia e la installa nella nostra intimità)". Per il critico, il merito maggiore di Juan Rigoli è di puntare il dito su questo dilemma, che "fa parte", constatata acutamente, "della nostra eredità romantica".

03 03 2001

***Ricette segrete di una donna di mondo
rivelate a chi intenda diventarlo***

Anonimo, *La cucina impudica*

Godersela. Nella comunità di intellettuali, artisti e curiosa aristocrazia della Parigi anni Venti, frammista di francesi e molti americani, delle varie Gertrude Stein e la sua amica Alice B. Toklas, Adrienne Monnier, la libraia di rue de l'Odéon e Silvia Beach, la libraia di Shakespeare & Company, editrice dell'*Ulisse* di Joyce, la pittrice Marie Laurencin, le scrittrici Djuna Barnes, Colette e Rachilde, dei vari Paul Morand, René Crevel, André Germain, Edmond Jaloux, e dei tanti *étrangers* come il

poeta Oscar Milosz, Dolly Wilde (nipotina di Oscar) o Hélène Soutso, la parola d'ordine era quella. Vivere la propria vita traendone il massimo godimento possibile.

In una manciata d'anni che furono tra i più brillanti per la pittura, la poesia, la letteratura o la musica, una congerie di menti in buona parte geniali si trovò riunita in un solo quartiere di una grande metropoli, tra Saint-Germain e Montparnasse, a ostentare la leggerezza esistenziale più totale. Amarsi significava farlo liberamente senza imbrigliarsi in categorie come il maschile o il femminile, il proprio sesso e l'altro si equivalevano nel girotondo delle relazioni che portava le stesse persone ad accoppiarsi vicendevolmente come in un sistema chiuso ed elitario, ed erano la bellezza fisica o l'intelletto o l'eleganza in quanto tali ad attrarre, indipendentemente da chi li incarnava. Ma il piacere come norma faceva di ogni attività un'arte. Anche mangiare doveva essere una delle forme di espressione del godimento come filosofia.

La cucina impudica, libello di autrice anonima che arriva oggi in libreria con tutti i clichés del manoscritto ritrovato (in uscita da DeriveApprodi,, con prefazione di Luigi Veronelli), raccolta datata Parigi 1919/1931, "ricette segrete di una donna di mondo rivelate a chi intenda diventarlo", è una sorta di manuale per l'uso di ingredienti ed alimenti volto a eccitare i commensali, portarli al punto giusto attraverso il palato per favorire lo sfrenato appagamento dei sensi: "Sono Claudine che è andata alla scuola sbagliata, diceva di sé mademoiselle A. D. delle Gertrude Hoffmann Girls... Ci scambiammo biancheria intima e amanti in un'interminabile estate di qualche anno fa. La *piperade*, mi raccomandava, si fa solo con i peperoncini verdi e non con i peperoni come fanno i baschi e va accompagnata con una bella fetta di prosciutto di Bayonne, caramellato. Fa volare i merli e cantare la passera". Dagli abbinamenti alle cotture, dalla presentazione alle circostanze adeguate per ogni cibo, il ricettario appare come la fotografia di un gruppo, il gruppo che di quei cibi, cotti e presentati in quel modo e solo in quello, si nutriva. Godendo senza fine dalla testa ai piedi. La carta azzurrina del quadernetto su cui si vuole che le ricette siano state trovate rimanda come un segno a Colette. Modello imprescindibile, per chi ne condivise il modo di vivere.

Altra fotografia del gruppo, di natura diversa eppure analoga in maniera sconcertante, è quella fornita da Francesco Rapazzini nel suo *Sguardo doppio dell'amore* (che esce in Italia per le edizioni Sylvestre

Bonnard, e contemporaneamente in Francia, dove l'autore vive, per Fayard), libera ricostruzione di una festa di compleanno che si tenne in un appartamento parigino, al 20 della rue Jacob, in pieno VI arrondissement, Saint-Germain, la sera del 31 ottobre 1926: per i 50 anni di Natalie Clifford Barney. Donna di mondo, che era stata amante di Liane de Pougy, grande cortigiana di fine Ottocento, come poi di Lucie Delarue-Mardrus, la bella poetessa che aveva sottratto la palma a Anna de Noailles, ed è ora compagna da una decina d'anni di Romaine Brooks, pittrice modernista americana, ma che deve buona parte del suo prestigio al fatto di essere stata amata da Remy de Gourmont, da cui ebbe l'appellativo di Amazone. Come regalo di compleanno, André Rouveyre, scrittore e caricaturista, le ha portato in un pacchettino prezioso la prima prova delle *Lettere intime all'Amazone di Gourmont* che lui stesso ha illustrato. Gertrude Stein invece le ha portato, senza pacchetto, il più bel surrealista che ci sia, giovanotto 26enne che promette, René Crevel in persona (compiaciuto ma nervoso, il bel giovanotto farà furiosamente sesso in bagno con l'amante, il pittore Eugene McCown). Chi non ha potuto venire, ha inviato un biglietto d'auguri: André Gide, Paul Valéry, Paul Claudel, James Joyce, Ezra Pound. La serata procede tra tante conversazioni accennate, anche cruciali, come quella su Proust, che per alcuni è rappresentante di un mondo ormai decaduto, per altri scrittore d'avanguardia – chiacchiere che Rapazzini, bibliofilo, dice di aver messo insieme con frasi realmente scritte o pronunciate dai protagonisti – e una lenta cena, i cui piatti potrebbero venire tutti dal ricettario di cui sopra. Come le zucche farcite di muggine di laguna, che i commensali ci fanno invidiare.

Natalie Clifford Barney in effetti ha suggerito più di un piatto all'autrice anonima della *Cucina impudica*. Il modo di vivere, amare e nutrirsi qui doppiamente illustrato, deve aver avuto la sua indubbia efficacia, più di qualsiasi pillola della giovinezza. Molti dei personaggi evocati raggiunsero età venerande in ottima forma. Natalie Clifford Barney (sua la frase "amare è rendere doppia la vista") lasciò la compagna per un'altra donna dopo aver compiuto i 90 anni. Non così René Crevel, che divenne famoso ma morì suicida nel '36 a 36 anni.

23 06 2001

Guy Debord, il mistero di un colpo di fucile

Felice Piemontese, *Dottore in niente*

Il punto di partenza è un suicidio, a monte c'è la fine di un'era. *Dottore in niente* è una sorta di indagine sotto forma di romanzo, condotta dal giornalista e scrittore napoletano Felice Piemontese per Marsilio, sulle tracce di Guy Debord. Fondatore dell'Internazionale Situazionista, personaggio tra i più discussi della storia recente, autore nel '67 di quel *La società dello spettacolo* poi divenuto celeberrimo e che come svelamento e critica dei meccanismi della società dei consumi era nato da un'assoluta anticipazione di tutte le istanze del Maggio francese, Debord – diventato (forse) suo malgrado un mito nel mondo intero e (forse) per questo ritiratosi in un quasi isolamento di coerenza – si tolse la vita in un freddo novembre, nel 1994, sessantaduenne, sparandosi un colpo di fucile al cuore in una cascina, nell'Auvergne. Delle ragioni di quel suicidio, come di tutta la vicenda umana e culturale di Guy Debord, molto si è parlato e scritto. E mentre in questi giorni torna di forte attualità il discorso intorno a Debord per via della retrospettiva dei suoi film programmata al Festival di Venezia – contemporaneamente sta crescendo sulle pagine dei giornali una discussione sui possibili rapporti individuabili tra i situazionisti e gli odierni nemici della globalizzazione – il libro di Felice Piemontese arriva con garbo e pregevole discrezione a evocare il personaggio: tracciarne un ritratto sobrio, pur nell'evidente partecipazione emotiva, utilissimo per chi è venuto dopo e quella stagione non l'ha vissuta.

Mentre c'è chi – Mario Perniola su l'“Unità” – propone un'interpretazione puramente “estetica” della violenza delle tute nere ricollegandola all'esperienza situazionista (sarà bene consultare in merito il libro sull'Internazionale Situazionista di Mirella Bandini, *L'estetico e il politico* recentemente riedito dal Melangolo), e mentre d'altra parte Philippe Sollers, in un'intervista rilasciata al “Magazine Littéraire” per il numero di giugno interamente consacrato a Debord, dà di quel suicidio una lettura positiva definendolo “un'affermazione, non una negazione”, suicidio come “firma” di un'esistenza, Felice Piemontese prende un atteggiamento del tutto opposto. Invece di interpretare si interroga, e dalla prima all'ultima pagina del suo libro dà voce a Debord (senza bisogno di virgolette, ovviamente in questo caso superflue). Racconta come andò, per lo più con le parole di Debord, in un percorso a ritroso il cui punto di

partenza è quel paesetto dell'Auvergne dove Debord si tolse la vita. Piemontese, che è molto legato al ricordo dei propri incontri con Debord la cui esperienza in parte condivise, cerca di capire quel gesto, di leggerlo nei luoghi, nei fatti, nelle frasi. A dividerlo da Debord c'erano dieci anni (Piemontese è del '42) e l'intransigenza nei confronti dell'arte dei situazionisti (Piemontese non è mai riuscito a pensare di dover, o forse di poter, rinunciare alla letteratura che rappresenta in qualche modo la sua vita e la sua professione). A un certo punto i contatti si interruppero, e si sente nelle pagine di Piemontese il rammarico.

Il libro non arriva, credo sia lecito dirlo, a conclusioni univoche. L'idea dell'autore è che qualcosa si sia rotto in seguito all'assassinio dell'amico editore (che Piemontese chiama Liebermann invece che con il vero nome forse perché l'inchiesta, dall'84, è tuttora irrisolta), omicidio di cui Debord fu anche accusato per cui dovette dolorosamente difendersi. Per quel senso di ingiustizia subita, ma anche per la malattia che l'ininterrotto abuso di alcol gli aveva procurato ed era destinata a peggiorare, Debord si allontanò. Ci dovettero essere però ragioni meno contingenti e più profonde a spingerlo via, con radici fin nello scioglimento dell'Internazionale: gradualmente, con il passare del tempo – sensazione acutissima e insostenibile per Debord – l'impressione sempre più netta di venir "recuperato" come dicono i francesi cioè strumentalizzato in molteplici direzioni nel mondo; e sin da molto presto la constatazione di aver avuto ragione, che tutto quanto lui e i suoi amici avevano predetto sui meccanismi della società alienante si stava tristemente realizzando. "L'amara vittoria del situazionismo", l'ha chiamata Gianfranco Marelli. Postilla sul titolo: chiaro per i cinefili, e spiegato per gli altri.

08 09 2001

Donne del Seicento

Giuliana Morandini, *Sospiri e palpiti*

Sono donne innamorate, le Scrittrici italiane del Seicento raccolte da Giuliana Morandini in *Sospiri e palpiti* (Marietti). Nelle più varie forme: di un uomo, di un'altra donna, di uomini e donne variamente in numero indefinito, oppure – al di là dell'umano – di Dio, spose mistiche ma di profonda e vivace carnalità. Su tutte, spiega l'autrice nel denso saggio che

introduce il volume e che s'intitola *Tacendo dirò tutto...* (citazione da Suor Orsola Veronica, litote pregna, rappresentativa al più alto grado della scrittura studiata), aleggia l'inquietudine tassiana, la sua nuova turbata sensibilità. Nel passare in rassegna i diversi modi di tradurre la poesia d'amore delle scrittrici secentesche, che sia il verso epico o l'auto-biografia, la lettera o il sonetto, Giuliana Morandini nota: "È come se si annunciasse una nuova dicibilità degli affetti e si volesse trascrivere, dei sentimenti d'amore, tutti i registri d'ambivalenza, e tutte le eccedenze rispetto a una regola non solo istituzionale ma formale". Questo sentire nuovo, vibrante di potenzialità assolutamente non catalogabili secondo schemi espressivi tradizionali, corrisponde largamente alla visione del mondo barocca, di cui in Italia ardito anticipatore è stato proprio Torquato Tasso, come insegnava Giovanni Getto. Ma Giuliana Morandini, al passo con il più avanzato aggiornamento degli studi su quel giro d'anni così complesso, tra la fine del XVI e lo svolgersi del XVII secolo, non usa con leggerezza etichette che sono state utili per affrontare poetiche poco conosciute e spesso criticamente respinte – quella di Barocco è l'esempio più calzante – ma che oggi cominciano a risultare limitate, quasi allo strappo per i troppi strattonamenti. È un percorso che ha seguito per primo il massimo studioso di poesia e poetica barocca, il ginevrino Jean Rousset, autore nel 1954 dell'indimenticabile saggio su *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* (Paris, Corti): nel suo recente *Dernier regard sur le baroque* (Paris, Corti, 1999), il critico compie una sorta di ritorno sui propri passi, e conclude sull'impossibilità di usare oggi quelle categorie, inizialmente indispensabili, che lui stesso quarant'anni fa dovette usare come strumenti metodologici. Un percorso critico che è ugualmente seguito dalla massima studiosa nostrana del periodo, Daniela Dalla Valle – cui Rousset rende omaggio nelle sue ultime pagine – in riferimento al Barocco così come all'altra categoria analogamente mutuata dalle arti plastiche e utile strumento di analisi sino a pochissimi anni fa, quella di Manierismo letterario. Giuliana Morandini presenta delle autrici, e le loro singole scritture in un contesto "moderno" che le accomuna. Alla fase del riconoscimento è subentrata quella della conoscenza. Numerose e molte di loro grandi autrici, dalle figlie monacate per forza di Galileo alle sorelle Mancini nipoti del cardinal Mazzarino, dalla cortigiana romana Margherita Costa ("Deve la donna bella esser sagace/ a non amar un sol amor per volta") alla bellissima

Cristina Dudley, le donne antologizzate vanno lette, e godute, dalla prima all'ultima.

10 11 2001

Quella famosa atmosphère...

Eugène Dabit, *Hôtel du Nord*

Che delizia bersi un bicchiere all'aperto, alla fine di una lunga, calda giornata di lavoro, dopo che il sole è tramontato dietro le vecchie case del quai de Valmy e a poco a poco il frastuono delle automobili cede il passo al fresco scroscio delle chiuse. Si accendono i lampioni, gli innamorati, nel piccolo giardino, stanno stretti stretti, e anziane donne portano a spasso il cane. Le stelle si riflettono nell'acqua scura del canale; l'aria rinfresca, una folata di vento che viene dai boulevard esterni trasporta il mormorio della città". Incredibilmente, sono passati tre quarti di secolo da quando questa immagine è stata fissata in un celeberrimo romanzo, e la descrizione continua a corrispondere quasi al dettaglio. Il quartiere parigino che si sviluppa intorno al canale Saint-Martin, lungo il quai des Jemmapes, delimitato a Nord dalla rue de la Grange-aux-Belles, è forse quello in cui più che mai una certa atmosfera indefinibile e precisissima sopravvive alle metamorfosi della città. D'estate, dopo una certa ora, il traffico si dirada e le Coppiette con un bicchiere in mano sedute sul bordo del canale fioriscono come nel 1929, l'illuminazione pubblica molto discreta non le disturba, e il passeggio degli anziani con cani al guinzaglio si ripete come allora. Chi non ci crede provi. E poi alzi lo sguardo, dando le spalle al genio della Bastiglia a destra, sulla facciata dei palazzi che si riflettono nelle acque del canale. Vedrà l'insegna, sempre lì, imperterrita, dell'Hôtel du Nord. Povera com'è sempre stata, e altrettanto familiare: come abbiamo imparato a conoscerla dalle pagine del romanzo di Eugène Dabit e dalla ricostruzione cinematografica che ne ha fatto Marcel Carné per il suo capolavoro, il film interpretato da Arletty e Louis Jouvet nel 1938, con incastonata una tra le più citate battute della storia del cinema, pronunciata da lei: "Atmosphère... atmosphère...". Ripubblicato da Garzanti, *Hôtel du Nord* di Dabit è un bel regalo per chi ama il gusto un po' retrò di quella Parigi che vive di vita propria con un suo odore un suo clima suoi colori, e persino parole che appartengono a quel quartiere e a

nessun altro. L'immagine conclusiva del romanzo, tra l'altro, bloccata sulla fine dell'hôtel e la distruzione della sua atmosfera, perché i proprietari hanno deciso di demolirlo per dar luogo a affari più redditizi, è una sorta di prefigurazione di quanto sarebbe accaduto realmente più di mezzo secolo dopo, e quasi una messa in guardia. Qualche anno fa, la municipalità aveva deciso di procedere alla demolizione dell'albergo. Ma tutto rimase bloccato e nulla se ne fece, perché si alzò una voce popolare in difesa di quel baluardo. La tristissima conclusione del romanzo non poteva diventare realtà. L'Hôtel du Nord, ricevute le cure necessarie a conservare la sua atmosfera, è ancora lì. È impensabile che scompaia. Ma c'è di più. In appendice al romanzo, Garzanti pubblica *Ville Lumière*, raccolta di articoli che Dabit scrisse in un arco d'anni compreso tra l'uscita del romanzo e la morte – sopraggiunta nel '36, a Sebastopoli, nel corso del famoso viaggio in Urss che aveva intrapreso con André Gide, per una misteriosa malattia lì contratta –, articoli tutti dedicati a quella particolare atmosfera, nei quali diventa concreta più ancora, se possibile, che nelle pagine del romanzo. I genitori di Dabit gestirono per lunghi anni l'Hôtel du Nord, sono impressioni provate da qualcuno che ci visse e lo amò, quelle che leggiamo, storie di persone che ci abitarono, destini incrociati e quotidianità fotografata. Pagine da respirare, insomma. Peccato che non siano state riportate le date di uscita degli articoli, né le testate – curatela minima, indispensabile – e soprattutto che non sia stato ricordato in alcun modo colui grazie al quale *Ville Lumière* esiste, Pierre Edmond Robert. Lui raccolse gli articoli e li pubblicò nel 1987, per la casa editrice La Dilettante, creando il volume e scrivendo un'introduzione che sarebbe stato bello poter rileggere, in cui raccontava del progetto di Dabit, ispirato a *U.S.A.* di Dos Passos, di una grande opera sulla Capitale, che così si sarebbe intitolata e che la morte troncò incompiuta.

30 03 2002

La dignità dell'uomo

Lionello Sozzi, *Immagini del selvaggio*

È una questione di peso, quella sollevata dal mito del buon selvaggio. Esiste? Ha senso? Rientra nella più grande questione sulla legittimità e funzionalità di una mitologia non classica, che affonda le sue radici in un

passato meno lontano, in certi casi decisamente recente. Lionello Sozzi, muovendosi con agilità, e tutta l'eleganza consueta della sua scrittura, tra gli scogli di una problematica criticamente e metodologicamente molto dibattuta e studiata, delinea il ritratto di un mito ambiguo, incerto strutturalmente, cioè in se stesso determinato da questa caratteristica dell'indecisione. Il selvaggio è detto "buono", nel senso di non corrotto da vizi e convenzioni del vivere sociale, o piuttosto di inesperto, ingenuo, *nature*? Entrambe le cose, secondo Sozzi. E proprio in questa doppiezza di significato risiede la ricchezza del mito, la sua inesauribilità. L'aggettivo "buono" in altri termini, usato per definire la qualità del selvaggio, può avere indifferentemente valenza positiva o negativa, intendere sana fattura morale e fisica o limitatezza di vedute e incapacità di proiezione. E lo può, questo è l'aspetto più interessante, nel passaggio da un testo a un altro di uno stesso autore, a sua volta ambiguo e ambivalente nei confronti del primitivo. Come è ad esempio Voltaire, che se in una lettera a Rousseau del 30 agosto 1755 sarcasticamente lo ringrazia dell'invio di quel suo "nuovo libro contro il genere umano" (il *Discours sur l'inégalité*) dichiarandogli come la lettura del sovversivo libello faccia venir voglia di camminare a quattro zampe, d'altra parte nel capitolo dedicato ai selvaggi dell'Essai sur les moeurs, dopo averne sottolineato la *stupidité, l'état de brutes* e il *jargon barbare*, svela poi di star parlando non già degli abitanti di isole lontane bensì dei contadini del nostro Occidente, "più rozzi e arretrati dei selvaggi di qualsiasi mondo primitivo". Il fatto è che i modelli interpretativi proposti nella fase di nascita e sviluppo del mito del buon selvaggio, da Colombo a fine Settecento, s'ispirano a paradigmi mentali precostituiti. Il mito nuovo prende le misure su quello antico. Ma mettendo a frutto lezioni grandi, come sono state quelle di Eliade, Caillois o Lévi-Strauss, per non citarne che qualcuna, Sozzi interpola, combina, fa *miroiter* il mito moderno di cui si occupa fino a proporre la formula di Cesare Pavese: "Il selvaggio t'interessa come mistero, non come brutalità storica [...]. Selvaggio vuol dire mistero, possibilità aperta". Il perno più intrigante in questo libro, del resto, il punto su cui il saggio più fa ruotare il suo fascino, è quello in cui, appurate le molteplicità delle immagini ricordate nel titolo, Sozzi ci mette in mano il capo di un filo rosso tirando il quale saltano fuori tanto Montaigne quanto Lévi-Strauss. Quest'ultimo non ha forse scritto, in *Race et histoire*, che "le barbare c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie" e

Montaigne negli *Essais* che “chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage”? Così che, nel constatare l'innegabilità della tesi di Giuliano Gliozzi secondo cui tutto il dibattito sul primitivismo sarebbe inconcepibile se a monte di esso non premessero gli interessi dell'incipiente colonialismo europeo, Sozzi fa però valere in controcanto l'istanza relativistica e anti eurocentrica che, altrettanto, è imprescindibile nella vague di interesse per l'uomo allo stato selvaggio. Istanza che, a ben guardare, è portatrice di un ideale totalmente opposto rispetto all'espansionismo coloniale e ai suoi parametri, quello cioè della liquidazione definitiva di ogni forma di razzismo. E non possono non tornare alla mente allora, leggendo queste pagine, in chi è stato allievo di Lionello Sozzi, i suoi corsi universitari sulla *dignitas hominis* durante i quali l'indagine partiva sì dagli autori rinascimentali, ma poteva arrivare al surrealismo come alla poesia contemporanea di Philippe Jaccottet, nell'incalzare tra le pagine dei testi letterari attraverso i secoli, in stratificazioni fatte di archetipi, modelli, sincretismi culturali talora sorprendenti e inattesi, quel valore di dignità dell'uomo, sorta di faro per naviganti in tempesta. In questo libro (pubblicato per le Edizioni di Storia e Letteratura) va ancora oltre, e indaga le estreme propaggini di una delle forme dell'utopia illuministica sin nell'odierno concetto di globalizzazione.

15 06 2002

Bibbie di pietra e bibbie di carta

Luciano Canfora, *Libri e biblioteche*

Se conosci il piacere lungo e protratto del labirinto, nella biblioteca, perderti inseguendo un'idea di libro in libro, senza più la paura del tempo, in uno spazio che ti possiede aprendosi, apprezzerai il florilegio raccolto da Luciano Canfora in *Libri e biblioteche* e edito da Sellerio, con testi di Adamo Chiusole, Umberto Eco, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Robert Musil, José Ortega y Gasset. Brani anche molto lontani che mettono in relazione il libro oggetto con il suo luogo ideale, la biblioteca, struttura architettonica improntata all'ordine, alla sistemazione, ma dove “tutta la memoria del mondo” diventa contemporaneamente toccabile e presente, in un incrociarsi di percorsi e vie la cui meta non puoi prevedere e che sempre ti appaga. Dal notissimo Hugo di “Questo ucciderà quello. Il

libro ucciderà l'edificio" tratto da *Notre-Dame de Paris*, con il suggestivo braccio di ferro tra bibbia di pietra e bibbia di carta, alle pagine delle *Figlie del fuoco* in cui Nerval mette in scena la ricerca alla Biblioteca Nazionale di Parigi di un libro "eternamente fuggitivo" e il mondo dei lecteurs della B.N., in un ondivago veleggiare del testo tra storico e romanzesco che ne complica e ostacola l'identificazione rilanciandola da una segnatura all'altra – culmine emotivo del volumetto; dal settecentesco, didattico, Adamo Chiusole, all'ironico, altrimenti didattico, Umberto Eco; da Robert Musil a José Ortega y Gasset che variamente scrivono del bibliotecario, alle pagine dello stesso Canfora in cui è storicamente tratteggiata la "malattia" curiosa del bibliomane: la raccolta tutta è un suggestivo pre-testo alla divagazione "sull'antico e molteplice nesso tra libro e libertà".

