

*Saggistica letteraria*

11



Gabriella Bosco

# Proust e gli altri



*Libro stampato con il contributo del  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne  
dell'Università degli Studi di Torino*

*In copertina:* elaborazione grafica da foto di  
Marcel Proust (Otto Wegener, 1896): ©*Fine.ArtImages/Leemage*,  
Colette (Théâtre des Mathurins, Paris, 1906): ©Corbis,  
e Georges Simenon: ©Getty

© 2018 Gabriella Bosco

© 2018 Nuova Trauben edizioni  
via della Rocca 33 – Torino  
[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

ISBN 9788899312466

*Per Eli che ha avuto il coraggio di aprire una libreria*



## PREFAZIONE

Recensire romanzi francesi e incontrarne gli autori *a casa loro*<sup>1</sup> è un'attività che nel corso degli anni ho svolto continuativamente. Ben prima che avesse inizio l'avventura accademica, abitando a Parigi ho cominciato a occuparmi della corrispondenza culturale per *La Stampa*. Il primo articolo che ho scritto nelle vesti di lettrice professionale è stato quello che in gergo si chiama un “naso”, ovvero un colonnino situato nella pagina tra due articoli di maggiore dimensione. Era dedicato a *Così sia ovvero il gioco è fatto* di André Gide (ed. Se, 1989), mi aveva incaricata di occuparmene il direttore di *Tuttolibri* dell'epoca, Giorgio Calcagno, che per me sarebbe stato, giornalmisticamente e umanamente, un maestro.

Il primo incontro con un grande vecchio fu invece quello con Eugène Ionesco. Mi aveva chiesto di intervistarlo Mariapia Bonanate, all'epoca responsabile della cultura per *La Voce del Popolo*. Sapeva che avevo in cantiere la traduzione del solo romanzo mai scritto dal drammaturgo franco-romeno, *Il solitario*, che sarebbe uscita quell'anno negli Oscar Mondadori diretti da Ferruccio Parazzoli (sua l'idea della traduzione), e mi mandò in boulevard Montparnasse perché snidassi l'ormai ottantenne Eugène, famoso nel mondo intero e oggetto delle più strampalate strumentalizzazioni.

Li avrei incontrati praticamente tutti, i grandi vecchi, scrittrici e scrittori d'Oltralpe con carichi di notorietà e opere consegnate alla storia da far tremare i polsi. L'incoscienza della giovane età mi permetteva di andare a conversare con loro forte della mia curiosità e della mia ingenua spudoratezza. Solo uno manca all'appello,

---

<sup>1</sup> Cito indirettamente quello che mi disse Julien Green la prima volta che lo incontrai. Informatosi con grande gentilezza delle ragioni per cui mi trovavo a Parigi e del mio lavoro, commentò: “Lei dunque entra nelle nostre case e s'impadronisce dei nostri segreti...”. La frase mi piacque e la utilizzai anni dopo per intitolare una mia raccolta di interviste: *A casa loro. Conversazioni sulla letteratura francese contemporanea*, Dell'Orso, Alessandria, 2000.

con mio grande rammarico: Samuel Beckett. Morì prima che potessi intervistarlo. Rimane il rimpianto, tecnicamente avrei potuto farcela, scrivevo già per *La Stampa* da qualche mese, quando morì. Sarebbe bastato pensarci per tempo.

Negli anni molte cose sono cambiate. Al di là delle varie conduzioni del supplemento letterario del giornale per il quale scrivo, ognuna caratterizzata da interessi e personalità diverse – la più lunga e più cara al ricordo è per me quella di Nico Orenco, che sarebbe diventato un amico insostituibile, oltre che un suggeritore senza pari di avventure letterarie di cui sarebbe opportuno ricostruire il racconto; ma altrettanto importante quella di Luciano Genta, grande professionista, uomo giusto, giornalista rigoroso, e anche lui, se pure con maggiore riservatezza, carissimo amico; e quella attuale, più fantasiosa, di Bruno Ventavoli, al quale mi lega complicità per il fatto che – coetanei – siamo arrivati alla *Stampa* insieme e condividiamo il passaggio per tanti guadi. Se dico che sono cambiate molte cose è anche e soprattutto perché si sono progressivamente ristretti gli spazi. Non che si parli meno di letteratura nei quotidiani, o meglio, sì, se ne parla meno ma non è tanto questo il punto. Il fatto più significativo è che la libertà d'intervento si è progressivamente ridotta. Ai tempi di Calcagno si poteva scrivere di libri non ancora usciti in traduzione italiana, se il recensore riteneva che potessero interessare culturalmente il lettore italiano, e anche, perché no, per incoraggiarne la traduzione. Da molto tempo non ci sono più spazi aperti a questo tipo di segnalazione. Ma a lungo si è ancora potuto esercitare il ruolo di perlustratori, agrimensori. Oggi non più. Non per cattiva volontà dei responsabili, ma perché il sistema informativo è cambiato, e in molti casi il generalismo della rete ha sostituito le sensibilità e le culture individuali degli specialisti (ma non apro qui il capitolo delle trasformazioni del discorso culturale determinato dal progressivo trasferimento in internet, lo riservo – per quello che mi compete – ad altra sede). Oggi, il mestiere del recensore o del critico militante che interviene nella stampa quotidiana per dare il suo parere di studioso su questo o quel libro, questo o quell'au-

tore, è molto limitatamente propositivo e per lo più viene esercitato dietro appello. Si risponde alle chiamate, mentre è ormai raro che una nostra istanza o richiesta di approfondimento venga accolta se non è strettamente legata al mercato editoriale, ai suoi meccanismi numerici e stringenti. Da sempre, è vero, il giornalismo, anche quello culturale e letterario, necessita di agganci all'attualità immediata, perché quella è la sua natura. Ma rispetto a un passato anche molto recente, questa dimensione volatile si è fatta assoluta ed è diventato davvero arduo scendere a patti con le esigenze del quotidiano. Rimane però, anzi è oggi la ragione stessa dell'intervento sulla stampa cartacea da parte del critico militante, la dimensione della conoscenza unita alla coscienza.

Rispetto ai due precedenti volumi<sup>2</sup> in cui ho raccolto un certo numero di miei articoli per presentarli ragionandoci sopra e elaborandoli in vista di una loro possibile fruizione sganciata dall'immediatezza – il primo dedicato alle interviste, il secondo all'illustrazione di un decennio di importazione letteraria all'alba del nuovo secolo – quello che propongo ora vuole offrire il quadro di certe ricorrenze, dare la misura della richiesta legata ad alcuni nomi della grande letteratura: *Proust e gli altri* dunque ne è il titolo proprio perché si articola su interventi che mi sono stati sollecitati negli ultimi anni intorno all'opera di determinati autori particolarmente ghiotti anche per un pubblico di non specialisti e ciò nonostante grandi nel senso pieno del termine: da Marcel Proust in primis a Colette, Irène Némirovsky, Georges Simenon, Annie Ernaux, Patrick Modiano e altri. Il volume si apre quindi con una serie di articoli consacrati all'autore della *Recherche*,<sup>3</sup> e

---

<sup>2</sup> Il primo è il già citato *A casa loro*; il secondo è *Il romanzo francese contemporaneo*, Trauben, Torino, 2011.

<sup>3</sup> Ad aprire la sezione dedicata a Proust, si troverà un articolo in francese che ho scritto per *La Nouvelle Revue Française*, il numero 603 del marzo 2013, organizzato in occasione del centenario di *Du côté de chez Swann*, numero cui i responsabili scientifici Philippe Forest e Stéphane Audeguy hanno dato il titolo *D'après Proust*, volendo fare un giro d'orizzonte nella contemporaneità per testare l'eredità lasciata dalla *Recherche* nella narrativa del mondo intero.

passa poi da uno all'altro degli autori citati in base alla stessa logica della ricorrenza, per presentare nella sua seconda parte il panorama invece delle presenze isolate, in modo tale da offrire il metro della comparazione. In chiusura un'intervista, la più recente, che risale agli ultimi giorni dell'anno appena concluso, significativa per la dimensione di superamento della postmodernità di cui mi pare che renda conto.

Tokyo, 9 gennaio 2018

## MARCEL PROUST

*Proust et son double*

Pour ma génération, ceux qui sont nés dans les années Soixante, Proust et son oeuvre ont été, dès le premier contact, doubles. Dans notre conscience de lecteurs qui, adolescents, osions le pas, tout de suite se concrétisa l'idée qu'il y avait une *Recherche* vraie, et puis *l'autre*. La vraie, bien sûr, nous l'avons lue dans la langue de Proust, et c'était la magie de l'envoûtement, la phrase qui n'en finissait pas, le vertige de la construction qui parfois nous échappait, le désir, la sensation d'avoir accès à un monde jusque là interdit, la jouissance de l'écriture, en un mot le bonheur.

J'avais dix-sept ans, je m'en souviens très bien, c'était l'été, à la mer. Dans la liste de livres que le professeur de lettres nous avait conseillés – les incontournables – il y avait *Du côté de chez Swann* (elle, c'était une femme, Paola Lagossi, avait mis le titre français); il y avait *La montagna incantata*, à lire en italien, et *Horvynus Orca*, livre qui d'après son titre j'avais cru être en latin mais que je découvrirais correspondre à un roman expérimental d'un auteur sicilien, Stefano D'Arrigo. Et il y avait aussi *La morte di Virgilio* de l'autrichien Hermann Broch.

Le lycée classique, chez nous, comportait à l'époque deux premières années appelées *ginnasio*, au cours desquelles on étudiait avec le grec et le latin une langue étrangère vivante. Pour moi, dont une partie de la famille était anglaise, le choix naturel et d'instinct, avait été celui d'étudier le français. Afin de me démarquer, être différente par rapport à ma soeur aînée, j'optai pour la langue de Proust. C'est ainsi que, dès que j'en ai mémoire, le français était appelé chez moi. Ma mère, institutrice, lisait beaucoup. Parmi ses auteurs, il y avait Proust, dont elle disait: "Quelqu'un qui coupe le cheveu en quatre". Je ne comprenais pas, enfant, si c'était élogieux de sa part. Je me figurais un Monsieur, j'avais vu

sa tête dans mon encyclopédie, *Conoscere*, je savais donc *qui* c'était, prenant entre ses doigts le fameux cheveu – je l'imaginai très long et blond, comme si c'était un des miens – et qui arrivait à le sectionner en quatre dans le sens de la longueur, ayant recours à quelque mystérieux engin invisible – ma mère m'avait répondu qu'il s'agissait de *sa plume*. Dans mes rêveries enfantines, Marcel Proust était une espèce de magicien qui savait, avait su, réaliser cet exploit.

Et dans un certain sens, c'était ça. Mais je ne compris réellement l'expression de ma mère que cet été à la mer où, l'ayant trouvé parmi ses livres, en français, j'ouvris la première page de *Du côté de chez Swann*. Ce fut comme un foudroiement. Rien de ce que j'avais lu jusque là lui ressemblait. C'était difficile. Mon français, bien que très soigné par un professeur, une femme encore une fois, Maria Paola Galimberti (que je n'oublierai jamais, et non seulement parce qu'elle mettait un soulier bleu et l'autre gris se trompant le matin quand elle se préparait pour sortir), mon français je disais n'était pas encore assez sûr pour que je puisse saisir tout, dans la phrase proustienne. Mais il était largement suffisant pour que je comprenne qu'il s'agissait d'un trésor. C'était comme si, sur l'étagère de la chambre de ma mère, j'avais trouvé la clé pour entrer dans l'univers de la Littérature.

L'*autre* Proust je le découvris quelque temps après, bouquinant du côté de Piazza Carlo Alberto, en face de la Bibliothèque nationale de Turin, sous les porches, à deux pas du coin de rue où il y a la plaque qui commémore la folie de Nietzsche. C'est là, dit-on, qu'il embrassa un cheval. Je trouvai sur une des *bancarelle* qui longeaient la place, *La strada di Swann*. Ma curiosité fut tout de suite très grande. Qu'est-ce que cela pouvait donner en italien? Le nom du traducteur ne me disait rien: c'est que j'étais encore très jeune, il s'agissait en fait d'un écrivain important, une femme, l'auteur d'un autre livre qui chez nous avait traîné longtemps et que ma

mère citait souvent, *Lessico familiare*,<sup>4</sup> mais qui pour moi existait en tant que tel, jamais je ne m'étais demandé qui pouvait en être l'auteur. C'était Natalia Ginzburg. L'éditeur, Einaudi, était une maison fétiche pour tous ceux qui se voulaient *de gauche*. Et moi, à dix-huit ans, j'avais choisi ce champ là (malgré tout, ça continue). J'achetai donc le livre, *pour voir*. Ce fut un autre foudroiement. Mais dans le sens que je découvris quelque chose de plutôt différent. C'était beau, on pouvait y prendre du plaisir. Mais ce n'était pas le jumeau du livre que j'avais aimé l'été précédent. C'était tout au plus son cousin, mais non pas germain. Un de ces cousins au troisième ou au quatrième degré, qui sont souvent des inconnus, et que nous ne reconnâtrions même pas si on ne nous disait qu'ils appartiennent à la famille. Une impression de dépaysement, comme si on avait voulu me vendre pour du Proust quelque chose qui ne l'était pas vraiment. Une contrefaçon en quelque manière, oui. Je dénonçai la chose à ma mère. Qui examina soigneusement l'objet et décréta, solennelle: "Tiens, regarde un peu, d'où elle a sorti son *lessico familiare*!"

Et je dois dire que, comme il arrivait presque toujours, ma mère avait raison. Sa vue littéraire était très bonne. Proust, sous la plume de Natalia Ginzburg, avait pris un ton, un air, quelque peu provincial, en tout cas très personnel. C'était frappant. Emouvant même. Mais ce n'était pas tout-à-fait *ça*. Elle avait fait sien le texte. Elle y avait forgé son écriture.

La traduction, d'ailleurs, avait été réalisée dans des conditions très particulières. Je ne l'appris qu'en 1990, lisant le touchant récit qu'en avait fait Natalia et qui fut publié en postface d'une reprise de son *Swann* pour la célèbre collection «Scrittori tradotti da scrittori» chez Einaudi.<sup>5</sup> Son mari, Leone Ginzburg (l'antifasciste, le

---

<sup>4</sup> N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963 (*Les mots de la tribu*, Paris, Grasset, 1966).

<sup>5</sup> Natalia Ginzburg saisit l'occasion pour protester contre les changements apportés à sa traduction dans l'édition de *Alla ricerca del tempo* perduto en 7 volumes Einaudi/Gli Struzzi de 1978 (notes et commentaires de Mariolina Bongiovanni Bertini), là où les versions originales des traductions avaient été revues à la lumière des

résistant, membre du groupe d'intellectuels ayant fait leurs études à Turin qui avaient collaboré à la naissance de la maison d'édition Einaudi) lui avait fait cadeau de *Du côté de chez Swann* en 1937<sup>6</sup>, elle n'était même pas encore son épouse. Quand ils se retrouvèrent confinés à Pizzoli, au cours de la guerre, pour qu'elle ait l'esprit occupé dans une activité qui la soulève des angoisses du quotidien, il lui avait demandé de le traduire. Et il lui avait procuré un dictionnaire scolastique pour qu'elle y cherche les mots qu'elle ne connaissait pas. Puis, en 1944, à Rome, Leone avait été arrêté, et torturé à Recila Coeli, et il en était mort. Mais quand ils avaient quitté Pizzoli, Natalia, ne pouvant pas l'emmener avec elle, avait caché la traduction dans un sac de farine, ce qui la préserva de la destruction. Retrouvé après la guerre, le fruit de son travail – lié à tant de souvenirs, tellement gorgé de mémoire – fut repris, terminé et publié en 1946<sup>7</sup>.

Cette même année, une autre traduction parut de *Du côté de chez Swann*, celle de Bruno Schacherl, éditée par Sansoni (Firenze): *Casa Swann*. Schacherl était un puriste, il n'était pas un narrateur, et sa préoccupation principale – il n'était pas le seul à l'époque – consistait dans une défense et illustration acharnée de la langue italienne, une sorte de protectionnisme contre tout risque d'influence étrangère.<sup>8</sup> Ne disposant pas, lui comme Natalia Ginzburg du reste, des nombreux et importants articles et essais sur l'oeuvre de Proust qui paraîtraient au cours des décennies

---

nouvelles acquisitions sur la base de l'édition française Gallimard/NRF, collection de la Pléiade de 1956. Natalia Ginzburg déclara ne pas accepter ces corrections, à son avis dénaturantes, et rétablit pour cette réédition del 1990 sa version originale.

<sup>6</sup> Un exemplaire daté 1919 de l'édition Gallimard/collection blanche en 16 volumes.

<sup>7</sup> En évoquant son aventure de traduction, Natalia Ginzburg affirmerait: «C'était une folie de me le proposer, et une folie de ma part accepter. C'était aussi, de ma part, un très grand péché d'orgueil. J'avais vingt ans [...] J'appris alors ce que signifie traduire: ce travail de fourmi et de cheval qu'est une traduction. Ce travail qui doit mettre ensemble la minutie de la fourmi et l'élan du cheval» (postface à *La strada di Swann*, cit. Torino, Einaudi, STS, 1990. C'est moi qui traduis).

<sup>8</sup> Bruno Schacherl est né à Fiume et a fait ses études à Florence.

successives, il avait fait le choix de simplifier l'architecture des phrases (à plusieurs reprises, par exemple, rendant par des principales coordonnées la structure à différents couches de subordination du flux proustien).<sup>9</sup>

Il fallut attendre 1983, pour disposer d'une traduction autrement conçue. Giovanni Raboni, qui était poète, et grand poète – qui avait traduit Flaubert, Baudelaire, Apollinaire – se lança dans une entreprise unique: celle de traduire toute la *Recherche*<sup>10</sup>. La grande qualité de son travail consiste principalement dans le respect absolu, et heureux, de la syntaxe originale, le pari se situant dans la tentative de reproduire en italien l'enchevêtrement si riche et en même temps si nécessaire des périodes, leurs ponctuation, leur rythme<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Entre 1945 et 1946, en réalité, après le long silence duré vingt ans, plusieurs traductions furent réalisées et publiées, comme le rappelle Alberto Beretta Anguissola, auteur de l'article "Proust en Italie" pour le *Dictionnaire Marcel Proust* (Paris, Champion, 2004): *Malinconica villeggiatura*, un choix de textes tirés de *Les Plaisirs et les jours* par Beniamino Dal Fabbro (Milano, Minuziano, 1945); *Un amore di Swann* traduit par Armando Landini (Milano-Roma, Jandi-Sapi, 1946); *I piaceri e i giorni* traduit par Marise Ferro (s.l., Ultra, 1946); *Salotti parigini ed altri scritti* par Giuseppe Lanza (Milano, Bompiani, 1946); *La Bibbia di Amiens* de J. Ruskin, avec les commentaires et les notes de Marcel Proust, traduit par Salvatore Quasimodo (Milano, Bompiani, 1946). Il y eut, ensuite, le *Jean Santeuil* de Franco Fortini (Torino, Einaudi, 1953) et le *Contre Sainte-Beuve* de Paolo Serini e Mariolina Bongiovanni Bertini (Torino, Einaudi, 1974).