14 12 2002

Memoria avara, Parigi quasi la ignora

Marguerite Yourcenar, nel centenario della nascita

"L'essere che chiamo io venne al mondo un certo lunedì, 8 giugno 1903, verso le otto del mattino, a Bruxelles" scrive Marguerite Yourcenar, al secolo de Crayencourt, in apertura del *Labirinto del mondo*. Cade domani il centenario della nascita e la Francia non sembra volergli dare troppo peso. Su "Le Monde" di ieri la principale biografa della Yourcenar, Josyane Savigneau, che è anche direttrice del supplemento letterario del quotidiano, dimostra, supportata dal critico Philippe-Jean Catinchi, come la scrittrice sia molto più cittadina del mondo che accademica di Francia, pur essendo stata ammessa sotto la Cupola, massima istituzione francese in fatto di letteratura, nel 1980, prima donna nella storia, e belga per di più. Se poche e poco entusiaste sono le celebrazioni, dicono Savigneau e Catinchi, da parte dell'establishment culturale francese che rinchiude la scrittrice nel ghetto della letteratura d'altri tempi accusandola di poca modernità, i due riconoscono comunque che a lei, Marguerite, così sarebbe piaciuto. Molto meglio avrebbero fatto gli altri paesi, e l'Italia quasi in testa, nel ricordare la Yourcenar e nell'apprezzare la grandezza della sua opera. L'intervista, inedita in Italia, e che esiste in Francia solo sotto forma di un doppio CD pubblicato dall'Institut National de

l'Audiovisuel, è la registrazione di una conversazione della scrittrice con Patrick de Rosbo. Il giornalista, nel settembre del 1970, andò a trovarla a Petite Plaisance, la sua casa sull'isola statunitense dei Monti Deserti (Maine), dove viveva in semi-isolamento dal 1950, per realizzare una trasmissione radiofonica. Primo di una serie di intervistatori che avrebbero a loro volta fatto il viaggio in anni successivi, di accresciuta popolarità della Yourcenar, ma con meno fortuna, pare.

07 06 2003

Amori e piaceri: le relazioni pericolose nella Parigi libertina

Olivier Blanc, *Parigi libertina al tempo di Luigi XVI*

“Quali idee, in un secolo perduto nella corruzione e nel vizio, nel quale i sessi si distinguono appena, e in cui il crimine cammina a fronte alta ed esibisce come trofeo la propria sfrontatezza, quali idee non verranno generate da questi quadri, di cui i nostri giovani e i nostri libertini possono profittare per giungere a imprimere ai loro progetti un corso ininterrotto e calcolato, un corso in grado di incutere soggezione agli inesperti e capace di condurre la gioventù in un turbine di orrore molto prima che abbia avuto il tempo di accorgersi della trappola?”. A scrivere è François Métra, corrispondente letterario a Parigi del re di Prussia, orripilato dalla verità che lui ritiene si celi dietro la finzione del “libro nero” di Laclos, *Les liaisons dangereuses*. È sicuro, François Métra, che i libertini protagonisti del libro, il conte di Valmont e la marchesa di Merteuil, siano trasposti da persone reali, e che il loro vizio – amore libero e piacere sessuale come valore in sé – sia diffuso nella società francese di cui è osservatore al punto da esserne ormai una piaga. Olivier Blanc, che alla Parigi libertina al tempo di Luigi XVI dedica un ampio saggio tradotto da Salerno, non è altrettanto convinto che i cosiddetti “libertini” pre-rivoluzionari siano da considerare dei perversi perversitieri. È convinto, al contrario, che il libertinaggio, rappresentato per lo più dalla storiografia tradizionale sotto una cattiva luce e caratteristico della nobiltà sia stato invece “che lo si voglia o no, caratteristico anche di quella generazione aperta, generosa e liberale, sorta dal terzo stato, che preparò la Rivoluzione”. È convinto, Blanc, che i libertini – e quelli di città in particolare – gli adepti dell'amore fuori dal matrimonio, fossero

innamorati essenzialmente della libertà. “Spesso fecero mostra di idee nuove, in opposizione al vecchio ordine feudale e all’oscurantismo”. “Erano consumatori di cultura letteraria e artistica”. “Cercavano di allargare le menti dei loro concittadini e di diminuire le distanze di classe nelle logge massoniche e nei club che si diffusero negli anni 1770-1780”. “Detestavano i gesuiti, l’intolleranza, l’assolutismo”.

“Sposavano la causa dei parlamenti e delle libertà necessarie”. E se Oliver Blanc ritiene che la cattiva conoscenza degli ambienti libertini parigini sia dovuta a una doppia censura – storiografica da una parte, familiare dall’altra – protratta, talvolta, fino ai giorni nostri, egli ovvia alla lacuna mettendo a frutto nel suo volume molti *Mémoires* e raccolte di *Lettres* rimasti per secoli sepolti in fondi bibliotecari a Parigi, Lipsia, San Pietroburgo, Londra. Il saggio di Olivier Blanc è, in questo senso, lo scopercchiamento di un interessantissimo deposito di segreti, che storiografi come Michelet, Lamartine, o gli stessi Goncourt – per quanto tutti si siano vantati di aver raccolto testimonianze e corrispondenze inedite dell’epoca della Rivoluzione – hanno lasciato ben silenti sotto il loro tappo censore. Del resto anche la diffusione oltre frontiera di scritti scandalistici ad opera di autori mercenari, pagati per diffamare questo o quel personaggio in vista – famoso è tra i tanti Théveneau de Morande, responsabile prezzolato del *Gazetier cuirassé*, sottotitolo “Anecdotes scandaleuses de la cour de France”, seguito dal *Philosophe cynique* e dai *Mélanges confus sur des matières fort claires* – era servita solo a intorbidare le acque e offuscare ulteriormente la verità. Si leggerà allora, per chiarirsi le idee sulla scia di Oliver Blanc, e anche molto divertirsi, proprio quel François Métra citato in apertura, “borghese sfaccendato che non aveva nulla di notevole nella persona eccetto un naso dalla lunghezza smisurata” (duca di Lévis), che nel suo scrupolo di documentare al meglio lo scempio a cui assisteva, è il più preciso e attendibile dei cronisti, e offre un quadro – capriola grandiosa da parte di Blanc, sceglierlo come fonte – dei più proficui per la ricostruzione della verità storica. E si saprà, così, tutto il necessario sulle “relazioni amorose extra-matrimoniali dell’epoca, sia etero che omosessuali”.

18 10 2003

L'89 è un romanzo di vecchi

Sergio Luzzatto, *Ombre rosse*

A trascinarci dentro il bel libro di Sergio Luzzatto *Ombre rosse* (Il Mulino) sulla narrazione ottocentesca delle vicende rivoluzionarie, non può esserci immagine migliore di quella che lui stesso evoca in chiusura della sua introduzione, quella della “resa” di due famosissimi personaggi della letteratura, Bouvard e Pécuchet. Dopo aver cercato in tutti i libri possibili una risposta al loro quesito sulle cause della Rivoluzione, “non avevano più una sola idea chiara sugli uomini e sui fatti di quell’epoca. Per giudicarla in maniera imparziale – scrive Flaubert – bisognerebbe aver letto tutte le storie, tutti i giornali e tutti i documenti manoscritti, poiché dalla minima omissione può dipendere un errore che ne induce altri, all’infinito. Ci rinunciarono”. Non rinuncia Luzzatto che, da storico invece che da velleitario, di quell’epoca non solo ha, ma riesce a darci un’idea estremamente chiara – leggendo però questa volta non la storia, o non solo la storia, bensì proprio la letteratura: il sopravvivere della Rivoluzione a se stessa nell’avanzare dell’Ottocento, nelle pagine di chi, traducendola in romanzo, accompagnò e spesso anticipò il lavoro degli storici. Il titolo *Ombre rosse* è una sintesi formidabile dei contenuti. I personaggi che popolano i romanzi sull’epoca della Rivoluzione sono dei sopravvissuti, che perdurano nella vita valicando il secolo, vecchi, inevitabilmente, che si dispongono d’istinto al di qua o al di là di una linea di galleggiamento, confine tra passato e presente: da una parte i “salvati”, quelli che sono capaci di aggrapparsi al potere sotto qualunque regime (camaleonti alla Talleyrand), dall’altro i “sommersi”, rappresentanti della sconfitta rivoluzionaria, personaggi caratterizzati dalla mediocrità – che ha permesso loro di sopravvivere al passato ma che insieme li destina a soccombere nel presente (come père Goriot). Nel movimento, nella dialettica tra questi due tipi, Luzzatto mette a fuoco un affascinante quadro della vecchiaia post-rivoluzionaria, categoria che trova in una formula di George Sand il lucido riconoscimento: “È la Rivoluzione che ha portato la vecchiaia nel mondo”. Si può dire che Luzzatto trasli al genere umano il lavoro di Francesco Orlando sugli “oggetti desueti” nella letteratura ottocentesca: dominanti, nella loro inalterabilità, sia che generassero fastidio o imbarazzo critico, sia nostalgia e rimpianto. Ma, contestualmente, è un’altra dialettica a emergere dalle pagine di Luzzatto –

baciate dalla consueta felicità di scrittura. Nell'elaborazione letteraria del mito del vecchio convenzionale, se da una parte c'è il *mort-en-vie*, macabro fantasma che torna e tornando si trasforma in titano, "figura smisurata contro l'asfittico orizzonte di un mondo contro-rivoluzionario", dall'altra c'è l'*enfant du siècle*, il giovane che a sua volta, per averli sentiti raccontare dai vecchi, racconta e riporta i fatti rivoluzionari. Luzzatto fa interagire le due categorie, e l'interessante tour de force proposto è quello della composizione di un "oggettivo" – teorico – sguardo sulla Rivoluzione, a partire da tanti sguardi "soggettivi", oltreché vari per natura. Dalla memorialistica più anonima agli almanacchi politici, a romanzi poco noti come *L'homme sans nom* del cattolico lionese Pierre-Simon Ballanche, storia di un ex deputato della Convenzione che matura un senso di colpa irrimediabile (Luzzatto ipotizza suggestivamente una relazione tra questo innominato e quello manzoniano). A romanzi ben più grossi per peso e paternità, come i *Mémoires* de Sanson, autobiografia fittizia del boia della Rivoluzione, quel Sanson esecutore di Luigi XVI, rampollo "obiettore" della celebre schiatta dei Sanson, boia dal Seicento, che se pur ha continuato a svolgere il suo compito è fermo nemico della pena di morte. A scrivere le sue memorie, per incarico dell'editore Mame nel 1829-30, furono un giovane scrittore all'epoca emergente, Honoré de Balzac, e il suo socio in "negritudine", L'Héritier de L'Ain (il romanzo *Memorie* di Sanson esce proprio ora – attribuito al solo Balzac – curato e tradotto, per la prima volta in italiano, da Paola Decina Lombardi). Ma Luzzatto interroga anche opere di altro genere, come *L'Histoire-Musée de la Révolution*, monumentale, del bibliotecario Augustin Challamel, che nel 1830 era dodicenne, e attraverso la raccolta di "reperti" d'epoca rivoluzionaria (dalle caricature alle maioliche alle monete) mira a render conto dell'immaginario sociale. Un'altra immagine di sintesi suggella il libro, quella victorhughiana dell'unico scialle nero che copre insieme le due spoglie di Mabeuf e Gavroche, il vecchio e il bambino. Vale la pena di notare come sia costante e coerente il lavoro di Luzzatto sul "corpo" simbolico, sul "corpo" e il suo simbolo: da quello del duce a quello di Mazzini e, adesso, a quello più grande della Rivoluzione.

21 02 2004

Un necessario détour per il pensiero cinese

François Jullien, *Il saggio è senza idee, o l'altro della filosofia*

François Jullien è un filosofo francese che, per poter esercitare il suo mestiere, ha ritenuto di dover passare per la Cina. Ha sentito la necessità di conoscere la filosofia dell'Altro, per poter meglio capire la nostra. Per dare un volto preciso, ad esempio, all'ossessione della verità che assilla la filosofia occidentale, la mania di credere (a partire da Aristotele) che una cosa è vera se la sua negazione è falsa, e viceversa. L'impossibilità, per il nostro pensiero, di comprendere insieme l'una e l'altra alternativa. O il bisogno di mettere in ordine le idee, che abbiamo noi occidentali, di dar loro un posto in graduatoria, scegliere la prima a scapito delle altre e restare così legati a quella prima idea, suoi schiavi. Il saggio cinese sa essere "senza idee" e quindi non prigioniero del pensiero: "È saggio chi resta totalmente aperto al così delle cose e vi ha costantemente accesso. Perde la saggezza, invece, in quanto sprofonda nella parzialità, chi lascia che il suo spirito si costituisca in punto di vista particolare". Jullien aveva vent'anni (oggi cinquantadue) quando, finiti gli studi classici all'École Normale Supérieure, *agregé* in filosofia greca, invece di intraprendere un dottorato con una tesi su Aristotele, preferì andare a studiare il cinese in Cina. Gli sembrava che l'eccesso di familiarità con il mondo ellenico fosse in realtà un ostacolo a capirlo. "Dico sempre, con uno pseudo-paradosso, che sono passato per la Cina per leggere meglio il greco", afferma. E spiega: "Ho voluto prendere le distanze, per poter reinterrogare la filosofia". La scelta cadde sulla Cina perché Jullien voleva uscire dal contesto indo-europeo, il che escludeva il sanscrito. Voleva uscire dai rapporti storici, il che escludeva Arabia e mondo biblico. E voleva un pensiero che, come quello greco, si fosse realizzato molto presto sotto forma di testi. Scelse dunque la Cina metodologicamente. E perché Pascal, da qualche parte, dice: "La Chine m'inquiète". Il percorso di Jullien lo portò negli anni a scrivere libri di grande interesse come il *Trattato dell'efficacia* o, più recente, *Il saggio è senza idee, o l'altro della filosofia* (editi entrambi da Einaudi) nel quale è raccontato quel viaggio di andata (in Cina) e poi di ritorno: ritorno sui partiti presi della ragione occidentale risalendo a monte della filosofia e potendo così meglio sondare le scelte implicite a partire da cui si è costituito il pensiero in Europa.

27 02 2004

I maestri della dissacrazione

André Breton, *Antologia dello humour nero*

“Gesù scattò a tutta velocità. A quei tempi vi era l’abitudine, secondo il bravo cronista sportivo San Matteo, di fustigare alla partenza gli sprinters ciclisti, come fanno i vetturini con i loro ippomotori. La frusta è uno stimolante e insieme un massaggio igienico. Dicevamo dunque che Gesù, in ottima forma, si produsse in uno scatto, ma subito vi fu l’incidente del pneumatico. Una pianticella di spino gli si piantò tutt’attorno alla ruota anteriore; ai nostri giorni possiamo vedere l’esatto simulacro di questa vera e propria corona di spine nelle vetrine dei negozi di biciclette, come réclame dei tubolari a prova di foratura. Quello di Gesù, un comune tubolare da pista, non lo era. I due ladroni, che se l’intendevano tra loro, passarono in vantaggio [...]. Il deprecabile incidente che tutti conosciamo si verificò al dodicesimo tornante. Gesù era in quel momento testa a testa con i ladroni. È ben noto anche che egli continuò la corsa da aviatore... ma questo esula dal nostro tema”. È questo un frammento della *Passione considerata come una corsa in salita* di Alfred Jarry che Breton ha inserito nella sua *Antologia dello humour nero* (del 1939, proposto da Einaudi nel 1970), un libro che, nel tentativo di codificare un genere di umorismo – a noi tutti, almeno apparentemente, familiare – deve scomodare quarantacinque autori, scegliendoli fra i più disparati, da Jonathan Swift ai suoi contemporanei Duchamp, Savinio e Prévert. Come spesso accade, quando è difficile fornire una definizione esatta, Breton ricorre a un esempio, “grossolano ma sufficiente”, tratto da Freud: “Il condannato a morte, trascinato al patibolo un lunedì, che esclama: ‘Ecco una settimana che comincia bene!’”. Uno dei meccanismi più evidenti dell’*humour noir* è la dissacrazione che, spesso e anche volentieri, si esercita nei confronti della morte e del dolore. Lo testimoniano Jonathan Swift che, nella sua *Modesta proposta*, suggerisce di risolvere il problema della fame cucinando in vari modi i lattanti; De Quincey che teorizza l’assassinio come una delle belle arti; Xavier Forneret (conosciuto come L’Uomo Nero o l’Ignoto del Romanticismo) che in una sua poesia ritrae un “povero vergognoso” ridotto ad autoalimentarsi divorando la propria mano; Villiers de l’Isle-Adam che narra di un dottore melomane, Tribulat Bonhomet, a tal punto desideroso di godere del canto sublime del cigno in punto di morte da sottoporre la bestia a una crudele e fatale tortura psicologica; il conte di

Lautréamont che dà istruzioni su come uccidere le mosche nel modo più sbrigativo, per riposarsi ogni tanto da un lavoro troppo arduo, schiacciandole fra le due prime dita della mano. La spiegazione di Freud fa luce sul rapporto fra umorismo e morte: esiste un modo del pensiero che tende a risparmiare “il dispendio reso necessario dal dolore”. “Noi attribuiamo a questo tenue piacere – senza troppo saperne il perché – scrive Freud, un grande valore, lo sentiamo particolarmente adatto a liberarci e ad esaltarci”. Viene da chiedersi quanto della corposa e un po’ sotterranea corrente di *humour noir* scorra nella cultura di oggi. Poco, e Breton ce ne fornisce la spiegazione: “Per prender parte al torneo nero dell’*humour* bisogna infatti aver superato numerose prove eliminatorie. L’*humour* nero è limitato da troppe cose, quali la stupidità, l’ironia scettica, la facezia senza peso”. Sembra, se mai, che i media recuperino più volentieri le forme del Grand Guignol portandole alle loro estreme conseguenze nello splatter, crogiolo in cui confluiscono le inesauribili risorse degli effetti speciali e che, solo in certi casi fortunati, riesce a proporre un concetto aggiornato di *humour noir*, come ad esempio il film di George Miller *Le streghe di Eastwick*. La discriminante sembra essere proprio lo scatto umoristico che, oltre a fornire la compensazione di cui parlava Freud, propone una lettura del reale a più livelli. Quando manca, riaffiora il Grand Guignol; i suoi artigianali marchingegni che producevano sgomento negli ingenui spettatori del secolo scorso sono stati sostituiti dalle possibilità espressive del virtuale, oppure da un meticoloso, agghiacciante realismo venato di filologia e di buone intenzioni, come nella *Passione* di Mel Gibson.

01 05 2004

Le tre chiavi del massimo poeta francese vivente

Yves Bonnefoy, ritratto

Proporrei tre chiavi di lettura per l’opera del più grande tra i poeti francesi viventi, Yves Bonnefoy – nato a Tours nel 1923 – che dopo studi di filosofia alla Sorbona e poi con Bachelard, fiancheggiò il surrealismo per allontanarsene presto, che potrebbe essere considerato un esistenzialista se il termine non fosse troppo carico di concettualità e che trovò il modo autentico di rapportarsi al mondo grazie allo strumento

metodologico fornitogli dalla fenomenologia di Husserl. Ecco la prima chiave. Bonnefoy racconta in *L'Arrière pays* che il primo sentimento di desiderio poetico lo provò bambino, nella campagna in cui passava le vacanze estive, guardando un fiume calmo che scendeva da qualche monte a lui ignoto carico di mistero e andava verso luoghi altrettanto sconosciuti il cui pensiero lo affascinava, probabilmente perché si confondeva con quello dell'avvenire, il proprio avvenire di cui ancora nulla poteva sapere. O nel vedere le pietre funerarie del piccolo cimitero di quel villaggio, su cui correvano formiche e lucertole e dalle cui fessure spuntavano ortiche e muschio: quelle tombe non gli parlavano di morte se non dichiarandosi contemporaneamente come nuove forme di vita. O ancora all'improvviso riconoscere in un albero in cima a una collina di fronte a lui la presenza di un essere. Tutta l'opera di Bonnefoy è celebrazione della "presenza", benché egli sappia che è inattuabile, e non riconosca alla poesia che il potere di "nominare ciò che si perde". Il paradosso nasce nel legame che unisce la parola alla presenza. La presenza – il sensibile, nella sua immediatezza e pienezza – si dispiega prima di qualsiasi parola; qualsiasi parola nasce per dire la presenza. Bonnefoy celebra la presenza "muta" del mondo che precede necessariamente la poesia e che la obbliga a definirsi come ritorno. Ritorno: perché punto di partenza e di arrivo della scrittura poetica, attraverso le varie fasi che essa comporta, è per Bonnefoy il silenzio. Il silenzio che la poesia instaura prima della creazione poetica garantisce l'autenticità delle parole che sorgeranno. Parole come "arbre" o "pierre" significano altro dal loro referente perché nascono dalla vita del poeta, che vive con esse un rapporto di intimità autentica. Ma è un rapporto che deve essere continuamente rinnovato, perché quelle parole possano significare l'esistenza presente del poeta, nell'istante in cui sta scrivendo. Al termine del suo lavoro, esse avranno assunto già un significato immobile e concettuale, come quello della parola ordinaria. Ecco perché il silenzio è anche il punto di arrivo della creazione del poeta, che sentirà come inautentiche le parole appena scritte e avrà bisogno di ricominciare a cercarne di nuove, che diano vita a un nuovo ordine. Seconda chiave di lettura: i molti anni di studio dedicati da Bonnefoy a Giacometti, le cui figure sono scavate, pressate, assottigliate – dice il poeta – affinché ciò che nascondono abbia la speranza di apparire. È l'"io puro" cui mira Bonnefoy, ridimensionamento della soggettività, che passa per la rinuncia al "moi", all'esperienza

esclusiva dell'autore non condivisibile da altri, e approda al "je", voce poetica che ha bisogno dell'altro per confrontarsi. Terza chiave, la sua attività di traduttore, in particolare di Shakespeare. Bonnefoy ha scelto Shakespeare "contro Racine", il conflitto vivente contro le belle dimostrazioni. Nel teatro di Shakespeare il senso non è portato dai concetti, ma prodotto dai simboli. La realtà, per Bonnefoy, sta in ciò con cui si entra in contatto, e "l'imperfezione è la cima".

06 05 2005

Docili sotto le coltri, regine dietro i troni

Benedetta Craveri, *Amanti e regine. Il potere delle donne*

Se tanti sono i modi per raccontare una storia, il più pigro e meno curioso è senz'altro quello di orchestrarla sulle gesta dei protagonisti. Secoli di letteratura lo dimostrano. Benedetta Craveri, che ben lo sa, questa volta ci racconta non già una storia, ma la Storia – dei regnanti di Francia da Francesco I a Luigi XVI – prendendo a soggetto, invece che i protagonisti principali, cioè gli uomini, i re, i detentori ufficiali del potere più o meno assoluto, le donne, le tante donne che dietro la maschera dell'apparato (diritto, tradizione, credo), apparentemente sottomesse e docili, seppero in realtà muovere pedine fondamentali percorrendo sentieri intrecciati e nascosti, per lo più invisibili a chiunque segua le comodità tranquille della via maestra. Il potere delle donne, fatto di reticolati sottili ma resistentissimi, che Craveri fa emergere da sotto la polvere dei documenti ufficiali, dei trattati, delle grandi manovre, è quello di chi vede più lontano e soprattutto attraverso. Di chi cede il posto d'onore, fatto di vento, per dirigere da dietro le quinte tutto il movimento scenico. *Amanti e regine*, recita il titolo (Adelphi). Donne: che la legge escludeva dalla linea dinastica, ritenute inferiori per intelligenza e valenza, incapaci di studio e di ragionamento, quando non addirittura figlie del demonio ("Non appena date a una donna la libertà di parlarvi di cose importanti, è impossibile che non vi faccia cadere in errore", scriveva Luigi XIV nelle *Istruzioni al delfino*). Le vere artefici, invece, della Storia più vera. Tra il mito e la storia, diceva Cocteau – che a sua volta del gioco tra realtà e apparenza l'ha saputa più lunga di tanti – preferisco il mito: perché il mito racconta menzogne che alla fine si scoprono essere verità, mentre la

storia racconta verità che poi si rivelano menzogne. Non so se Benedetta Craveri sottoscriverebbe. Certo è che, con questo nuovo libro dalla prosa raffinata e impeccabile, di lettura scorrevole e avvincente, l'autrice fa un ulteriore passo avanti, lungo e ben piazzato, nella messa a punto di un genere estremamente interessante. Un genere che – non sembri esagerato e irriverente – deduce la storia dalla letteratura. Mi spiego: che chiede conferma della veridicità un po' sospetta della Storia, alle elaborazioni fantasiose ma quanto più fondate della letteratura. Il racconto prende le mosse dall'arrivo in Francia di Caterina de' Medici, dove l'attendeva il promesso sposo, il futuro Enrico II. Ad accompagnare lei, lo zio Clemente VII. A sospingere lui, il padre Francesco I. Craveri, che con la sua grazia distinta sa infilarsi in tutti i talami e descrivere senza falsi pudori le prestazioni più varie, accompagna sin dalle prime pagine il lettore dietro le tende della stanza in cui Caterina ed Enrico si conobbero carnalmente, la prima notte di nozze, per mostrarci il re padre, Francesco I, intento a spiarli nell'ansia di poter dichiarare quel matrimonio consumato, e il mattino dopo sorprende per noi lo zio papa, Clemente VII, che con la stessa apprensione controlla le lenzuola per trovare tracce che lo rassicurino. E prosegue poi, il racconto, inanellando legittime e favorite, spesso bruttine le prime, bellissime le seconde (due nomi fra i tanti: Diane de Poitiers e Gabrielle d'Estrées), spesso difficili alla procreazione le prime, fecondissime le seconde, in un collier ininterrotto che passa per la tempesta delle guerre di religione, le complesse reggenze delle madri dei due Luigi nel secolo d'Oro, si srotola giù giù dentro l'affare dei veleni per arrivare fino al "martirio" di Maria Antonietta. Ma in questo suo snidare la Storia da dietro i troni e da sotto le coltri, oltre a regalare a piene mani testimonianze scritte di pugno da tante di quelle donne – memorialistica, carteggi: altrettante prove inconfutabili di doti, intelligenza e cultura spesso misconosciute e ancor più spesso non condivise dai re protagonisti – Benedetta Craveri mette in primo piano, apre e sfoglia per noi il Grande Testo della Letteratura di tutti i secoli, spaziando da Christine de Pisan a Marguerite Yourcenar, da Brantôme a Cocteau, dai *contes de fées* a *Il rosso e il nero*. Utilizzando la finzione come suggerlo, come convalida, conferma, quando non addirittura legittimazione dei fatti narrati. Al punto che, in vari momenti particolarmente felici, è la letteratura a generare la Storia. La tragica fine di Joseph Boniface de la Mole, "miglior campione di Venere che di Marte", primo amante della

regina Margherita, decapitato sulla pubblica piazza per il complotto volto a mettere sul trono, alla morte di Carlo IX, il più giovane dei Valois, si fissa realmente nella memoria collettiva – scrive l'autrice – quando Stendhal ne ritrae la testa recisa. Prima, era *petite histoire*. Come *petite histoire* sarebbero rimasti gli smacchi sessuali di Luigi XVI che per più di sette anni non riuscì a deflorare Maria Antonietta (impotenza di lui, vizi segreti di lei) se la posta in gioco non fosse stata di natura politica. Ma il vero suggello, anche in questo caso, dopo la celebrata trasformazione in martire cristiana della regina viziosa, è “la smorfia che David fissò sulla carta”: il senso vero della sua esistenza è in quel segno.

17 09 2005

Tra bigottismo e dolce vita

Jacques Boileau, *Sulle eccessive scollature delle donne*

Giovanni XXIII, quando era nunzio apostolico in Francia, si trovò una sera a un pranzo ufficiale accanto a una bella signora con generoso décolleté che faceva mostra, oltre che delle sue grazie, anche di una preziosa croce di smeraldi, posata proprio nel bel mezzo della scollatura. Per nulla scandalizzato, l'alto presule ebbe a commentare col suo sorriso disarmante: “Benedetto quel Calvario!”. Per l'abate Jacques Boileau, autore nel 1675 di un trattato *Sulle eccessive scollature delle donne*, ora proposto da Medusa, la questione è molto meno lineare. Scrive: “La vista di un bel seno non è meno pericolosa per noi di quella di un basilisco, ed è per questo che possiamo dire, con la Scrittura, che il demonio si serve delle finestre del nostro corpo per far entrare nella nostra anima la morte con il peccato”. L'intero opuscolo, la cui prima parte dimostra “Che la nudità del petto e delle spalle è riprovevole e nociva”, mentre la seconda si concentra “Sulle inutili scuse delle donne che stanno con il petto e le spalle nude”, è un dito puntato contro la femmina, colpevole di ispirare pensieri perversi nel pover'uomo sottoposto al supplizio del seno esibito. Bacchettone e bigotto, il firmatario del trattato? Le poche notizie che abbiamo su di lui ce lo descrivono – fratello maggiore del più noto Nicolas, autore di quell'*Arte poetica* che fu il canone a posteriori del classicismo francese – come uno pseudo gaudente, mondano e coltissimo, non alieno da frequentazioni giudicate indegne per un uomo di Chiesa. A leggere le sue righe non si può

non pensare, come ha fatto il curatore del volumetto Riccardo Campi, a Tartuffe e Dorine, in altre parole al ritratto dell'ipocrita dipinto da Molière. “Copritevi quel seno: io non devo vederlo! Queste cose offendono l'anima e fanno nascere pensieri colpevoli” dice Tartuffe alla bella servetta Dorine, troppo bella per la sua debole volontà, coprendole il décolleté con un fazzoletto. E lei ribatte: “Non capisco perché vi eccitate tanto! Io, per conto mio, non sono così pronta a scaldarmi, e potrei vedervi nudo dalla testa ai piedi senza provare la minima tentazione”. Tanto ipocrita lui, quanto maliziosa lei. Ma è forse sbagliato vedere nell'abate Boileau un Tartufo in carne e ossa, perché nella sua pruderie esagerata spunta di continuo il sospetto del sorriso. Con le sue citazioni dai Padri della Chiesa, stracchiate a significare banali assurdità, chi prende in giro colui che sarebbe diventato decano della facoltà di teologia di Parigi? Il fratello Nicolas diceva di lui che “se non fosse stato dottore della Sorbona, sarebbe stato dottore della Commedia dell'Arte”. Certamente non ipocrita, sinceramente timorato, era invece il giovanissimo Oscar Luigi Scalfaro, quell'estate in cui, ospite di un ristorante romano con altri esponenti della Dc, vide a un tratto una signora di un tavolo vicino che, vinta dal caldo, ebbe la bella idea di togliersi il bolero e di mostrare tutto quello che allora si poteva: le spalle e un'ampia scollatura. Il futuro presidente della Repubblica balzò in piedi, si avventò sulla signora e, rimproverandola, tentò di coprirla addirittura con una tovaglia (dicono impietose le cronache). Parapiglia fra i commensali e rimbalzo della notizia su tutti i giornali. Non si sa come reagì la signora. Erano quelli gli anni in cui, racconta la storia del costume, gli italiani meno timorati si dividevano in due tifoserie, non meno calde di quelle per Bartali e Coppi. A confronto, in questo caso, due scollature tanto diverse quanto lo erano i due campioni: Lollo contro Loren. La Lollo viene lanciata e iconizzata in *Pane, amore e fantasia* nel 1953, quando crea il personaggio della Bersagliera che si aggira per le strade assolate della Ciociaria. La sua scollatura, rivista oggi, appare casta, ma le foto non rendono giustizia al film, che valorizzava, oltre alle forme, anche la mimica del personaggio: ingenuo, certo inconsapevole della sua bellezza. La carica seduttiva di quella scollatura giungeva allo spettatore, per così dire, di riflesso, la si leggeva negli occhi di un De Sica maturo e turbato, e in quelli di Marisa Merlini, meno giovane signorina di buoni principi. L'inconsapevolezza della Bersagliera era rafforzata dal suo interesse nei confronti dell'asinello che non l'abbandonava mai. Ben diversa appare la Loren un

anno più tardi, quando propone il personaggio della bella pizzaiola ne *L'oro di Napoli*. La sua scollatura, assai più generosa e aggressiva di quella della rivale, appare come un'insegna che deve attirare i clienti in un ingegnoso giro di pizze a credito. Ma dalla Francia, un altro seno doveva arrivare pochi anni dopo a turbare i sonni di tanti ometti indifesi, sia pure vietato ai minori di 16 anni: quello di Brigitte Bardot. Nel film *Una parigina*, il suo décolleté è protagonista di una scena movimentata e piccante. E probabilmente si rivela decisivo nella seduzione del principe consorte Carlo, interpretato da Charles Boyer. Siamo a una cena dell'alta diplomazia. Frac e belle donne di classe. La prorompente scollatura di Brigitte è sottolineata da un giro di perle. Al momento buono, la collana si rompe e le perle saltellano sul pavimento inseguite da austeri ambasciatori carponi. La stessa Brigitte partecipa alla caccia anch'essa a quattro zampe. È allora che la scollatura prorompe. Si dice che parecchi 14 e 15enni riuscirono a fingersi in età e si ritrovarono poi nei loro lettini con la fronte sudata. A proposito di voyeurismo adolescenziale, non si può non ricordare, in *Otto e 1/2*, la sequenza della Saraghina, nella quale tutto lo spessore simbolico del turbamento si svela nel nesso tra abnormità mostruosa e maternità. Di tutt'altro tenore, sempre in Fellini, è quell'altra scollatura, di Magali Noël: quando, ne *La dolce vita*, ammiccando al proprio décolleté, la ragazza s'inventa un gioco rivolto al padre provinciale di Marcello e usa i tovaglioli per simulare un reggiseno. Tenerezza e autoironia. Indicibilmente più sfacciata, persino un po' proterva, appare invece, vista oggi, la scollatura ruggente di Jayne Mansfield. Negli ultimi anni di vita di Marilyn Monroe, Hollywood le cercò un'alternativa, una rivale. Fra le tante candidate, Jayne Mansfield, dotata di un seno spropositato. L'effetto delle sue grazie era devastante e causava anche fenomeni fisici. Come quando, in una memorabile sequenza, Jayne cammina su un marciapiede preceduta dalla sua scollatura, mentre due uomini stanno scaricando delle stecche di ghiaccio da un camion. All'apparire di Jayne, i due rimangono impietriti e il ghiaccio incomincia a ribollire e a sciogliersi. I nostri papà, quarant'anni orsono, sognavano su quelle scollature "eccessive". La poetica di chi li faceva tanto sognare, che tenessero per la Lollo o per la Loren, era in qualche modo flaubertiana. Tutti sanno che una tendina tirata di una carrozza che si allontana, come avviene in *Madame Bovary*, senza che ci sia raccontato che cosa avviene dietro quella tendina dentro quella carrozza, eccita il lettore infinitamente di più di una scena di sesso descritta in ogni dettaglio,

strappato ogni velo. Ma c'è anche un filone narrativo nel quale il seno, affrancato da veli e reticenze, occupa sfrontatamente la pagina. Come nel romanzo di Philip Roth (ora proposto da Einaudi) il cui protagonista – kafkiana metamorfosi – si trasforma addirittura in un enorme seno. O nella rassegna sorridente e meditativa di Ramón Gomez de la Serna (*Sem*) in cui queste “bacche sugose, polpose e piene, sebbene non commestibili” vengono ripensate e mentalmente riorganizzate in una sorta di “quadratura del seno”. O più che mai nell'*Idillio* di Maupassant, sorprendente racconto che culmina con l'allattamento di un adulto in un vagone ferroviario.

01 10 2005

Vacanze normanne

Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*

“Oggi quel viaggio lo si farebbe probabilmente in automobile”, scrive Proust in *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Pubblicato nel 1919, il secondo volume della *Recherche* contiene il racconto del primo soggiorno balneare ch'egli aveva fatto parecchi anni prima, in compagnia della nonna, sulla costa normanna, a Cabourg: nella finzione narrativa, Balbec. Proust ci sarebbe andato in seguito ogni estate, allora sì in automobile, con l'amato Agostinelli al volante. Ma quella prima volta, racconta il Narratore, prese il treno come facevano gli altri parigini. Erano anni, quelli a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in cui la moda dei bagni di mare (con alibi terapeutico) si stava rapidamente diffondendo, e da luglio a settembre le località sulla costa – Deauville, Trouville, Houlgate, Honfleur, Cabourg – tutte dotate di Casino, si riempivano di bel mondo, riproducendo in trasferta l'ambiente chic della capitale. Si partiva dalla Gare Saint-Lazare, con la prospettiva di circa sei ore di viaggio. La linea ferroviaria era stata portata fino a Cabourg da qualche anno, derivazione della Paris-Cherbourg, proprio in virtù del crescente turismo mondano. Perché il viaggio in treno non fosse limitato a se stesso, la nonna del Narratore aveva voluto spezzarlo in due fermandosi a trovare un'amica sul percorso. Il Narratore, accompagnata, l'avrebbe poi preceduta per concedersi a sua volta una sosta nella parte vecchia di Cabourg-Balbec, e visitarne la chiesa. La pensava sul mare, battuta dal vento, selvaggia. L'aveva invece trovata molto meno suggestiva, nella piazzetta del borgo,

pizzicata tra due linee tranviarie e un caffè con biliardo. Le vetrate, dentro, raccontavano il ritrovamento in mare di un Cristo miracoloso. Le aspettative erano alte, Swann gli aveva detto che Balbec era una gemma, bella come Siena. Le soste sul percorso avevano protratto il viaggio fino all'alba. Il Narratore, ansioso, che aveva dovuto affrontare il treno dietro prescrizione medica bevendo un alcolico che lo distogliesse dai suoi timori, era poi rimasto incantato dalle stazioncine dei vari paesi i cui capistazione ostentavano i loro berretti bianchi apparendo tra tamarindi e rose mentre in lontananza si scorgevano eleganti signore con cappellini di paglia e levrieri. Balbec-plage, a cinque leghe dal borgo antico, si era annunciata con una scritta in lettere bianche su fondo blu in stile persiano. Il viaggiatore scendeva allora al Grand Hotel. Era stato costruito nel 1868, a fianco del vecchio Casino in legno. Quel tratto di costa del Calvados era stato trasformato nel giro di qualche decennio dalla lungimiranza di due imprenditori parigini, che avevano comprato grandi appezzamenti di dune sabbiose e in breve avevano edificato le varie città balneari destinate a tanta fortuna. All'avvio della loro impresa, i due erano stati sostenuti da artisti come Gautier, entusiasti all'idea della creazione di terme, grazie alla vicinanza delle acque ferrose di Brucourt. L'architetto David aveva poi disegnato un piano a ventaglio per la nuova Cabourg, adiacente al vecchio borgo, tredici vie tutte convergenti verso il Casino, centro della stazione. Nato il Grand Hotel, il vecchio Casino in legno era stato sostituito da uno più moderno. Lo stesso albergo nel 1907 venne interamente ristrutturato in omaggio alla clientela di rango. La diga, a ridosso del mare, costruita per spezzarne l'assalto e con funzione di passeggiata, era lunga 3 km. Da lì si scendeva per delle scale in spiaggia dove cabine di tela a strisce accoglievano le eleganti signore, ai cui tacchetti la finissima sabbia si addiceva (non altrettanto i ciottoli della vicina Dieppe). Il Narratore della *Recherche* racconta del suo primo arrivo al Grand Hotel pieno di tremori, e dell'impressione di fronte allo scalone monumentale di finto marmo. Il direttore dell'albergo, con faccia e voce piene di cicatrici, lo aveva accolto in smoking da mondano, mentre i clienti del Grand Hotel si aggiravano in knickerbockers e soprabiti stretti in vita. Da una grande vetrata si vedeva una sala dove varie persone se ne stavano a leggere. Il Narratore era stato condotto in ascensore dal lift in una stanza alta piena di oggetti, una pendola rumorosa, tende viola, piccole librerie a vetri lungo le pareti e grande specchiera. Dalla finestra, il

mare e la panetteria. Nella grande sala da pranzo, che un'intelaiatura trasparente ma chiusa separava dalla spiaggia pur offrendone la vista, il teatro dei burattini saltato fuori dal vaso di Pandora del Grand Hotel: personalità in vista dei dipartimenti della regione, il re di un'isoletta dell'Oceania con amante, il giovane figlio tisico di un grande industriale, un'attrice con aristocratici al seguito, una vecchia marchesa e il suo corteo di domestici. Ricca borghesia provinciale e nobiltà parigina. Poco alla volta il Narratore aveva preso gusto alla vita balneare, allo splendore accecante della spiaggia, allo sfavillio multicolore e ai chiarori sottomarini della stanza. Timoroso, non lasciava mai la sua vigogna e gli stivaletti di vernice nera, ma intorno a lui vedeva convivere due epoche: ancora eleganti vestite di tutto punto in riva al mare, con crinoline cappellini pizzi e guanti, e già costumi da bagno sia pure lunghi fino al gomito e al ginocchio e soprattutto per gli uomini, a grandi strisce. Paul Poiret, il grande sarto, stava rivoluzionando la moda, aboliva le intercapedini tra abito e pelle, sotto la lana del costume bagnato le forme corporee cominciarono a mostrarsi. Giovani fanciulle sulla spiaggia si cimentavano con il diavolo, mentre per le vie o sulla diga si potevano vedere aitanti ragazzi a cavallo, rampolli dell'aristocrazia a collo scoperto vestiti di stoffe morbide e chiare, o ragazze in tenuta sportiva. Cinque o sei di loro, con una bicicletta spinta a mano e mazze da golf – bellezza fluida mobile e collettiva – avevano incantato il Narratore. Fanciulle in fiore, ma soprattutto, naso diritto e pelle scura, Albertine. Nel mutamento delle proporzioni sociali tipico dei soggiorni nelle località balneari, il desiderio poteva nascere per una pescatrice seduta su un muretto con le gambe penzoloni, per la bella campagnola che portava la panna in albergo al mattino, o per una sprezzante sconosciuta. Dal concerto sinfonico sulla spiaggia, ai campi sportivi, all'ippodromo, al gran Kursaal, al teatro del Casino passando per il Rally-Paper in bicicletta, i fuochi d'artificio la sera, la festa dei fiori l'8 agosto, o lo Skating-Rink in legno d'acero circondato da un promenoir con orchestra che suonava repertori speciali per il pattinaggio, i divertimenti non mancavano. L'incanto si sarebbe rotto, per tutti, l'estate del '14. Il Grand Hotel venne progressivamente requisito per ragioni belliche e il Narratore, ormai affezionato e a suo agio, dovette rinunciare a ulteriori vacanze.

01 07 2006

Storia di un naso

Patrick Süskind, *Il profumo*

In *Apparizione* di Mallarmé c'è il profumo di tristezza. Indefinibile, certo, l'abbiamo sentito tutti. Impossibile parlarne, descriverlo, se non come evocazione. Qualsiasi profumo, del resto, è per sua natura imprevedibile, pur corrispondendo a qualcosa di estremamente preciso. È sicuramente questa la ragione per cui la letteratura di tutti i tempi e paesi ha sempre cercato di rendere il profumo con le parole. La sfida più ardua è quella che attira di più. La nostra memoria di lettori è piena, anzi satura, di evocazioni più o meno impotenti. Il caso del romanzo di Süskind *Il profumo* (ora portato sullo schermo) è esemplare. Jean-Baptiste Grenouille, il protagonista che in nome di un profumo diventa serial killer, è l'uomo (l'unico che sia mai esistito) senza odore, tanto da venir temuto come essere diabolico. Paura assurda, il demonio come tutti sanno lo si riconosce proprio dall'odore, il suo inconfondibile puzzo di zolfo. Quella di Grenouille è però, senz'ombra di dubbio, una maledizione. Venuto al mondo tra odori sgradevoli, quelli di una Parigi settecentesca tra le più sporche e puzzolenti che la letteratura ricordi, non è dotato del più immediato segno di riconoscimento che individua l'essere vivente. Questa sua diversità, che lo rende non umano, è doppiata da una seconda e complementare caratteristica: Grenouille ha il naso più potente che si possa immaginare. Si potrebbe facilmente leggere *Il profumo* al secondo grado, come la storia di un uomo senz'anima, in fondo l'odore è un'essenza, o di un uomo privo di sé, che compensa con un io debordante, e formula il superomistico e velleitario progetto di darsi un'anima rubandola a chi ce l'ha, addirittura a chi ne ha una sublime, la fanciulla senza peccato, anzi un'anima composta della quintessenza di venticinque anime belle, e uccide a ripetizione fidando nella sua irricognoscibilità, impossibilità di individuazione per assenza di odore. Il romanzo di Süskind, però, pur essendo una storia tutta imperniata sull'olfatto, che dalle puzze di Parigi si sposta, nel processo di formazione (o deformazione) del protagonista, nella capitale mondiale dei profumi, Grasse, il luogo ideale per la ricerca di essenze reali o metaforiche, nel profluvio di parole impiegato per descrivere il più gran numero di odori, da quelli fetidi a quelli paradisiaci, è nell'insieme un libro non profumato. Paradossale? È come il quadro che raffigura il profumo, la sua rappresentazione. Ben più potente, dal punto di vista evocativo, è il

profumo di tristezza di Mallarmé. Essendo impossibile la *mise en scène*, scatta l'immaginazione, o meglio la memoria, in questo caso olfattiva, e tre parole sono più efficaci di un intero romanzo. Memoria involontaria. In effetti è impossibile ricordare un profumo volontaristicamente. Crearlo si può, possono inventarsi nuovi profumi i cosiddetti “nasi” professionisti, coloro che – come il personaggio fittizio di Süskind, ma nella realtà – hanno un olfatto più sviluppato, più sensibile, e riescono a farne una facoltà attiva. Alessandra Montrucchio, nel suo *Storia di un naso* (Einaudi), ci racconta per filo e per segno la vicenda umana e professionale di un naso vero, quello di Laura Tonatto. Come recita il sottotitolo, il suo libro è dedicato alla *mise en scène* dello “straordinario talento di una creatrice di profumi”. Unico, o quasi, naso italiano, Laura Tonatto si rappresenta attraverso Alessandra Montrucchio, che a sua volta mette in scena se stessa nell'atto di intervistare la sua protagonista. Il libro è concepito come un pot-pourri, per restare in tema e, oltre a essere una biografia autobiografica, è una piccola enciclopedia del profumo, uno zapping tra storia, geografia, aneddotica, letteratura e molte altre cose ancora intorno e dentro al profumo. Memoria involontaria: raccontare un'essenza è arduo come ricordarla a comando. Montrucchio, nel passare in rassegna i più vari scrittori che hanno tentato di farlo, da Marziale a Süskind, cade inevitabilmente su Proust e scrive che il celeberrimo passo della *madeleine* sempre citato “è l'esempio a cui ricorre chiunque voglia mostrare di conoscere le forze misteriose che legano gli odori alla memoria”. Evocando il brano, ci avverte che si tratta di un qui pro quo: “Proust parla del sapore di *madeleine*”, aggiunge. È curiosa, questa considerazione di Alessandra Montrucchio. Forse, la ricreazione di un profumo con le parole è così difficile che diventa possibile credere di sentirne uno anche dove non viene evocato. O credere, per interposta persona, che qualcuno possa fraintendere là dove non c'è fraintendimento possibile. In una gara ideale tra scrittori, tutti quelli che hanno provato a raccontare profumi (Montrucchio insiste sul fatto che nell'odierna civiltà dominata dall'immagine gli scrittori purtroppo non ci provano più, e sfida contestualmente i suoi colleghi), ognuno di noi potrebbe divertirsi a cercare di ricordare quale pagina gli è rimasta più impressa dal punto di vista dell'evocazione olfattiva. La pagina più profumata della sua memoria di lettore. Mallarmé a parte, accettando l'ipotetica contestazione di chi volesse negare alla tristezza un profumo, a me viene subito in mente la serra di Zola, ne *La Curée*. La descrizione, nel suo contenuto metaforico, è

dettagliata. Non tanto degli odori, dei profumi che le piante di quella serra emanano, quanto del modo di sentirli da parte della protagonista Renée la quale, pervasa di sentimenti morbosi, viene rappresentata da Zola attraverso l'atmosfera soffocante e inebriante insieme, dominante, imperativa di quel giardino d'inverno che Parigi cela. Gli effluvi delle piante tropicali, quelli dolciastri che cullano mescolati a quelli pestilenziali e acri che trafiggono il cervello, prendono possesso della giovane donna e dicono il bisogno di voluttà di cui lei è pervasa al punto da trasformarsi nella sua mente in qualcosa di diverso ancora: "in quella musica strana di odori, la frase melodica che tornava sempre, a sovrastare, a soffocare la delicatezza della Vaniglia e la violenza delle Orchidee, era quell'odore umano, penetrante, sensuale, quell'odore d'amore che emana il mattino dalla camera chiusa di due giovani sposi". E si torna, così, a Mallarmé: "Descrivere non la cosa, ma l'effetto della cosa". Il profumo, comunque lo si giri, è un'ossessione.