<sup>10</sup> Dans le cas de Schacherl il s'était agi d'un effort isolé, et en ce qui concerne l'édition Einaudi dans la collection Gli Struzzi, les autres volumes de l'oeuvre furent traduits par d'autres écrivains, le choix ayant été celui de confier chaque titre à une plume différente (*Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di P. Serini, 7 voll., Torino, Einaudi: *La strada di Swann*, trad. di Natalia Ginzburg, 1946; *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. di P. Calamandrei e N. Neri, 1949; *I Guermentes*, trad. di M. Bonfantini, 1949; *Sodoma e Gomorra*, trad. di E. Giolitti, 1949; *La Prigioniera*, trad. di P. Serini, 1950; *La fuggitiva*, trad. di Franco Fortini, 1951; *Il tempo ritrovato*, trad. di G. Caproni, 1951. II éd.: *Alla ricerca del tempo perduto*, 3 voll, con un saggio di G. Debenedetti, Torino, Einaudi/I Millenni, 1961).

<sup>11</sup> Marcel Proust, *Dalla parte di Swann*, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori/I Meridiani, 1983. Deux ans après la parution du premier volume dans

C'est que, entre temps, l'univers des études proustiennes en Italie avait pris forme. Il faut dire que, *in nuce*, il existait depuis les années Vingt. Bien avant, même. En 1913 déjà, un journaliste et critique littéraire qui serait aujourd'hui oublié peut-être si ce n'était pour cela – Lucio D'Ambra – écrivit un article qu'il publia dans «La Rassegna contemporanea»<sup>12</sup> où il n'hésitait pas à lancer: «Souvenez-vous de ce nom et de ce titre: Marcel Proust et *Du côté de chez Swann*. Dans cinquante ans nos enfants retrouveront l'un et l'autre à côté de Stendhal, de *Le Rouge et le noir*, de *La Chartreuse*. Le reste de l'article était plutôt banal se limitant paresseusement à ranger l'oeuvre parmi les romans d'analyse. Pourtant, D'Ambra avait su sur un point, l'essentiel, se faire voyant.<sup>13</sup>

Mais le véritable *scopritore* de Marcel Proust en Italie est incontestablement Giacomo Debenedetti. Et c'est vrai qu'il l'avait découvert, qu'il en avait compris toute la modernité, dès 1924. Il avait eu *Du côté de chez Swann* d'un de ses amis, Guglielmo Alberti, membre du clan gravitant autour de Piero Gobetti, il l'avait porté à Champoluc (Val d'Ayas) où il passait ses vacances et il l'avait dévoré. La joie de la découverte inspira les trois articles que Debenedetti écrivit à l'époque: *Proust 1925* et ensuite, en 1928, *Proust*

---

la collection des Meridiani Mondadori, Luciano De Maria qui l'avait voulue et qui l'avait dirigée, organisa un colloque à la Reggia di Colorno, près de Parme où Raboni illustra sa poétique traductive: «L'écrivain qui traduit ne doit se sentir l'auteur que de sa propre subordination, de son anéantissement: celui qui, avec préméditation ou bien volontairement appose sa marque d'auteur au texte de la traduction, encore plus que l'auteur traduit se trahit lui-même en tant qu'auteur de l'unique oeuvre de création lui revenant à ce moment et dans ce contexte-là, c'est-à-dire, justement, l'oeuvre (le texte) de son anéantissement» (G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, ds AA.VV., *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, p. 114. C'est moi qui traduis).

<sup>12</sup> Dans le numéro VI, aux pages 822-824. L'article s'intitulait *Marcel Proust. Du côté de chez Swann*. Repris ensuite par P. Pinto et G. Grasso dans *Proust e la critica italiana*, Roma, Newton Compton, 1990.

<sup>13</sup> Le grand critique Giovanni Macchia, qui consacrerait une bonne partie de ses études à Proust, rendit hommage à Lucio D'Ambra, écrivant sur lui un article intitulé *Lo scopritore italiano di Proust i* (1963, repris dans Id., *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 133-140).

e la musica et *Commemorazione di Proust*. Il avait eu l'impression (il l'écrivait en 1952) que Proust, à différence des autres écrivains qui n'avaient été que cela, des écrivains, avait eu la capacité d'entrer directement à faire partie de notre destinée de lecteurs, qu'il avait pris la durée uniforme de l'existence pour en faire une fluide, merveilleuse et durable *calligraphie de lumière*.

Plus tard, au cours des longs mois de la persécution, où il avait dû, juif, se cacher à Cortona, traduisant *Un amour de Swann*, Debenedetti écrivit un nouveau groupe de textes inspirés d'une sorte d'identification non avouée avec le personnage de Swann, "vécue comme un passage à travers une noire saison de mort".<sup>14</sup> Et il y parlait de la Nékuia, la descente aux enfers comme confrontation directe et improrogable avec les ombres du passé. Cependant, pour que tout cela puisse paraître, il avait fallu attendre des conditions historiques moins sombres. D'ailleurs, beaucoup des pages critiques de cette période, Debenedetti renonça à les publier, et ce fut son élève Mario Lavagetto à les ressortir, posthumes.<sup>15</sup> Mario Lavagetto qui, à son tour, dans un essai paru récemment, *Quel Marcel! Frammenti della biografia di Proust*, développant de façon très personnelle les enseignements de son maître, étudie minutieusement les détails de la biographie de Proust, depuis son adolescence, pour reconstruire une sorte de préhistoire de la voix qui dit "je" dans la *Recherche*. Une voix inquiétante, unique, né en 1909, mais dont les prémisses se situent bien plus loin.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Mariolina Bongiovanni Bertini, *Quaderni proustiani* n° 4, 2007, p. 201.

<sup>15</sup> Dans le recueil de tous les textes de son maître sur Proust qu'il publia en 2005 (Giacomo Debenedetti, *Proust* Torino, Bollati Boringhieri).

<sup>16</sup> Mario Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti della biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011. Lavagetto travaille selon une méthode qui renouvelle la critique génétique, ayant recours aussi à la psychanalyse pour montrer de quelle manière Proust élabore différentes sortes de matériaux, y compris la matière des rêves. C'était déjà évident dans son essai précédant: *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1992.

Et il y avait eu Gianfranco Contini qui, à la fin des années Quarante, très tôt, avait commencé l'étude philologique des variantes à une époque où ces études n'étaient qu'à leur phase auro-rale. Contini avait compris que c'était là la voie pour comprendre la genèse de l'oeuvre.<sup>17</sup>

Du proustisme de Giovanni Macchia, il n'est même pas (plus) la peine de parler, lui qui, bien connu en France, cinquante ans durant par ses écrits a su peindre un portrait exhaustif de Proust à partir des ruines du roman inachevé *Jean Santeuil* et jusqu'à la découverte en 1987 de la dactylographie originale d'*Albertine disparue*. Daniela De Agostini, qu'il y a un an, trop tôt, nous a laissés succombant à une longue maladie, à qui nous devons une bibliographie précieuse,<sup>18</sup> très fine lectrice de Proust et de ses interprètes, indique deux figures tirées de lettres où Proust un peu pour plaisanter s'autodéfinit – Andromède liée au rocher et le prophète Néhémie qui attend du haut de son échelle à la reconstructions des murs de Jérusalem et refuse de descendre en raison de ce “grand travail” qu'on ne peut pas interrompre – comme désignant les visages que le critique a voulu privilégier pour composer la mosaïque des différents aspects restituant la complexité particulière de la pensée et de l'oeuvre de Proust<sup>19</sup>. Au delà, bien sûr, de l'image dominante chez Macchia se rapportant à Proust, celle de l'ange de la nuit.

Mais à prendre la relève par rapport à la génération des pères de la critique sur la *Recherche*, au moment où il entama son travail de traduction Giovanni Raboni pouvait disposer aussi, déjà, des

---

<sup>17</sup> Gianfranco Contini, *Introduzione alle «paperoles»*, in «Letteratura» 36, 1947. Repris dans Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>18</sup> Daniela De Agostini, *Bibliografia proustiana*, ds AA.VV., *Proust oggi*, cit., pp. 191-225.

<sup>19</sup> Elle l'affirme dans l'article écrit au moment de la publication du recueil des textes consacrés à Proust par Giovanni Macchia (*Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997) dans *L'Indice dei libri del mese* 1997, n° 10.

interprétations des nouveaux proustiens, ceux qui en étudiaient le texte à partir des découvertes liées au travail effectué sur les manuscrits. En ce qui concerne la nouvelle édition Einaudi/Gli Struzzi, ce fut Mariolina Bongiovanni Bertini qui se chargea de rédiger notes et introductions se basant sur le texte établi par Pierre Clarac et André Ferré<sup>20</sup>. Pour accompagner la traduction de Raboni publiée dans la collection des Meridiani Mondadori, quelques années après, ce furent Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria qui s'en acquittèrent, remarquablement.<sup>21</sup>

Un chapitre resterait à développer, mais ce serait trop long: celui des influences sur les écrivains italiens. De celle exercée sur Natalia Ginzburg on a dit. Il faudrait au moins, en survol, évoquer encore ce qui est passé chez Elsa Morante, Guido Morselli, Vittorio Sereni.<sup>22</sup>

\*\*\*

Proust double, je disais au début, le vrai et puis l'autre, le Proust français et le Proust italien. Aujourd'hui, ce n'est plus ça. L'âge adulte, et la pratique de la traduction exercée sous forme de passion, m'ont offert la réunion des deux, la possibilité de les voir finalement à contre-lumière. D'en voir, encore une fois, les merveilleuses nécessités.

---

<sup>20</sup> Mariolina Bongiovanni Bertini est l'auteur, entre autres, de *Guida a Proust* (Milano, Mondadori, 1981); *Introduzione a Proust* (Bari, Laterza, 1991); *Proust e la poetica del romanzo* (Torino, Bollati Boringhieri, 1996). Elle a établi et annoté aussi les éditions de *Jean Santeuil* (Torino, Einaudi, 1976); *Scritti mondani e letterari* (Torino, Einaudi, 1984); *Contro Sainte-Beuve* (Torino, Einaudi, 1991 [1974]).

<sup>21</sup> Parmi les autres nombreuses traductions de la *Recherche* réalisées ultérieurement, au cours des ans, je tiens à citer encore celle de Teresa Nessi Somaini, publiée par Rizzoli et dirigée par Giovanni Bogliolo, avec introduction de Carlo Bo (Milano, 1985-1988).

<sup>22</sup> Il sera utile de consulter, à ce sujet, Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, ed. Cadmo, 1998; ainsi que Mirko Francioni, *La presenza di Proust nel Novecento italiano. Debenedetti, Morselli, Sereni*, Pacini editore, Pisa, 2010.

Je terminerai alors sur Carlo Emilio Gadda qui dit un jour: “Chez Proust j’admire le sens de la relativité du point d’observation (...): un sens qui est méthode et je dirai même canon dans la moderne physique quantique”.<sup>23</sup>

(*La Nouvelle Revue Française* n° 603, Gallimard, marzo 2013, pp. 279-288)

### Lettere alla vicina

Madame Williams deve sapere, pensò Proust. Ma come dirglielo... Studiò un po’ e poi trovò. Inviandole due numeri delle *Nouvelle Revue Française* che pubblicavano degli estratti della *Recherche*, le scrisse: “All’inizio ci si poteva stupire che Swann affidasse sempre sua moglie a M. de Charlus, suo presunto amante, o insomma ci si poteva stupire che l’autore si prendesse la briga di riproporre dopo tanti vaudevilles di terz’ordine la cecità dei mariti (o degli amanti). Ora: nel numero di Giugno vedrete, poiché la prima indicazione del vizio di M. de Charlus vi appare, che la ragione per la quale Swann sapeva di poter affidare sua moglie a M. de Charlus era tutt’altra”. E aggiunge: “Non avevo voluto annunciarlo nel primo volume preferendo rassegnarmi a essere molto banale, perché si facesse la conoscenza del personaggio come nella vita dove le persone si scoprono solo un poco alla volta”. Poi non resiste. Le dice tutto: “Nel terzo volume si vedrà che Swann si era tuttavia sbagliato: M. de Charlus aveva avuto un’unica relazione con una donna, ed era proprio Odette”.

Glielo scrisse per lettera, una di quelle che era solito mandarle dal primo al terzo piano. L’elegante, delicata Mme Williams era infatti una condomina. Proust ci teneva a darle notizie di sé. Per

---

<sup>23</sup> Carlo Emilio Gadda, “I grandi uomini” ds *Carlo Emilio Gadda - Tutte le opere* a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni e Dante Isella. Milano, Garzanti Editore, 1991, Vol. I, pp. 978 -979. C’est moi qui traduis.

anni intrattenne con lei uno scambio epistolare, ma nulla si sapeva dei contenuti fino a poco tempo fa. Quel fascio di lettere rimaste chiuse per un secolo in armadi privati, ora cedute al Musée des Lettres et des Manuscrits, sono d'un tratto leggibili. Un solluchero, da godersi poco alla volta sfogliando il volume che Gallimard ha realizzato affidandone la cura a Estelle Gaudry e Jean-Yves Tadié, e che raccoglie le 23 missive inviate da Marcel alla vicina. Inviata per posta, benché li separasse solo un piano. Al secondo, tra lui e lei, vi era lo studio dentistico del Dottor Williams, un americano, secondo marito della destinataria. Quelle due rampe di scale, Proust le fece forse solo una volta per incontrare di persona la vicina. Preferiva affidare alla penna ciò che aveva da dirle. Le risposte di lei non ci sono. Ma anche così, con le sole lettere di lui, si ricostruisce una relazione fatta di alati pensieri e insieme di pressanti richieste.

Sì, perché al 102 di boulevard Haussmann, negli anni cui risalgono queste 23 lettere, se Proust al primo piano scriveva la *Recherche* per lo più di notte e quando le crisi d'asma glielo permettevano, al piano di sopra il Dottor Williams ristrutturava, e i lavori – com'è naturale – si svolgevano di giorno, quando Proust avrebbe voluto riposare. Gettandolo in uno sprofondo fobico senza pari.

Questa però, come viene fuori in maniera inequivocabile dalla *lecture suivie* delle 82 pagine del libro, fu solo il pretesto. Certo, i martelli degli operai lo infastidivano, solleticavano la sua nevrosi – vanificando la nota imbottitura di sughero che aveva fatto realizzare per isolarsi dal mondo – ma presto quella che inizialmente era stata per lui una croce divenne una fonte di piacere. L'attesa, la speranza che i colpi tacessero lasciandolo preda del silenzio sognato: già quelle, da sole, sarebbero bastate a compensare il disagio sofferto. Ma ben di più contava la soddisfazione legata allo scambio che quei disagi occasionarono. Céleste, la celeberrima domestica di Proust, aveva capito. "... era molto distinta, molto profumata... mi ricordo che suonava l'arpa... M. Proust diceva che erano una coppia *disparata*. Non credo che abbia conosciuto

Mme Williams, ma si sono scritti e so che apprezzava il suo modo raffinato di esprimersi”.

Proust non data le sue lettere, ma spesso indica l'ora in cui le verga sulla carta. È l'una. Una delle prime la scrive sotto forma di paradosso. Ringrazia la signora per aver cercato di preservare il suo riposo, e però la incita, sottolineando il passo, “a lasciar fare a partire da ora tutto il rumore possibile”. È così sofferente, dice, che comunque non riposerebbe. Sono gli ultimi giorni del 1908. “Vi farebbero piacere forse dei fiori” aggiunge in post-scriptum. “E *quali* come dice Verlaine?”. In un'altra lettera sono delle rose che le invia, ma verbali. Quelle d'autunno di D'Aubigné, di Verlaine, di Nerval, versi cui, dice, la prosa di lei è degna di essere avvicinata.

Anche Mme Williams spesso non sta bene, soffre di reni. “Mi rattrista, le scrive, sapere che ha tanto patito. A me sembra naturale essere malato. Ma la malattia dovrebbe risparmiare la Giovinezza, la Bellezza e il Talento!”. Le manda allora quattro fagiani, e le promette la raccolta degli articoli che ha scritto per il *Figaro*, raccomandandosi tanto per lunedì 19. Dovrebbe uscire la sera e se durante il giorno i colpi di martello gli impediranno di riposare “la crisi d'asma non cesserà e l'uscita sarà impossibile”.

Nell'ottobre del '14, guerra, Proust è preoccupato per il fratello che è al fronte, teme per se stesso e scrive a Mme Williams di come il suo “povero segretario è annegato cadendo con l'aereo in mare”. “L'immenso dolore che ho provato, e che continuo a provare, mi ha impedito di pensare ai problemi materiali, che non sono nulla a confronto di una sofferenza morale”. “Aveva un'intelligenza rara, ed estremamente spontanea perché non aveva mai fatto alcun tipo di studi, era un semplice meccanico”

“Ho la memoria così stanca per le sostanze che prendo... Spesso vorrei scrivere con uno scopo puramente egoistico”. Torna alla *Recherche*: “Il 2° volume da solo non significa gran che; è il 3° che proietta la luce e illumina i piani del resto”. “Ma le descrizioni non mi soddisfano...”

Natale tragico, la cattedrale di Reims è danneggiata. “Mi piacerebbe ora che vostro marito e vostro figlio sono partiti e che vi sentite forse un po’ sola salire a tenervi compagnia... ma la realizzazione di questo va incontro a talmente tanti ostacoli”.

Ottobre 1915, le manda fiori “come si manderebbe un’ala di farfalla”. Vorrebbe sentirla suonare l’arpa, se stesse un po’ meglio. “Grazie ancora, Madame, delle vostre belle pagine incorporate di un profumo di rose”.

La vicina la cui voce ignoriamo sarebbe morta misteriosamente suicida nel 1931, dopo aver sposato in terze nozze il pittore Brailowski. Sia lei che Proust avevano dovuto lasciare boulevard Haussmann nel ’19 perché il palazzo era stato venduto a una banca.

(*La Stampa*, 20 dicembre 2013)

### ***Proust sul lettino di papà***

Anche il papà di Proust andò alla ricerca del tempo perduto. E lo ritrovò. Ma agendo diversamente rispetto al figlio. Percorrendo altre vie.

Anche se: agendo diversamente... percorrendo altre vie... non è poi così sicuro. Tra i due percorsi, quello del padre e quello del figlio, ci sono in realtà non pochi punti in comune. La riflessione nasce da un interessantissimo riscontro testuale, occasionato dall’uscita di un libro sinora inedito in italiano: *La psicoanalisi*, di Pierre Janet (per Bollati Boringhieri).