29 09 2006

La valigia di Irène: una vita svelata attraverso le sue carte inedite

Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt, *Vie d'Irène Némirovsky*

Poco dopo l'uscita di *Come le mosche d'autunno*, Robert Brasillach – commentando il libro nella pagina letteraria de "L'Action française" – si rammaricava di dover indicare come modello agli scrittori francesi una giovane donna "d'origine insieme russa e israelita": Irène Némirovsky. Aggiungeva: lei ha saputo meglio di voi "cogliere i segreti della nostra razza". Quel piccolo libro era un gioiello di sobrietà, paragonabile a *Un cuore semplice* di Flaubert. Complimento enorme e allo stesso tempo velenoso. Furono adesioni e apprezzamenti di questo tipo a valere alla giovane scrittrice la fama di ebrea antisemita. Come lucida e impietosa ritrattista di un mondo che ben conosceva avendone fatto parte (quello della finanza e della mondanità senz'anima), la recente rivelazione che con *David Golder* aveva messo sottosopra la scena letteraria parigina uscendo dal nulla e dando prova a soli 26 anni di una maestria da scrittore più che maturo, rischiava di venir accalappiata nelle maglie di un'ideologia che in alcun modo le apparteneva, e che mai sposò. Quando Brasillach la recensiva in quel modo era il 1931. Le varie importanti

amicizie a destra che Irène Némirovsky si era fatta a Parigi in quegli anni, non perché a destra ma perché importanti scrittori, come Paul Morand, non le servirono a nulla quando si trattò di ottenere per sé, il marito e le due figlie piccoline la nazionalità francese. O meglio, solo per le due bimbe riuscì a ottenerla. Lei venne arrestata dalla polizia parigina nel luglio del '42 e poche settimane dopo morì a Auschwitz. Stessa sorte subì nell'ottobre il marito Michel Epstein. Bizzarramente, Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt, autori della corposa *Vie d'Irène Némirovsky* appena uscita da Grasset/Denoël, riportando le parole di Brasillach s'indignano soprattutto perché bolla l'autrice come "russa". Presi da passione quasi carnale per la loro scrittrice, come capita a ogni biografo che si rispetti, Philipponnat & Lienhardt insistono a molte riprese, forse troppe, sul fatto che Irène Némirovsky è una scrittrice francese, non russa, e che solo il caso l'ha fatta nascere a Kiev. Questa visione "franco-française" del loro mandato, non li ha per fortuna indotti a ignorare il periodo che Irène Némirovsky visse nella Russia imperiale e poi in quella rivoluzionaria, dalla nascita al 1919, anno in cui con il padre ricco banchiere e la madre bella donna amante del lusso e avara di sentimenti, Irène ragazza fuggì dal suo Paese per approdare in Francia dopo un periodo trascorso in Finlandia e in Svezia. Anzi, la ricchezza della biografia nasce proprio dal fatto che i due autori si sono recati nei luoghi della sua infanzia, dove hanno raccolto documenti e testimonianze. Il grosso della novità di questa *Vita*, però, viene dalla valigia, quella leggendaria valigia che Irène, al momento dell'arresto, affidò alle bambine e che loro serbarono come unico ricordo della madre fino all'età adulta senza osare aprirla. Dentro c'era il manoscritto della *Suite française*, lo straordinario romanzo sulla fuga dei francesi da Parigi nel giugno del 1940, all'arrivo dei tedeschi. "Mio Dio, che cosa mi combina questo Paese? Dal momento che mi respinge, osserviamolo freddamente, guardiamolo mentre perde l'onore e la vita...". Questo scriveva Irène Némirovsky in una delle pagine di sinistra del manoscritto, quelle riservate alle annotazioni e alla "vita anteriore" del romanzo. Non aveva sottovalutato il pericolo, sapeva di avere i giorni contati, però lei voleva scrivere, fino all'ultimo. "L'opera più importante della mia vita", diceva di quel romanzo. E aggiungeva: "Postumo, sicuramente". Solo nel 2004 Denise Epstein, la maggiore delle due figlie di Irène, trovò il coraggio di dare alle stampe il manoscritto e *La suite française*, benché incompiuto, ottenne il Prix Renaudot surclassando gli

autori viventi in concorso. Esplose così, dopo quarant'anni di oblio, il successo più che postumo di una scrittrice contemporanea di Nathalie Sarraute e di Nina Berberova che la morte a 39 anni aveva rapidamente fatto dimenticare. Sull'onda di quel successo, Philipponnat & Lienhardt sentirono la necessità di andare più a fondo e misero in cantiere la loro biografia, decisi a ottenere da Denise Epstein l'autorizzazione a consultare il resto del contenuto della valigia. E ci sono riusciti. Il loro racconto è prezioso perché tutto intessuto di citazioni che provengono da lì. Un'altra biografia di Irène Némirovsky era uscita nel 1992, prima della grande riscoperta. Ma era a firma di Elisabeth Gille, la figlia minore di Irène, Babet per la mamma. Aveva 5 anni quando rimase orfana, e la sua biografia era tutta immaginaria: *Memorie sognate*, l'aveva intitolata, e l'emozione dominava nettamente sull'informazione. "Nel rileggere *Les mouches d'automne* al momento di pubblicarlo, provo una sorta d'imbarazzo – scrisse Irène Némirovsky quando il libro doveva uscire da Grasset – ... il pudore che si sentirebbe a parlare di eventi personali... È un racconto fatto in parte di ricordi, in parte di sensazioni puramente soggettive; ricordi di rivoluzione, dei primi anni d'esilio; nostalgia all'epoca delle prime nevi...". La metafora del titolo, che ora nella traduzione italiana per Adelphi diventa una similitudine, designa i russi esuli di Neuilly e Passy, che vivono ai margini della capitale e deperiscono in piccoli alloggi ammobiliati. Come le mosche d'autunno, che rimaste prigioniere al chiuso, ronzano sbattendo contro i vetri delle finestre prima di cadere a terra, morte. Al centro della narrazione, un cuore semplice: la vecchia balia Tatiana Ivanovna. Ha dedicato la vita ai Karine, di cui ha allevato più generazioni. Quando cacciati dalla rivoluzione d'ottobre loro devono lasciare la lussuosa tenuta di Karinovka, la balia resta a difendere gioielli, argenteria e spiritus loci. Li raggiungerà a Odessa per portar loro i diamanti cuciti nell'orlo della gonna, e li seguirà nell'esilio parigino. Ma lì amore e fedeltà non basteranno più a sorreggerla: fatale sarà la prima neve.

13 10 2007

Romanziere non si nasce, si diventa

Simone de Beauvoir, nel centenario della nascita

E la scrittrice? La romanziere Simone de Beauvoir, intendo. L'autrice

dell'*Invitata, dei Mandarin*, ma anche della *Donna spezzata* o della *Morte dolcissima*. A un secolo dalla nascita, per le celebrazioni anniversarie si rilegge ovunque lo slogan di Beauvoir "Donne non si nasce, si diventa". Un po' meno si pensa che quello slogan andrebbe postillato: "Donne si diventa attraverso la scrittura", o parafrasato: "Romanziere non si nasce, si diventa". Simone de Beauvoir diventò donna scrivendo, diventò in altre parole se stessa attraverso la scrittura. E come? Inventando delle altre da sé nelle sue finzioni narrative. Reinventandosi con la penna. Femminismo, esistenzialismo al femminile, amori contingenti, relazioni a tre, libertà sessuale, tante immagini della stessa icona. Ma non ci sarebbe stata l'icona, se non ci fosse stata la scrittrice. Non diventò Beauvoir perché aveva scelto Sartre, scelse Sartre perché era diventata Beauvoir. Sembra troppo? La reincarnazione postmoderna di Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, che festeggia il centenario con un imponente convegno internazionale al Refettorio dei Cordeliers di Parigi, che cosa ha dovuto fare, perché il passaggio del testimone fosse compiuto e reale? Farsi romanziere, scrivere i *Samurai*, oltre e al di là dei saggi da semiologa e da psicanalista *engagée*. I *Samurai*, riscrittura dei *Mandarin*. Il suo megaconvegno dedica buona parte delle tre intensissime giornate (9-10-11 gennaio) a Simone de Beauvoir narratrice. Una *filière* incontestabile unisce attraverso gli anni la scrittura di tre donne che si sono create (anche come personaggi, certo) tessendo storie: Colette, Beauvoir, Kristeva. Ognuna a suo modo, e con i suoi strumenti. Ma a partire dalla stessa necessità, e con lo stesso scopo. Non rileggerei, oggi, *Il secondo sesso*. Rileggerei i racconti della *Donna spezzata*. Le autobiografie di Beauvoir, le *Memorie di una ragazza per bene* o *La forza delle cose*: non le rileggerei in quanto "memorialistica" ma in quanto "autofictions", invenzioni di sé *au fil des pages*, creazioni di un io grazie e in virtù della scrittura. Non è quello il filone che più sfruttano oggi i narratori di mezzo mondo? Far sì che la loro vita diventi uguale ai loro romanzi? Anche in negativo, inventando personaggi che incarnino le loro più oscure tentazioni e le vivano al loro posto: come fece Sartre con *L'enfance d'un chef*, "L'infanzia di un capo", il Sartre meno letto, l'unico forse su cui può giocarsi davvero un confronto con la compagna Simone. Confronto che, diciamolo, non vede vincere l'uomo, ma la donna.

12 01 2008

L'ingegnere della scrittura

Alain Robbe-Grillet, ritratto in memoria

L'uniforme verde, lo spadino e la feluca gli sembravano troppo. Accademico di Francia, ma senza divisa, Alain Robbe-Grillet è morto la scorsa notte a Caen, all'età di ottantacinque anni, indomito. È stato uno dei protagonisti del Novecento letterario, rivoluzionando la scrittura da ingegnere agronomo qual era – e ci teneva a essere considerato tale. Nel suo castello in Normandia aveva realizzato dei sistemi di irrigazione da lui progettati e coltivava piante tropicali come esercizio dello spirito. La tempesta che anni fa aveva distrutto parte della proprietà lo aveva a tal punto disorientato che aveva deciso di regalare tutto all'IMEC, l'Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine, beni immobili e mobili, manoscritti e piante compresi, per diventare ospite in casa sua. Diceva che non possedere più niente, neppure il maglione che indossava, rappresentava per lui la libertà più grande. Un uomo di carattere, Alain Robbe-Grillet. Nato il 18 agosto 1922 a Brest, entrò in letteratura negli anni Cinquanta in maniera dirompente dichiarando morto e sepolto il romanzo ottocentesco in nome di quello che altri battezzarono il Nouveau Roman e dando vita a quella che venne chiamata “la scuola dello sguardo”, una narrativa apparentemente senza personaggi e senza trama, che rovesciava il punto di vista. Il narratore cessava di essere colui che conoscendo il mondo lo raccontava ai lettori, per diventare soggetto anonimo privo di certezze, alla ricerca lui per primo di un introvabile punto fermo. Romanzi come *Le gomme* (del '53, tradotto da Einaudi nel '62), *Il voyeur* o *La gelosia*, gettarono scompiglio in un panorama parigino ancora restio ad accogliere attacchi così diretti e radicali alla tradizione, benché Sartre avesse preparato il terreno introducendo nella scrittura letteraria la fenomenologia di Husserl. Nominato direttore editoriale da Minuit, la *maison d'édition* nata clandestina durante la seconda guerra mondiale e diventata grazie all'intuito di Jérôme Lindon la voce dell'avanguardia, Robbe-Grillet favorì la pubblicazione di autori come Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Marguerite Duras e Claude Ollier. È diventata famosa la fotografia di Mario Dondero che ritrae il gruppo, istantanea “falsa” secondo Robbe-Grillet che sempre rifiutò l'idea di un movimento di cui lui sarebbe stato il fondatore. In *Pour un Nouveau Roman*, raccolta di saggi del 1963, anno anche dell'importante

decade di Cerisy-la-Salle che riunì gli artefici di quella rivoluzione culturale, Robbe-Grillet spiegò il senso della novità proposta tirando in ballo il concetto di coscienza, e la rottura incolmabile verificatasi tra Ottocento e Novecento in fatto di percezione. “Il lettore di Balzac e Dickens può essere totalmente fiducioso nel narratore – avrebbe chiarito molti anni dopo – mentre nel romanzo moderno, il malessere del narratore si traduce nel fatto che, non ha scelta, crea il mondo con le sue parole proiettandosi verso l'esterno. È perfetta la formula di Barthes secondo cui il romanziere moderno non parla del mondo ma parla il mondo”. Nonostante la difficoltà di un'idea tanto eversiva, Robbe-Grillet provò a sperimentarla anche in ambito cinematografico, dapprima come sceneggiatore di un film di Alain Resnais, *L'anno scorso a Marienbad*, che vinse il Leone d'Oro a Venezia nel 1961, poi come regista di opere diventate cult come *Trans-Europ-Express* e *Slittamenti progressivi del piacere*. Va detto però che la vera bomba Alain Robbe-Grillet l'avrebbe sganciata ben dopo sul quartiere germanoprantino ormai tranquillo, che finalmente aveva digerito le provocazioni dei *nouveaux romanciers* e delle avanguardie sorelle, da Tel Quel all'Oulipo, e aveva imparato a leggerle oltre che a sorreggerle. Negli anni Ottanta, dopo aver lasciato credere alla favola bella della narrativa impersonale e senza soggetto, rivelò senza pudore di non aver mai parlato nei suoi romanzi d'altro che di sé. Lo fece in apertura dello *Specchio che ritorna*, primo volume di quella che sarebbe diventata una trilogia, con *Angelica o l'incanto* e *Gli ultimi giorni di Corinthe*. Svelando insomma che qui, nelle sue autobiografie – ironico e insinuante il plurale – faceva solo più apertamente, tornando cioè all'uso del primo pronome personale, quello che aveva fatto fin dall'inizio: tradurre in scrittura le sue ossessioni. Tentazioni innominabili, politiche e sessuali principalmente, il cui peso insopportabile aveva reso necessaria la creazione di tanti altri da sé, disseminati nei romanzi e spesso privati persino di un nome proprio, che diventassero responsabili al posto suo, sostituissero il suo io incarnandone gli aspetti osceni. L'ultimo libro, *Un roman sentimental*, del novembre scorso, è arrivato in libreria sotto cellophane: talmente erotico da doversi presentare “vestito”. Come saluto, Robbe-Grillet si è concesso il piacere di un clamoroso insuccesso, e di attacchi della critica simili a quelli dei lontani anni Cinquanta. Non è da tutti.

19 02 2008

Donne libere, garanti del meraviglioso

Paola Dècina Lombardi, *La donna, la libertà, l'amore. Un'antologia del surrealismo*

La donna, la libertà, l'amore: il titolo della corposa antologia curata da Paola Dècina Lombardi per Mondadori è riferito alla figura femminile che domina “ambiguamente e contraddittoriamente” l'immaginario dei surrealisti. Garante del meraviglioso, la donna è “avvolta da un alone di sacralità”, scrive la curatrice, “idea romantica d'ascendenza cortese”. È insomma colei che non si può conoscere e che rimane, nonostante tutto, un'estranea. Al centro dei pensieri e della poesia, creatura ispirata e ispiratrice, ma libera e errante, e musa proprio in quanto tale. Donna-fiore o frutto o bambina, oppure al contrario donna-fata o fatale o strega, è cantata in quanto tramite d'accesso alla dimensione vera in cui tutto, dalla rivoluzione all'amore, diventa possibile. Oggetto di culto, quindi, e protagonista nei testi delle esperienze più estreme. Predatrice o predata, nel gioco dell'eros come in quello dei sentimenti. Strumento di conoscenza, anche. Luogo delle risposte, ma come transito. L'uomo la vede e la vuole “altra”, irriducibile a una normalità che la svuoterebbe di senso poetico. “La donna che amo non sa far la maglia” scrive Soupault, e Breton a quattro mani con Aragon, nel *Demone del focolare*, si chiede: “Che male c'è a gettar lo sguardo nel cestino della carta dove uomini negligenti hanno lasciato cadere le mogli spettinate e stanche dopo lotte ineguali il cui esito è troppo facilmente prevedibile, purtroppo! Chi fornì quelle ceste – a regali di nozze?”. La donna stessa, quando scrive, stenta a riconoscersi nell'icona che le viene mostrata. Bona Tibertelli De Pisis, nipote del pittore, diventata a Parigi de Mandiargues avendo sposato André Pieyre, affida alla notte la sua vendetta. Si dà del tu e parla al proprio corpo come se fosse quello della sorella gemella. O ancora, in *Autoritratto*, confessa: “Quando parlo di me, non è di me che si tratta”. Antonio Delfini finisce per nutrire sospetto: dopo aver incontrato nel '32 un “grand'uomo” a Parigi (probabilmente Breton), sperimenta la scrittura automatica con *Il fanalino della Battimonda*, ma si ritrova poi a maledire, allegramente, la donna tagliacarte, che “mutande di nailonne/ tenea sotto le gonne”. Breton arriverà al capovolgimento quando, in *Arcane 17* (1944-45), scriverà: “sarebbe giunto il tempo di far valere le idee delle donne a spese di quelle dell'uomo, il cui fallimento si consuma oggi assai burrascosamente”. Ma sarà anche quella una figura immaginaria, seppure

rovesciata. Non si trascuri di leggere, nelle *Appendici* al volume, gli estratti dall'*Inchiesta sulla sessualità*. Verbali di sedute tenutesi tra il 1928 e il 1932, in cui Breton, Queneau, Péret, Prévert, Aragon, Sadoul, Tanguy, Man Ray e altri noti surrealisti dibattevano con toni quasi notarili di questioni quali l'orgasmo della donna, l'amore lesbico, la pederastia o i "mezzi artificiali". Lo scambio di opinioni, tra convenuti rigorosamente uomini, è straordinario. L'antologia di Paola Decina Lombardi continua e completa il suo saggio *Surrealismo 1919-1969*. "Una" delle antologie possibili, sottolinea la curatrice nell'introduzione, data l'ampiezza degli orizzonti considerati, sia dal punto di vista cronologico che da quello spaziale: mezzo secolo, dagli albori del movimento alle sue propaggini negli avanzati anni Sessanta, per un'area geografica che spazia dall'Europa all'America. Predominano com'è naturale gli autori francofoni, ma sono molto ben rappresentati la Spagna, il Portogallo e l'Inghilterra, e poi figurano surrealisti di Grecia, Turchia, Romania, Bulgaria, Serbia e Boemia. È presente anche l'Italia, con Ungaretti e Antonio Delfino. Ed è ricco il contingente della succursale d'oltre Oceano. Poco meno di sessanta autori in tutto, di cui circa un quinto donne. La proporzione rispecchia l'atteggiamento surrealista nei confronti della creatività femminile, per accogliere pienamente la quale fu necessaria una maturazione progressiva. Per le traduzioni Paola Decina Lombardi ha mantenuto quelle d'autore "che resistono al tempo" – da Cucchi a Raboni a Falzoni a Tabucchi alla Spaziani, per non citarne che alcune, mentre ha ritradotto il resto in prima persona, avvalendosi per l'insieme del lavoro di un pool di fedeli collaboratori.

08 03 2008

Dal nouveau roman agli amerindi

Jean-Marie Gustave Le Clézio, premio Nobel

Venticinque anni dopo Claude Simon, il Nobel per la letteratura torna alla Francia con Jean-Marie Gustave Le Clézio. La scelta, dopo un quarto di secolo, è coerente. Sessantotto anni, nato a Nizza da famiglia bretonemauriziana, Le Clézio era – per età e per "ampiezza" – il solo francese oggi premiabile. L'altro sarebbe stato Philippe Sollers, il quale però è caratterialmente inadeguato. Le Clézio, eterno ragazzo della letteratura

transalpina, è invece dal punto di vista politico e civile lo scrittore degno per eccellenza. Recentemente, rispondendo a un intervistatore che gli chiedeva che cosa avrebbe detto se mai avesse dovuto vincere il Nobel, rispose che avrebbe parlato dei bambini uccisi dalla guerra. Coerenza con Claude Simon: quando esordì, ventitreenne nel 1963 con *Il verbale* (libro che gli valse il Prix Renaudot, tradotto da Einaudi), il contesto culturale era quello della scrittura sartriana e del *nouveau roman* robbe-grilletiano. Le Clézio parve in linea con le esigenze di una letteratura che, husserliana-mente, cercava di trovare nel romanzo un nuovo rapporto tra l'uomo e il mondo. Disse allora che il suo metodo consisteva nell'andare in un posto, che fosse il centro di una città la riva del mare o il deserto, sedersi, guardare e poi dipingere con le parole quello che vedeva. Qualche anno dopo, qualcuno avrebbe scritto che la sua era una penna-camera, una scrittura cinematografica. Con il tempo, però, le categorie note hanno smesso di funzionare per lui. Aveva bisogno di uno shock fisico per cessare di essere "puramente cerebrale" e lo trovò viaggiando, allontanandosi dalla società occidentale che lo costringeva al disagio. Scoprì il Messico, visse tra gli amerindi, trasformò anche il modo di scrivere sperimentando un nuovo modo di sentire. Per qualcuno che si era formato su Michaux e Lautréamont, sommi viaggiatori della penna della mente e del corpo, quell'espatrio rappresentò insieme un ritorno alle origini e una liberazione. Gli Emberas, popolazione indiana della foresta, gli avevano svelato un rapporto uomo-mondo alieno dai pregiudizi e slegato dal principio d'autorità, politica o religiosa che fosse. Certa critica lo accusò allora di aver optato per un semplicismo naïf, o anche di essere caduto in una trappola non meno rischiosa del razionalismo, il mito del "buon selvaggio". Con il garbo e la riservatezza che lo tengono lontano sempre e comunque dalla rissa mediatica, Le Clézio respinse queste interpretazioni: né buoni né selvaggi, gli indiani incarnavano per lui altri criteri rispetto a quelli occidentali, valori diversi. Ed è stato proseguendo questo percorso di conoscenza che Le Clézio ha affrontato poi una narrazione più personale, nella quale la storia della sua famiglia viene a congiungersi con l'esperienza del viaggio, dell'avventura. Stevenson e Joyce sono i suoi romanzieri preferiti, dice, perché "la letteratura è forte quando riesce a esprimere le prime sensazioni, le prime esperienze, le prime idee". Oltre che romanziera, Le Clézio è prolifico autore di racconti, fiabe e saggi. In Italia Instar Libri ha recentemente pubblicato

L'Africano, libro dedicato al padre, e *Il continente invisibile*, alla scoperta dell'Oceania. A ritroso, erano stati in precedenza tradotti *Diego e Frida*, *Stella errante* e *Le due vite di Laila* dal Saggiatore, *Onitsba*, *Il cercatore d'oro* e *Deserto* da Rizzoli e *Il sogno messicano* da Mondadori.

10 10 2008

L'arte di sedurre tra '700 e primo '900

Giuseppe Scaraffia, *Femme fatale*

Il ritratto di Sarah Bernhardt dipinto da Georges Clairin nel 1876 occhieggia in copertina, ed è in effetti soprattutto lo sguardo ad essere fatale nelle donne di cui racconta con verve e piglio da *chroniqueur* mondano Giuseppe Scaraffia in questo nuovo libro pubblicato da Vallecchi e dedicato ancora una volta a un tema che lo incatena da anni, quello della seduzione. Che sia maschile o femminile, esercitata o subita, è la magia morbosa dell'incanto sensuale che lo affascina. Anni fa aveva cercato la figura della seduttrice in letteratura, poi si è dedicato al dandy e al bel tenebroso. Adesso è tornato alla donna, e ha inanellato un collier di ventidue perle, *femmes* che furono fatali nella loro esistenza a danno e scapito di molti, moltissimi uomini troppo sensibili al loro sguardo pietrificante, in un arco di tempo che spazia tra la fine del Settecento e il primo Novecento. Della Baronessa d'Öttingen – nata Elena Francezna Miontchinska, artista e mecenate di *bohémien*s come Modigliani – Ardengo Soffici, che fu vittima della sua straordinaria bellezza fulva, ebbe a dire: “Era una delle disastrose donne della sua razza angeli e demoni a un tempo, carezzevoli, innocenti e insieme crudeli, perverse, mentitrici e traditrici per eccellenza”. È una definizione che calza perfettamente a tutte le protagoniste del libro, o per lo meno così ce le propone l'autore che per entrare nel mistero del loro charme ha letto migliaia di pagine di corrispondenze. E che ci offre, così, anche dettagli ed episodi poco noti, o considerazioni a volte spiazzanti. *Femme fatale*: usando l'espressione si fa di norma poco caso al suo tremendo significato letterale. E invece capita che si tratti davvero di donne che uccidono. Marguerite Steinheil, la tipica vampira – piccante trentenne bruna, piena d'energia, con grandi occhi blu e una voce affascinante che grazie alla relazione con il Presidente della Repubblica Félix Faure aveva aperto un salotto frequentato da artisti

quali Loti e Zola, Massenet e Gounod – fu realmente fatale per il malcapitato e vanitoso amante. Verso le sette del 16 febbraio 1889, il capogabinetto del Presidente sentì delle strane grida provenienti dal salotto azzurro in cui era entrata un'ora prima la provocante signora. Entrato, vi trovò Marguerite in preda a una crisi di nervi, inginocchiata nuda davanti a Faure semisvestito. Per liberarla dovettero tagliarle alcune ciocche di capelli che il moribondo stringeva ancora nelle mani contratte dagli spasmi dell'agonia. Scaraffia ci dice che a Parigi Meg venne soprannominata “la pompa funebre”. Nell'introduzione sono annunciate due categorie di seduttrici: le donne fatali vere e proprie e quelle che, come Sarah Bernhardt e Yvette Guilbert, assunsero soprattutto esteriormente, nell'immagine e nel comportamento, la maschera dell'ammaliatrice. Tra quelle davvero fatali, Scaraffia distingue poi ancora tra le *allumeuses* e quelle che disponevano liberamente del loro corpo. Il lettore avrà il piacere di individuare le une e le altre, nella serie di “sirene” tratteggiate: da Juliette Récamier, la prima, alle celeberrime come la Contessa di Castiglione, Mata Hari o Alma Mahler, alle mie preferite, Jeanne Duval e Judith Gautier, o alla preferita di Scaraffia, Lou von Salomé, o ancora alla più misteriosa, la dama in grigio, *femme* che fu fatale per Guy de Maupassant.

25 07 2009

Inseguendo Abelardo e Eloisa nelle banlieues

Ignacio Ramonet e Ramón Chao, *Guida della Parigi ribelle*

Sono tanti i luoghi comuni su Parigi che albergano nell'immaginario comune: la *ville lumière*, la città tentacolare, il luogo di tutti i piaceri... Uno svetta però sugli altri accomunando generazioni anche lontane, quello che fa della capitale francese la culla di ogni rivoluzione.

Ignacio Ramonet e Ramón Chao (direttore del “Monde diplomatique” e professore alla Sorbona il primo, giornalista impegnato politicamente oltre che padre del forse più noto Manu leader del gruppo rock Mano Negra il secondo) hanno avuto l'efficace idea di trasformare quel topos in guida, e hanno stilato un vademecum agile e brillante, straordinariamente ricco di storie e aneddoti, da portarsi dietro per visitare Parigi all'insegna dell'*esprit de révolte* (edito per noi da Volland). Organizzata come la più classica delle guide, è divisa in venti capitoli – quanti sono gli *arrondissements*

della capitale – ognuno introdotto da regolare piantina con numeretti che situano personaggi e luoghi con pregnanza sovversiva (tutti corredati di fermata del métro corrispondente).

Non sono forse stati i francesi a inventare le barricate, il nome e la cosa? Si veda a pagina 7. Immergendosi nella lettura, si scopriranno fatti ed episodi, moltissimi dei quali sconosciuti ai più, che dall'eversione antica dell'amore proibito di Abelardo ed Eloisa portano fino all'incendio delle *banlieues* nel 2005. Secoli di storia, ma insieme di letteratura, di filosofia, di politica, prendono corpo nella vivace penna dei due ciceroni, stranieri di nascita ma parigini di cuore e certamente faziosi, come non può non esserlo chi preferisce il disordine all'ingiustizia.

18 10 2010

La signorina in ferro che stregò Parigi

Jill Jonnes, *Storia della Tour Eiffel*

Lo si direbbe un romanzo postmoderno, a giudicare dai personaggi, tutti arcinoti e molto eterogenei: Buffalo Bill, Van Gogh, Edison, Rosa Bonheur e Sarah Bernhardt, Maupassant, James Gordon Bennett, lo scia di Persia, Toro Seduto, Whistler, Annie Oakler cioè la campionessa massima di tiro a segno con il fucile, Mark Twain, il signor Otis quello degli ascensori... La protagonista poi, la *Demoiselle*, ha i tratti decisi dell'icona pop: gambe possenti, fianchi snelli, un'invidiabile altezza, il collo lunghissimo e al posto degli occhi un faro. E invece è storia vera, anzi: la vera storia, per niente post e tutta moderna, della Signorina in Ferro, il puntiglioso resoconto del suo concepimento, della sua nascita, infanzia, adolescenza, fino al gran debutto in società (Donzelli).

Ma cominciamo dall'inizio, come fa Jill Jonnes, l'autrice. Avrebbe potuto essere una gigantesca ghigliottina, il simbolo dell'*Exposition Universelle* del 1889, uno specialissimo arco di trionfo sotto il quale avrebbero dovuto passare tutti i visitatori, ben macabra porta d'ingresso per le celebrazioni organizzate a cento anni dall'abbattimento della monarchia in Francia. Tra i progetti che parteciparono alla gara e che il commissario dell'esposizione si trovò a dover esaminare c'era anche quello. Si affrettò ovviamente a escluderlo: l'intento era inneggiare alla Repubblica, non ricordarne gli aspetti "discutibili".

La palma la riportò, ben più adeguatamente, il progetto intitolato *Tour en fer de trois cents mètres*. Era di un ingegnere francese, Gustave Eiffel, la cinquantina avanzata, elegante nella sua sobrietà, specializzato in ponti ferroviari. Al commissario Lockroy bisogna dare atto di notevole perspicacia. Ce ne voleva una buona dose per scommettere su quell'idea, una torre interamente in ferro, più alta di qualunque monumento – quello a Washington, detentore del record, misurava 169 metri – che avrebbe posato i suoi quattro piedi al centro di Parigi e da lì si sarebbe erta esile e impavida a portare in cielo lo stendardo bianco rosso e blu. Su carta, aveva tutta l'aria di una follia. Bellissima, però, esaltante.

Lockroy capì che se Eiffel ce l'avesse fatta, quella torre avrebbe conquistato il mondo, diventando l'insuperabile dimostrazione dell'assoluta supremazia francese in fatto di modernità tecnologica e ingegneristica genialità. Certo è che a nulla sarebbero valse la potente visione di Eiffel e la lungimiranza di Lockroy, se non fossero state supportate dal coraggio dei 199 operai che quella torre, pezzo dopo pezzo e metro dopo metro, la misero in piedi. Ventisei mesi di lavoro in condizioni estreme, a anche -10° d'inverno e fino a + 37 d'estate, per un salario assolutamente impari. Scioperarono per avere un aumento, giunti a una certa altezza (quando ormai da sotto, avvolti nella nebbia, non li si vedeva più). Eiffel, ingegneristicamente, rispose: "Mancate di logica: cadendo da trecento metri non succede niente di diverso che da quaranta. Si muore". E loro continuarono.

Non bisogna pensare però che si sia trattato di una partita facile. Di oppositori, feroci, ce ne furono in ogni ambiente. Una lista di intellettuali e scrittori, tra i quali Maupassant e Dumas figlio, firmarono un appello contro "l'odiosa colonna di metallo imbullonato". Ricche signore impugnarono la vista sui Champs de Mars dei loro appartamenti: che fine avrebbe fatto? I catastrofisti: mai e poi mai la torre avrebbe resistito ai venti. Eccetera.

Lui, l'ingegnere del ferro, li sbaragliò tutti. Ai primi di maggio dell'89, all'apertura dell'*Exposition* – 90 ettari di fiera sdraiata lungo la Senna, frutto dell'amplesso tra la *Belle Époque* francese e l'Età dell'Oro americana, consumato a dispetto delle monarchie europee disdegnose e assenti – la sua Torre era pronta. Unico neo: in cima – là dove, sull'ultima piattaforma, Eiffel aveva fatto costruire un appartamento per sé, "il nido dell'aquila" – ci si doveva andare a piedi, e pericolosamente. Gli ascensori, affidati all'americana Otis, mancarono l'appuntamento di qualche

settimana. Il disguido comunque non oscurò la grandezza dell'impresa che, anche commercialmente, fu un totale trionfo.

Le altre due vedettes del centenario, americane doc, Buffalo Bill e Thomas Edison, contribuirono a rendere l'evento indimenticabile. Il primo portando a Parigi per l'occasione il suo *Wild West*, il celeberrimo show che metteva in scena cowboy indiani e bufali con grandi effetti e al culmine del quale si esibiva con fucili e rivoltelle Annie la tiratrice; il secondo, Edison, accettando che il fonografo, l'ultima sua invenzione, venisse celebrata proprio là in cima, nell'appartamento aereo di Eiffel. Scalarono la Torre i pellirosse dello show come lo scìa di Persia (quest'ultimo tremando di paura); tante teste coronate, sia pur contrarie alla repubblicana Esposizione, e due milioni di persone nei sei mesi della sua durata, che pranzavano al Café Brébant sulla prima piattaforma e visitavano la redazione lì allestita per l'edizione della Tour del "Figaro". Mentre l'"Herald", dalla sede parigina, che il direttore Gordon Bennett junior aveva aperto dopo esser stato cacciato da New York avendo fatto pipì davanti a tutti ad un ricevimento, trasformava ogni visita in cronaca mondana. Fanfara. Onore e gloria.

Peccato le pagine di epilogo: lo scandalo di Panama da cui Eiffel si lasciò toccare, Van Gogh suicida, la morte di Toro Seduto, Wounded Knee... la Storia. Superstiti? Incolume, solo lei: la Tour, centoventidue anni a giorni.

23 04 2011

Un celebre caso francese degli anni Venti

Francette Vignerot, *Le calligrafie del Corvo*

Il Corvo di Henri-Georges Clouzot è da tempo un cult movie che la Cinémathèque française non esita a programmare, ma alla sua uscita nel 1943 il film ha incontrato serie difficoltà. La storia che raccontava fu interpretata come lesiva per la dignità del popolo francese e vi si vide da parte del regista un atteggiamento disfattista, dunque di collaborazione con il nemico. Del resto, si affermava, benché di produzione francese, era stato finanziato dalla Continental Films, emanazione del Terzo Reich. Nonostante le prese di posizione in suo favore da parte di grandi nomi, Prévert, Sartre, Simone de Beauvoir, Clouzot non poté girare in

Francia fino al 1947 e *Il Corvo* venne, fino a quella data, censurato. Al centro della questione c'era il tema trattato dal film, la delazione. Un nervo scoperto, per la Francia che aveva vissuto l'Occupazione e in cui la pratica della denuncia anonima si era infiltrata al punto da diventare una piaga, pratica di un popolo contro se stesso, che reagisce alla barbarie imbarbarendosi.

Il fatto è che a monte della storia narrata nel film, sia pure con le debite manipolazioni, c'era una vicenda realmente accaduta, una ventina d'anni prima, in un villaggio francese del Limousin, Tulle. Tredicimila abitanti, una cittadina circondata da montagne, sprofondata in una valle disseminata di paludi, dove oggi, all'angolo tra rue du Trech e rue du Fouret – non lontano dagli uffici della Prefettura – campeggia una statua chiamata *L'angolo delle pettegole*. Incuriosita dallo strano monumento (che rappresenta due comari dai volti ruvidi e poco attraenti, gonne lunghe e zoccoli di legno, di ritorno dal mercato dove hanno fatto incetta di notizie da bisbigliarsi all'orecchio: due comari insomma che parlano), Francette Vigneron, giornalista appassionata di storia e di psicocriminologia, ha scavato intorno alla statua, e quello che ha tirato fuori, un caso giudiziario estremamente interessante, perfettamente documentato e raccontato con verve, è oggi un libro, edito da Nutrimenti, *Le calligrafie del Corvo*. Il caso risale agli inizi del secolo scorso, una febbre vestita di nero che per diffondersi e ammorbare l'intera cittadina prende la via della lettera anonima, della calunnia senza firma. Tutto nasce nell'ambiente della Prefettura, là dove si esercita il potere locale, ambiente chiuso in cui le cariche sono suddivise tra supposti amici e soprattutto parenti, e dove invidie e gelosie fioriscono epidemiche. È il 1917, non è passato molto tempo dalla Grande Guerra, durante la quale molte donne sole si sono arrangiate come hanno potuto: le prime lettere denunciano infedeltà, figli illegittimi, vizi privati di questa e di quello. Non c'è abitante di Tulle che non venga diffamato per qualcosa, a parte la moglie della prima carica, il capo-divisione della Prefettura. Della quale invece sono intessute le lodi, ma con il file dell'ironia. Le lettere sono firmate Occhio di Tigre. Tra il 1917 e il 1921 ne vengono scritte più di cento. Ci scappano due morti, suicidi. Il giudice d'istruzione si smarrisce, non trova di meglio che chiamare un famoso ipnotista. Il caso gli viene tolto.

A risolverlo sarà Edmond Locard, celebre grafologo padre fondatore della polizia scientifica che, usando il sistema dei dettati, identificherà

Occhio di Tigre smantellando il diabolico castello la cui ricostruzione, appassionante, è commentata in postfazione da Goffredo Fofi. Da non perdere.

06 08 2011

VI

IN VOCE

Henri Coumoul
Il signore delle autostrade

C'è chi pensa che l'ideale dell'ingegnere è un mondo sferico e liscio su cui le autostrade si possano semplicemente disegnare (Abbey). E c'è invece chi sulla varietà, diversità e specificità del paesaggio di ogni chilometro di ogni autostrada ha basato la propria filosofia di lavoro e di vita. Lui, quest'ultimo, è Henri Coumoul, avignonese, "Responsable du Service Nature et Paysage des Autoroutes du Sud de la France", come dire il Signore delle autostrade della Francia meridionale. Se gli si chiede, però, risponde che è orticoltore. E in effetti, questo fa. Da quarant'anni "scolpisce" le sue autostrade come fossero opere d'arte, ne parla con orgoglio, con la fierezza di chi un giorno ebbe una visione stupenda e oggi la contempla avendola realizzata. La sua idea di autostrada è l'esatto opposto del non-luogo di Marc Augé, e anche in apparente contrasto con lo spirito della globalizzazione. La strada anonima e spersonalizzante che serve a mettere in contatto un Paese con l'altro e ad abolire la differenza in direzione del villaggio globale, non sembra potersi conciliare in alcun modo con il suo desiderio di autostrade estremamente personalizzate, in funzione dell'ambiente. Nell'era della globalizzazione un mestiere come il suo può continuare a esistere?

"Guardi che il contrasto è solo apparente. Io per globalizzazione intendo il tronco comune, e sono del tutto a favore. La disciplina, voglio dire; la strada, che si sia in Africa Nera o in Canada, si costruisce nello stesso modo, tecnicamente. Un ponte lo si getta bene o male ovunque si sia. Quello che cambia sono i fattori specifici, che sono come le dita della mano. L'opera va creata in funzione del luogo in cui la si situa. Il rispetto dell'animale è un concetto uguale per tutti. Poi da una parte ci sarà il

cammello, dall'altra la capra. Io devo modulare la regola generale a seconda dell'ambiente singolo. Un mestiere come il mio è tra i più all'avanguardia. Quella che facciamo noi è ecologia del paesaggio, che significa attenzione alla biodiversità. Anche se, quando ho cominciato 40 anni fa, nessuno usava queste parole. Io stesso parlavo solo di rispetto per la natura. Ma è la stessa cosa. Adesso chiedono il mio parere un po' da ogni parte, mi hanno chiamato in Canada, in Grecia, a Istanbul. Vogliono imparare”.

Fuori dalla Francia, nel resto del mondo, la situazione autostradale vista da lei com'è?

“C'è molto da fare. In Europa un lavoro come il nostro è raro. In ogni caso siamo stati i primi. In Italia si potrebbe fare molto, anche se la costruzione da voi è molto forte e le aree verdi annesse meno estese rispetto alle nostre. Un punto di partenza è ottenere spazi più larghi. Se il paesaggio è prestigioso, l'autostrada deve comprare terreni per proteggerlo. È malsano fare per poi veder disfare. Non parlo di santuari; il paesaggio deve evolvere, vivendo. Ma noi possiamo impedire che venga degradato, con l'industria e simili.

“Certo ci vuole una politica finanziaria che aiuti. Oggi lo Stato impone condizioni ferree, per via di leggi sull'ambiente molto forti, e i controlli sono rigorosi, ogni cinque anni. Noi siamo ben contenti, rispettiamo i patti, è nello spirito della nostra impresa.

“Ci sono posti come la Grecia, che hanno un clima difficile, molto secco, paesaggi duri e mezzi inferiori. Hanno chiesto la nostra consulenza, noi abbiamo consigliato loro di approfittare della nostra esperienza, di non ricominciare da capo. Anche in Canada mi hanno chiamato. Loro hanno un paesaggio bellissimo, ma tagliano dritto, molto dritto. Sono disposto ad aiutarli. In America il concetto di paesaggio è molto diverso dal nostro: se da noi è molto vario, da loro per enormi distese è tutto uguale. Oggi si trova lavoro ben fatto a tratti, a tratti orribile. Io molto del mio tempo lo occupo a fare conferenze in giro per il mondo”.

Racconti come andò che lei si inventò il suo lavoro.

“Quando arrivai alle autostrade, finiti gli studi e capitato quasi per caso a dovermi occupare di quel settore, gli spazi verdi intorno alle grandi arterie stradali, constatai con dolore quasi fisico come fossero afflitte, tutte le autostrade, da verde posticcio, che non c'entrava nulla con l'ambiente circostante, costosissimo da mantenere e per lo più assai

brutto da vedere. E paratie alte, insensate, che ammazzavano qualsiasi paesaggio. Per due o tre anni cercai di fare quello che mi chiedevano. Poi mi rimboccai le maniche e rivoltai quel lavoro come un guanto.

“Era il '63. Cercai di far capire che bisognava cambiare per non perdere tutto il patrimonio naturale che avevamo. Concepì la cosa come una missione: smetterla con le sistemazioni paesaggistiche in contrasto con l'ambiente circostante, in nome del rispetto per l'identità regionale specifica. Avevamo in mano zone molto dotate, dovevamo cercare di mostrare le bellezze, non nasconderle. Non era facile convincere i responsabili. Si trattava di cambiare il concetto di autostrada: non più tecnica, ma posata nella natura, ripristinando l'utilizzo esclusivo di specie selvatiche indigene.

“Il che significava da un lato chiedere pazienza, perché per i primi anni il risultato non poteva essere già bello, le piante selvatiche erano basse, non si piantano alberi adulti. D'altro lato voleva dire andare a raccogliere nella natura e poi seminare personalmente sul terreno, perché all'epoca non esisteva la produzione di specie selvatiche. Solo dagli Anni 70 abbiamo vivai specializzati. Ricevetti commenti sgradevoli. Mi chiamavano il *planteur de fleurs*”.

Adesso però le cose sono cambiate.

“Adesso è tutto diverso. Si è capito ad esempio che la scelta delle specie selvatiche comporta spese di manutenzione molto inferiori, e poi la mentalità si è trasformata, non si parla più di paesaggio scenografico, ma di armonia, simbiosi con l'ambiente. Trattamento del paesaggio oggi significa valorizzare la dimensione vivente, flora e fauna. Devo riconoscere però che la mia società mi sostenne da subito.

“Due anni fa il Cnrs ha lanciato uno studio per i nostri tre tipi di aree verdi (pianure cerealicole, zone forestali e garrigues, cioè vegetazione mediterranea). 18 ricercatori hanno studiato su un chilometro queste aree intorno all'autostrada e fuori, scoprendo che da noi il verde è molto più ricco che all'esterno. E adesso stiamo lavorando sull'invisibile. Dalle ricerche del Cnrs è risultato anche che perché viva ciò che si vede, lo scoiattolo o il riccio per esempio, bisogna proteggere le specie che non si vedono. Perché esistano i grandi, ci vogliono i piccoli”.

Dopo una vita di lavoro, quali sono i suoi fiori all'occhiello?

“La Narbonne/Bordeaux, A61-A62. Gira intorno a Carcassonne che è patrimonio mondiale, come un belvedere. Solo dall'autostrada, che la

circonda a distanza di un km, la si vede per intero. O l'A72, la Clermont/Bordeaux, a 1000 m di altezza, ha una vegetazione meravigliosa, non c'è traccia della costruzione, e non è una delle prime che abbiamo fatto (questo significa che la qualità dell'infrastruttura è straordinaria). Tagliare il paesaggio è sempre un trauma. Lì non si vede il taglio. O la Parigi/Marsiglia, l'autostrada più circolata in Europa, 40 milioni di persone nelle vacanze: ha aree di sosta che sono veri parchi. Alberi sani al bordo della strada. Quello che io voglio è che il guidatore, guardando il paesaggio, possa situarsi geograficamente. Se c'è il mare a 1 km, che lo veda. L'autostrada come non-luogo è ciò contro cui ho lottato. Ed è impressionante, lo dico con gioia, quello che siamo riusciti a fare”.

04 08 2001

Michel Tournier
I miti curano il mal di vivere

Chissà se è vera la storia del lingottino d'oro appeso in una scarsella di daino sotto il braccio, di cui non si spoglierebbe neanche per dormire. Lo si racconta. Anzi è stato proprio lui a raccontarlo, e a dire che ogni tanto lo lecca, il lingottino, perché sa di chiodi di garofano, e lo annusa, perché profuma di cannella. È vero però che con le leggende e con i miti Michel Tournier ha avuto a che fare tutta la vita, letterariamente parlando. Si potrebbe approfittare della sua venuta a Venezia, per indagare. Distrattamente, come se niente fosse... Michel Tournier è a Venezia per ritirare il Premio Campiello alla carriera, un riconoscimento importante, quasi doveroso: a 78 anni, con la serie di capolavori che ha alle spalle, è considerato uno dei più grandi scrittori viventi di lingua francese, se non Il Più Grande. Lui, francese purosangue, ne è pienamente consapevole, ma non lo fa pesare, perché è un virtuoso dell'ironia. Sentite un po' come risponde alla domanda inevitabile, nel giorno in cui viene insignito di un premio alla carriera, quella sulle linee essenziali della sua poetica. Guardando indietro, e ripensando al lavoro di una vita, potrebbe indicarne qualcuna?

“Io non sono originario della letteratura. Vengo dalla filosofia. Solo circostanze contrarie alla mia volontà mi hanno orientato verso la letteratura. L'ho raccontato nel *Vento Paracletto*. Allora ho cercato di fare

filosofia fingendo che fosse letteratura. Io sono un contrabbandiere della filosofia. Sembra che io racconti storie di pesca, di caccia, di guerra, d'amore, di soldi, di viaggio, eccetera, mentre in realtà io riscrivo l'*Etica* di Spinoza, la *Monadologia* di Leibniz e *La critica del giudizio* di Kant”.

Ma scherza? No, dice sul serio, ha un esempio pronto:

“Nel mio raccontino per bambini *Pierrot o i segreti della notte*, Pierrot è la sostanza, Arlecchino l'accidente e Colombina l'animo umano che erra. Come dire dello Spinoza introdotto di contrabbando nei giardini d'infanzia”.

Chiediamogli allora quali sono state le letture fondamentali per la sua formazione. Perché se è vero che ventenne ha studiato filosofia alla Sorbona con Bachelard – suoi compagni erano Deleuze, Foucault, Châtelet, Butor – poi la filosofia tedesca a Tübingen, e poi ancora etnologia al Musée de l'Homme con Lévi-Strauss e Leroi-Gourhan, è anche vero, lo riportano le cronache, che Tournier adolescente è stato un grandissimo lettore. Lunghissime le ore passate nella farmacia del nonno materno, in Borgogna, a viaggiare tra le pagine, e ad ascoltare musica, altra sua grande passione. Allora qual è la sua lista?

“*Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson* di Selma Lagerlöf, *La Fortuna di Gaspard* della contessa di Ségur, *Il giro del mondo in 80 giorni* di Jules Verne, *i Tre racconti* di Gustave Flaubert, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, *Il termine del fiume* di James Oliver Curwood e *Il canto del mondo* di Jean Giono”.

La manovra di aggiramento in qualche modo è riuscita, perché all'elenco Tournier aggiunge una sorta di legenda, che è esattamente un concentrato di poetica:

“Quello che io cerco è sempre un'unione intima di realismo e di fantastico. Nils Holgersson, per esempio, scopre la realtà della Svezia perché diventando un nano può viaggiare sul dorso di un'oca”.

E volendo ripercorrere a vol d'uccello la carriera che oggi viene premiata, quali ne sono stati la svolta determinante e il momento più difficile?

“Coincidono. La “svolta” della mia carriera è stata anche il momento più difficile. Nel 1950 fallisco così clamorosamente il concorso per l'abilitazione in filosofia, che sono costretto a rinunciare per sempre alla carriera universitaria. Il mio primo romanzo, *Venerdì*, esce nel 1967. Per diciassette anni insomma ho vissuto di espedienti cercando il modo per

utilizzare a scopo letterario la cultura filosofica che era il mio unico capitale. Niente mi faceva presupporre che me la sarei cavata. Tra l'altro, me la sono poi davvero cavata?”.

Quel concorso, Tournier lo fallì clamorosamente con Michel Butor: viene da pensare che lo fecero per vezzo. Seguirono, questo è certo, anni non facili. Tournier si mise a fare il traduttore per l'editore Plon (tutto Remarque passò per la sua penna geniale). Poi fece il giornalista per la radio e per la televisione. Intanto era stato nominato direttore editoriale, sempre da Plon. Poi arrivò il 1967. Raymond Queneau lesse *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* e subito lo presentò al comitato di lettura di Gallimard con un parere che diceva così: “Un remake di Robinson Crusoe, scritto da qualcuno che ha letto Freud, Sartre e Lévi Strauss”. Allora era la vigilia del '68. Oggi che viviamo presi tra i vari G8 passati e a venire, i vertici come quello di Johannesburg sullo sviluppo, le rivendicazioni degli ecologisti, le prese di posizione dei no global, che ne è del “robinsonismo”?

“Il ‘robinsonismo’ è una costante dell’ideologia occidentale: ritorno alla vita naturale, nostalgia dell’isola deserta, apologia del ‘buon selvaggio’ (a partire da J. J. Rousseau), vacanze, Club Méditerranée, eccetera. Tutto ciò sta esattamente agli antipodi delle idee che aveva Daniel Defoe quando scrisse *Le avventure di Robinson Crusoe* nel 1719. Per lui non c’era niente di buono all’infuori della società. L’avventura di Robinson era una prova spaventosa che lui si era meritato con la sua cattiva condotta. Venerdì non poteva diventare un essere umano se non venendo a contatto con Robinson, il civilizzato. Come succede sempre, quando un autore crea un mito è a sua insaputa e contro la sua volontà. Tirso de Molina nei confronti del mito di Don Giovanni o Goethe rispetto a quello di Werther avrebbero certamente detto: io non intendevo questo! Il mio Venerdì avrebbe sicuramente fatto orrore a Defoe”.

E al di fuori della letteratura?

“Quando ci sono di mezzo gli uomini politici, io sono molto pessimista. Non si governa innocentemente. L’ha detto Saint-Just, che parlava con nozione di causa. Più una nazione è potente, più è criminale. Basta pensare agli USA che vendono mine antiuomo in tutto il mondo”. Torniamo ai miti, come antidoto al magone. Michel Tournier ha riflettuto molto nelle sue pagine sul mito e le sue funzioni. “Un mito morto si chiama allegoria; bisogna impedire ai miti di diventare allegorie”, scriveva

nel *Vento Paraclete*. D'altra parte, alcuni dei suoi romanzi più famosi sono consacrati a figure simbolo della religiosità occidentale, come i Re Magi o Giovanna d'Arco. Nel 2002, qual è a suo avviso lo stato di salute dei miti? E la religione? Può ancora giocare un ruolo nella creazione letteraria?

“Grazie al cinema e ai media, i miti sono oggi più forti che mai. La potenza della religione è diminuita, ma le folle adorano una moltitudine di piccoli dei che rendono loro visita ogni giorno grazie alla televisione e a internet”.