Cominciamo dal riscontro testuale. Poi vedremo il collegamento con il libro di Janet. Ve lo riporto, il nesso con *La recherche*, così come me lo ha raccontato l’altra mattina per telefono Mariolina Bertini, la più illuminata e la più interessante, una vera miniera di conoscenze, tra gli studiosi di Proust. Mi chiama dunque, Mariolina Bertini, perché ha per le mani un articolo pubblicato dal papà di Marcel, il professor Adrien, in una rivista medica nel 1890. Articolo nel quale il professore riferisce del caso di un suo paziente, un noto avvocato, soggetto a crisi di sdoppiamento della

personalità. Il professor Proust parla di “automatismo ambulatorio”, fasi di assenza dell’avvocato da se stesso, durante le quali se ne andava in giro a commettere misfatti di varia natura, dei quali poi, tornando allo stato di coscienza originario, non ricordava nulla.

Mariolina Bertini mi fa notare come il caso di questo malato figuri nella *Recherche*, riferito dal figlio in termini molto simili a quelli usati dal padre. Vediamo. Scrive Marcel, nel *Tempo ritrovato* (cito dalla traduzione Einaudi di Giorgio Caproni, sono le pagine di pastiche del diario dei fratelli Goncourt prestato al narratore da Gilberte, il brano ch’egli legge prima di addormentarsi, conversazioni nel salotto di Madame Verdurin): “E la suggestiva dissertazione passa, quindi, a un grazioso cenno della padrona di casa, dalla sala da pranzo al *fumoir* veneziano, dove Cottard ci narra d’aver assistito a dei veri e propri sdoppiamenti di persona, citando il caso d’uno dei suoi malati (...) al quale basterebbe toccare le tempie per destarlo a una seconda vita, vita durante la quale non ricorderebbe più nulla della prima, tanto che, uomo onestissimo in quella, vi sarebbe stato arrestato parecchie volte per furti commessi nell’altra, dove non sarebbe né più né meno che un abominevole furfante”. L’articolo del papà, pubblicato ne *La tribune médicale* alla rubrica “Neuropathologie”, nasce da una comunicazione fatta all’Académie de sciences morales, dove fu oggetto di viva attenzione, “testimonianza dell’interesse crescente che i filosofi dimostrano per certi fatti di patologia nervosa”. Il Professor Proust vi racconta dunque di un suo paziente, Emile X..., 33 anni, avvocato, che “in certi momenti perde del tutto la memoria. In quei momenti tutti i suoi ricordi, i più antichi come i più recenti, sono aboliti. Dimentica completamente la sua esistenza passata. Si dimentica di se stesso. Tuttavia, siccome non perde la coscienza (...) una nuova vita, una nuova memoria, un nuovo io cominciano per lui. Allora cammina, sale in treno... Quando di colpo, come in una specie di risveglio, torna alla condizione primaria, ignora quello che ha fatto nei giorni appena trascorsi, cioè per tutto il tempo della sua condizione alterata”. Ed entra poi nel

dettaglio degli episodi disdicevoli, furti e altro, di cui l'avvocato fu protagonista in queste frequenti fasi di oblio di sé.

Il caso è in tutta evidenza lo stesso. Non manca di far osservare Madame Cottard, insolitamente arguta nel resoconto attribuito ai Goncourt, “che uno spunto molto simile lo ha svolto in una sua opera un narratore (...), il favorito delle serate dei suoi ragazzi, lo Scozzese Stevenson”.

E qui arriviamo a Janet. Importante psicologo di fine Ottocento, influenzò la nascita della psicologia dinamica con i suoi studi sulla dissociazione e sul trauma psicologico. Era stato allievo di Charcot, alla Salpêtrière, come Adrien Proust. Entrambi, il Professor Proust e Pierre Janet, si occuparono di stati dissociativi e di problemi legati alle memorie traumatiche. Nel 1889, Janet aveva pubblicato la sua tesi di dottorato in filosofia dedicata proprio all'automatismo psicologico e nel 1893 conseguì un secondo dottorato in medicina con una tesi sullo stato mentale degli isterici. Il libro ora pubblicato da Bollati Boringhieri, che risale al 1914, contiene il testo che Janet pronunciò l'anno precedente al Congresso di Psicologia di Londra, nel rivendicare la paternità di certi concetti che aveva elaborato per primo e che con fastidio aveva visto in seguito attribuiti a Freud. Leggere *La psicoanalisi* permetterà di reimmergersi nel contesto culturale, nel clima degli studi di psicologia sperimentale che l'autore della *Recherche* frequentava, dei quali era attento lettore. E non solo. Come notava lo studioso svizzero Edward Bizub in un testo su *Proust et le moi divisé* di qualche anno fa, Proust seguiva molto da vicino gli esperimenti sui sonnambulici alla cui guarigione si cercava di giungere tramite il ricongiungimento delle loro due metà separate. Lui stesso, allievo in filosofia dello zio di Pierre Janet, Paul, aveva lavorato intorno al tema della *Unità e diversità dell'io*.

Torniamo adesso al professor Proust e al suo malato: per risolvere il caso, lo aveva trattato con l'ipnosi permettendogli di recuperare la memoria persa nelle fasi di sdoppiamento. Non è escluso che lo stesso Marcel sia stato ipnotizzato nel periodo di cure cui fu sottoposto nel 1906. Ma soprattutto, è suggestiva l'ipotesi che la figura del

padre, oltre a quella sempre e solo citata della madre, sia alla base della concezione stessa della *Recherche*.

Dall'articolo del Professor Proust

Siamo di fronte a un caso evidente di automatismo ambulatorio in un isterico. Può essere assimilato a quello di cui ha dato recentemente comunicazione alla Società medico-psicologica M. J. Voisin, a quello di M. Mesnet – sopravvenuto in seguito a un trauma cranico – e infine a quello osservato da M. Charcot in un epilettico pubblicato in una rivista medica (*Bulletin médical*, 1889, n° 18). Tutti conoscono del resto la celebre storia di Félida, riportata, già parecchio tempo fa, da M. Azam, di Bordeaux.

Nell'osservazione di Emile X... come in quelle di casi simili, si riscontrano in genere i due punti che seguono: 1) una interruzione nella continuità degli stati di coscienza, benché l'individuo, in questa fase, vada, venga, agisca conformemente alle abitudini della vita corrente; 2) se vi è discontinuità tra gli stati di coscienza del periodo di condizione alterata e quelli della vita normale, vi è al contrario continuità tra gli stati di coscienza delle fasi di condizione alterata.

Nel suo stato normale, Emile X... ignora ciò che ha fatto durante i periodi di automatismo ambulatorio, ma basta, sprofondandolo nel sonno ipnotico, rimetterlo nella condizione alterata perché subito si ricordi i minimi dettagli delle sue peregrinazioni.

(*La Stampa*, 6 maggio 2014)

### ***La ragazza con le rose rosse***

Occhi brillanti, lunghe ciglia, incarnato purpureo. Con una scollatura di saporosa dolcezza messa in risalto da alcune rose rosse abilmente appuntate, la giovane donna andò verso di lui fingendo di volersi avvicinare al buffet e approfittò della calca per premergli addosso i seni.

Il turbamento che il narratore della *Recherche* provò fu tale da ossessionarlo a lungo. “Volevo vivere soltanto per ritrovare quella ragazza, per conoscere la sua vita, la sua anima ignota, per entrare a farne parte”.

Un episodio fugace, ma indelebile. Eppure non ne avremmo saputo niente se gli studiosi non fossero andati a cercare negli appunti preliminari, quelle lunghe note spesso frammentarie, discontinue, interrotte da considerazioni sull’opportunità di un certo passo strutturato in un modo invece che in un altro, per mettere a disposizione dei lettori anche il laboratorio della *Recherche*, cantiere che si protrae per ben settantacinque *Cahiers*: i quaderni sui quali Proust scriveva a penna, disteso a letto, gli avantesti del *livre à venir*. Un’infinità di pagine manoscritte, miniera inesauribile di elementi preziosi. Alcune parti erano già leggibili nell’edizione del capolavoro proustiano diretta da Jean-Yves Tadié per la Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, ora di tutti i *Cahiers* è in corso l’edizione diplomatica per Brepols, affidata alle cure di un’équipe di eminenti specialisti. E Mariolina Bertini, la più attenta studiosa italiana di Proust, che in quel mare di pagine gode a trovare svelamenti, concordanze, inediti indizi, si è divertita a inseguire a sua volta, di *cahier* in *cahier*, le tracce persistenti della giovane donna. Ne è risultato un delizioso volumetto, *La ragazza con le rose rosse*, pubblicato dalla parmense Nuova Editrice Berti, altra perla di un catalogo che sembra un collier. Il libro raccoglie i brani dei quaderni in cui quelle tracce appaiono, tradotti in italiano dalla stessa curatrice.

L’immagine e l’audace avance della giovane misteriosa riaffiorano infatti a più riprese nei quaderni. L’ossessione del narratore al ricordo di quella eccitante pressione s’incarna in almeno quattro momenti, varianti, evoluzioni. Con la sua “lussuosa carne di fiore”, la donna attira su una scia profumata i passi desideranti del narratore in una sempre più assidua smania. Di quell’insistente episodio, nulla rimane nella versione finale della *Recherche*. Lascia però di sé un’impronta profonda, di cui solo oggi possiamo cogliere a pieno le radici lontane.

Sì, perché la proterva e seducente ciclista Albertine dalle guance color geranio, che spicca nel gruppo marino delle fanciulle in fiore offrendosi allo sguardo del protagonista in villeggiatura sulla spiaggia normanna di Balbec, ne è in qualche modo l'incarnazione d'arrivo. Albertine, scrive la curatrice, "destinata a diventare insieme al barone di Charlus, la creatura di Proust più conosciuta e più amata. Infantile e misteriosa, ostinata e passiva, docile e sfuggente, apriva senza saperlo una lunga schiera di eroine novecentesche con le stesse caratteristiche, da Lolita, come lei prigioniera e fuggitiva, all'indolente Cecilia della *Noia* di Moravia". Un suggerimento critico illuminante.

Sin dal 1971 Maurice Bardèche, continuando l'esplorazione dei manoscritti proustiani iniziata vent'anni prima da Bernard de Fallois, aveva cominciato a tentare la ricostruzione della "preistoria" di Albertine e aveva notato come l'attrazione esercitata sul protagonista dalle *jeunes filles* fosse tra i temi originari dell'opera. Già nei primi abbozzi del 1909 il narratore è attratto e incuriosito a Querqueville (come all'epoca si chiamava la futura Balbec) da quella che gli appare come "una massa amorfa e deliziosa di bimbe, sorta di vaga costellazione, d'indistinta via lattea". Più avanti, spiega Mariolina Bertini, nella versione ancora lacunosa della *Recherche* che i proustiani chiamano "il romanzo del 1912", sono due le figure femminili oggetto di desiderio che s'impongono al centro dell'intreccio: da un lato la cameriera della baronessa Picpus (nel testo definitivo il nome diventerà Putbus) e dall'altro proprio lei, la "ragazza con le rose rosse" che sfiora con il seno sfrontato il narratore e poi scompare dalla sua vita come fosse stata un sogno. Entrambe svaniranno nel nulla quando prenderà corpo il personaggio ben più consistente di Albertine, ma a loro sarà spettato un ruolo capitale: quello d'introdurre nel mondo del narratore la tentazione più terribile e violenta, il desiderio erotico. Bionda, alta e insolente con gli occhi azzurri e il corpo sinuoso la cameriera, proveniente da un passato di "contadinella viziosa" trascorso vicino a Combray dove si abbandonava a giochi proibiti con i ragazzini del luogo, personaggio a tutto tondo, dotato di

una precisa storia personale; immagine momentanea, folgorante e inafferrabile al contrario la ragazza con le rose appuntate al seno. Ai poli opposti, le due, nell'estetica proustiana. Eppure intrecciate ad alimentarsi e annullarsi reciprocamente nella ricerca affannosa del protagonista. Tanto da assumere via via identità diverse, nelle fasi successive dei quaderni. Figure sfuggenti, certo, a monte delle quali, a furia di scavare, gli specialisti hanno creduto di poter riconoscere una ragazza in carne e ossa. Una *jeune fille* cui tra il marzo e il giugno del 1908, come rivela la corrispondenza, Proust desiderava insistentemente esser presentato. La presentazione avvenne poi, il 22 giugno, nella cornice del salotto Impero della principessa Murat. E l'incontro reale, era inevitabile, fu deludente. La "ragazza più bella" che avesse mai visto, scrisse Proust all'amico Albufera, "da vicino non mi è sembrata così bella: è un po' irritante quando parla, e più civetta che amabile".

Ma questa, inutile dirlo, è un'altra storia.

(*La Stampa*, 17 novembre 2014: Marcel Proust, *La ragazza con le rose rosse*, a cura di Mariolina Bertini, Nuova Editrice Berti, p. 96)

### ***Nel cantiere del giovane Proust***

Un migliaio di pagine di *Saggi* proustiani, con una importante sezione finora inedita in Italia: appena giunto in libreria a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, autorità assoluta in materia, e di Marco Piazza, con la collaborazione di Giuseppe Girimonti Greco, questo grosso volume è una miniera, per chiunque ami la *Recherche* e desideri entrare nel cuore di quello che fu il suo lungo, complesso cantiere.

Sulla copertina candida campeggia, scontornata, l'immagine di Marcel giovinetto, tratta da una delle celebri fotografie che gli scattò Nadar. La scelta non poteva essere più felice. L'espressione del volto, ancora bambino eppure già uomo per il tono dello sguardo, il grembiule, il collettone bianco, il fiocco sul davanti e però anche la catena d'orologio che dall'asola raggiunge il taschi-

no sul cuore, sono un efficace ritratto di ciò che il volume contiene. Le tantissime pagine infatti, nel loro insieme, propongono un carrellata straordinaria attraverso le mille sfaccettature della personalità di Proust che vi emergono una dopo l'altra. Dal giovane che ammira le toilettes delle attrici e delle dame aristocratiche nei salotti più eleganti di Parigi all'erudito traduttore di Ruskin che si appassiona per il cristianesimo medievale, mettendo insieme le tessere del mosaico che da uno all'altro dei testi raccolti si compone, emerge poco alla volta il soggetto molteplice che si nasconde dietro alla voce narrante della *Recherche* la quale non si identifica pienamente con quella dello scrittore, ma certo le assomiglia in modo impressionante.

In questo punto cruciale consiste il nodo che gli inediti aiutano a capire. Nell'oscillazione tra io profondo e io superficiale, personaggio del narratore e persona dell'autore, si elabora via via il progetto. A lungo però Proust esita sulla forma da dare a questa grande creazione che è già tutta – infanzia, vita mondana, mondo di Sodoma, riflessioni sull'arte – dentro alla sua mente, mentre ancora è incerto se debba essere un romanzo o un saggio. Ed ecco che i “frammenti narrativi” ora pubblicati per la prima volta, con chiarezza introdotti da Marco Piazza e da lui stesso tradotti, svelano ciò che fino a oggi per il pubblico italiano era rimasto oscuro: si è sempre detto che all'origine della *Recherche* c'era l'abbozzo di quello che avrebbe dovuto essere un testo contro uno dei critici più influenti dell'Ottocento in Francia, Sainte-Beuve. Contro il suo metodo, che si basava su un approccio interpretativo secondo Proust troppo biografico. L'edizione di quel testo, postuma, cui venne dato il titolo inventato di *Contro Sainte-Beuve*, era però conosciuta da noi nella versione fornita da Pierre Clarac (quella presente negli *Scritti mondani e letterari* editi da Einaudi nel 1984, curati e tradotti già allora da Mariolina Bertini, e di cui il presente volume è, con l'aggiunta degli inediti, ripresa): una versione, quella di Clarac, che – con l'intento di presentare un'opera critica coerente – aveva espunto i brani di racconto, spesso autobiografico, scritti da Proust in quella fase. Poterli leggere, adesso, consente di seguire il progressi-

vo generarsi di quella terza forma di scrittura che si realizza a pieno nel capolavoro: romanzo indubbiamente, ma insieme discorso critico, teorico ed estetico.

(brano inedito dal volume dei Saggi)

Pensavo a un articolo che avevo inviato già da molto tempo al *Figaro*, e di cui avevo pure corretto le bozze; in seguito ogni mattina avevo sperato di trovarlo sul giornale, poi avevo smesso di sperarlo. E mi domandavo a quel punto se valesse la pena scriverne altri. Quando riaprii gli occhi, il giorno aveva fatto la sua comparsa. Subito dopo udii che in casa tutti si stavano alzando. Le otto era l'ora in cui la mamma sarebbe entrata per darmi la buonasera (avevo già preso l'abitudine di non dormire che di giorno, mi addormentavo dopo l'arrivo della prima posta della giornata).

Ben presto entrò anche la mamma. Non c'era bisogno di esitare quando si voleva capire che cosa stava facendo. Siccome durante tutta la sua vita non ha mai pensato una sola volta a se stessa, e siccome il solo fine delle sue più piccole azioni come di quelle più grandi è sempre stato il nostro bene, e, a partire dal momento in cui mi sono ammalato, e in cui si è dovuto rinunciare al mio bene, a quel punto il suo fine è diventato il mio piacere e il mio sollievo, era abbastanza facile, con questa chiave che ho posseduto fin dal primo giorno, indovinare le intenzioni dei suoi gesti e scorgermi in cima a esse. Quando vidi, dopo che lei mi ebbe dato il buongiorno, il suo viso assumere un'aria di distrazione, d'indifferenza, mentre posava *Le Figaro* vicino a me – ma così vicino che non potevo fare un movimento senza vederlo –, quando la vidi, subito dopo averlo fatto, uscire precipitosamente dalla camera con una foga inconsueta, come l'anarchico che ha piazzato una bomba, e spingere via nel corridoio la mia vecchia governante che stava entrando proprio in quel momento e che non comprese che cosa stava accadendo di così prodigioso nella camera, a cui non doveva assistere, capii immediatamente ciò che la mamma aveva espressamente voluto nascondermi, e cioè che

L'articolo era uscito, che non mi aveva detto niente per non rovinarmi la sorpresa, e che non voleva che nessuno fosse là a turbare la mia gioia con la sua presenza, o solamente obbligarmi a dissimularla per pudore (...)

Aprii il giornale, e guarda! Ecco un articolo sul mio medesimo argomento: ma no, è inammissibile, proprio le stesse parole! Dovrò protestare. Ma come! Ancora le medesime parole, la mia firma... È il mio articolo! Per un secondo, tuttavia, il mio pensiero, sviato dalla velocità acquisita e forse già un po' affaticato a quest'ora, continua a credere che non sia lui, come i vecchi che continuano un movimento già iniziato, ma velocemente ritorno all'idea, è il mio articolo. Allora prendo questo foglio augusto che una misteriosa moltiplicazione, pur lasciandolo identico e senza sottrarlo a qualcuno, dà a tutti gli strilloni che lo richiedono, portandolo sotto il cielo rosso steso su Parigi con il caffelatte fumante a tutti quanti si sono appena svegliati (...)