Accademico del Goncourt, Tournier si sente di dare un parere sull'evoluzione del romanzo contemporaneo?

“Gode di ottima salute. In questo momento sono sommerso di libri in vista dell'assegnazione del prossimo Goncourt. Sono di qualità eccezionale”.

Allora. Si dice che lei porti un lingottino d'oro sotto l'ascella, e che la cosa non sia senza rapporti con l'oro portato in dono dai Magi...

14 09 2002

Alain Jouffroy

Ultimo testimone: il Surrealismo è stata l'avanguardia più lunga

“Nessuna avanguardia è durata tanto come il Surrealismo, dal 1924 anno di pubblicazione del primo Manifesto al 1966 anno della morte di André Breton e del movimento con lui. Se ha avuto tanti nemici e oppositori, è perché è stato molto potente, la sua influenza la si può dire immensa e chi oggi non lo ammette è in cattiva fede”. Comincia con queste parole, dette con una serietà che sfiora la durezza, l'incontro nella sua casa parigina con Alain Jouffroy, surrealista del gruppo storico e storico del Surrealismo, poeta, romanziere, saggista. Leggero nel fisico quanto penetrante nello sguardo, esigente con l'interlocutore cui parla come con il lettore per cui scrive, settantaquattro anni la maggior parte dei quali passati con la penna in mano (centoventi e oltre i suoi titoli a oggi pubblicati). Alain Jouffroy è uomo che trafigge con il giudizio, ma è anche capace di improvvisa, struggente, malinconica dolcezza. Lo lega un'amicizia trentennale a Philippe Sollers, che lui chiama ragazzo – ha solo 66 anni – e di cui mal sopporta il protagonismo: non lo nasconde, subito dopo però, parlando dell'ultimo suo libro, *L'étoile des amants*, lo

assimila alla poesia in prosa di Rimbaud o Lautréamont. Quella è la letteratura che gli piace, lo interessa, quella che ha saputo superare il Surrealismo senza rinnegarlo o travisarlo.

“Breton stesso voleva che si andasse oltre. I conservatori del movimento non sono surrealisti. E ce ne sono, quanti. Sono i dogmatici del Surrealismo, quelli che non osavano contraddire Breton. Io lo contraddicevo, ad esempio sul trotskismo, o sulla faccenda della morale surrealista, che a mio parere era da reinventare, come l'amore”.

Superare il Surrealismo avendolo vissuto, andare oltre, che cosa significa per qualcuno che ha continuato e continua a scrivere, il poeta Jouffroy, in particolare?

“Significa continuare a puntare sull'invenzione, sulla ricerca di nuove forme di espressione. Nessuno l'ha mai detto, né Breton né altri, ma i tre principi fondamentali del Surrealismo discendono in linea diretta dalla retorica di Aristotele e si chiamano *inventio*, *dispositio*, *actio*. La prima cosa, indispensabile, è l'invenzione, unita poi al nuovo discorso da cui scaturisce la nuova azione. Rimbaud e Isidore Ducasse non a caso erano primi in retorica. Per dominare qualcosa bisogna conoscerla. Lo stesso per il Surrealismo, per superarlo, andare oltre, bisogna conoscerlo con tutte le sue contraddizioni, sapere che va in direzioni diverse, logica e magia, sogno e coscienza, irrazionale e razionale. E poi superare le contraddizioni trovando il *point sublime*”.

Che ricordo personale ha di Breton?

“Io lo incontrai per caso nel '46, in un alberghetto nel Finistère. Entrai nella sala del ristorante e lo vidi là, seduto a un tavolo. Lo interessava quel posto per le suggestioni legate al mondo celtico, passeggiava a lungo nella foresta”.

È il secondo Surrealismo, quello più fecondo?

“La sua componente mitologica enorme. Anche questo nessuno lo dice, ma il Surrealismo del dopoguerra, seconda fase, quello del terzo manifesto, costruisce nuovi miti. Ad esempio il mito dei *grands transparents*. La visione cosmogonica della storia. Il Surrealismo è un movimento antireligioso, anticristiano, antigideocristiano, ma che tiene conto del carattere mitico di certe religioni. Il secondo Surrealismo, quello che viene dopo la guerra, è il più importante, il più internazionale. Breton si interessò alla decrittazione di segni, simboli, alle culture più lontane, da Aimé Césaire all'Oceania. Il Surrealismo è movimento enciclopedico, che

implica il tentativo di un pensiero nuovo. In questo accomunabile all'idea dei Lumi: bisogna arrivare a una nuova dichiarazione dei diritti dell'uomo, si legge nella *Révolution surréaliste*".

Parlando, Jouffroy tira fuori libri dagli scaffali che rivestono tutte le pareti del suo studio-soggiorno-cucina, una grande stanza luminosa con un lungo tavolo che serve per tutto. Va a prendere i testi, illustra quello che dice, il suo discorso è un caldo abbraccio. Quello che tocca, offre. Ad esempio il *Rimbaud nouveau*, appena arrivato dall'editore (éditions Du Rocher), libro a cui ha lavorato più di dieci anni, con letture, viaggi, e incontri quasi quotidiani, notturni, in sogno, con il poeta delle *Illuminations*.

"Rimbaud mi ha aiutato moltissimo a capire il Surrealismo. È il precursore, di quello che ho chiamato l'individualismo rivoluzionario. Il libro ha per sottotitolo *Saggi sull'Interlocutore permanente*, questo è per me Rimbaud. *Je est un autre* fino alla fine. Questo *je* non è il *moi*, il *je* del poeta è un altro, il *je* che abita il poeta che parla e gli permette di dialogare. Il Surrealismo ha permesso a questo altro di parlare".

02 11 2002

Marie-France Ionesco
"Mio padre non ha tradito"

A dieci anni dalla morte del padre, Marie-France Ionesco pubblica da Gallimard un libro importante, *Portrait de l'écrivain dans le siècle. Eugène Ionesco 1909-1994*. Un ritratto dello scrittore, una rilettura dell'opera, con gli occhi di chi ha vissuto contemporaneamente nell'ombra e alla luce di tanto padre – certo – ma soprattutto di chi ha una parola da dire, finalmente decisiva, sui tanti equivoci che la gloria internazionale e i riconoscimenti più vari non hanno potuto scalzare interamente. Ionesco, autore molto rappresentato nel mondo, le cui pièces, che mezzo secolo fa erano d'avanguardia, sono ormai veri e propri classici, è stato grandiosamente frainteso per tutta la vita. Anzi, strumentalizzato: da sinistra come da destra, in nome della Storia e delle rigide ideologie. Quando sembrava che la fase del "recupero" politico della sua opera, in chiave rivoluzionaria prima, anticomunista poi, fosse superata grazie al distacco critico che il tempo consente, ecco uscire – dopo la morte, ad armi dispari, quindi – due vere e proprie imputazioni a posteriori. Un libro romeno di

Marta Petreu (*Ionesco nel paese del padre*) e un grosso saggio francese, di Alexandra Laignel Lavastine (*Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme*). Il primo accusa il drammaturgo di aver rinnegato le origini romene in nome dell'acquisita francesità, il secondo di avere – come i suoi amici Cioran ed Eliade – dimenticato un certo passato, se non addirittura occultato una parte della propria vita perché sconveniente, compromessa con il fascismo. La figlia Marie-France, in parte sollecitata da Gabriela Adame Steanu (scrittrice e giornalista, direttrice di “22”, il primo settimanale politico e culturale indipendente romeno) ha sentito il bisogno di ribattere alle accuse, perché le sono sembrate infamanti e disoneste, dettate da sentimenti (ri)vendicativi. E ha preso in mano la penna per rispondere alle domande che l'intervistatrice via via le sottoponeva: sulle origini materne (ebraiche?) del padre, che lui avrebbe voluto nascondere, sulle implicazioni con il governo di Vichy per i due anni che vi trascorse come addetto culturale romeno, sull'amicizia con Cioran ed Eliade, non rinnegata nonostante certe loro scelte condannabili. Poco alla volta, però, la penna si è sciolta, e se è vero che ogni accusa è confutata, con precisione e documenti alla mano, tramite scritti dello stesso Ionesco, meno noti e anche inediti (“Non ho voluto parlare io, ho voluto far parlare lui”), è altrettanto vero che il pretesto iniziale via via si stempera e il libro viene a essere, letto globalmente, un ritratto nuovo, estremamente interessante del drammaturgo. Molto più variegato rispetto all'Eugène Ionesco che tutti conoscono, e al tempo stesso molto più unitario. Marie-France mi riceve nella stessa casa in cui, vivo Ionesco, andavo a trovarlo per le interviste che negli anni gli ho fatto. È tutto com'era, a quel sesto piano su boulevard Montparnasse, lo stesso salotto con le poltroncine di velluto, i tanti quadri dello Ionesco pittore alle pareti, le molte fotografie che lo ritraggono solo o più spesso con la moglie Rodica o con la stessa Marie-France. Da dove sono seduta, vedo campeggiare quella che Alexandra Laignel-Lavastine ha usato per la copertina del suo libro: Ionesco in strada, sorridente, in mezzo a Cioran ed Eliade. Nella casa c'è molto silenzio e, a dispetto del pieno di immagini, di ricordi e sicuramente di spiritualità che si sente intensamente aleggiare, è impressionante il vuoto determinato dalla sua assenza, della poltroncina da cui mi parlava allora. Vuoto ancora maggiore adesso che, dalla primavera scorsa, anche Rodica, l'amatissima moglie che Ionesco aveva conosciuto al liceo e sposata poco dopo, compagna discreta e fondamentale per tutta la vita,

non c'è più. Marie-France, che sarà a Torino giovedì 28 ottobre per una commemorazione del padre, presenterà nella stessa occasione il suo libro. È inevitabile soffermarsi sul côté polemico del libro, anche se non è quello cui Marie-France tiene di più. In particolare, sul punto più "oscuro" della vicenda, i famigerati due anni a Vichy. Come andarono le cose?

"Nel '41 mio padre voleva tornare in Francia. Si era pentito tremendamente di essere andato via al momento dell'occupazione, dopo averci passato un anno e mezzo. Per lui la Francia era e rimaneva il paese della libertà, in quanto tale il suo paese. Ma il Consiglio dei Ministri romeno aveva deciso che nessuno avrebbe più potuto lasciare la Romania, a meno di una missione ufficiale. L'unica soluzione era quindi la missione ufficiale. Ionesco riuscì a farsi nominare funzionario culturale, e venne destinato a Vichy. All'ambasciata romena si trovò circondato di superiori e colleghi di cui diceva che erano mediocri culturalmente ma per lo meno antitedeschi. Con i quali, al momento dello sbarco in Normandia, brindò a champagne".

Quali le sue mansioni?

"Quelle di qualunque funzionario culturale distaccato in un paese straniero: promuovere la cultura del paese che rappresenta. Cosa che mio padre fece prendendo iniziative personali non sempre gradite ai superiori e comunque mai da sottomesso, come lo immagina Alexandra Laignel-Lavastine. Tradusse, fece pubblicare autori romeni, tenne contatti con riviste".

Altra accusa aver taciuto, poi, su questi due anni. "Silenzio spiacevole", scrive Laignel-Lavastine. Marie-France nega.

"Ionesco li ha sempre menzionati, in ogni suo curriculum vitae ufficiale o amministrativo, nella domanda di naturalizzazione o nella candidatura all'Académie Française. Mi sento irriducibile, aveva scritto nel suo diario prima di partire, e lo fu".

Al di là delle doverose puntualizzazioni, in che senso lei dice che questo è un ritratto diverso, nuovo?

"Ho voluto fornire un'altra via d'accesso alla conoscenza di mio padre. Come numero di pagine, ha scritto più riflessioni che teatro. *Frammenti di diario*, *Presente passato, passato presente*, *La ricerca intermittente*, sono libri poco conosciuti e lì c'è la chiave dell'opera. Ogni pièce parte da un'immagine, molto spesso proveniente da sogni. Nel diario li racconta, e sono illuminanti. Quello che conta non è la logica, è il sogno, diceva. Questo aspetto

onirico è importante. E poi c'è il tema della riconciliazione”.

In che senso usa questa parola?

“Da un lato, certo, in senso stretto. Ionesco provava un fortissimo senso di colpa, nei confronti soprattutto del padre, che aveva odiato. *Vittime del dovere* ne è la migliore testimonianza, è la pièce più autobiografica. Riconciliazione quindi familiare, con la figura del padre. Poi con se stesso, per aver tradito. A diciassette-diciotto anni aveva avuto un'esperienza straordinaria, una visione di luce, il satori, cui in seguito, tutta la vita, ha sempre aspirato. Ma spesso ha tradito questa ricerca, lasciandosi assorbire dalla Storia, ritornando verso il basso. Il superamento di questo, la tensione metafisica, salvare l'essere tutto intero, diceva lui, è quanto ho voluto mostrare”.

23 10 2004

Marc Augé

Sono le città il romanzo sempre aperto

Lo intercetto a Parigi, appena tornato da Beirut e in partenza per Roma. Marc Augé, antropologo dei mondi contemporanei, inventore dei non-luoghi, ha da tempo fatto di se stesso il proprio indigeno per riscoprire la città familiare. Simbologie, metafore, metonimie: passeggiando per le vie, testando le proprie reazioni, legge la città come fosse un libro. Luogo delle memorie, degli incontri, ma anche delle finzioni, il tessuto urbano è produttore di immaginario, e ne è contemporaneamente il prodotto:

“La città è un soggetto in sé romanzesco. Contiene tutti i problemi del mondo. Tutta la letteratura concerne la città: da quella sociologica, alla narrativa, alla poesia. Perché la città è un tema di riflessione per la società moderna. In Europa, a partire dal XVIII secolo”.

Torino è stata scelta come capitale europea del libro per il 2006. La grande città come luogo della lettura. Che effetto le fa?

“Le grandi città contengono le istituzioni preposte alla lettura. Sono i luoghi della produzione e della diffusione. Intendo dire che vi si producono materialmente i testi. A partire dai giornali. E la città è anche il luogo istituzionale della formazione. Oggi però, nelle metropoli, il tipo di vita che si conduce è particolare. Tutti girano a pieno regime. Tutti risentono della fatica che la vita nella grande città comporta. A chi resta il

coraggio, la sera, a casa, di affrontare un libro? È inevitabile il rapporto conflittuale tra il contesto, la città come *haut lieu* della cultura, e il comportamento individuale, che tende per necessità al consumo pigro, passivo, delle immagini. Considerato questo, mi conforta molto vedere, in metropolitana per esempio, sempre più persone che approfittano del tempo di spostamento per leggere. Leggere libri, intendo. Guardo i titoli, spesso sono anche libri impegnativi. Devo riconoscerlo, vedo indiscutibilmente più donne che uomini intenti a leggere. Il fatto è che il rapporto tra la città e il libro corrisponde al nostro rapporto con il mondo. Implica movimenti che non concordano, contrari. La contemporaneità è caratterizzata da questo doppio movimento che unisce una forma di segregazione locale all'interno della città con un ideale di comunicazione globale. Esistono però dei piccoli luoghi di resistenza, piccole fughe solitarie”.

L'esempio della metropolitana è interessante. Lei definisce i non-luoghi come “bolle di immanenza”, nelle quali è esclusa la simbologia, mancano le modalità di rapportarsi agli altri. Che rapporto c'è tra la bolla di immanenza e l'atto della lettura, eminentemente solitario? È un rapporto preferenziale? In altri termini, il tempo del leggere è favorito dallo spazio del non-luogo?

“Le metropolitane delle grandi capitali storiche, Parigi o Berlino ad esempio, sono luoghi pieni di memorie, individuali e collettive. Chi percorre lo stesso tragitto tutti i giorni è in relazione con altre persone che quotidianamente fanno la stessa cosa, e la sua memoria è collegata ad altre tratte percorse in altri momenti della vita o ai fatti storici evocati dai nomi delle stazioni, eventi che può aver vissuto in prima persona o conosciuto come racconto. I non-luoghi invece sono gli spazi contemporanei in cui non è possibile leggere né identità, né relazione, né storia. Sono gli spazi del consumo, della comunicazione o della circolazione in cui le solitudini coesistono senza creare legame sociale e nemmeno emozione sociale”.

Come dire che è vero piuttosto il contrario: il non-luogo, uccidendo l'immaginario, scoraggia un atto come quello della lettura?

“L'oggetto libro non è ignorato dal non-luogo. Ormai in tutti gli ipermercati si vendono libri. Ma quali? I più venduti, i best-sellers. Il rapporto cioè è circolare. Viene riconosciuta importanza al libro, ma si privilegia la lettura legata al consumo. Non voglio dire che il best-seller necessariamente non sia un libro di qualità. Voglio dire che l'ipermercato

è un luogo che non permette la scelta, dove il libro è stato preselezionato. È una riproduzione del sistema. Quanto ai non-luoghi della comunicazione, dal telefono alla televisione al computer a internet: lì tutto avviene attraverso il messaggio. Può esserci spazio per la pubblicità del libro, ed esistono trasmissioni che parlano di libri (in realtà molto poche): ma si tratta di comunicazioni rapide, incompatibili con la lettura approfondita. E nei non-luoghi della circolazione – aerei, treni – dove si ha la preoccupazione di riempire il tempo dello spostamento, mi colpisce il fatto che sempre di più gli uomini d'affari utilizzano anche quel tempo per lavorare. Grazie ai computer portatili, hanno smesso di considerare il viaggio una parentesi. Altri, proprio per i ritmi convulsi della vita urbana, approfittano del viaggio per riposare. Dormono. Qualche lettore, ciononostante, sopravvive...”.

Il quadro non è esaltante.

“Il numero di libri che vengono pubblicati, e poi anche letti, è enorme. Il problema sta nel fatto che la società consumistica, che pure accorda importanza alla lettura, la trasforma in industria. Ma esistono, anche qui, punti di resistenza, come le piccole case editrici che non si piegano alla riproduzione del sistema e sia pure con molta fatica ce la fanno. In questo senso voglio essere ottimista: ci vedo la volontà degli esseri umani di continuare a avere rapporti diretti con le cose. La battaglia dell'educazione deve essere questa: suscitare il desiderio della lettura, e coltivarlo”.

Visto che stiamo sognando: una Capitale del Libro ideale come se la immagina?

“Amo molto la città e amo molto i libri. È seducente abbinare le due idee. La mia capitale del libro sarebbe una città in cui passeggiare, con molti caffè in cui fosse possibile fermarsi a leggere, pensare, magari scrivere, e poi ripartire con un'altra *flânerie*. Non tutte le città si prestano, ma ce ne sono molte di adatte: Parigi, Barcellona, Roma, Venezia...”.

Torino.

“Torino, certamente. Michel De Certeau, nel suo libro *L'invenzione del quotidiano*, dice che bisogna saper scendere dal World Trade Center, il che significa che bisogna riuscire a dimenticare la planimetria urbana, legata alla viabilità, per ritrovare al livello del suolo la libertà propria del pedone. Nelle città dove camminare è ancora possibile bisogna riuscire a comporre la propria passeggiata come se si scrivesse un libro. *Flânerie*,

lecture et on repart: direi proprio che per me questa è la forma ideale di impegno del tempo. Certo, è ideale”.

30 04 2005

Michel Conan
In giardino, i fiori della memoria

Vivere nel giardino ci aiuta a capire come siamo con gli altri”, dice Michel Conan, vincitore del premio Hanbury 2005 con i suoi *Essais de poésie des jardins*, un libro diverso per l’approccio profondamente umanistico all’argomento. E spiega:

“Vivere lasciandosi penetrare dalla vita del giardino vuol dire dividerlo con chi lo abita, presente e passato. Inventa nuove forme che ha recepito quelle a lui trasmesse vivendoci dentro, e vivendoci con altri”.

Il rapporto individuale dell’uomo con il giardino, di chi ci va per isolarsi e cercare un’intimità privata con la natura, è una dimensione che interessa poco Conan. Lo spirito del turista, sia pure ispirato, che visita un giardino con l’intenzione di immortalarne degli istanti, con la sua macchina fotografica ad esempio, che vede il giardino cioè in funzione personale, è opposto a quello che anima lui da ormai moltissimi anni: “Io il giardino lo vedo come un *espace partagé*, un luogo dove stare, non dove andare”.

Dumberton Oaks, Washington D.C. È lì che sta. Giardini creati alla fine degli Anni Venti da Robert Bliss, un ambasciatore che, come lascito, ha voluto fossero donati a Harvard, per i ricercatori. Ha regalato la sua biblioteca e i suoi giardini perché vi venissero proseguiti gli studi. “Ma ha anche voluto esservi sepolto – aggiunge Conan –. La sua memoria vive nel giardino”.

“Le tante storie dei giardini che si leggono sono per lo più ideate come storie delle varie concezioni di costruzione dei giardini. Si studia il giardino nella storia per capire in che modo determinati individui hanno inventato nuove forme di natura. Io trovo più interessante studiare il giardino da un doppio punto di vista: quello della creazione, certo, ma abbinato a quello della ricezione. Studiando entrambe, si entra in contatto con le persone che hanno creato nuove forme per aver recepito quelle a loro trasmesse, interpretandole in modo nuovo”.

“Una ricerca approfondita sulle possibilità di trasfigurazione artistica della condizione umana mi sembra oggi necessaria e urgente” scriveva lo stesso Conan qualche anno fa, nelle prime pagine de *L'invention des lieux*, altro suo interessantissimo libro in cui candidamente riconosceva di voler far rivivere “... i vecchi fantasmi della partecipazione degli abitanti alla concezione architettonica”. A quali vecchi fantasmi si riferiva, in quelle righe, Michel Conan? Per capirlo, bisogna risalire a circa quarant'anni fa. Alle circostanze biografiche che lo portarono, verso la fine degli Anni Sessanta, a interessarsi di giardini.

“Penso fosse il 1967, venni coinvolto in una ricerca lanciata dal ministero sui comportamenti urbani, sull'atteggiamento estetico popolare. Bernard Lassus, all'epoca, mi mostrò delle fotografie di giardini popolari che aveva scattato nella periferia Nord di Parigi e nel nord della Francia. Ne emergeva un interessante rapporto estetico con la città da parte degli abitanti che avevano contribuito in maniera creativa a fare quei giardini. Lassus mi disse che qualcosa lo sorprende: quegli abitanti, nel prendere parte alla creazione di quei giardini, dimostravano il loro evolvere verso un momento nel quale riuscivano a esprimere un rapporto mitico con l'ambiente. Quell'osservazione di Lassus mi fece venir voglia di studiare la funzione culturale dei giardini nella storia. Incominciai a farlo da quelli inglesi di Stourhead, che sono degli inizi del XVIII secolo. C'era chi li aveva interpretati come ricreazione del mito di Enea da parte del proprietario. Oggi questa lettura è messa in discussione, all'epoca però ne rimasi molto affascinato”.

Ma allora parlare di poetica dei giardini significa leggere il giardino come se si trattasse di un testo?

“Direi che il termine di poetica va capito proprio in relazione al concetto di mito. Mito inteso come modo di comunicare con gli altri e con la natura. Rapporto poetico di creazione di senso, a partire dall'esperienza che noi stessi e gli altri abbiamo con la natura. La convinzione che i giardini possano avere un valore mitico, che i loro creatori abbiano cercato di produrre un paesaggio che ancorasse la loro esistenza a una rappresentazione mitica del mondo, è all'origine di tutto il mio lavoro”.

Quindi si può pensare che ogni cultura esprima questo rapporto in maniera particolare? S'intende questo quando si parla di giardini all'italiana o alla francese?

“Ogni cultura dà risposte specifiche. La storia insegna che i giardini

sono stati luoghi in cui si fabbricava una forma culturale. Ogni cultura ha il suo modo, come ha una sua cucina o una sua musica. Ma i giardini sono domini complessi in cui si vive con tutto il corpo. Merleau Ponty parla d'intermondo. Io però esiterei a dire che ci sono interpretazioni diverse a seconda della nazione. I giardini di Versailles ad esempio non mi insegnano nulla su quelli in cui viveva Madame de Sévigné. I giardini di Versailles hanno avuto una funzione politica, sono stati concepiti per colpire l'immaginazione, il re voleva che fossero l'espressione della sua *grandeur*, della sua capacità di strabiliare. I giardini di Madame de Sévigné invece sono espressione di una cultura che io considero più interessante, mondi in cui si vive il piacere di un rapporto con una natura immaginaria, e in cui la natura serve da supporto a un certo immaginario legato al piacere dell'intrattenimento prolungato, della conversazione. Direi insomma che varie culture convivono in uno stesso paese. Il giardino fa parte di un insieme culturale. Rende possibili comunicazioni complesse all'interno della cultura".

Nel suo libro lei dice che in certi momenti della storia i giardini furono luoghi di sperimentazione che contribuirono alla formazione di culture collettive, e di idee morali o politiche.

"Posso fare due esempi: l'Inghilterra – che nel XVIII secolo è indotta per ragioni politiche a inventare nuovi modelli di gestione della società affrancati da quello della grande monarchia, modelli che traessero ispirazione dalle leggi della natura – lo fece tramite la creazione di giardini, luoghi della natura in cui proiettare domande sulla società e la famiglia in modo simbolico e condensato. Ovviamente il giardino esprimeva un'idea diversa se a crearlo era un conservatore o un whig. Così i giardini parteciparono direttamente ai dibattiti sulle fonti dell'uguaglianza. Altro esempio, la Cina dell'XI secolo, che decise di dare nuovo slancio all'idea confuciana, in base alla convinzione che i funzionari si formavano imparando i testi solo tecnicamente e quindi ne dimenticavano il vero senso: vennero allora ricreate delle accademie per l'educazione del saggio, in cui c'erano dei giardini, luoghi in cui meditare sulla natura in modo da accedere al senso profondo dell'etica contenuta nei testi di Confucio".