Prima di andare a letto, desideravo sapere come era parso il mio articolo alla mamma:

“Félicie, dov'è la signora?”

“La signora è nel suo stanzino da toilette, la stavo pettinando. La signora credeva che il signore stesse dormendo”.

Approfitto del fatto che sono ancora alzato per entrare nella stanza della mamma, dove il mio arrivo, a un'ora simile (l'ora in cui abitualmente sono appena andato a letto e mi sono addormentato) è del tutto imprevisto. La mamma è seduta davanti alla sua toilette, con una gran vestaglia bianca, i bei capelli neri sciolti sulle spalle.

“Chi vedo, il mio ragazzo a quest'ora?”

“«Bisogna che il mio padrone abbia preso la sera per la mattina»”

“No, ma il mio ragazzo non avrà voluto andare a letto senza aver parlato del suo articolo con la sua mamma”

“Come lo trovi?”

“La tua mamma, che non ha studiato nel *Grand Cyre*, lo trova molto bello”

“Vero che il passo sul telefono non è male?”

“È bellissimo, come avrebbe detto la tua vecchia Louise, non so dove questo bambino va a trovare tutte queste cose, di cui non ho ancora sentito parlare, io che sono arrivata alla mia età”

“No, ma seriamente, se tu lo avessi letto senza sapere che era mio, lo avresti trovato bello?”

“Lo avrei trovato bellissimo, e avrei creduto che fosse di qualcuno molto più intelligente del mio pappagallino, che non è in grado di dormire come fanno tutti e che a quest’ora se ne sta nella stanza della sua mamma in camicia da notte. Félicie, fate attenzione, mi state tirando i capelli...”

“Aspetta, ancora una cosa; supponiamo che tu non mi conosca, che tu non abbia saputo che in questi giorni doveva esserci un mio articolo; credi che lo avresti visto? A me pare che quella parte lì del giornale non la legga nessuno”

“Ma tonterello mio, come vuoi che non la vedano? È la prima cosa che si vede aprendo il giornale. Ed è un articolo di cinque colonne!”

© Il Saggiatore, traduzione di Marco Piazza

(*La Stampa*, 13 novembre 2015: Marcel Proust, *Saggi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini e Marco Piazza, con la collaborazione di Giuseppe Girimonti Greco, p. 974)

## COLETTE

### *Il paradiso perduto dell'autrice da piccola*

“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 “î-i-ian...” unico, le quattro note spensierate dell’infanzia, avrebbe raccontato in uno dei libri dedicati alla memoria, quello che intitolò alla madre, *Sido* – “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, "sorrideva 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, senti, al di là del tempo trascorso, di volerli fissare così.

(*Tuttolibri*, 30 luglio 2011, per la serie “Estate in giardino”)

### ***Sessanta spicchi d'aglio***

Animali, amici, sapori, luoghi: la festa dei sensi, l'appropriazione del reale attraverso il contatto – visivo, uditivo, tattile – reso concreto nella scrittura. Mai come in questa raccolta di testi disparati, messi però insieme come noi li leggiamo, organizzati in sequenza dalla stessa autrice, salta agli occhi la natura corporea della pagina di Colette. Non già l'esperienza filtrata attraverso la penna, bensì il gesto, quello della mano che traccia segni sulla carta, a generare il mondo.

Ed è l'aspetto più interessante della creazione di Colette, che qui traspare in maniera addirittura quasi programmatica. Nel brano *Recriminazioni*, Colette fornisce la ricetta della sua scrittura. Bisogna che ci siano sessanta, “leggete bene”, sessanta spicchi d'aglio, ma irriconoscibili: e che la lepre non sappia, alla fine, quando è pronta per essere mangiata, d'aglio. La metafora, per quanto ben nascosta, come quell'eccesso di insaporitori, è palese: ricca ed elaborata, la “cucina” di una pagina non deve trasparire alla lettura. Solo il gusto della lepre, nel risultato, deve spiccare.

Colette non ha esplicitamente scritto testi teorici, non di teoria letteraria, ma ogni sua pagina è come quella lepre.

Se racconta di un precetto materno, uno dei fondamentali per la sua infanzia (l'altro essendo: «Non si mangia a bocca aperta»), quello in base al quale non si butta mai una buccia di castagna nella cenere del fuoco (perché la cenere serve per il bucato e la buccia lo macchierebbe indelebilmente) ecco un'altra ricetta di scrittura. Il vocabolo “sbagliato”, anche uno solo e piccolo, leggiamo tra le righe, basterebbe a danneggiare il risultato. Ma, vice-

versa, Colette non sopporta quelle case – quei testi – dove ogni mattina vengono spazzate via le ceneri, come fossero sporczia. No, è proprio sotto la cenere che si prepara il cibo più gustoso: non sulla viva fiamma di un fuoco di legna grossa. La cenere protegge, e preserva, i gusti. Li elabora invece di svuotarli.

Nel lavoro di composizione per la raccolta *Prigioni e paradisi*, sta il ruolo della cenere. Ogni brano ne è stato insaporito, attraverso il tempo. Combinati, ciascuno al successivo e tutti nelle varie sequenze, danno l'opera. Colette elabora. Quando scrive è veloce, ma detesta la fretta. «Si riesce solo in ciò che si ama», altro precetto: e non si può amare avendo scarso tempo per farlo. Anche una semplice merenda, la crosta di pane fresco immersa nella schiuma di una marmellata appena fatta, va preparata con voluttà, decantando il gesto, centellinandolo nei suoi passaggi che solo tramite la formulazione scritta potranno venire ripetuti e, dunque, esistere.

Allora, tutto è possibile. Nel racconto di un episodio, nel ritratto di un essere caro o nella descrizione di un paesaggio, non è per nulla la verificabilità a contare come criterio: sono accaduti davvero *così* i fatti narrati, è *oggettivamente* somigliante il personaggio alla persona, c'erano quegli alberi o quei fiori proprio *lì* dove compaiono nel quadro, in Borgogna, in Provenza, in Algeria o in Marocco; vale bensì la loro concretezza, la porzione di pietanza che presentano al lettore, anzi – meglio – che offrono alla sua delibazione.

Così, gli animali di Colette sono parlanti. Una civetta dice: «Io sono il gatto», nessuno può smentirla. I serpenti compongono lettere nelle loro spire. Il pavone, che la lingua umana non sa ritrarre, si autorappresenta da sé, campeggiando sulla pagina. La zampana del leopardo sul petto dell'autrice? È il modo escogitato per dire il suo rispetto, verso il felino, immenso; di cui accetta il predominio, l'offesa (creandola sul foglio). E il “pesce alla pedata” è un modo di cuocerlo, fisica ricetta che si esegue dando un calcio (non provate per credere, ma leggete per vedere).

Ancora, la rosa dai frutti commestibili è pianta non già umanizzata, ma trattata da par suo, cui porgere domande, pianta che risponde dando del tu, mentre Colette le si rivolge con il lei, per la

giusta deferenza che si deve a chi viene prima, per generazione, di noi.

Se poi un giardiniere parla con i preteriti impersonali e i congiuntivi imperfetti, è perché *sa* (per esempio, di non poter decidere il senso di una pianta).

E come negli animali/personaggi fa capolino l'uomo, in quelli umani non può mancare un tocco che sia ferino (per lo più, poi, felino). Né, ancora, nell'un caso e nell'altro, può non apparirne la dimensione corporeamente grafica: per esempio, di arabesco (sia in Mistinguett, nella sua danza, sia nel serpente inanellato). Oppure: Chanel è un toro! E Landru, il mostro? Un uccello. Per quanto Colette non sia per la condanna prima della fine del processo, certo è che, tra gli animali, i bipedi sono quelli con cui meno ha dimestichezza. La sua fiducia sta in chi a terra di appoggi ne ha non due ma quattro.

Sopra a tutti gli altri essendoci, quadrupede reale, il gatto grigio, certosino. O meglio la sua versione femmina, tanto pienamente e carnalmente interprete del ruolo, così sostanzialmente identica all'idea che le sta dietro, da non ammettere altro nome se non *Gatta*. Quale miglior esempio di realizzazione, concretizzazione, tramite la parola scritta, del ricordo?

\*\*\*

La domanda sorge ed è legittima. Quali sono le prigioni e quali i paradisi? Che cosa è il puro, cosa l'impuro? La risposta è univoca: gli uni sono gli altri, ovvero le prigioni sono paradisi così come la purezza è impura (e viceversa).

Il grosso volume che a Colette ha dedicato la semiologa Julia Kristeva va oltre il semplice concetto di saggio biografico per diventare, in un approccio mediato dalla psicanalisi, racconto proprio di una pienezza (*Colette. Vita di una donna*, Donzelli, Roma 2004). Colette è insieme scrittrice e personaggio: tutto, avendo saputo abbattere le frontiere tra le categorie. E questa pienezza, Julia Kristeva la individua e la dimostra a partire dalla scrittura,

prisma da cui escono le molteplici e opposte esperienze della donna.

Kristeva insomma racconta Colette e la sua vita leggendo quello che ha inventato, scoprendo che – per prima cosa – Colette ha forgiato, modernamente, l'alfabeto della sua scrittura. Se lo è creato, ha messo a punto un sistema di significazione che va molto oltre (occorre insistere) le storie individuali, le vicende, i fatti narrati nei suoi libri.

Lo sfondamento delle grate è ciò che consente – se condiviso – di godere della pagina di Colette in tutti i suoi meandri.

Ed ecco che, in *Prigioni e paradisi* più che mai, il lavoro sul tempo fornisce la chiave dell'intenzione di Colette. Lo scorrere orizzontale di una vita dispone i fatti in un certo ordine – pensiamoli spazialmente in successione – e spesso accade che il dopo cancelli o oscuri o seppellisca il prima. La memoria poi, volatile, di quel che resta fa una banale scrematura. Con l'aggiungersi degli anni agli anni, si finisce per salvare qualche momento, sbiadito, che a sua volta rischia di svanire per lasciar posto solo all'oggi del presente appesantito, artritico, bloccato.

A ciò si oppone l'esercizio della penna, che traccia lettere visibili a ricoprire quelle ormai scomparse, o persino inesistenti, solo pensate, immaginate. A dar peso al mondo, a impedirgli di volatilizzarsi, rendendolo corporeo: producendo il testo.

È stata sedotta, Colette, come tanti suoi contemporanei, dall'aura ipnotica delle veggenti (si pensi al passo di *Nadja* – 1928, prima edizione – in cui Breton introduce la *voyante* Mme Sacco – «che non si è mai sbagliata a mio riguardo» –, o anche al testo della *Lettera alle veggenti* (1925), in cui lo stesso Breton attribuisce loro una particolare qualità: «Siete capaci di farci confondere il fatto possibile con quello che è accaduto», perfetta definizione surrealista della postura autofinzionale). Ne scrive, qui, nel brano dedicato a *Pierre Faget, stregone*. Fa cenno, in levità, a quei mestieri di divinazione cui non ha fatto ricorso sistematico, ma che hanno suscitato in lei la simpatia del gioco con il tempo, la sfrontatezza di chi può leggere, dice, passato e futuro insieme. Ci credo io?, chiede a

se stessa perché glielo chiediamo noi. Sì e no, risponde. Il fumo maleodorante della candela che forma e poi deforma immagini: come non vederci il lavoro dell'invenzione svelatrice, della finzione smaccatamente tale che ha il pregio inusitato e unico di rendere palese, toccabile, ciò che non si vedeva, rimasto oscuro?

In un suo altro testo, la narratrice scrive di una visita a una medium. Non ha mai avuto l'abitudine specifica, lo ribadisce con sospetta precisione, di fare ricorso a coloro che leggono correntemente l'invisibile. Sta insomma, quella visita, nel testo, dove risulta che si rivolge "per curiosità" a Mme B\*\*\*, e le fa dire, in risposta alla domanda su come siano i morti, che sono "come i vivi". La battuta che segue, messa in bocca alla medium, corrisponde alla collocazione spaziale assunta dal padre di Colette, il Capitano, che emerge lì, dalla scrittura. Mme B\*\*\* ne vede lo spirito seduto dietro alla narratrice: è lo spirito di un uomo anziano, con una barba non fatta, quasi bianca; capelli piuttosto lunghi, grigi, messi all'indietro; sopracciglia notevoli e arruffate sotto alle quali brillano occhi piccoli ma dallo sguardo quasi insostenibile. La medium chiede alla narratrice se capisce di chi si possa trattare e all'annuire di lei aggiunge che in ogni caso appare come uno spirito ben situato. Ovvero, spiega, in una posizione protettiva, determinata dal ruolo che la figlia – Colette, la narratrice – ha saputo assumere: «[...] Lei rappresenta ciò che avrebbe tanto voluto essere lui in terra. Lei è esattamente ciò che lui avrebbe voluto. Ma lui non ha potuto» (Colette, *Sido*, in *Oeuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1991, t. III, p. 530). La figlia infatti, diventando scrittrice, ha saputo coprire con la sua grafia quella invisibile del Capitano. Colette scrive di aver avuto come lascito dal padre un *héritage immatériel*, immateriale eredità: una quindicina di tomi rilegati e ben disposti sugli scaffali della biblioteca, uno in fila all'altro, ciascuno con un titolo sul dorso. Aperti solo dopo la morte del Capitano, quei tomi avevano svelato il suo segreto: un'opera immaginaria, il miraggio di una carriera da scrittore.

Oltre al titolo, infatti, non contenevano nulla. Solo pagine bianche, tutte da riempire. Insomma un *manque*, un'impossibilità

nel reale che la scrittura ha compensato. Colette nel testo compie l'opera che il padre ha potuto solo immaginare.

Un'invenzione dunque (la visita alla medium, la configurazione nello spazio, il posizionamento paterno) per dar corpo (testo) alla memoria. E altresì per risolvere, grazie alla scrittura, quei rapporti rimasti impliciti o non detti nel passato di una vita. Spesso, per sostituire a essi la versione fittizia («il fatto possibile») rispetto a ciò che fu («quello accaduto»). E, tramite il testo, individuando un senso a ciò che era sembrato non averne.

Colette fa pratica fastosa di qualcosa che avrebbe battezzato mezzo secolo più in là Doubrovsky; è campionessa, anzi, di quella che, secondo la definizione, è la “finzione di fatti strettamente reali”. Non solo: Colette realizza, antesignana, il capovolgimento alla cui acquisizione (teorica e concreta) hanno dato il contributo attivo, a colpi di machete, le ormai vituperate neoavanguardie: gli sperimentatori, i nuovi romanzieri (è usuale, ultimamente, pensare all'io testuale o alla moltiplicazione dei soggetti, alla scrittura che “parla il mondo” invece che “del mondo”, e via dicendo, come a terreni dissodati, arati, seminati, che hanno dato frutti abnormi cui alla fine ci si è abituati).

Passando per l'aneddoto: ovvero per un taglio nella stoffa da cui far scaturire la memoria, anzi la sua materia. Nathalie Sarraute, nuova romanziera, usa questa immagine per tradurre il gesto di chi perfora la superficie liscia del tempo allo scopo di ferirne la linearità, sovvertire l'ordine (censorio) delle esperienze. A monte del gesto, e dell'immagine, si legge la necessità di smazzare le carte della propria vita come risposta a un'urgenza, un bisogno di disporle altrimenti, quelle carte, perché la nuova configurazione permetta al sepolto, al nascosto, al dimenticato, di tornare a galla portando con sé briciole di senso. Sarraute quelle forbici le fa piantare a una se stessa ragazzina, affidata alle cure di una *Kinderfräulein* svizzera impettita e anaffettiva, nello schienale di un divano imbottito, una se stessa ragazzina certa di diventare colpevole tramite quell'azione impulsiva, ma incapace di resistere alla tentazione di infrangere l'ordine. Il contenuto dell'imbottitura viene

fuori brutto da vedere, di un colore sgradevole (N. Sarraute, *Infanzia*, Feltrinelli, Milano 1983: «[...] una cosa molle, grigiastra»).

Sentiva il desiderio, Nathalie Sarraute, di prendere in mano quella materia dirompente, che conteneva in sé la spinta della “cattiva coscienza”. Era il 1983, la nuova romanziera interpretava a modo suo il movimento comune a tanti neosperimentatori che, dopo la fase di inabissamento del primo pronome personale narrativo, indispensabile per dargli nuova linfa, decidevano, proprio in quel torno d’anni, di farlo riemergere in superficie, ma ricco di tutta la rivoluzione operata nei decenni precedenti. Mentre Philippe Sollers si lanciava nell’impresa di *Donne*, o Alain Robbe-Grillet metteva in piedi la trilogia delle sue autobiografie “romanzesche”, e a partire dal *Barthes di Roland Barthes* si faceva strada un nuovo modo di concepire la scrittura personale, mentre veniva recepita l’invenzione formale di Serge Doubrovsky, che dava nome – come dicevo – a una pratica esistente, ma non ancora battezzata da una teoria, e introduceva la categoria trasversale dell’*autofiction*, Nathalie Sarraute scriveva il suo *Infanzia*, dialogo tropistico (termine che nasce dal suo primo libro – *Tropismes*, 1939 – in cui lo aveva usato per indicare la sottoconversazione mentale, i movimenti di pensiero che stanno a monte della verbalizzazione) tra un io – portavoce dell’autrice sulla pagina – e un tu, alter ego della sua coscienza, alle prese con la matassa informe e straripata della materia memoriale.

Sì, Colette (nella maniera che fu sua, concreta) quel taglio lo aveva deciso già da tempo, da più di mezzo secolo. Aveva portato per davvero le forbici su un tessuto intonso e lindo, lo aveva tagliato, messo in pezzi, si era anche fatta carico del sacrilegio simbolico contenuto nel suo gesto, pur di trovare una sistemazione nello spazio alla configurazione nuova che, tramite la scrittura, avevano assunto i rapporti legati alla memoria familiare. Da parte di Nathalie Sarraute il gesto nasceva sulla pagina a dar corpo e forma a una necessità pienamente consapevole, era la traduzione di un ragionamento. In lei, Colette, si trattò invece di un’azione a posteriori, destinata a fissare in un luogo le acquisizioni maturate

attraverso la scrittura, al termine di un percorso battagliero di elaborazione, di cucina. In altri termini, Nathalie Sarraute (inventrice nominale dell'*era del sospetto* – *L'era del sospetto*, vale forse oggi la pena ricordarlo, è il titolo di una raccolta di quattro articoli sul romanzo scritti da Nathalie Sarraute tra il 1947 e il 1956, anno della sua pubblicazione per Gallimard. Il saggio che dà titolo alla raccolta era uscito nel febbraio del 1950 su «*Temps modernes*» e si concludeva così: «Il sospetto [...] è una di quelle reazioni morbose tramite cui un organismo si difende e trova un equilibrio nuovo. Costringe il romanziere ad assolvere quello che, dice Philippe Toynbee, ricordando l'insegnamento di Flaubert, è *il suo dovere principale: scoprire il nuovo*, e gli impedisce di commettere *il crimine più grave: ripetere le scoperte dei predecessori*» – era dunque in cui non è più possibile il rapporto di reciproca fiducia tra l'autore e il suo lettore, venute meno le certezze che quel rapporto avevano instaurato) affidava a quell'altra da sé, l'io della bambina arrabbiata, il compito di dire l'impossibile della ricostruzione autobiografica realistica e oggettiva. Colette viceversa (in un tempo in cui, anche attraverso il Surrealismo, la psicanalisi cominciava a infiltrarsi nei meccanismi narrativi ma ancora per lo più in forma non meditata, spontanea) nel tentativo di ritrarre la propria madre sulla pagina, a partire dalla consapevolezza di una relazione irrisolta con lei, lasciava che tra le sue parole s'insinuasse il linguaggio dell'inconscio, e finiva per proporre, tramite la figura materna, una risposta alla domanda identitaria che era stata il vero suo movente di scrittura, il ben noto «Chi sono io?», che apre il capolavoro del Surrealismo, lo splendido *Nadja* di André Breton.

Il libro di Colette, dedicato alla madre e di cui porta il nome, *Sido*, una volta concluso e prima di essere affidato alle stampe, nella sua versione manoscritta, venne rilegato con la stoffa di un abito della madre stessa in tela blu ricamata di spighe bianche stilizzate. Così, in una nota autografa, Colette racconta la decisione di utilizzare l'abito di Sido per rivestire il libro: «Era un abito estivo, in tela di lino di un blu tenue. Guardando il rovescio della stoffa, si aveva la sorpresa di vedere un tono acceso. Solo i soli di

tante belle stagioni avevano potuto impallidirlo così bene. Risaliva, credo, al 1860 circa. Cinquantacinque centimetri di girovita, e un'ampia gonna morbida ricamata in bianco. È uno straccio, diceva Sido. Non può servire più a niente. Ne ricaverò un paio di maniche per proteggere quelle dei miei vestiti quando laverò la cagnolina o farò un dolce... Ma l'abito blu tornava nel cassetto, intero. Non mi pento di averci piantato le forbici» (La nota autografa figura nel manoscritto di *Sido*, conservato nel Fonds Colette della Bibliothèque Nationale de France, manoscritto di cui esiste una versione anastatica: Colette, *Sido*, Présentation, transcription et notes de Maurice Delcroix, coll. «Manuscrits», cnrs Editions/Bibliothèque Nationale de France/Zulma 1994, 350 pages).

Pensiamo all'episodio della medium: il ruolo e il senso della scrittura emergono, a ridisegnare lo schema dei rapporti, fornendo una risposta al quesito identitario. Gelosa di Sido e per Sido, per la sua centralità e della sottrazione d'amore sofferta (rispetto al maschio: il padre), seguendo la strada dell'identificazione con il genitore (tramite l'applicazione della propria scrittura sopra a quella invisibile di lui), Colette è giunta a ridistribuire le carte della sua esistenza e a risolverne le mancanze sostituendosi a Sido. Non nel reale, dov'era impossibile, ma nel testo, sulla pagina, dove progressivamente ha messo la propria voce al posto della sua.

«– Ho visto, – mi raccontava lei, – io che ti parlo, ho visto avvicinare a luglio. – A luglio! <sup>[L]</sup>~~[SEP]~~– Sì, un giorno come fosse oggi. <sup>[L]</sup>~~[SEP]~~– Come fosse oggi... Ripetevo la fine delle sue frasi. Avevo già la voce più grave della sua, ma la imitavo. Continuo a farlo» (Colette, *Sido*, in *Oeuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1991, t. III, p. 510).

All'alternanza tra due opzioni entrambe insoddisfacenti, che dominano inizialmente il libro sulla madre – quella che nasce dal discorso disgiuntivo (io sono diversa da lei), espressione di un timore inconscio, e quella prodotta dai momenti di assimilazione (io sono come lei), espressione di un desiderio – la scrittura finisce per affermare una terza opzione: io divento lei. *Ainsi parlait-elle*, lei parlava così, così come oggi io parlo, che ho preso il suo

posto nell'unico luogo in cui lo posso fare, il corpo, ovvero il testo. La stoffa dell'abito di Sido, usata per rivestire quest'ultimo, svela allora pienamente il suo significato. E fare a pezzi quell'abito, per adattarlo, si trasforma – da sacrilego – in un atto che è d'amore: «Non mi pento di averci piantato le forbici, perché di un blu tenue, a ramages bianchi, veste ancora, come allora e per sempre, la cara mia *Sido*».

Prigione di tanto paradiso. Lunga cucina, anche, di lepre succulenta.

\*\*\*

A proposito: sessanta spicchi d'aglio, scrive Colette nella ricetta. Non sentirli davvero, degustando, è prodigioso. Si racconta, lei stessa amava farlo, che avesse sempre in tasca, sgusciati e pronti all'uso, tanti spicchietti da succhiare e masticare crudi.

Una sorta di costante allenamento?

(postfazione al volume Colette, *Prigioni e paradisi*, Del Vecchio Editore, 2012, p. 224, traduzione di Angelo Molica Franco)

### ***Alla guerra con i militari ragazzi***

Se *Sido* è il libro che Colette ha scritto per la madre, dovendo fare i conti con lei – madre straordinaria e impegnativa, come tutte le donne della sua stazza, fisica e psichica – *Le ore lunghe*, raccolta di brevi prose che risalgono agli anni della Grande Guerra (inedita in Italia, tradotta e curata per Del Vecchio da Angelo Molica Franco come già *Prigioni e Paradisi*) è un libro che può essere letto come un omaggio commosso e velato al padre, Capitano Colette. In fondo è di lui che Colette scrive, anche quando dedica i suoi rapidi, pennellati bozzetti a giovani soldati, o a coraggiosi cani arruolati come fossero persone, o ancora a quell'anziano che per non sentirsi inutile impara a usare l'uncinetto.

Sin dalle prime pagine, in cui Colette ritrae militari ragazzi che la guerra ha orrendamente mutilato, tra una riga e l'altra e dietro a figure varie s'intravede il Capitano. Anche qui, come rivelò poi, la scrittrice s'impegna a ricoprire con la sua grafia quella invisibile del padre, autore immaginario che avrebbe voluto raccontare tutto ciò che aveva vissuto ed altro ancora, ma non ne era stato capace. Aveva allora fatto solo le copertine di tanti libri, e messo il titolo sui dorsi ma, dentro, le innumerevoli pagine erano rimaste bianche. Eredità immateriale: dopo la sua morte Colette – scoperto un così grande e doloroso segreto – prese la penna per riempirle, quelle pagine, e essere per il padre “quello che lui non aveva potuto diventare”.

Così, al centro del libro, ecco il brano intitolato *Uno zuavo. Maggio 1915*. “Nel momento in cui una fraternità irresistibile solleva l'Italia verso di noi, mi torna in mente un vecchio capitano del Primo reggimento degli zuavi. Potrebbe essere ancora in vita e, del resto, avrebbe solo ottantasei anni. In Italia aveva lasciato tutta la sua gamba sinistra, tagliata all'altezza della coscia nel 1859 a Melegnano...”. Fiero del suo eroismo, quello zuavo amputato soleva dichiarare: “Non sbagliatevi. Non ho una gamba di meno, è che ne avevo una di troppo”. Innamorato dell'Italia nonostante la ferita, quel vero zuavo era come tanti del 1859 e del 1915, ma “più bello degli altri”, scrive Colette. E aggiunge, solo alla fine del racconto: “perché era mio padre”.

Seguono, allora, le “impressioni d'Italia”: il lago di Como, Venezia, Roma. Attraverso gli occhi e la penna della figlia, luoghi vissuti dal padre. “Il campo in cui lascio un lungo pezzo di se stesso...”, certo. Ma anche, nel calore estivo, la foschia del Tevere nell'ora dei riverberi blu.

Quasi come se l'immagine del Capitano fosse un filtro, un vetro colorato. Colette lo gira e rigira tra le mani, e la guerra lontana nel tempo che le ha dato un padre privo per sempre di quel pezzo di sé, si trasforma nella guerra per lei attuale. È partita alla volta di Verdun, inviata per “Le Matin” e vari altri giornali, perché vuol vedere e sentire, e poi dar corpo nella scrittura al quotidiano, a ciò

che la gente fa, a quello che dice, come i bambini giocano, come si mangia e ci si veste, mentre al fronte sparano. Nelle ore lunghe, quelle dell'attesa.

(*Tuttolibri*, 23 novembre 2013: Colette, *Le ore lunghe. 1914-1917*, Del Vecchio editore, p. 240, traduzione di Angelo Molica Franco)

### *La bellezza del declino*

Alla stella che si leva quando è prossima al tramonto, Vespro – il terzo nome di Venere – Colette associa la bellezza del suo declino. Cui dedica un libro, come ha fatto con ogni stagione della sua lunga vita.

La guerra si è conclusa da poco, echeggia ancora negli animi. Quando escono a puntate su «Elle», dal novembre del 1945 al gennaio del 1946, i souvenirs che prendono vita ne *L'Etoile Vesper* – poi raccolti in volume, rimasti inediti in italiano e ora tradotti con passione da Angelo Molica Franco per Del Vecchio – mutano le parole in cose per far sì che ciò che manca diventi presente. Bloccata dall'artrite, costretta in casa dalla malattia, la scrittrice trasforma le stanze del suo appartamento parigino affacciato sui giardini del Palais Royal – lo studio tante volte fotografato, il *bureau* scuro, un gatto a scrutare la mano rugosa che gratta la carta con il pennino, qualche fondant, biscotti, acqua sciroppata – in una sorta di caleidoscopio dentro al quale guardare perché vi si animi un teatro d'ombre, ma d'ombre magicamente colorate, di acquarelli viventi, immagini parlanti. È questa la singolare facoltà delle pagine di Colette: raccontati da lei, i ricordi sbocciano, quasi si creano a mano a mano che la scrittura li evoca. Colette parla di episodi accaduti, ma setacciandoli nella memoria li reinventa, trasfonde in loro carnalità, e suono. Ricopre con la sua scrittura quella invisibile, a inchiostro simpatico, del tempo. E da quei segni tracciati il mondo salta fuori come in un immaginario e melodico pop up animato.

Il titolo, *La stella del Vespro*, non è solo metafora. C'è molta notte, in questo libro. Ma notte fervida, frizzante. Da quella respirata mettendo la testa del letto sotto le finestre aperte nella bella stagione, per guardare la volta celeste nell'attesa del sonno, alla notte vissuta da chi la usa per lavorare: come la passeggiatrice Renée, figlia della sera, transitata attraverso la guerra che le è costata l'avvenenza ma non l'ha privata del mestiere, amante, confidente e informatrice insieme; o la stessa Colette, a lungo redattrice in vari giornali, *L'Echo de Paris*, *L'Eclair*, *Le Matin*..., di cui ci svela i segreti pennellando la vita maschile che brulica dietro alle pagine di un quotidiano, insaporendola di aneddoti gustosi. “I piaceri sciocchi, scrive, sono i più duraturi”. *De fil en aiguille*, per libere associazioni, mentre l'insonnia di oggi sfuma, torna infatti a vibrare la smania notturna, e tornano a galla vivaci cene molto speziate, eccezionalmente alcoliche. Colette continua, intanto, a fornire ricette. Annusare la coppa e guardarla due volte prima di bere non è una cautela che l'età impone, bensì regola di vita, dunque – per lei – di scrittura. Altrettanto lo è l'uso del pepe, “il vero pepe, l'incendio allegro, salutare ai reni”. Quello gustato a Tunisi che ravviva il cous-cous, tra pezzetti di carne, uva di Malaga, cipolle dolci e carciofi teneri. Il rogo di pepe. “Fidatevi di lui senza timori”, consiglia Colette.

“Ho creduto al viaggio anche per mille chilometri di strada ferata”, aggiunge poi, “e credo alla solitudine quando chiudo alle mie spalle la porta della mia stanza”. In effetti qui sta il punto. Colette che non può più camminare se non a fatica, che ce la fa appena ad andare a aprire quando qualcuno suona, che riceve molte visite di amici o amiche, celebri e non – dal vicino di casa Jean Cocteau al Giovane Lattaio (il bimbetto di tre anni la cui statura ancora non gli permette di arrivare al campanello e che si annuncia calciando la porta, quando viene a portare alla vecchia signora il suo tazzone di latte pur di non berlo lui), da un Truman Capote ventitreenne ai reporter fastidiosi – realizza, scrivendo, la magia della serenità raggiunta. La sperimenta e la mette alla prova. L'attuale compagno, il terzo marito, l'ultimo, Maurice Goudekot,

molto più giovane di lei ancora una volta, è ansioso, quando esce ha timore di lasciare Colette senza soccorso. Lei invece, pur amandolo teneramente, pur avendo molto sofferto per il suo arresto e durante la sua prigionia in un campo, non aspetta altro. Perché altri visitatori si affollano, quelli della pagina, e Colette vuole essere sola per intrecciare con loro conversazioni e danze arabesche, agile nella sua malferma vecchiaia come mai si è sentita, neppure quando si esibiva a seno nudo in palcoscenico.

Molti di coloro che vengono a trovarla non ci sono più. La mamma Sido con il suo bell'abito blu a spighe bianche usato per foderare il manoscritto del libro su di lei; il fratello Léo, il silfo, che aveva continuato a nascondere la sua età matura in un corpo infantile e non aveva mai smesso di applicare alla realtà imprecisa i suoi sogni, tutti molto precisi invece. Come quando, sessantatreenne, era venuto dalla sorella con il pianto pizzicato in gola per essere stato a vedere i luoghi dei loro anni spensierati a Saint-Sauveur-en-Puisaye e avervi trovato il cancello di quella che era stata casa loro oliato. Reso muto, privato del suo canto. Ma Colette, scrivendo, gli aveva restituito quella voce. Ed era stata lei, raccontando quel *Î-i-ann...* per scritto, a farlo tornare vero.

Anche per questo *La stella del Vespro*, cesellata come un gioiello da Del Vecchio, al pari di *Prigioni e paradisi* e delle *Ore lunghe* della stessa autrice, è una preziosa, una rosata *veilleuse*.

(*L'Indice dei libri del mese*, giugno 2015: Colette, *La stella del Vespro*, Del Vecchio Editore, p. 267, traduzione di Angelo Molica Franco)

## GEORGES SIMENON

### *La tentazione dell'amoralità*

Romanzo-romanzo, cioè di quelli senza Maigret (era Simenon a chiamarli così, e a prediligerli), *La fuga del signor Monde* 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'orologioio 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 Mon-

de, 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, vit-

tima 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.

(*Tuttolibri* 29 gennaio 2011: Georges Simenon, *La fuga del signor Monde*, Adelphi, p. 154, traduzione di Federica Di Lella e Maria Laura Vanorio)

### *Un assassino allo specchio*

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 imbocca 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, sparerà 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* 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 ama-

rezza 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.

(*Tuttolibri*, 9 luglio 2011: Georges Simenon, *L'assassino*, Adelphi, p. 153, traduzione di Raffaella Fontana)

### *Dalle nebbie della coscienza*

È molto singolare questo Simenon. Il protagonista, Alain Malou, ha diciassette anni, e per molti tratti ricorda l'autore a quell'età: la nascita in lui del voyeurismo, la determinazione a riuscire, il rapporto complesso con la figura paterna, una forma di manicheismo sommario rispetto al genere umano, l'atteggiamento antipolitico. Ma non è solo questo. Di singolare c'è anche una narrazione in terza persona portata avanti per certi aspetti come se fosse in prima. Ci vengono raccontati i fatti dall'esterno, dal punto di vista di un ipotetico osservatore dell'accaduto, ma si tratta di qualcuno che i fatti li conosce solo in parte, e che li presenta più omettendo che fornendo informazioni, tramite la specificazione spesso di ciò che non avvenne, invece che di quello che accadde. E attraverso la correzione progressiva dei caratteri dei personaggi, come se venissero scoperti con l'avanzare della trama invece che costruiti a priori. L'avvio del romanzo presenta il suicidio di Malou padre in seguito al rifiuto di un prestito da parte del conte d'Estier. Alain, tornando da scuola con dei compagni, passa di fronte alla scena del dramma, e deve farsi carico del riconoscimento, e delle telefonate per avvertire la madre e i fratelli. Eugène Malou era stato un uomo ricco, che aveva rischiato troppo in certi affari. Aveva avuto il primo figlio Edgar da una donna volgare, poi Corine e Alain dalla seconda moglie, arrivista interessata ai soldi e alla posizione sociale.

Dopo il suicidio di Eugène Malou e il sequestro dei suoi beni, nel giro di poche ore, mentre gli altri membri della famiglia –

ognuno a suo modo – imboccano senza esitare la strada del compromesso, Alain scopre in se stesso una tenacia diversa e decide di cavarsela da solo. La spinta determinante gliela dà, la notte dopo la tragedia, la scoperta del sesso come trauma uditivo: sente di là dalla parete della sua stanza come sua sorella Corine, la cui carnalità impudica già lo aveva turbato prima dei fatti, si dà a un noto chirurgo in cambio del mantenimento. La nudità di Corine, che l'adolescente aveva patito e dalla quale tante volte per casa aveva distolto lo sguardo incapace di reggerne l'impatto, diventa – per l'Alain che il suicidio del padre ha fatto scontrare con il reale – simbolo di ciò da cui sente di voler fuggire. Con l'odore inebriante del corpo di sua sorella identifica il male e si butta alla ricerca di un lavoro e di un posto, una locanda anche misera, dove vivere al riparo da quello che ha visto, sentito, annusato. Un primo passo compiuto con una sorta di esaltazione febbrile, dopo il quale – ricompensa inattesa – il suo destino, il destino dei Malou, gli si svelerà lungo la strada di una ricerca all'inizio cieca (ecco il senso della narrazione inizialmente a tentoni), poi via via più chiara.

Scritto da Simenon nel '47 durante l'esilio americano, il romanzo è ambientato in Francia, in luoghi fortemente evocativi di esperienze indelebili che a poco a poco emergono dalle nebbie della coscienza per prendere voce. Le parole conclusive, interrogazione diretta, insinuano questa voce – in prima persona – nel testo.