E nelle culture contemporanee, che ruolo attivo potrebbe giocare il giardino?

"Un ruolo molto importante. Le culture contemporanee sono rese fragili dalla perdita del rapporto con il divino. Vecchia storia, certo, ma

oggi più vera che mai. Restano delle pratiche religiose, ma gli dei ormai sono lontani. E la scienza ha spazzato via il mistero. I giardini ci mettono in rapporto con la vita e con la natura, due totalità inconoscibili, che permettono di ritrovare un senso del mistero. Nella creazione contemporanea vedo un bisogno generalizzato di trovare nuove forme di profondità, di verticalità. Bachelard dice che non si può abitare una casa che non abbia cantina e solaio, inferno e cielo. Al giardino contemporaneo si può attribuire questo ruolo, questo contenuto culturale, questa poetica: di inaugurare una nuova verticalità”.

02 07 2005

Philippe Forest
Non si sfugge alla letteratura

Teorico del romanzo, attento lettore dei libri altrui, Philippe Forest non pensava di diventare scrittore. È stata la vita a costringerlo, mettendolo di fronte a un'esperienza impossibile, per la quale non esiste neppure la parola. Una bambina che perde il padre diventa orfana. Un padre che perde la sua bambina che cosa diventa? La lingua non sa dirlo. Ma è necessario farlo, perché quell'esperienza non ti inghiotta nel nulla da cui proviene. Forest ha creato dei personaggi: un padre, Félix; una madre, Alice; una bambina, Pauline. Ha raccontato la loro storia, per cercare di dire la sua. È nato così *L'enfant éternel*, tradotto in italiano per Alet con il titolo *Tutti i bambini tranne uno*. Il lutto e il desiderio sono i momenti chiave di quel libro, che risponde al richiamo impensabile del reale attraverso la scrittura: raccontando come sono andati i fatti, ma soprattutto facendo l'unico gesto concesso. Poi è venuto il secondo libro, *Per tutta la notte*, in cui quel padre e quella madre devono vivere l'assenza, accettare il rischio della follia, scappare dal vuoto. Per Forest si è trattato ancora di cercare le parole per dire qualcosa che si sottrae alla comprensione. Un gesto necessario, il suo, urgente. Se un critico letterario, parlando di *Per tutta la notte*, lo definisce un'autobiografia, è d'accordo?

“Io parlo sempre dei miei libri come di romanzi. Trovo imbarazzante, spiacevole il modo in cui certi scrittori speculano su ciò che hanno vissuto per parlare dei libri che hanno scritto. Forse è una strategia di difesa che ho sviluppato, ipocrita se vuole. Ciò che mi è successo riguarda

solo me. Su un piano più strettamente letterario, potrei rispondere che quando si racconta la propria vita si fa sempre un romanzo. Le autobiografie sono romanzi che si ignorano. Non è possibile fare una trascrizione diretta della verità. Non appena ci si mette a farlo si è già passati dalla parte della finzione, del romanzo”.

È vero però che oggi l'autobiografia, per quanto illusoria, è di gran moda. Abbiamo perfino un'università dell'autobiografia.

“È un ricco mercato. Nel mondo editoriale fioriscono le collane di testimonianze. Ti vengono presentate come documenti di vita, letteratura non romanzesca o persino non letteratura e invece se li leggi ti accorgi che sono romanzi fin dalla prima pagina. Siccome la vita è un romanzo, ogni individuo ha diritto al romanzo della sua vita. È un desiderio legittimo. Ma nel contesto attuale questa aspirazione prende un aspetto discutibile perché si trova incanalata in un discorso di tipo psicologico, di sviluppo personale in relazione con ideologie genere new age, 'diventate voi stessi?... Lo stupefacente è che più le persone cercano di diventare loro stesse, più finisce che diventano uguali a tutte le altre. È il meccanismo dell'alienazione proprio della società postmoderna. Da una ventina d'anni in Francia sono nati molti gruppi di riflessione, atelier di scrittura che fanno riferimento ai lavori di Philippe Lejeune, il teorico dell'autobiografia, e alla sua nozione del racconto di vita come luogo di una ricerca dell'identità personale, ma al tempo stesso familiare, collettiva, nazionale. Io sono molto ostile a questa nozione di autobiografia perché poggia su una concezione naïve dal punto di vista letterario, secondo cui l'autobiografia permetterebbe di affermare una qualche verità relativa alla persona umana, al soggetto. E sono ostile a questo discorso, alle sue implicazioni morali e politiche, perché tutto quello che la grande letteratura del XX secolo ha cercato di produrre è stato in direzione della messa in discussione della nozione di identità”.

Forse si dovrebbe operare una distinzione netta tra quel che è scrittura del sé e il romanzo dell'io come lei lo intende.

“Il francese permette un'opposizione tra le *je* e il *moi*: il *je* è il soggetto, il *moi* l'oggetto. Parlare di *moi* significa che la persona diventa oggetto di un discorso, oggetto di alienazione. Parlare di *je* insiste invece sul gesto creatore da parte del soggetto che si reinventa con l'atto della scrittura, è un gesto di disalienazione, di libertà. Per me la letteratura è un discorso del *je* e non del *moi*. Detto questo, io non nego la dimensione auto-

biografica dei miei libri. È necessaria l'esperienza di partenza, che poi è oggetto di elaborazione nei miei romanzi esattamente come in quelli di pura finzione. Nell'*Enfant éternel* c'è tutto un lavoro di costruzione, effetti d'eco che si stabiliscono tra la storia raccontata e storie prese dalla letteratura infantile, *Peter Pan* per esempio, o dalla letteratura *tout court*, Hugo, Mallarmé. In *Per tutta la notte* ho voluto far sparire la letterarietà, ma anche lì c'è un lavoro di composizione con l'alternanza tra capitoli di narrazione al passato e capitoli dialogati che evocano il teatro. Non si può sfuggire alla letteratura. Quando si racconta, anche se si scrive contro la letteratura si fa ugualmente della letteratura. Si tratta casomai di riflettere al modo in cui si fa letteratura”.

In *Sarinagara*, il suo terzo romanzo (che uscirà presto in Italia per Alet), questo carattere della sua scrittura è ancora più evidente.

“L'esperienza personale di quel padre e di quella madre continua e entra in risonanza con altre storie lontane nello spazio e nel tempo, quelle di tre tre artisti giapponesi – un poeta, un romanziere e un fotografo – che hanno vissuto la morte di un bambino. Passo da storie altrui per dire la mia”.

Nel panorama della letteratura mondiale, chi sono gli autori che rispondono all'appello impossibile del reale?

“Philip Roth, Kenzaburo Oe, Pascal Quignard, Philippe Sollers, Peter Handke... In Italia, voglio citare Primo Levi. Io trovo straordinario *Il sistema periodico*, che è autobiografico ma insieme è esercizio di sperimentazione vertiginoso. Questo per spiegare come non sia questione di opporre letteratura del vero e letteratura sperimentale. Grande scrittore per me è qualcuno che è completamente nella costruzione letteraria e insieme è completamente nella verità”.

24 06 2007

Catherine Millet

Mostrarsi a proprio rischio nella scrittura

Non c'era nessun delirio nella *Vita sessuale di Catherine M.*, nessun abbandono. Sembrava ci fossero, invece, molta lucidità e determinazione. Una donna, cinquant'anni compiuti, critica d'arte notoria, intellettuale parigina, compagna e moglie storica dello scrittore Jacques Henric, raccontava

senza veli le sue scorribande erotiche tra club privé al Bois de Boulogne, camion sulla strada, partouzes in casa di amici e altro, presentate limpidamente come “ossessione copulatoria” vissuta con “giocosità giovanile”. Era il 2001, il libro fece com’era prevedibile scandalo, suscitò i voyeurismi più vari. Da noi, la signora venne anche invitata a *Porta a porta*, dove Vittorio Sgarbi la esaltò e il religioso di turno, in collegamento video, la bacchettò affermando che, tra l’altro, Sade scriveva molto meglio. Oggi, la stessa signora pubblica un altro libro in cui invece il delirio c’è a ogni pagina, prossimo alla psicosi. S’intitola *Jour de souffrance*, l’editore francese (Flammariion) annuncia sulla bandella che si tratta dell’“altra vita di Catherine M.”: il suo sprofondare nei tormenti della gelosia, dopo la scoperta accidentale, tra le carte del marito, di fotografie artistiche da lui scattate di giovani amiche senz’abiti. Uscito da pochi giorni, lanciattissimo come uno dei titoli bomba della *rentrée*, *Jour de souffrance* viene letto come un contrappasso. E accolto con entusiasmo dagli stessi critici che sette anni fa l’avevano lapidata. Anche qui si parla molto di sesso, molto di masturbazione, e di amore nelle sue forme più varie, ma qualcosa è cambiato. Catherine Millet, nel suo ufficio alla redazione di “Art press” (rivista che ha fondato negli anni Settanta e che tuttora dirige con grande piglio) appare del tutto uguale a se stessa, come fosse la Catherine di sempre. Jeans grigi e polo a maniche lunghe, niente trucco, giusto un paio di stivaletti neri a tacco alto e punta aguzza, che su di lei fungono da citazione. Viso aperto, appena un piccolo impaccio prima della prima domanda. All’epoca della *Vita sessuale* si parlò di esibizionismo. Qual è la molla che la spinge a scrivere?

“Se fossi un’esibizionista sceglierei altri modi, un’esposizione più diretta del corpo, lo strip-tease ad esempio. Invece ho scelto di mostrarmi a mio rischio e pericolo nella forma più mediata che ci sia, la scrittura. *La vita sessuale di Catherine M.* rappresentò un’eccezione rispetto alla mia normale attività di critico d’arte. Il libro ebbe quell’incredibile destino che sappiamo e molta gente si mise a farmi domande sulla gelosia. Poco alla volta mi sono resa conto che dovevo scrivere la seconda parte di quella storia”.

In effetti, leggendo bene il primo libro, qualche indizio qua e là traspare. Prima di andare più a fondo, è necessaria una spiegazione del titolo *Jour de souffrance*. Alla lettera, fa pensare al giorno di sofferenza, quello della scoperta, generatore della nuova ossessione. Ma l’autrice riporta in esergo la voce di un dizionario storico della lingua francese: un

tempo, l'espressione poteva indicare una specie di spioncino che offre un punto di vista sulla proprietà del vicino. In qualche modo una condanna. Si vede quello che l'altro fa, dopo di che non lo si può più ignorare e allo stesso tempo ci si sente, si è, esclusi dal suo campo d'azione. E veniamo ai tempi: il libro rivela una scansione dei fatti un po' diversa da quella supposta. Nel senso che la "crisi" (questo il nome che l'autrice dà ai tre anni di crescente abiezione cui la indusse la gelosia) è da situarsi prima dell'uscita della *Vita sessuale*. Viene fuori insomma che, in qualche modo, quel libro fu la risposta a un desiderio nato da quel dolore. In altre parole, il delirio c'era anche là, e quanto, ma era sottotraccia, tenuto a bada nella scrittura. Sarebbe poi esploso a scoppio ritardato. Sembra che sia cambiata la prospettiva. Nella *Vita sessuale* la voce narrante ha una visione panoramica, sembra che domini lo spazio che descrive, le scene che racconta. Qui invece vede solo quello che riesce, e questa limitazione del campo visivo scatena il senso d'impotenza, la psicosi dell'esclusione.

"Il punto di vista, sì. Da sempre io mi guardo agire come se fossi la spettatrice di me stessa. È il retaggio dell'educazione cattolica che ho ricevuto, lo sguardo severo di Dio sempre puntato su di me. Perso Dio, si sviluppa il super-io".

Lei scrive di sentirsi due corpi, uno abitacolo e uno relazionale, e dice che non si identifica né con l'uno né con l'altro.

"Il corpo abitacolo è quello fisico, lo abito poco, m'imbarazza, ho sempre avuto difficoltà a spostarlo. Da ragazza non ballavo, non so nuotare, non faccio nessuno sport. La sessualità, il piacere, è stato per me l'unico modo possibile di abitarlo. Il corpo relazionale è in realtà un'immagine di corpo, quello che si offre allo sguardo degli altri, per rispondere all'attesa. L'io è altrove. Per questo non ho mai aderito al femminismo, a quello che è stato negli anni Settanta, la donna come corpo biologico, un'affermazione che passa per l'esplorazione dei propri organi".

Quando uscì *La vita sessuale*, Alain Robbe-Grillet, l'inventore del *nouveau roman* e della nuova autobiografia scomparso pochi mesi fa a 85 anni, iniziò a leggerlo con entusiasmo. Ma lo mollò presto, non appena scoprì che tutto quello che il libro raccontava era vero.

"Alain era un amico. Non mi stupisce la sua reazione, era restio a considerare quello che avevo scritto come letteratura, per lui era testimonianza. È autobiografia la mia? Trovo poco interessanti le etichette. Nel campo delle arti plastiche, voler oggi far rientrare un'opera in questa o

quella categoria sarebbe ridicolo, è obsoleto. Scrivo per rispondere a una necessità interiore, come diceva Kandinsky per i suoi quadri”.

Libro d'immagini. Una è pregnante: saputo che la madre si era gettata dalla finestra, Catherine – sentendo il panico dentro di sé – si guardò allo specchio, fissò il panico allo specchio. Dopo, si sarebbe sentita una donna “spezzata”, ma quel gesto la salvò.

21 09 2008

Denise Epstein
“Némirovsky, mia madre: così le ho ridato la parola”

“Quando si impara che si possono avere i genitori alle 8 e alle 8 e cinque averli persi per sempre, si guarda la vita in modo diverso. Un giorno mia figlia mi ha detto che se qualcosa le avevo insegnato era a vivere nel presente, perché tutto può ribaltarsi da un momento all'altro”.

Denise Epstein oggi ha 80 anni, tre figli e cinque nipoti. Di anni ne aveva 13, e sua sorella Elisabeth 5, quel giorno di luglio del 1942 in cui *maman*, cioè Irène Némirovsky, venne arrestata. Da Auschwitz non avrebbe fatto ritorno, sarebbe morta di lì a due mesi di tifo. Andando via, aveva lasciato alle bambine una grossa valigia piena, da cui loro non si separarono più: era l'unico legame fisico con la madre. Un peso da trascinarsi dietro nella fuga, certo, ma anche un pegno, una promessa. Per quella valigia è passata l'elaborazione del trauma della perdita, un lavoro duro al limite dell'impossibile, che Denise Epstein ha svolto mettendoci tutta se stessa. In procinto di partire per Mantova – dove presenterà l'importante biografia della madre scritta da Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt in uscita da Adelphi, con documenti inediti tra cui il diario di Irène – mi riceve nel suo luminoso appartamento tolosano con un calore raro. Racconta, con generosità. La voce è quella di una forte fumatrice (“Perché privarmi alla mia età di quello che mi piace?”), il discorso si snoda con garbo e coraggio insieme. Non mancano i momenti di emozione, superati con naturalezza, gentilmente. Parecchi anni fa avevo conosciuto sua sorella Elisabeth, che la malattia ha poi portato via nel 1996. Da allora molto è successo, per via della pubblicazione della *Suite francese* che all'epoca di quell'intervista non era ancora stata neanche ipotizzata.

“Abbiamo reagito in maniera molto diversa lei e io. Ogni sofferenza è

individuale. Elisabeth aveva rifiutato il passato, che per lei era cemento armato. Non ne parlava mai. Io ho rispettato quel suo rifiuto. Non è credibile però che non avesse ricordi del tutto, aveva comunque cinque anni, aveva ricevuto gesti di tenerezza. Ma non riusciva a ritrovarli. C'è voluto molto tempo, poi una sera a casa sua è stato suo figlio a chiedere. E allora lei ha accettato che le raccontassi i nostri genitori. Abbiamo bevuto molta vodka quella sera, e pianto insieme. Ne è nato *Le Mirador*, bellissimo libro di Elisabeth su nostra madre. Quando si è ammalata ha voluto solo me ad assisterla, non abbiamo più smesso di parlare. Mi dispiace molto che non abbia fatto in tempo a vedere la *Suite française* pubblicata. Conosceva il libro, ma non pensavamo di farne alcunché, lo consideravamo incompleto benché mamma avesse messo la parola fine alla fine di *Dolce*, il secondo dei cinque romanzi di cui avrebbe dovuto essere composto l'insieme”.

Il manoscritto era venuto fuori dalla famosa valigia nera?

“Marrone, la valigia è marrone. All'esposizione del Museum of Jewish Heritage di New York, straordinaria, che finisce ora ed è durata sei mesi più del previsto, l'hanno messa sotto vetro. Mi ha fatto sorridere vederla così. Siamo al feticismo. È sicuramente una valigia che ha avuto una lunga storia. Era di mio nonno, ci sono le sue iniziali incise. Lui viaggiava molto, l'aveva comprata a Londra, è foderata di tessuto verde ed è trapuntata all'interno. Credo fosse una specie di cappelliera, è quadrata. Ma se penso ai calci che le ho dato nel trascinarla dietro per tanti posti sinistri, ritrovarla sotto vetro mi fa un curioso effetto”.

Conteneva tra l'altro il quaderno rilegato in cuoio. Quando lo avete aperto?

“Era l'oggetto che avevo visto di più in mano a mamma. Avevo bisogno di accarezzarlo, tenerlo. Ho deciso di trascriverlo quando la lavatrice mi ha allagato l'appartamento. L'acqua è arrivata vicino alla biblioteca. Con Elisabeth abbiamo pensato che era assolutamente necessario mettere al sicuro quel tesoro e abbiamo deciso di dare tutto all'Imec, l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine. Ma non avrei potuto darlo via senza prima ricopiarlo. Così mi ci sono messa. Ci ho impiegato due anni e mezzo, mi sono comprata una lente luminosa per decifrare la grafia che è molto minuta. È stato un lavoro duro a doppio titolo, ma ne sono fiera. Con quello che è successo poi, la pubblicazione, il Prix Renaudot, la traduzione in 38 Paesi, posso dire che è stata una bella

vittoria. Non mi piace la parola rivincita, preferisco vittoria. Ovunque sia mamma, deve aver riso di cuore quando ha saputo del premio”.

Benché scrittrice famosa e di successo, il Goncourt le era stato negato perché non francese. In che senso dice che è stato un lavoro doppiamente faticoso?

“Intanto dal punto di vista fisico, basta guardare la fotocopia del manoscritto per rendersene conto. Ho rispettato scrupolosamente quello che mamma aveva scritto. Ci sono anche alcuni errori ma ho voluto conservarli. Mamma li avrebbe tolti se ne avesse avuto il tempo? Non possiamo saperlo. E poi è stato un lavoro doloroso perché conoscevo tutti i personaggi del libro, trascrivere a mano parola per parola ha significato rivivere ogni cosa. Non potrei rifarlo, ma non rimpiango la fatica. Credo di aver fatto tutto quello che potevo, contro l’oblio di ciò che è accaduto. È la stessa ragione per cui da tanti anni vado nei licei a parlare ai ragazzi. Per la memoria”.

La domanda è delicata, ma sarebbe ipocrita non farla. Sembra inverosimile, eppure sono fioccate nei confronti di Irène Némirovsky convinte accuse di antisemitismo.

“Non me ne parli! Mamma scrive di un *milieu* sociale che ha conosciuto bene, ma è altrettanto crudele quando parla della borghesia francese o di una madre. Non c’è in lei niente di antisemita. Le accuse vengono da gente che ha letto male i suoi libri. Adesso la mia risposta è facilitata. Dico: guardate lo scandalo del finanziere Madoff, ecco di che cosa parla Irène Némirovsky. Allora tacciono”.

Anche la scelta che ha fatto sua madre di battezzare le sue due bambine è stata giudicata severamente.

“Sono stata molto attaccata dagli ebrei americani. Adesso che li conosco meglio capisco di più: non hanno nessuna idea di che cosa sia successo qui. Non conoscono la parola Shoah. Chi si è reso conto per tempo è andato via. Ogni vita salva è sacra, ma non possono, loro che non hanno perso i familiari in quel modo, dimenticare i morti. Tre settimane fa qualcuno mi ha detto: è storia passata. È pazzesco”.

Nel suo libro autobiografico *Survivre et vivre* (éd. Denoël) lei parla della riappropriazione della figura di sua madre attraverso la trascrizione della *Suite française*, ma anche del rinnovato senso di perdita provato nel consegnare quel libro al mondo.

“È un libro che ho scritto per riprendere contatto con i miei figli, per

spiegare loro che madre avevano avuto, dar ragione di certe mie scelte. Ad esempio lo stesso riflesso che aveva avuto mia madre: anche io ho fatto battezzare i miei figli. Era passato troppo poco tempo dalla fine della guerra, volevo proteggerli. Mi sentivo in colpa, ma avevo bisogno di documenti timbrati. Almeno sono stata leale, ho detto al prete perché volevo quei timbri. Quanto a mamma, mi sono molto interrogata. Dandola alla gente, che cosa mi sarebbe rimasto di lei, di solo mio? I piccoli nomi che usava per chiamarci. Quelli li ho serbati per me”.

05 09 2009

Teresa Cremisi
E la vita cambiò danzando con Gallimard

Prudente, direi prudentissima nell’instaurare il dialogo, visto il momento delicato e strategico che si trova a vivere, ma franca, sicura, folgorante: Teresa Cremisi, presidente e direttore generale del gruppo Flammarion da cinque anni, ora chiamata a coprire la vicedirezione anche di Rcs Libri. Pare che in Gallimard, dove ha lavorato per sedici anni come numero due della maison, braccio destro di Antoine, la chiamassero “il Primo Ministro”. Nel mondo editoriale, in cui agisce da decenni e ormai con un potere che travalica i confini geografici, è temuta e rispettata, come si addice a un’ autorità. Un’ autorità però costruita pezzo a pezzo, nessun precedente in famiglia, una vocazione tutta personale.

Nell’ufficio dove l’aspetto qualche minuto – finestre su Place de l’Odéon in faccia al teatro oltre al quale si allargano i giardini del Luxembourg – arriva su tacchi alti portati con piglio deciso. L’espressione è quella di una donna di carattere, abituata a gestire le situazioni. Io cerco un bandolo per srotolare la conversazione e lo trovo facendo il nome di Giorgio Calcagno, il mio maestro giornalisticamente parlando: sapevo che Teresa Cremisi, in un remoto passato, aveva collaborato con lui. Il ricordo di quei tempi le addolcisce lo sguardo. Dalla scrivania presidenziale viene a sedersi a un tavolo accanto alla finestra, e il diario di lettura può cominciare.

Nata ad Alessandria d’Egitto da un padre di origine italiana, uomo d’affari, e una madre metà spagnola metà anglo-indiana, scultrice, che avevano scelto il francese come lingua d’espressione, Teresa aveva dieci

anni quando nel 1956 Nasser nazionalizzò Suez e gli stranieri vennero espulsi, dopo essere stati spogliati dei loro beni. La famiglia, esule, andò a stare a Milano.

Di quegli anni, sicuramente difficili, Teresa Cremisi non ama parlare. Il racconto comincia da quando cominciano le scelte in prima persona.

Quando nasce in lei – le chiedo, per risalire alle origini di una grande carriera – il desiderio di vivere tra i libri?

“Avevo sedici, diciassette anni, facevo ancora il liceo. Scrisi a tutti gli editori importanti, lettere sicuramente maldestre. Volevo entrare in quel mondo, benché non sapessi nulla del mestiere. Mi risposero tutti. Ma proposte concrete furono in due a farmele, Rizzoli e Garzanti. Accettai quella di Garzanti che mi assumeva come lessicografa, perché lavorassi a un dizionario bilingue italiano-francese. Gli amici mi dicevano chissà che noia. Io invece mi sono divertita tantissimo. La ricerca di tipo quasi poliziesco sulle parole servì tra l’altro a fissare profondamente le due lingue che già praticavo. E intanto capivo che avevo avuto una giusta intuizione: il lavoro editoriale si situa al punto d’incontro tra la creazione letteraria, artistica, la nascita del libro e il suo commercio, è il centro di vero tramite. Era stato quello ad attrarmi, un lavoro che mi corrisponde”.

Che lettrice era all’epoca, quali sono stati gli autori della sua formazione?

“Shakespeare, tutto, e in particolare quello storico, il *Riccardo II*. E poi Stendhal, in particolare *La certosa di Parma*, un libro che mi ha costruita. Tra gli italiani, Bandello e Machiavelli”.

In Garzanti, dove rimase poi per vent’anni, la giovanissima lessicografa fece uno a uno gli scalini che conducevano alla direzione editoriale. Era la Garzanti di Livio, e di Piero Gelli. I titoli che le piace ricordare?

“Gli *Scritti corsari* di Pasolini, mi venne un colpo quando lo lessi, penso che oggi andrebbero riletti. *Un paese senza*, un libro in cui Arbasino ha detto tutto. E poi *Danubio* di Magris, straordinario”.