(*Tuttolibri*, 3 marzo 2012: Georges Simenon, *Il destino dei Malou*, Adelphi, p. 200, traduzione di Federica Di Lella e Maria Laura Vanorio)

### ***Il piccolo santo delle Halles***

“Finalmente l'ho scritto”, fece mettere Simenon sulla fascetta del *Petit Saint* quando uscì, nel 1964. Ne era molto fiero, amava dire che era il suo romanzo preferito e che per la prima volta era riuscito a creare un personaggio completamente sereno. La scrittura

è riconoscibilissima. È sempre il nostro Simenon (quello, usando le sue categorie, dei “romanzi-romanzi”). L’idea, però, è assolutamente singolare: è infatti la semplice storia di un bambino, che cresce nella Parigi degli ultimi anni dell’Ottocento, e che vive con cinque fratelli nati da padri diversi e la mamma Gabrielle in un’unica misera stanza della rue Mouffetard, quartiere parigino della Contrescarpe.

L’avvio fa temere il peggio. È quasi insostenibile il racconto della violenza che il fratello maggiore Vladimir esercita sulla secondogenita, costringendola a ripetere i gesti che spiando dal foro nel lenzuolo usato come divisorio i due vedono compiere dalla madre con uno dei tanti uomini che si avvicendano nel suo letto. Lei, la madre, non è una donnaccia. Ma la povertà e i trascorsi esistenziali non le hanno tolto il desiderio di godersi per quanto possibile la vita e così sottovaluta la promiscuità cui costringe i bambini e le turbe che innesca nelle loro giovani menti.

Dei suoi sei figli, in effetti, solo il protagonista – che in ordine di età è il quinto – se la caverà. Perché lui è diverso da tutti. Il romanzo è giocato su questa diversità, che rende il bambino impermeabile alle brutture quotidiane. Non che si assenti dal reale, tutto il contrario: Louis partecipa pienamente, ma a modo suo. Neanche le angherie dei compagni di scuola, che approfittano della sua mitezza per sottoporlo a soprusi, lo toccano. Ed è per questa sua capacità di trovare sempre soluzioni pacifiche agli affronti, che gli viene affibbiato il nomignolo di *petit saint*. Bambino, eppure già santo. Soprannome usato con intento denigratorio da parte dei compagni. Poi però diventato identificativo del suo modo di essere. La traduttrice, Marina Di Leo, ha preferito il termine *angioletto*. Da noi si dice così, in effetti, di un bambino che non dà mai problemi.

Poi però il bambino cresce, e con lui la sua differenza. La madre lavora alle Halles, vende frutta e verdura con il carretto e esce di casa molto prima dell’alba. Da un certo giorno Louis si mette ad accompagnarla, perché non vada sola quando è ancora notte. Scopre il mercato, il ventre di Parigi, la sua durezza ma anche i

suoi colori, i suoi piaceri. Scoprirà con modalità analoghe il sesso. Scoprirà il gas, l'elettricità, crescendo mentre il Novecento prende forma. Mentre Parigi comincia a cambiare diventando moderna. Passerà indenne attraverso la guerra. E andrà poi a lavorare anche lui alle Halles, pago di guadagnarsi da vivere e stare, ormai lui solo, accanto alla madre che intanto invecchia.

Poi, ed è la seconda parte del romanzo, la svolta: Louis scoprirà la pittura, anche in questo caso una forma sua di arte, fatta di colori puri, alla ricerca della vibrazione che c'è tra le cose. E diventerà ricco, ma restando nell'animo il *petit saint* di sempre, un purificatore. Simenon lo accompagna fino alla vecchiaia, e ce lo consegna. Da leggere.

(*Tuttolibri*, 1 ottobre 2013: Georges Simenon, *L'angioletto*, Adelphi, p. 197, traduzione di Marina Di Leo)

### ***Sulla nave del Nord***

Se quell'anno, come sarebbe stato giusto, il *Viaggio al termine della notte* di Céline avesse vinto il Goncourt, *Il passeggero del Polarlys* di Simenon avrebbe avuto il Renaudot. Era il 1932, e com'è noto i giurati del premio letterario maggiore di Francia non se la sentirono di conferire la palma della vittoria a un romanzo disfattista, antinazionalista, antimilitarista, come il *Viaggio*, che sarebbe stato considerato anche comunista, se è vero che Louis Aragon volle esserne padrino al punto da sponsorizzarne la traduzione in russo, affidata guarda caso alla sua compagna Elsa Triolet. Preferirono orientare i loro voti su *I lupi* di Guy Mazeline, assai meno compromettente, famoso solo per aver soffiato il premio a Céline.

Per rimediare a un tanto grande errore, i giurati dell'*altro* premio, il Renaudot, che dieci critici letterari si erano inventati nel 1926 proprio per ovviare alle "lentezze" del Goncourt, attribuirono la vittoria a Céline, dimostrando – loro – di averne capito la grandezza. E fu così che Simenon con il suo *Passeggero* restò al palo.

Dire che, primo dei romanzi “duri” (così li definiva Simenon stesso, o anche “romanzi-romanzi”, per distinguerli dalle inchieste del commissario Maigret) firmato con il nome vero e intero, dopo gli svariati pseudonimi o il tronco Sim, *Il passeggero del Polarlys* aveva le carte in regola per vincere, se il competitore non fosse stato un fuoriclasse come il *Viaggio* di Céline.

Un libro inquieto e inquietante ambientato a bordo di un cargo costiero, il Polarlys per l'appunto (nome dell'aurora boreale in norvegese) che esisteva davvero e su cui Simenon aveva navigato personalmente nel 1929, scritto percorrendo i canali del nord della Francia con la moglie Tigy sul suo cutter, l'Ostrogoth, racconta una vicenda brumosa, anch'essa costruita sotto forma di viaggio, da Amburgo a Kirkenes lungo le coste della Norvegia in direzione del circolo polare artico. A prima vista è un *noir*: comincia infatti con un omicidio e il ritrovamento di un cadavere a bordo della nave. Il comandante, improvvisandosi investigatore (ma senza evocare in alcun modo il noto commissario) deve cercare di capire chi sia, dei compagni d'avventura, il colpevole. Le persone imbarcate con lui sono poche, sei, il Polarlys è destinato al trasporto di merci e solo occasionalmente trasporta passeggeri. Tutti uomini tranne una, Katia Storm, tedesca, donna fatale ma dal fascino ambiguo, minuta e formosa insieme, perversa e ingenua al tempo stesso, elegante e sfuggente, perno dell'intrigo. Ha sedotto in particolare il terzo ufficiale, Vriens, giovanissimo, al suo primo imbarco, nevrotico e fragile, vittima predestinata delle torbide trame intessutegli intorno dalla donna.

Il punto però è che si tratta di un poliziesco solo in apparenza. Il comandante disegna sul suo taccuino sei pallini neri, che sono i personaggi coinvolti, e tenta via via di collegare quei pallini in configurazioni ogni volta nuove. Perché a mano a mano che la vicenda procede, e che la nave avanza in un buio sempre più cupo, tra ostacoli costieri sempre più pericolosi, il lettore si rende conto che la ricerca di quel passeggero del titolo, imbarcatosi insieme agli altri ma poi introvabile, presente eppure nascosto, oppure inesistente ma ugualmente disseminatore di tracce, è sì

un'indagine, in realtà però volta a scoprire non il colpevole dell'omicidio bensì cosa si nasconda dietro all'intercambiabilità dei vari personaggi. Nessuno di loro infatti si chiama come sembra, e il suo rapportarsi con gli altri si rivela di tappa in tappa diverso da quello che si era creduto in precedenza.

Sorprendente poi il finale, schizzo eccentrico e luminoso che risolve in fuga il viaggio.

(*Tuttolibri*, 20 luglio 2016: Georges Simenon, *Il passeggero del Polarlys*, Adelphi, p. 157, traduzione di Annamaria Carenzi Vailly)

### ***Un Maigret senza Maigret***

Il luogo comune vuole che una linea spartiacque separi, tra i libri di Simenon, i romanzi puri e *duri* da quelli che raccontano le inchieste del commissario più celebre al mondo, Maigret. Il Male, è vero, serpeggia nei primi come nei secondi, sia pure in modo un po' diverso: nei romanzi *duri* il Male è irrimediabile, nelle inchieste del commissario invece c'è un colpevole da individuare e che può essere punito.

Con un'idea tanto balzana quanto geniale però, nel pieno della stagione da romanziere serio – tra il 1937 e il '38 – dopo che l'invenzione di Maigret gli aveva già assicurato grande successo e notevoli entrate di denaro, Simenon scrisse la storia di un delitto intorno al quale indaga il commissariato del IX arrondissement di Parigi, e che vede in azione personaggi conosciutissimi come il brigadiere Lucas, il mitico Janvier, lo scorbutico ispettore Lognon. Ma la volle scrivere senza di lui, senza Maigret. Creando un buco cioè proprio al centro dell'obiettivo, togliendo al lettore la pedina principale. L'impressione netta, leggendo questo ulteriore Simenon edito da Adelphi (nella traduzione di Simona Mambriani), è che volesse fare un esperimento letterario.

Bene: quell'imprevedibile buco al centro della storia, non appena lo si scopre, genera in chi legge un curioso effetto, a mezza strada tra lo smarrimento e una vaga ebbrezza liberatoria. Le

premesse ci dispongono all'arrivo in scena di Maigret, e invece arrivano solo i comprimari. Succede allora che l'attenzione solitamente catalizzata da vezzi, vizi e virtù del commissario con la pipa, può vagare senza guinzaglio per il romanzo e sbizzarrirsi a seguire strade.

Quella maestra corre dietro al personaggio del titolo, il Sorcio. In francese: *Monsieur La Souris*. Un alsaziano, ex insegnante di solfeggio e armonium diventato *clochard* da ormai molti anni, “un ometto magro, con due occhi eccezionalmente vivaci e maliziosi, una peluria rossiccia che tendeva al bianco sporco e un modo personalissimo di portare stracci troppo grandi per lui con una dignità che rasentava l'eleganza”. Il signor Ugo Mosselbach, detto il Sorcio, di anni sessantotto, nato a Bischwiller-sur-Moder, che all'inizio del romanzo si trova a venire in possesso del tutto casualmente di un portafogli gonfio di banconote cadutogli in mano da un'automobile contenente un cadavere, portafogli che il Sorcio porta dritto filato in commissariato con il dichiarato calcolo di: a) non venir accusato di furto e, soprattutto, b) ottenere la restituzione del denaro, qualora dopo un anno nessuno dovesse venire a reclamarlo, per comprarsi finalmente la canonica di Bischwiller, suo unico sogno oggi, e ritirarsi una buona volta dalla vita precaria del vagabondaggio e dell'accattonaggio

Ma di strada da seguire, per il lettore, ce n'è almeno un'altra altrettanto golosa e che corre a fianco della prima con frequenti incroci e tratti in comune. Sul mistero del cadavere proprietario del portafogli caduto in mano al Sorcio – il morto è un finanziere svizzero, collezionista di francobolli – indaga anche, con circospezione, non essendo lui commissario di polizia giudiziaria come avrebbe voluto diventare ma semplice ispettore di quartiere – Lognon. E lo fa perché vuole scoprire il ruolo del Sorcio, sua vecchia conoscenza, nella vicenda. Indaga quindi pedinando il *clochard* il quale indaga per interesse personale. E poi c'è l'inchiesta condotta da Lucas – terzo filo dell'ordito – che a sua volta, con altre competenze, utilizza il Sorcio come esca.

La Parigi che fa da sfondo è quella degli Champs Elysées, della

Madeleine, dell'Opéra, la *rive droite* dei ricchi e dei corrotti, filtrata però dallo sguardo del *clochard*, Sorcio di nome e di fatto, braccato e braccatore insieme. Tutto accade da giugno a settembre, tra piogge battenti e caldi afosi, francobolli rari, amanti ungheresi e tradimenti. L'epilogo poi, da romanzo duro, si annida tra i cave-dani in un braccio secondario della Senna, dove una chiatta rischia di affondare andando a sbattere contro un ostacolo.

(*Tuttolibri*, 15 luglio 2017: Georges Simenon, *Il sorcio*, Adelphi, p. 160, traduzione di Simona Mambrini)

## IRÈNE NÉMIROVSKY

### *Detestare la madre fino all'ultima riga*

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, 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, Made-moiselle 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.

(*Tuttolibri*, 2 aprile 2011: Irène Némirovsky, *Il vino della solitudine*, Adelphi, p. 245, traduzione di Laura Frausin Guarino)

## *Il fiato del contagio*

Avrebbe potuto intitolarsi *Il ciarlatano*. Quando esce a puntate su «Gringoire » nel 1939, il romanzo della “grande autrice slava” – che collabora regolarmente alla rivista dal 1933 – viene presentato con il titolo *Gli scali del Levante*. Protagonista ne è Dario Asfar, un immigrato, *meteco*, come sono chiamati in Occidente all’epoca gli apolidi stranieri ebrei. Medico di professione, Dario Asfar è accompagnato dall’autrice in un percorso di ascesa che lo conduce da Nizza a Parigi, dal rifiuto in quanto diverso all’accettazione pagata al caro prezzo del compromesso.

Per chi è ormai abituato e inevitabilmente affezionato alla scrittura di Irène Némirovsky, l’ultimo uscito per Adelphi nella limpida traduzione di Marina Di Leo – con il titolo scelto dall’editore Denoel nel 2005 quando il romanzo è stato per la prima volta ripreso in volume, ovvero *Le Maître des âmes, Il signore delle anime*, qualifica che contiene in sé il senso della degradazione del protagonista – sarà una sorpresa. Non tanto per la trama, quanto perché vi è evocata in termini inediti la psicanalisi o meglio ancora la visione stereotipa del suo indebito sfruttamento.

Gli scali del Levante, città e porti commerciali del Medio Oriente che servono da passerella tra l’Asia e l’Europa, per le spezie e la seta ma anche per tanta miseria disperata, negli anni successivi alla prima guerra mondiale sono visti in Occidente come i luoghi da cui proviene la malattia, la minaccia del diverso. Dario Asfar è l’incarnazione di questo pericolo, e come tale vive l’incubo della persecuzione xenofoba. Che Irène Nèmirovsky ne abbia fatto il protagonista di un suo romanzo non è strano, tutt’altro. Rappresenta una delle tante versioni che ha dato nella sua opera alla vicenda vissuta in prima persona, alla difficile integrazione per chi veniva da fuori – lei da Kiev, Dario Asfar dalla Crimea – con il peso di un marchio. E così pure non è strana la doppiezza del personaggio, il suo essere dannato per volere della Storia ma il suo rimanere nonostante tutto persona. Era così che la stessa Irène si sentiva, lei che per pubblicare i suoi romanzi do-

veva accettare l'inaccettabile, non ultimo quello di figurare su riviste antisemite, e da un certo punto in poi senza il suo vero nome, in qualche modo rinunciando quindi alla sua identità.

Qui l'alter ego è sovraccaricato. Il rifiuto sociale nei suoi confronti somma alla diversità "razziale" quella di classe, che Irène non dovette affrontare, appartenendo di famiglia al mondo della finanza. Ed ecco la ragione della particolare passerella imboccata dal personaggio: per sopravvivere all'esclusione, s'inventa il mestiere del cacciatore di anime. Le turbe psichiche di cui soffre l'alta società diventano per lui pane quotidiano. Respinto come medico dei corpi, riesce a sfondare puntando là dove si annida il suo vero nemico, offrendo cioè il placebo impagabile della "sублиmazione dell'Io". Un patto con il diavolo, certo, che egli accetta pur sapendo quanto gli costerà. Dario Asfar infatti non ne esce indenne.

Irène Némirovsky sentiva sul collo il fiato del contagio. Il Maestro delle anime è il ritratto di questa sua paura.

(*Tuttolibri*, 1 novembre 2011: Irène Némirovsky, *Il signore delle anime*, Adelphi, p. 234, traduzione di Marina Di Leo)

### ***Il falò della borghesia***

Ultimo romanzo postumo scritto tra il '41 e il '42 e pubblicato nel 1957, *I falò dell'autunno* è forse il più cupo di Irène Némirovsky. Adelphi lo consegna al pubblico italiano nella versione che l'autrice aveva rivisto: la versione completa, che include alcuni capitoli particolarmente belli, lucidi e lancinanti, ristabiliti a partire dal manoscritto e da due successivi dattiloscritti grazie al lavoro filologico di Teresa M. Lussone.

Diviso in tre parti, il romanzo ripercorre il processo di degradazione della società francese leggendone le tappe attraverso quelle della vita di un giovane, Bernard Jacquelin, le cui scelte sono dettate dalla mediocrità del suo animo. Sul banco degli imputati, come sempre nel filone francese di Irène, è la borghesia ar-

rivista che, ritratta nel suo insieme, si staglia luciferina. Qualche singolo individuo, ad esempio la candida Thérèse, si salva – preservando intatta un’umanità fiduciosa anche quando la speranza nell’avvenire sembra spegnersi. Ma il personaggio-tipo, in questo caso il protagonista Bernard, fa le spese della sua classe e ne incarna da solo tutti i vizi lasciandosi inghiottire dal cinismo di chi privilegia il proprio supposto interesse a scapito di qualunque valore.

La prima parte del romanzo, prendendo le mosse dal lento organizzarsi della Storia, copre gli anni della Grande Guerra. L’autrice presenta i suoi attori, alcune famiglie in procinto di sacrificare al carnaio bellico la generazione dei figli, adolescenti all’inizio ignari di quello che li aspetta e via via marchiati dagli eventi, mentre i genitori si ostinano a non vedere il lato oscuro del reale che li circonda.

Un’immagine domina questa prima tranche di romanzo, ed è il sogno degli angeli. Bernard, tornato in licenza a casa, sta ripartendo per il fronte. È ormai il 1918. I suoi ideali di quattro anni prima, combattere per la patria, anticipare la chiamata pur di dimostrare il proprio coraggio, hanno lasciato il posto a un disincanto aspro e vendicativo. Se sopravvivrà, pensa, saprà che cosa esigere dalla vita. Due angeli dalle lunghe chiome ondegianti gli appaiono mentre si è addormentato in attesa della tradotta che deve riportarlo in prima linea. Crede che sia giunto il momento. Della morte, forse, che ha smesso di fargli paura. E invece gli angeli gli spiegano: no, sta solo partendo. Per l’ignominia.

La seconda parte va dal 1920 al ’36. Denaro e piacere sono le parole d’ordine della cricca politico-finanziaria che, dalle macerie della guerra, vuole emergere con la testa alta. L’importante, nell’ambiente ritratto, è farsi delle relazioni che continuo. La società civile ha lasciato il posto a quella che Némirovsky definisce una grande fiera. I personaggi, tra la prima e la seconda parte, sono cambiati anche fisicamente: adesso li segnano le stigmate della ferocia acquisita. Sparita ogni traccia di morbidezza, i loro volti si sono tesi, e hanno indossato l’abito della conquista. Centrali diventano alcuni individui dal mestiere non ben chiaro, che fanno

da tramite tra la politica e la finanza. Ritroviamo Bernard trasformato in gigolò, così in maschera rispetto al ragazzino conosciuto nelle prime pagine del romanzo, da risultare irriconoscibile per le sue stesse amicizie di prima della carneficina. Persino per Renée, a sua volta ex-gattina paffutella diventata oggi pantera, taglio alla garçonne, artigli sfoderati, che si aggira ghignando nella giungla dell'alta società. Ed ecco che Bernard, fattosi suo amante, diventa prestanome. Al centro della seconda parte, un'altra immagine faro: quella di un baule, che contiene scoloriti ricordi. Sembrano miseri, eppure è da un baule come quello che scaturirà l'opera di Irène Némirovsky (ovvero la Memoria) tanti anni dopo la sua tragica morte ad Auschwitz.

Terza tranche, dal 1936 al '41. Thérèse, credendo nella forza redentrica dell'amore, è riuscita a farsi sposare da Bernard. Hanno avuto tre figli. Si sono separati. Lui ormai è una larva di uomo. Renée, la sua amante, lo ha ridotto a straccio abbagliandolo con il luccichio di cristalli e gioielli. Si è lasciato trascinare in un affare rischioso, traffico di pezzi di ricambio americani per gli aerei francesi. Mentre si orchestrano le condizioni per la nuova guerra, destinata a essere la più brutale ondata di barbarie mai vista, e Bernard porta il primogenito Yves qualche giorno in montagna per spiegargli la vita come lui la vede, il ragazzo sceglie in un tramonto di fuoco il suo destino: far l'aviatore, sottrarsi così alle bassezze del padre che sta in effetti per sprofondare in uno scandalo finanziario. L'epilogo, tragico, condanna l'uomo al tormento.

Il titolo del romanzo? Una sorta di premonizione allucinatoria avuta sul letto di morte dalla nonna di Thérèse, il personaggio più sentito del libro: i falò dell'autunno, quelli che bruciando devastano ogni cosa.

(*Tuttolibri*, 14 aprile 2012: Irène Némirovsky, *I falò dell'autunno*, Adelphi, p. 240, traduzione di Laura Frausin Guarino)

## *L'ambizione punita con l'amore*

Mai come in questo romanzo, Irène Némirovsky ha illustrato con tanta precisione la sua visione del male: oscura minaccia che cambia volto e pelle nel tempo, cosicché vittime e carnefici può succedere che si invertano i ruoli, perché l'animo umano è inconoscibile fino in fondo, fino – nella scrittura – all'ultima pagina.

*La preda* appartiene al filone francese della narrativa di Irène, quello ambientato nel paese che l'accoglie, esule, negli anni Venti: fuggita con la famiglia dalla Russia in fiamme e passata ancora adolescente per un Nord Europa freddo e faticoso, la Némirovsky trovò a Parigi un luogo adatto a viverci. Vi frequentò la mondanità dorata, la sua era una famiglia di banchieri che riuscì a inserirsi negli ambienti agiati della capitale. Ed ecco che l'indole da scrittrice di Irène trovò pane per i suoi denti. Conoscendolo dall'interno, quel *milieu* le si svelava in tutta la sua arida trama. Aveva buon gioco, la giovane Némirovsky dopo aver debuttato nel '29 con un primo capolavoro, *David Golder*, dedicato al mondo di appartenenza di cui forniva un ritratto smalzato e singolarmente maturo, a studiarne le dinamiche più perverse e a farle diventare intrighi di romanzi.

Qui è narrata la vicenda di un giovane uomo, Jean-Luc Daguene, che è disposto a ogni compromesso pur di venir fuori dalla condizione di miseria cui lo destina la nascita. Non ama il denaro, di quello non gli importa. Ma vuole il successo e il potere. La società lo induce a questo. Attraverso un matrimonio estorto con la forza a una famiglia dell'alta finanza politicamente compromessa, raggiunge lo scopo. Come altre volte, Irène pennella la trasformazione nel fisico stesso del personaggio che l'ambizione disumanizza. Jean-Luc cambia aspetto, voce. A punirlo per la sua tracotanza sarà poi, inaspettatamente, qualcosa da cui si credeva del tutto immune: l'amore. E da predatore tornerà ad essere preda. Una conclusione che sa di apologo.

Romanzo scritto nel '38 mentre foschissime nubi si addensavano all'orizzonte storico, la Némirovsky – adottata sì, e volentieri-

ri, dalla Francia, ma di origine russa, ed ebrea – accettò per necessità di pubblicarlo su *Gringoire* (rivista solo più tardi apertamente antisemita, ma già molto connotata). Nel '42 sarebbe stata proprio la Francia li ritratta a mandare Irène ad Auschwitz.

Al filone russo, di solito quello più nostalgico della scrittrice – ma non esente a sua volta dal motivo dello smascheramento operato da chi certi meccanismi li conosce bene per averli vissuti da figlia – appartengono invece i tre racconti usciti per Castelvechi con il titolo *Nascita di una rivoluzione*. Sottotitolo: scene viste da una bambina. La piccola Irène, che poi le avrebbe scritte.

(*Tuttolibri*, 20 ottobre 2012: Irène Némirovsky, *La preda*, Adelphi, p. 212, traduzione di Laura Frausin Guarino; *Nascita di una rivoluzione*, Castelvechi, pagine 60, traduzione di Monica Capuani)

## ANNIE ERNAUX

### *Addio al padre*

Annie Ernaux non racconta la sua vita. O meglio sì, lo fa, ma nel contesto di un racconto che non è meramente autobiografico, bensì più ampio e più profondo. Racconta il suo tempo e per farlo, sin dall'inizio, si è sempre servita del collage verbale di immagini. Più efficaci e più narrative di qualunque ricostruzione – inevitabilmente porosa e labile – della memoria.

Oggi ha 74 anni. È di sicuro la scrittrice più forte che abbiano i francesi. Il genere che pratica, cui la critica ha dato via via nomi diversi (dall'autosociobiografia alla fotobiografia passando per l'eterografia o anche, abusivamente, l'autofiction), resta essenzialmente suo anche se altri lo popolano di titoli cercando di farlo proprio.

L'Orma pubblica ora, nell'attenta traduzione di Lorenzo Flabbi, *Il posto*: quarto suo libro (in francese *La place*, risale al 1983, premio Renaudot l'anno successivo) che prende le mosse dal cadavere del padre per indagare l'ambiente della cittadina normanna in cui Annie Ernaux ha vissuto da bambina e giovane donna (Yvetot), il *café épicerie* dei genitori, i rapporti affettivi, le difficoltà della crescita e del distacco. Un libro scritto come *riparazione*. Senza voler abbellire nulla, ma per raccontare – senza esprimere giudizi – la vita del padre, una vita “povera”, senza possibilità di scelta; e la piccola ascesa sociale nel passaggio dalla condizione operaia a quella del piccolo commerciante, da lui vissuta con un certo imbarazzo, condiviso dalla figlia.

Annie Ernaux compie in questo libro un lavoro sulla memoria, in particolare sulle frasi sentite tante volte da bambina, da ragazza. “Non siamo infelici, c'è gente più infelice di noi”. Oppure: “Ricordati che non conti niente”. Non “conti”, espressione che la feriva, perché significava “non ti si può contabilizzare”. E racconta la sua crescita di ragazza non doppia, ma dilaniata: mettendosi a frequentare il *milieu* conosciuto alle scuole che il padre aveva vo-

luto facesse poiché lui non aveva potuto studiare, i suoi gusti erano cambiati, e così il suo linguaggio. Per il padre il “lavoro della testa” non era un vero lavoro e aveva finito per vergognarsi davanti ai clienti di una figlia che a 17 anni ancora non si guadagnava da vivere come aveva fatto lui. *Il posto* è il racconto del vecchio io dell’autrice fatto dal nuovo.

Un’ottima scelta editoriale, quella di proporlo ora, come preludio alla pubblicazione del titolo maggiore, *Les années*, grandissimo successo in Francia nel 2008, salutato come il romanzo della conferma definitiva per un’autrice che comunque è un nome indiscusso della narrativa d’Oltralpe da parecchi decenni. *Les années* è il romanzo di una generazione, quella cresciuta nel dopoguerra e che ha fatto della propria emancipazione sociale una scommessa su cui giocare l’intera esistenza. Passando attraverso le esperienze che per quella generazione sono state formative in virtù del loro potenziale deformante, destrutturante: due per tutte, il divorzio e l’aborto. Annie Ernaux racconta quelli di tutti coloro che ci sono passati attraverso i propri, il proprio divorzio, il proprio aborto. Mostrati però non in quanto suoi, ma come segni di un’epoca, ferite nel legno del tempo, che Annie Ernaux – testimone – ricrea sulla pagina.

I suoi sono romanzi, non autobiografie, perché non si limitano a copiare il reale. Fanno di più, qualcosa di diverso. Il reale lo dicono riformulandolo attraverso la scrittura perché quest’ultima non sia più uno specchio portato lungo un cammino ma, di quello specchio, diventi un attraversamento.

Un esempio. Ne *L’usage de la photo* racconta il proprio cancro al seno costruendo un romanzo a partire da quattordici fotografie alle quali l’autrice e il suo giovane amante, Marc Marie, appongono ciascuno il proprio commento. Sono fotografie che dicono momenti d’amore fisico tra lui e lei ma in assenza dei corpi. L’ablazione del seno è detta evocando fotograficamente scene di sesso e desiderio, ma non presenti. Fotografie in particolare del dopo: i vestiti a terra, i letti sfatti. I testi di Annie Ernaux e di

Marc Marie raccontano ciò che il lettore vede ricreando il senso di quell'assenza.

Sullo sfondo, sin dai primi titoli (il più noto da noi è senza dubbio *Journal du dehors* tradotto da Romana Petri come *Diario della periferia*), due motori di scrittura: la vergogna e la colpa. Per aver voluto tradire le proprie origini, studiando. E per aver pagato, con ferite reali, quel supposto tradimento. La grande bellezza che ne deriva, di Annie Ernaux e dei suoi romanzi, non è salvifica né cartatica. È testuale, nel doppio senso del termine.

(*Tuttolibri*, 6 aprile 2014: Annie Ernaux, *Il posto*, L'Orma editore, p. 114, traduzione di Lorenzo Flabbi)

### ***La sorella scomparsa***

“I genitori di un figlio morto non sanno ciò che il loro dolore fa a quello vivo”. La frase se ne sta, piantata come un sasso, a metà del libro dedicato a lei, *L'altra figlia*, mai conosciuta eppure sempre presente, con la forza assoluta del suo vuoto, nell'esistenza di Annie Ernaux, la più grande scrittrice, oggi, di Francia.

Aveva dieci anni Annie, e giocava a rincorrersi con un'amichetta davanti alla drogheria dei genitori, a Lillebonne – cittadina all'epoca operaia, del Nord – quando involontariamente aveva sentito le parole della mamma, anche lei sul marciapiede antistante il negozio, che si confidava con una giovane, elegante signora. Da quelle parole era venuta a sapere che c'era stata una prima figlia, morta di differite all'età di sei anni, nel 1938, due prima che lei, Annie, nascesse. “Era più buona, di *questa*”, aveva detto la mamma.

Ci ha poi messo sessant'anni per tirar fuori il dolore provato. In quel modo, sentendo mentre correva spensierata quelle poche parole dette in un sussurro, la bambina aveva scoperto di colpo di non essere come aveva creduto fino ad allora: intoccabile, autorizzata alla prepotenza, sicura... Tutto finito d'un tratto. L'altra figlia si era portata via, da morta, ogni possibile serenità. Se lei

esisteva, si era trovata a pensare Annie, era stato per compensare la perdita di un'altra, *più buona*. Ad accrescere il tormento, era stato il segreto. Mai i genitori parlarono con lei, neanche in seguito, della sorella. Volevano tenerla lontana, pensò, dall'immagine immacolata della figlia morta.

L'autrice di quel capolavoro che sono *Gli anni*, autosociobiografia di una generazione – libro cerniera nella sua corposa opera, tradotto anch'esso per L'Orma da Lorenzo Flabbi – solo di recente ha potuto accedere al buco nero che da sempre la abita ("ho l'impressione di spostare dei veli che si moltiplicano senza sosta lungo un corridoio infinito"). Solo con *Gli anni*, con il lavoro da cui quel libro è scaturito, Annie Ernaux è infatti approdata a una sorta di autolegittimazione, quella che la rivelazione di quel lontano giorno aveva soffocato in lei. Era il 27 agosto del 1950. Una domenica di sole, lo stesso giorno in cui, in una camera d'albergo a Torino, Cesare Pavese si era tolto la vita. Scoprendolo, molti anni dopo – o inventandosi la coincidenza? accadde proprio quella domenica? lei stessa oggi ne dubita – si disse che tra i due fatti doveva esserci un rapporto. S'immaginò, diciamo così, che ci fosse.

Anche qui, come spesso fa, come ha fatto Barthes nel reinventare l'autobiografia, Annie Ernaux ricorre a una serie di immagini, che evoca senza mostrarcele. Le fotografie mancanti. Quelle sottratte ai nascondigli inventati dai genitori perché lei non le vedesse. Ne parla, di queste fotografie ingiallite, ma non può farle vedere: "l'idea di mostrarne una mi raggela come un sacrilegio". Quell'altra figlia, scrive Ernaux, è "l'anti-linguaggio", "una forma vuota che è impossibile riempire di scrittura". Se non in negativo, e tramite l'escamotage della lettera a lei fittiziamente indirizzata. A lei si rivolge infatti l'autrice, le dà del tu, le dice l'impossibilità del racconto, il quale però, così, diventa reale. Noi lettori di foto ne vediamo solo due, desolate, di un caseggiato. Com'era allora, e com'è diventato.

In Francia è da poco uscito l'ultimo libro di Annie Ernaux, *Mémoire de fille*. A inizio giugno, per *Textes et voix*, incontri in cui un

attore legge a tavolino larghi estratti di un libro in presenza dell'autore (in questo caso un'attrice, Dominique Blanc), Ernaux ha lungamente parlato della sua scrittura con il pubblico. La sala era stracolma, i presenti hanno ascoltato per un'ora e mezza la lettura del testo e poi l'autrice che spiegava come per lei scrivere sia stato sin dall'inizio una sorta di dovere. Ad ogni nuovo libro, ogni volta necessario per testimoniare di qualcosa – un evento, una persona, un luogo – a spingerla avanti è la paura di morire prima di averlo potuto finire. In *Mémoire de fille* il racconto riguarda l'estate del '58, la prima esperienza sessuale. Rinviato da allora, diventato possibile oggi grazie al pronome "elle". Parlando di sé come di un'altra, ha potuto scrivere quello che allora successe, quando quella diciassettenne un po' goffa si presentò, impreparata per ragioni soggettive, ambientali e storiche, all'appuntamento con un uomo più grande di lei. Con *L'altra figlia* forma un dittico.

E intanto il puzzle, tessera dopo tessera, pronome dopo pronome, si forma.

(*Tuttolibri*, 2 luglio 2016: Annie Ernaux, *L'altra figlia*, L'Orma editore, p. 88, traduzione di Lorenzo Flabbi)

## PATRICK MODIANO

### *Una bohème parigina*

“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 lancinante romanzo *Nel caffè della gioventù perduta*. 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 lancinante 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 bistrots, 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.

(*Tuttolibri*, 8 gennaio 2012: Patrick Modiano, *Nel caffè della gioventù perduta*, Einaudi, p. 117, traduzione di Irene Babboni)

### *I lacerti del passato*

“Sempre le stesse parole, gli stessi libri, le stesse stazioni di metropolitana...”. La voce narrante dell'ultimo libro di Patrick Modiano, *L'orizzonte*, riassume così la vita di scrittore del protagonista. Un autoritratto? La storia di un'esistenza dominata da certe ossessioni. La necessità di tornare ogni volta, ad ogni nuovo libro, su un certo passato, girando intorno a certe vie parigine, come se tutto avesse avuto inizio lì e tutto sempre lì dovesse finire. Un arrotolarsi a gomito, un tessere trame che avvolgono un punto, un centro, il tentativo di stringere un nodo: che ogni volta però si disfa circoscrivendo il nulla, un buco, un'assenza.

Bosmans, così si chiama questa volta il protagonista, indaga su una fase del suo passato durante la quale era presente accanto a lui una donna, di cui pochissimo ha saputo allora e ancora meno sa adesso, dopo averla persa di vista un giorno così come un giorno di colpo l'aveva vista arrivare. Bosmans cerca di riafferrare lacerti di quel passato come si fa con un sogno quando al mattino sentiamo che si annida ancora da qualche parte della nostra mente e che dobbiamo fare in fretta a fissarne le fugaci immagini su un foglio di carta, a tradurle in parole, se vogliamo che almeno così, nella forma di un racconto che in quel momento inventiamo a partire da vaghi ricordi, sopravviva all'oblio. A differenza di altri suoi protagonisti che tentano la stessa operazione in virtù del loro mestiere (investigatori, estensori di verbali...) giungendo tuttavia a risultati pressoché analoghi – i fantasmi restano sfuggenti e la mano che prova ad acciuffarli si chiude su se stessa vuota –, qui già sin dalle premesse sappiamo che la donna sulle cui tracce in-

sieme a Bosmans ci avventuriamo resterà un'ombra. Si chiama Margaret Le Coz, sorella di carta delle tante Denise, Yvonne, Louki che popolano l'universo letterario di Modiano: come tutte loro, lontana decenni ormai, svanita nel buio del tempo. Come la ragazza cercata in *Dora Bruder*.

Ma il romanzo è la *veilleuse*, la lampada notturna che le illumina fugacemente fermando un istante il loro disfacimento per poi lasciarle andare com'è fatale che avvenga. E proprio come in un sogno, tutte queste donne sono immagini sovrapposte a quella di chi le genera: Modiano. Cercando loro, di libro in libro l'autore pedina se stesso come si fosse perduto in una Parigi di quaranta, cinquanta anni fa. Tempi ai quali, sembra dire oggi, l'orizzonte (del titolo) gli stava davanti, descriveva un futuro. Che poi però è crollato ribaltandosi nel contrario, riapparendo dietro alle sue spalle ma evanescente. Desiderio un tempo, oggi ricordo.

E molto opportunamente arriva in libreria anche *Fiori di rovina*, secondo pannello di una trilogia che, dopo *Riduzione di pena*, si concluderà con *Primavera da cani*. Li recupera Lantana (Modiano li ha scritti una ventina di anni fa) ovviando con intelligenza a una lacuna editoriale. Sotto luce diversa, da angolature studiatamente lontane, le tre storie rappresentano un identico ritorno sul luogo di un crimine. Quale? Quello perpetrato contro un ragazzino e suo fratello, crimine di abbandono, all'origine di una nevrosi – la ricerca ossessiva di qualcuno che non tornerà – e di un'opera letteraria tra le più pregnanti oggi in Francia.