Al 1989 risale il grande salto, da Milano a Parigi. Raccontano (anche qui non lei, ma le cronache) che l’incontro con Antoine Gallimard avvenne a una serata danzante durante la Fiera di Francoforte. Teresa Cremisi, che intanto era diventata madre di due gemelli (oggi uno è avvocato, l’altro – fisico – studia le nanoparticelle), saltò sull’occasione. Il catalogo Gallimard è uno dei più belli al mondo.

“Ogni casa editrice ha dei geni che vanno rispettati. Il catalogo li

rispecchia. Quando si decide di fare un libro bisogna tener conto della storia, delle caratteristiche del catalogo, il libro deve corrispondere”.

Che cosa la entusiasma di più nel lavoro che fa?

“Trovare autori, saper scovare libri che contano è certo importante, però è solo uno degli aspetti del lavoro editoriale, che comprende tanti mestieri. La parte di cui mi occupo io riguarda la gestione umana, è direzione d’impresa. Un lavoro di squadra, il cui andamento dipende dalle qualità di uomini e donne che la compongono. Bisogna avere idee, molte delle quali muoiono subito, altre muoiono poi, alcune emergono, sono quelle buone. Idee che devono sentire l’aria del tempo, l’ambiente, ed esprimerli: accompagnando i creatori e precedendo di un po’ il gusto del pubblico. Un mestiere insomma in cui si deve saper essere umili. E tener conto che ogni decisione si porta dietro un modello economico”.

In Gallimard è noto che ha stretto amicizie importanti, ha lavorato fianco a fianco con Kundera, Quignard, Modiano, Sollers.

“Sì, gli incarichi possono cambiare, gli amici restano. Philippe Sollers ha pubblicato adesso un libro che mi è molto piaciuto, *Discours parfait*, una vera miniera. I geni di Gallimard sono letterari. Qui in Flammarion invece ci sono geni forti dal lato del sapere. È una casa editrice nata nel 1876, animata dalle illusioni tipiche dell’Ottocento, la fiducia nelle scienze, nel progresso, nella cultura per tutti, che non ha al centro la ricerca letteraria, bensì ciò che può servire all’*honnête homme*, senza pretese elitiste”.

Che linea ha tenuto in questi cinque anni?

“Non una, una quantità: si può spaziare dal Nobel alla manualistica, ma cercando il meglio di ognuno e soprattutto puntando alla chiarezza. Abbiamo cercato di reiniettare nuovi titoli, abbiamo anche rifatto le copertine, ma sempre senza stravolgere il carattere delle edizioni. C’è un catalogo, c’è un nucleo, fatto di scienza, storia, filosofia. Cerchiamo di sfruttarlo al massimo e partendo di lì, di inventare”.

Una sua creatura?

“Una piccola collana che mi dà molte soddisfazioni, s’intitola *Café Voltaire*. L’abbiamo chiamata così perché i locali in cui siamo erano sede del celebre luogo di ritrovo. Testi di grande qualità che commissiono. La ricetta? Un’idea forte e attuale, una penna, un soggetto scritto. Il best seller è *Les religions meurtrières* di Elie Barnavi, uno dei primi. Un’altra riuscita è la collana in collaborazione con ‘Le Monde’, quella dei ‘libri che hanno cambiato il mondo’, dovevamo fare venti titoli siamo già a

trentacinque. Prima abbiamo fatto i grandi testi della filosofia, anche quelli da venti sono diventati trentotto. Poi è entusiasmante acquisire cataloghi: noi abbiamo Casterman ad esempio, di grandi autori illustratori. In Francia il fumetto è molto importante, pubblichiamo da Pratt a Tintin e cerchiamo nuovi autori sia per ragazzi che per adulti. Nel settore dei tascabili, dove è storica la collana dei classici, i bellissimi Garnier-Flammarion, abbiamo rinnovato 'Champs', che è molto forte, scienze umane. E abbiamo ripreso 'J'ai lu', che fa mass market, va dai libri *pratique*, ad esempio *Je ne sais pas maigrir* che ha venduto un milione e ottocentomila copie, a titoli molto ambiziosi, come *La nuit sexuelle* di Pascal Quignard o *Les disparus* di Daniel Mendelsohn (che ha avuto il Médicis). Per l'autunno avremo il nuovo Houellebecq, che torna al romanzo, un libro che sarà importante, lo sto aspettando con impazienza. E pubblichiamo Yasmina Reza, Catherine Millet: insomma, cominciamo ad avere autori di grande peso”.

Come si accinge ora ad affrontare una realtà editoriale diversa?

“Trasferirò in Italia la mia esperienza, ma adattandola al contesto. L'editoria è quanto di più radicato ci sia in una lingua, pensare di trasferire di là regole che hanno funzionato di qua sarebbe sbagliatissimo. Ricomincerò con il lavoro di squadra. Collaborerò con persone che conosco, come Elisabetta Sgarbi o Paolo Zaninoni. Sarò felice di ritrovare editori indipendenti come Calasso o Demichelis, miei amici da molto tempo. E poi farò l'imprenditrice, come faccio in Francia”.

Un settore su cui punterà?

“I tascabili, hanno potenzialità enormi”.

15 05 2010

Indice

Introduzione. Visto dall'Italia 7

I. AINES

Pagine inedite dalla trincea
Jean Starobinski, *La poésie et la guerre.* 23

A passeggio per Parigi con tre impendibili destini
Patrick Modiano, *Sconosciute* 24

Il mercante che cerca il libro di Dio
Amin Maalouf, *Il periplo di Baldassarre* 26

Tre mesi di passione nel segno del silenzio
Pascal Quignard, *La vita segreta* 28

Un amore al crepuscolo fiorisce nel castello di Francia
Michèle Desbordes, *L'offerta* 29

La Provenza colorata di nero
Pierre Magnan, *La casa assassinata* 31

Un romanzo trompe-l'oeil per viaggiare nella doppiatezza della vita
Alain Robbe-Grillet, *La ripresa* 33

Tra magi, miti moderni, lingotti d'oro, tassi barbassi
Michel Tournier, *Celebrazioni* 35

Le orme dell'Imperatore nella neve di Russia
Patrick Rambaud, *C'era la neve* 37

Il bimbo-soldato
Ahmadou Kourouma, *Allah non è mica obbligato* 39

Ritratto di un giocatore
Philippe Sollers, *L'Etoile des Amants* 40

La secentesca storia di Meaume, acquafortista
Pascal Quignard, *L'incisore di Bruges* 43

<i>Uno scandaloso uomo</i> Nicolas Genka, <i>L'Epimostro</i>	45
<i>Un fatale weekend</i> Christian Gailly, <i>Una notte al club</i>	45
<i>Com'è seducente il diavolo</i> Julien Green, <i>Se fossi in te...</i>	46
<i>L'alfabeto di una vita</i> Julia Kristeva, <i>Colette. Vita di una donna</i>	47
<i>Per Mathilde la grande guerra è come la tela di Penelope</i> Sébastien Japrisot, <i>Una lunga domenica di passioni</i>	48
<i>Dalla metropolitana di Parigi una nuova partenza</i> Patrick Modiano, <i>Bijou</i>	50
<i>Guarda la Francia che perde l'onore</i> Irène Némirovsky, <i>Suite francese</i>	50
<i>Cosa nasconde il ritardo?</i> Daniel Zimmermann, <i>L'allievo</i>	53
<i>Sono colpevoli i genitori</i> Patrick Modiano, <i>Pedigree</i>	55
<i>Antoine de Saint-Exupéry, la dichiarazione in cielo</i> Alain Vircondelet, <i>Un amore leggendario</i>	56
<i>La decomposizione del Maestro</i> Jean Echenoz, <i>Ravel</i>	59
<i>Tra Marocco e Francia un apologo spiega l'immigrazione</i> Ben Jelloun, <i>L'ha ucciso lei</i>	61
<i>Se non piace al dittatore</i> Ismail Kadaré, <i>Il successore</i>	62
<i>L'estasi della maoista</i> Julia Kristeva, <i>Thérèse, mon amour</i>	64
<i>La lunga morte del pianista spaventato</i> Jean Echenoz, <i>Al pianoforte</i>	67
<i>In cerca dell'uomo amato con Dostoëvskij e Jankelevitch</i> Michèle Lesbre, <i>Il canapé rosso</i>	68

<i>Una storia di profanazione trasformata in romanzo</i> Jacques Chessex, <i>Il vampiro di Ropraz</i>	69
<i>Un immaginario sospeso fra Céline e Hemingway</i> Philippe Djian, <i>Imperdonabili</i>	70
<i>Nella Parigi collaborazionista, l'ora dell'infamia</i> Dominique Manotti, <i>Il corpo nero</i>	72
<i>Un'esistenza ossessionata e soggiogata dal padre-castratore</i> Jacques Chessex, <i>L'orco</i>	73
<i>Il vero disamore</i> Tahar Ben Jelloun, <i>L'uomo che amava troppo le donne</i>	75
<i>Una bohème parigina</i> Patrick Modiano, <i>Nel caffè della gioventù perduta</i>	77
<i>La scrittura creativa con le studentesse</i> Philippe Djian, <i>Incidenze</i>	78
<i>La mattanza in camicia bruna</i> Jacques Chessex, <i>Un ebreo come esempio</i>	79
<i>Quando un figlio si spara alla testa</i> Philippe Djian, <i>Vendette</i>	81

II. ETÀ MEDIANA

<i>L'osceno mascherato da letteratura</i> Christine Angot, <i>L'incesto</i>	85
<i>L'agonia dell'amante di Marguerite Duras</i> Yann Andréa, <i>Questo amore</i>	86
<i>Memorie tra Porta Palazzo e Porta Nuova</i> Bernard Simeone, <i>Cavatina</i>	88
<i>Autobiografica e visionaria storia di un copywriter</i> Frédéric Beigbeder, <i>Lire 26.900</i>	89
<i>Slalom fra i doppi sensi</i> Camille Laurens, <i>Tra le braccia sue</i>	91
<i>L'illusione di un bambino</i> Philippe Delerm, <i>Innamorati a Parigi</i>	93

<i>Tre storici disoccupati con un fiuto alla Maigret</i> Fred Vargas, <i>Chi è morto alza la mano</i>	94
<i>Squarciando i veli del Québec</i> Gaétan Soucy, <i>La bambina che amava troppo i fiammiferi</i>	96
<i>Una hostess innamorata</i> Bernard Comment, <i>Il congresso dei busti</i>	97
<i>Un noir del 1917</i> Philippe Claudel, <i>Le anime grigie</i>	98
<i>L'amore di Piero della Francesca per Silvia</i> Aliette Armel, <i>Il giardino luminoso</i>	99
<i>Uno sgabuzzino di libertà nella Francia occupata</i> Gilles Rozier, <i>Un amore senza resistenza</i>	99
<i>La via della strage</i> Emmanuel Carrère, <i>L'avversario</i>	100
<i>Uno sbirro speciale per il lupo mannaro</i> Fred Vargas, <i>L'uomo a rovescio</i>	102
<i>In metrò con Nerval, sulle tracce dell'assassino</i> Fred Vargas, <i>Io sono il Tenebroso</i>	103
<i>Il romanzo di un buco nero</i> Philippe Forest, <i>Per tutta la notte</i>	105
<i>Un brutto incubo per il commissario Adamsberg</i> Fred Vargas, <i>Nei boschi eterni</i>	107
<i>Salvarsi dal baratro a Parigi</i> Véronique Olmi, <i>La pioggia non spegne il desiderio</i>	109
<i>L'infanzia rapita da Hitler</i> Nancy Huston, <i>Un difetto impercettibile</i>	110
<i>Dialogo immaginario tra vittima e carnefice</i> Philippe Forest, <i>Quarantatré secondi</i>	112
<i>I maquis, eroi di umanesimo, non di guerra</i> Marc Levy, <i>I figli della libertà</i>	113
<i>Com'era tenera la notte, fino all'ultima baruffa</i> Gilles Leroy, <i>Alabama song</i>	115

<i>Una campionessa dell'autofiction?</i> Christine Angot, <i>Rendez-vous</i>	117
<i>La scrittrice che finge fatti veri</i> Christine Angot, <i>Il mercato degli amanti</i>	118
<i>Così muore l'autore</i> Michel Houellebecq, <i>La carta e il territorio</i>	120

III. TERZA GENERAZIONE

<i>Haiku di neve bianca come la seta</i> Maxence Fermine, <i>Neve</i>	123
<i>La tirannia della bellezza</i> Amélie Nothomb, <i>Stupore e tremori</i>	124
<i>Un omicidio pianistico tra bellezza e inganno</i> Ollivier Pourriol, <i>Il concerto per mano sinistra</i>	126
<i>Impalpabile come la felicità</i> Maxence Fermine, <i>Opium</i>	128
<i>Un surrealista braccio di ferro</i> Amélie Nothomb, <i>Cosmetica del nemico</i>	129
<i>Il tradimento, dolcezza e crudeltà della vita</i> Nadine Bismuth, <i>La fedeltà non fa notizia</i>	129
<i>Il musicista afro trova la salvezza nelle fogne</i> Tristan Egolf, <i>Sonata per Louise e violino</i>	130
<i>Tra grosse corde e guanti neri, Parigi versione sadomaso</i> Marthe Blau, <i>Nelle sue mani</i>	131
<i>Si può vincere l'anoressia grazie a Ionesco</i> Amélie Nothomb, <i>Dizionario dei nomi propri</i>	132
<i>Un destino a pochi passi dalla chitarra</i> Maxence Fermine, <i>Billard Blues</i>	134
<i>Un'amica pericolosa per la Nothomb</i> Amélie Nothomb, <i>Antichrista</i>	134
<i>Il soldato promesso alla morte</i> Philippe Besson, <i>Un amico di Marcel Proust</i>	136

<i>Se il professore ti prende per mano</i> Rachid O., <i>Il bambino incantato</i>	137
<i>Il reality show "Concentramento"</i> Amélie Nothomb, <i>Acido solforico</i>	138
<i>Una tagliente storia familiare</i> Anne Godard, <i>Inconsolabile</i>	140
<i>Due soldi di verde speranza</i> Laurent Gaudé, <i>Eldorado</i>	141
<i>Nel retro si parla con Marx</i> Muriel Barbery, <i>L'eleganza del riccio</i>	142
<i>Equivoci linguistici (e non) di un amore giapponese</i> Amélie Nothomb, <i>Né di Eva né di Adamo</i>	144
<i>Alla stazione, un incontro-ponte verso la maturità</i> Delphine de Vigan, <i>Gli effetti secondari dei sogni</i>	146
<i>Quei trentenni, così cinici e infantili</i> François Bégaudeau, <i>Verso la dolcezza</i>	147
<i>Vincono il Goncourt donne che dicono no</i> Marie NDiaye, <i>Tre donne forti</i>	149
<i>La sorella chef e le ossessioni di Amélie</i> Amélie Nothomb, <i>Il viaggio d'inverno</i>	150
<i>Una morte nell'acqua</i> Laurent Sagalovitsch, <i>Il bastone di Virginia Woolf</i>	151
<i>Tutte le onde del pensiero</i> Cécile Guérard, <i>Piccola filosofia del mare</i>	152
<i>Una spilla d'oro riapre la ferita dell'Algeria</i> Laurent Mauvignier, <i>Degli uomini</i>	153

IV. RILETTURE

<i>Sesso, riso, gioia estatica</i> Georges Bataille, <i>Il limite dell'utile</i>	155
<i>Nel centenario della nascita</i> Antoine de Saint-Exupéry, <i>Il piccolo principe</i>	157

<i>Un raffinatissimo gioco di specchi</i> Henri de Montherlant, <i>Le ragazze da marito</i>	158
<i>Pura e scandalosa, Colette trasformava i desideri in peccati</i> Colette, <i>Romanzi e racconti</i>	160
<i>Così l'Angelo di Giono si preparava a diventare l'Ussaro sul tetto</i> Jean Giono, <i>Angelo</i>	161
<i>Una vista sul Novecento</i> Honoré de Balzac, <i>Poetica del romanzo</i>	163
<i>Lo scrittore-fotografo viaggia nel cuore dell'uomo</i> Georges Simenon, <i>Un monde au coeur de l'homme</i>	165
<i>Un dandy nella Parigi degli Anni Venti</i> Maurice Sachs, <i>La decade dell'illusione</i>	166
<i>Una gioventù bruciata nella Francia collaborazionista</i> Roger Nimier, <i>Le spade</i>	168
<i>Nell'infanzia il salvifico odore del mare</i> Léo Ferré, <i>Mi racconto il mare</i>	169
<i>Senza, diceva Nabokov, non ci sarebbero stati né Proust né Joyce</i> Gustave Flaubert, <i>Madame Bovary</i>	171
<i>Alla conquista di Parigi</i> Guy de Maupassant, <i>Bel-Ami</i>	173
<i>In occasione della scomparsa della scrittrice, rilettura del romanzo di esordio</i> Françoise Sagan, <i>Bonjour, tristesse</i>	174
<i>L'avanguardia contro il surrealismo</i> René Daumal e Roger Gilbert-Lecomte, <i>Le Grand jeu</i>	177
<i>Tremendo fu il martirio</i> Camille Claudel, <i>Corrispondenza</i>	178
<i>Quando Nathalie lacerava la seta</i> Nathalie Sarraute, <i>Infanzia</i>	180
<i>Per Golder l'affare fatale</i> Irène Némirovsky, <i>David Golder</i>	181
<i>Si sale sul Golgota al termine del viaggio nel corpo testuale</i> Louis Calaferte, <i>Settentrione</i>	183

<i>Ritrovata un'altra versione del celebre romanzo</i> Raymond Queneau, <i>Zazie dans le métro</i>	185
<i>Una vita schiantata</i> Georges Simenon, <i>Il piccolo libraio di Archangelsk</i>	188
<i>Passione e ricatto nella Parigi degli Anni Trenta</i> Irène Némirovsky, <i>Jezabel</i>	190
<i>L'antipolitico</i> Georges Simenon, <i>Il Presidente</i>	191
<i>Il piacere del buio</i> Georges Simenon, <i>Il treno</i>	194
<i>Ebrei divisi dal pogrom</i> Irène Némirovsky, <i>I cani e i lupi</i>	196
<i>Tra Cannes e Varsavia la redenzione di un marinaio russo</i> Georges Simenon, <i>Senza via di scampo</i>	198
<i>Il racconto di un enigma</i> Irène Némirovsky, <i>Il calore del sangue</i>	200
<i>Ultimi rintocchi per il direttore Simenon</i> Georges Simenon, <i>Le campane di Bicêtre</i>	201
<i>Il romanzo preparatorio per la Suite francese</i> Irène Némirovsky, <i>I doni della vita</i>	203
<i>Vite, piaceri e "delitti" nella Parigi Anni '40</i> Georges Simenon, <i>La finestra dei Rouet</i>	204
<i>Storia di un caso editoriale</i> Irène Némirovsky, <i>Un bambino prodigio</i>	206
<i>I turbamenti di tre sorelle lungo la Senna</i> Nina Berberova, <i>Il Capo delle Tempeste</i>	207
<i>Inedito esercizio di stile, divertente e geniale</i> Georges Perec, <i>L'arte e la maniera</i>	209
<i>Nella pelle del giustiziere</i> Irène Némirovsky, <i>L'affare Kurilov</i>	211
<i>La libreria di Adrienne Monnier a Parigi tra le due guerre</i> Adrienne Monnier, <i>Rue de l'Odéon</i>	211

<i>Se gli sposi fanno ron ron</i> Irène Némirovsky, <i>Due</i>	213
<i>Se l'accusato sa di essere innocente</i> Georges Simenon, <i>Corte d'assise</i>	215
<i>L'incontro nel 1928 con la città così attesa, così diversa</i> Henry Miller, <i>Parigi 1928</i>	216
<i>Nel racconto d'esordio, l'inferno dell'adulterio</i> Irène Némirovsky, <i>Il malinteso</i>	217
<i>Sul treno che corre verso la Costa Azzurra</i> Georges Simenon, <i>La fuga del signor Monde</i>	219
<i>Autoritratto di un solitario nella Parigi notturna e libertina</i> Paul Léautaud, <i>Amori</i>	221
<i>Detestare la madre fino all'ultima riga: un romanzo autobiografico</i> Irène Némirovsky, <i>Il vino della solitudine</i>	222
<i>Sotto la vestaglia rossa</i> Romain Gary, <i>La notte sarà calma</i>	224
<i>Allo specchio</i> Georges Simenon, <i>L'assassino</i>	226
<i>Il paradiso perduto della piccola Colette</i> Colette, <i>Sido</i>	228
<i>Le belle addormentate si risvegliano</i> Charles Perrault, <i>Tutte le fiabe</i>	230

V. PRISMI

<i>Il piacere della Rivoluzione</i> L' <i>Almanach des Demoiselles de Paris</i>	233
<i>Da Baudelaire e Zola a Augé e Ariès</i> Vanni Codeluppi, <i>Lo spettacolo delle merci</i>	234
<i>Guance rosse in attesa di un bacio</i> Fabienne Casta-Rosaz, <i>Histoire du flirt</i>	236
<i>La follia nella letteratura, delirio e castigo</i> Jean Rigoli, <i>Lire le délire.</i>	239

<i>Ricette segrete di una donna di mondo rivelate a chi intenda diventarlo</i>	
Anonimo, <i>La cucina impudica</i>	241
<i>Guy Debord, il mistero di un colpo di fucile</i>	
Felice Piemontese, <i>Dottore in niente</i> , Mardilio	244
<i>Donne del Seicento</i>	
Giuliana Morandini, <i>Sospiri e palpiti</i>	245
<i>Quella famosa atmosphère...</i>	
Eugène Dabit, <i>Hôtel du Nord</i>	247
<i>La dignità dell'uomo</i>	
Lionello Sozzi, <i>Immagini del selvaggio</i>	248
<i>Bibbie di pietra e bibbie di carta</i>	
Luciano Canfora, <i>Libri e biblioteche</i>	250
<i>Memoria avara, Parigi quasi la ignora</i>	
Marguerite Yourcenar, nel centenario della nascita	251
<i>Amori e piaceri: le relazioni pericolose nella Parigi libertina</i>	
Olivier Blanc, <i>Parigi libertina al tempo di Luigi XVI</i>	252
<i>L'89 è un romanzo di vecchi</i>	
Sergio Luzzatto, <i>Ombre rosse</i>	254
<i>Un necessario détour per il pensiero cinese</i>	
François Jullien, <i>Il saggio è senza idee, o l'altro della filosofia</i>	256
<i>I maestri della dissacrazione</i>	
André Breton, <i>Antologia dello humour nero</i>	257
<i>Le tre chiavi del massimo poeta francese vivente</i>	
Yves Bonnefoy, ritratto	258
<i>Docili sotto le coltri, regine dietro i troni</i>	
Benedetta Craveri, <i>Amanti e regine. Il potere delle donne</i>	260
<i>Tra bigottismo e dolce vita</i>	
Jacques Boileau, <i>Sulle eccessive scollature delle donne</i>	262
<i>Vacanze normanne</i>	
Marcel Proust, <i>All'ombra delle fanciulle in fiore</i>	265
<i>Storia di un naso</i>	
Patrick Süskind, <i>Il profumo</i>	268

<i>La valigia di Irène: una vita svelata attraverso le sue carte inedite</i> O. Philipponnat e P. Lienhardt, <i>Vie d'Irène Némirovsky</i>	270
<i>Romanziere non si nasce, si diventa</i> Simone de Beauvoir, nel centenario della nascita	272
<i>L'ingegnere della scrittura</i> Alain Robbe-Grillet, ritratto in memoria	274
<i>Donne libere, garanti del meraviglioso</i> Paola Dècina Lombardi, <i>La donna, la libertà, l'amore.</i>	276
<i>Dal nouveau roman agli amerindi</i> Jean-Marie Gustave Le Clézio, premio Nobel	277
<i>L'arte di sedurre tra '700 e primo '900</i> Giuseppe Scaraffia, <i>Femme fatale</i>	279
<i>Inseguendo Abelardo e Eloisa nelle banlieues</i> Ignacio Ramonet e Ramón Chao, <i>Guida della Parigi ribelle</i>	280
<i>La signorina in ferro che stregò Parigi</i> Jill Jonnes, <i>Storia della Tour Eiffel</i>	281
<i>Un celebre caso francese degli anni Venti</i> Francette Vigneron, <i>Le calligrafie del Corvo</i>	283

VI. IN VOCE

<i>Henri Coumoul. Il signore delle autostrade</i>	287
<i>Michel Tournier. I miti curano il mal di vivere</i>	290
<i>Alain Jouffroy. Ultimo testimone: il Surrealismo è stata l'avanguardia più lunga</i>	293
<i>Marie-France Ionesco. "Mio padre non ha tradito"</i>	295
<i>Marc Augé. Sono le città il romanzo sempre aperto</i>	298
<i>Michel Conan. In giardino, i fiori della memoria</i>	301
<i>Philippe Forest. Non si sfugge alla letteratura</i>	304
<i>Catherine Millet. Mostrarsi a proprio rischio nella scrittura</i>	306
<i>Denise Epstein. "Némirovsky, mia madre: così le ho ridato la parola"</i>	309
<i>Teresa Cremisi. E la vita cambiò danzando con Gallimard</i>	312

Stampato presso Audere - Torino