(*Tuttolibri*, 13 ottobre 2012: Patrick Modiano, *L'orizzonte*, Einaudi, p. 160, traduzione di Emanuelle Caillat; *Fiori di rovina*, Lantana editore, p. 124, traduzione di Maruzza Loria)

### ***Il Nobel per l'arte della memoria***

Un Nobel per la letteratura come questo è un vero capolavoro. Per chi conosca Patrick Modiano, è inevitabile, adesso, pensare al gorgo nevrotico in cui sarà caduto nel ricevere la notizia. Del re-

sto, nessuno da Stoccolma è riuscito a raggiungerlo prima dell'annuncio ufficiale.

Questo riconoscimento è per lui il più azzeccato e il più inevitabile: Modiano è un uomo fatto di scrittura, la sua vita, il suo essere sono scrittura. Ma è una persona per la quale apparire è la sofferenza più grande. Il primo sentimento, appresa la decisione dei giurati, è di protezione nei suoi confronti. Come farà a recarsi a Stoccolma? Ci andrà?

Grandissimo romanziere, oggi sessantanovenne, ha costruito un'opera come ce ne sono poche in giro per il mondo. Da un libro all'altro, un continuo rinvio alla ricerca di un'identità perduta: quella di chi, concepito durante l'Occupazione, figlio di genitori incapaci di esserlo, da sempre torna a quegli anni, all'incubo dell'abbandono, alla fatica e insieme alla necessità di sopravvivere, allo sfuggire delle forme, al sottrarsi delle certezze. Il riconoscimento gli è stato assegnato "per l'arte della memoria con la quale ha evocato i destini umani più inafferrabili e svelato la vita reale durante l'Occupazione", spiega la motivazione della Reale Accademia. E il più inafferrabile di tutti rimane il suo, un destino segnato.

Se si dovesse dare una definizione del "modianesco", termine lessicalizzato nel francese letterario contemporaneo, e che sta a indicare il suo stile inconfondibile, si dovrebbe parlare di un fraseggio secco, molto spezzato, quasi impersonale, ma trascinate nella sua asciuttezza, applicato a vicende minuziosamente scannizzate, il cui palcoscenico è per lo più la Parigi degli anni bellici, ricostruzioni quasi maniacali nella loro precisione di fatti che però, sorprendentemente, nel loro insieme restano lacunosi, aperti, incompiuti. E sentirlo parlare, se si riesce a incontrarlo, equivale a leggerlo.

I tanti romanzi di Modiano, dal primo, *Place de l'Etoile*, del 1968, 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) passando per *Sconosciute*, *Dora Bruder*, *Bijou*, e sino a *Pedigree*, *Nel caffè della gioventù perduta*, *L'orizzonte*, o all'ultimo titolo, in libreria da pochi giorni, *Pour que tu ne te perdes*

*pas dans le quartier* – 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.

“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 *Pedigree*, il romanzo della svolta, quello in cui Modiano ha avuto finalmente la forza di dire “io”. “Sono un cane che fa finta di avere un pedigree”, scrive infatti Modiano autoironico nel mettere su pagina il suo tentativo di confessione. 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. All’origine ci sono stati infatti quei genitori “colpevoli”, un padre di origine italiana implicato in loschi affari legati al mercato nero, e una madre vagamente attrice che dopo aver messo al mondo Patrick e Rudy non seppero occuparsi di loro, li sistemarono di pensionato in pensionato, soli, fino a che il trauma centrale, la morte di Rudy a soli dieci anni, scollò Patrick dalla sua vita, facendogliela vivere – da allora – come un brutto sogno.

*Dora Bruder*, uno dei romanzi più apprezzati (in Italia fu insignito nel 2012 del premio Bottari Lattes), incentra 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’indagine a ritroso a partire da scarsissimi elementi: un articolo di giornale del 1941 ritrovato nell’88 che spinse l’autore e inseguire tra le vie di Parigi un’identità vaga e fluttuante, evanescente eppure percepibile in una memoria non solo individuale.

Sempre, nella scrittura di Modiano, sono i luoghi a dar sostanza tattile ai personaggi. E sono tante le protagoniste femminili che popolano il suo universo letterario. Si chiamino Margaret, Denise, Yvonne, Louki: tutte paiono svanire, mentre la penna le rincorre, nel buio del tempo. Come la ragazza cercata in *Dora Bruder*. Ma il

romanzo di Modiano è la *veilleuse*, la lampada notturna che le illumina fugacemente fermando un istante il loro disfacimento per poi lasciarle andare com'è fatale che avvenga. E proprio come in un sogno, quelle donne sono tutte immagini sovrapposte all'unica di chi le genera: l'immagine dello stesso Modiano. Cercando loro, l'autore pedina se stesso. Torna ai tempi in cui l'orizzonte gli stava davanti, descrivendo un futuro. Poi crollato ribaltandosi nel contrario, riapparendo dietro alle sue spalle ma evanescente. Desiderio un tempo, oggi ricordo.

*Je fais des puzzles*, Faccio dei puzzle, è il titolo di uno dei testi che Modiano scrisse per François Hardy all'epoca in cui, timido *chansonnier*, ancora si stava inventando.

(*La Stampa*, 10 ottobre 2014)

### ***Là dove cresce l'erba della notte***

Il quartiere parigino di Montparnasse, una donna di nome Dannie, vaghi indizi, appunti sibillini presi in un taccuino nero, sbiaditi ricordi di incontri, spostamenti, dialoghi. In *L'erba delle notti*, romanzo del premio Nobel Patrick Modiano che sta per uscire da Einaudi nella traduzione di Emanuelle Caillat, la consueta ricerca al di là del tempo effettuata dal narratore, scrittore di nome Jean, si concentra in un'area particolarmente circoscritta e il suo sforzo nel mettere insieme brandelli di indizi è più faticoso del solito. Come se quel frammento di vita lontano vari decenni, che sprofonda nella prima giovinezza vissuta all'inizio degli anni Sessanta – già riaffacciatosi alla memoria in un passato più recente per via di un'inchiesta reale, di polizia, nel corso della quale il narratore aveva dovuto rispondere a domande precise sui suoi movimenti dell'epoca – si sottraesse ad ogni tentativo di recupero. Quasi si trattasse di una fotografia fuori fuoco in cui egli cercasse di distinguere i dettagli. Al centro, nel punto più illeggibile dell'immagine, c'è un'uccisione. E a intromettersi tra il presente dell'indagine identitaria e il passato che il narratore cerca di incalzare, si

insinuano molteplici stratificazioni letterarie: ricordi di letture che si mescolano e sovrappongono a quelli autobiografici. Tristan Corbière, Gérard de Nerval, Jeanne Duval, amata da Baudelaire... Con la donna misteriosa, Dannie, è scomparso un pannello di vita, e Jean cerca di ricostruirlo appigliandosi alla memoria di altri scrittori, ombre che si aggirano per le vie parigine e non si lasciano afferrare.

A questo tessuto narrativo tanto impalpabile quanto avvolgente, il cui andamento è quello del sogno, il lettore italiano potrà vantaggiosamente accostare un altro romanzo di Modiano uscito in questi giorni da Frassinelli nella traduzione di Leonella Prato Caruso, *Viaggio di nozze*. Un romanzo che Modiano scrisse nel 1990, epoca in cui lo ossessionava la scomparsa di una donna reale, la protagonista del suo capolavoro: Dora Bruder.

In *Viaggio di nozze* il fuggitivo è il narratore stesso. Incessantemente alla ricerca di persone, luoghi, fatti che gli si negano, il protagonista di Modiano in questo caso è qualcuno che vuole far perdere le sue tracce. Ha finto di partire per Rio de Janeiro ed è invece andato a Milano (lasciando a Parigi la moglie che lo tradisce con uno dei suoi collaboratori) per dedicarsi alla ricerca di tracce lasciate da una donna francese uccisa diciotto anni prima proprio in un albergo di Milano, poco prima di ferragosto, nello stesso albergo in cui pochi giorni dopo il narratore si era trovato a passare. L'alter ego romanzesco di Modiano si chiama anche qui Jean, questa volta autore di documentari televisivi sugli esploratori, mestiere di carta assai trasparente. Vuole scomparire "come se non fosse mai esistito", per indagare sul passato più liberamente.

La donna suicida si chiamava Ingrid Teyrsen, il narratore l'aveva incontrata da ragazzo, nei primi anni Sessanta, facendo autostop in Costa Azzurra. Caricato da Ingrid e dall'uomo che era con lei, Rigaud, Jean aveva condiviso con quei due sconosciuti un breve tratto di strada e di vita. Donna all'epoca trentacinquenne, era parsa sin da subito a Jean capace di protezione nei suoi confronti. L'avrebbe rivista anni dopo, a Parigi, sola, in fuga da se stessa.

Proprio lì in Costa Azzurra, Ingrid e Rigaud erano approdati nel 1942, in piena guerra. Si erano finti in viaggio di nozze. La giovane donna era ebrea, l'uomo la portava con sé per sottrarla alla deportazione. Come per la vera Dora Bruder, anche nel suo caso un avviso di ricerca era stato lanciato dal padre. Perché Ingrid era la versione finzionale di colei che assediava la mente di Modiano dalla fine del 1988, da quando aveva letto casualmente in una vecchia copia di *Paris-Soir* un annuncio dei coniugi Bruder che cercavano la figlia Dora, quindicenne, scomparsa il 19 dicembre 1941. Per Modiano, la fuga da casa di quella ragazzina ebrea, nelle vie di una Parigi assediata dalla seconda guerra mondiale, era diventata un pensiero fisso.

Per anni ne inseguì esili tracce in documenti, testimonianze, registri di polizia, nel collegio in cui i genitori l'avevano messa per proteggerla. Voleva scoprire i motivi di una fuga che aveva preceduto di pochi mesi la deportazione a Auschwitz. E la ricerca, meticolosa, si trasformò poco alla volta in erranza di uno scrittore cinquantenne nel proprio passato familiare e tra i fantasmi della storia. Il libro che ne risultò uscì nel 1997 (la traduzione italiana, che Guanda ora ripropone, è quella straordinaria di Francesco Bruno). “Dora Bruder è la vittima che Modiano avrebbe voluto essere e che non è stato”, ha scritto Citati. Di questa ipotetica identificazione, *Viaggio di nozze* fornisce oggi un ulteriore, illuminante tassello interpretativo.

(*Tuttolibri*, 20 novembre 2014: Patrick Modiano, *L'erba delle notti*, Einaudi, p. 138, traduzione di Emanuelle Caillat; *Viaggio di nozze*, Frassinelli, p. 132, traduzione di Leonella Prato Caruso)

### ***Ritrovare l'infanzia***

Nelle prime pagine di *Incidente notturno*, il protagonista – che racconta di sé in prima persona, tornando a fatti accaduti nell'epoca lontana in cui stava per diventare maggiorenne – sprofonda nell'oblio procurato dall'etere. In un ospedale parigino, dopo es-

sere stato investito da un'auto in place des Pyramides riportando una ferita a un piede, viene addormentato per essere medicato. Gli viene applicata una mascherina sul volto e perde conoscenza. Quando cerca di aprire gli occhi, lo stato d'intontimento prevale: "Facevo il morto e mi lasciavo trasportare dalla corrente di un fiume".

Questo ingresso nella vicenda è profondamente significativo. Come se questa volta Modiano volesse fornire al lettore sin dall'avvio della narrazione la chiave onirica. Nella sua scrittura è una dimensione dominante, ma mai come in questo romanzo viene enunciata in maniera tanto programmatica.

Un'esperienza comune a tutti coloro che ricordano i propri sogni è quella della ricerca minuziosa che più avanza più si fa dettagliata ma che, contemporaneamente, più tenta di trovare l'oggetto della ricerca meno giunge allo scopo. Patrick Modiano la declina variamente dando di volta in volta più o meno rilevanza enunciativa allo scollamento tra l'ossessività reale della ricerca e il suo oggettivo fallimento. Un fallimento che qualifica la ricerca come incubo.

*Incidente notturno* è un romanzo del 2003, fa parte dei titoli rimasti inediti in italiano, e che Einaudi dopo l'attribuzione del Nobel sta molto opportunamente recuperando (qui la traduzione, davvero bella, è di Emanuelle Caillat). Il ragazzo investito non ha nome né volto, ma è colui che racconta. Ed è una voce narrante che, per il lettore di Modiano, in particolare per il lettore di *Un pedigree*, uscito in Francia nel 2005, parla di lui. Prima di quel romanzo cerniera, l'identificazione dei protagonisti dei romanzi di Modiano con altrettanti suoi alter ego era ipotizzabile, ma non autorizzata. Da *Un pedigree* in poi, è richiesta dall'autore. Lì egli effettuò la sovrapposizione tra il soggetto di tante ricerche, interrogazioni relative a un passato traumatico e ossessivamente indagato, e il suo io di autore, un io il più possibile oggettivato e allontanato da sé grazie alla scrittura, ma inequivocabilmente personale.

Ed ecco che l'incidente notturno, la Fiat verde acqua guidata da una donna bionda ed elegante che investe il giovane uomo alle

soglie della maggiore età, tramite il racconto della voce narrante si localizza in un tempo vago ma riconoscibile: intorno al 1965. La prima metà degli anni Sessanta sono gli anni focali per Modiano, quelli che – raggiunti attraverso il ricordo a partire dal presente della scrittura – lo fanno rimbalzare all'indietro verso un terzo piano temporale, l'infanzia. Il luogo, che sempre ritorna, è una Parigi divisa per quartieri, minuziosamente percorsi nel tentativo di recuperarne alla memoria l'esistenza passata. Spesso ci vuole un fatto violento, in questo caso l'urto dell'auto uscita di controllo, per avviare la ricerca, lanciare il soggetto a pedinarsi sprofondando in un prima dove tutto è avvenuto ma da cui egli si percepiva assente per via di precoci esperienze espulsive: l'abbandono da parte di genitori fragili e irresponsabili, la morte dell'amato fratellino, l'erranza desolata per le vie. Un prima i cui contorni sono a tratti malinconici ma anche dolci, i colori accoglienti, i fatti dolorosi ma soffusi per la lontananza. In quel prima lontano il soggetto intravede il proprio io e cerca di snidarlo conducendo un'indagine quasi poliziesca, in cui si accumulano via via i dettagli, i nomi, gli episodi. Un'altra donna molto simile a quella che l'ha investito, un altro incidente, quando era bambino, un altro uomo, un losco professore incontrato nei caffè in cui chi racconta incontrava suo padre, prima che scomparisse per sempre. E i risultati, a un certo punto, cominciano ancora una volta ad affiorare.

(*Tuttolibri*, 19 febbraio 2016: Patrick Modiano, *Incidente notturno*, Einaudi, p. 115, traduzione di Emanuelle Caillat)

## PHILIPPE DJIAN

### *La scrittura creativa*

Uno scrittore è normalmente maturo quando arriva a scrivere un romanzo che parla di scrittura, in termini tecnici quando approda alla metatestualità. 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* 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 ebbre – 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.

(*Tuttolibri*, 15 gennaio 2011: Philippe Djian, *Incidenze*, Voland, p. 176, traduzione di Daniele Petruccioli)

## *Le colpe dei padri e delle madri*

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 germanopratina, pornoromanziere, 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 Volland 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 sostanze (solo 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 mo-

dello 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 passato, 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.

(*Tuttolibri*, 17 settembre 2011: Philippe Djian, *Vendette*, Voland, p. 160, traduzione di Daniele Petruccioli)

### ***Dopo la violenza***

Non ne può più di sentirsi chiamare l'erede francese della beat generation per via del fatto che indossa giubbotti e occhiali neri e porta bracciali borchiati. È stato vero, forse, all'inizio, ai tempi dei primi romanzi, di *37°2 le matin*. Oggi, a 63 anni, Djian è piuttosto il microscopista dell'universo familiare, nel quale scruta di libro in libro tutte le forme endogene di follia e disfunzione. Se indossa

ancora quei bracciali, confida, è perché i suoi figli continuano a regalargliene e non vuole che si dispiacciano.

Ma è lontana l'epoca in cui veniva attaccato dalla critica per via di un francese, dicevano, un po' scollacciato. Oggi, sia pur mirando alla destabilizzazione, a mettere fuoco sotto i luoghi comuni, Djian è cresciuto nella stima persino dei più accademici tra i suoi esaminatori, al punto da diventare oggetto di tesi di laurea. Maniaco della forma, convinto che è la forma a determinare i contenuti. E le sue storie, così, continuano a trascinare i lettori.

Pare sia sempre la prima frase a scatenare in lui una certa trama. Questa volta è stata una frase tratta da un libro di Paula Fox a far nascere in Djian un romanzo in prima persona in cui l'io della voce narrante è quello di una donna. La prima volta per Djian, che di personaggi femminili ne ha impilati nei decenni una bella quantità, ma mai aveva assunto la parte di donna che ha in sé per farne la protagonista di un romanzo.

Donna forte, questa Michèle che fa il suo ingresso in scena con una guancia contusa per essere stata appena violentata da uno sconosciuto. La vicenda s'incammina così, perché Djian vuole mostrarci di che cosa è capace la sua Michèle, il suo io femminile in essa incarnato: non denuncia l'aggressione, non la rivela al figlio che di lì a poco arriva per pranzo, non corre in ospedale. Bensì si organizza per farsi trovare pronta alla prossima occasione.

Lo avevano avvertito prima dell'uscita del libro che avrebbe avuto addosso molte lamentele, per questa scelta. Djian la difende spiegando che, se non si tratta di un comportamento conveniente dal punto di vista dell'etica femminista, se non è un agire politicamente corretto, è però, è invece, la reazione molto umana di qualcuno, donna, che vuole tenere la barra della sua esistenza.

Qual è il contesto, ovvero la famiglia nella quale viene ambientato il ritratto di Michèle? Un disastro, a immagine (ma amplificata, questa volta!) di tutte le famiglie che Djian suole porre sotto la sua lente d'ingrandimento. Dal punto di vista del nucleo originario: il padre marcirisce in carcere da trent'anni (Michèle si avvia alla cinquantina), avendo sterminato quando la figlia era adolescente

un intero campo estivo di bambini. La madre settantacinquenne, minigonne estreme e lifting esasperati, si accoppia con giovani che hanno un terzo della sua età. Venendo alla famiglia creata: il marito è ormai un ex, lasciato perché si è permesso di mollarle una sberla; il figlio poco più che ventenne ha sposato un'enorme coetanea incinta non di lui e finisce per rapire il neonato volendolo sottrarre al padre vero, spacciatore; l'amante (ma sbiadito, noioso) è il marito della sua migliore amica.

Michèle dirige con lei, l'amica Anna, un'agenzia di produzione e passa molto del suo tempo a leggere brutte sceneggiature cinematografiche, tra cui quelle del suo ex marito. Gestisce i rapporti con i vari membri di questo gruppo scardinato in modo tale da non esserne (troppo) vincolata. In lei ciò che Djian mette in risalto sono i movimenti interiori che la inducono a mediare tra forza e fragilità per camminare sulla strada che si è scelta ("È come avrei voluto che diventasse Betty se fosse giunta all'età adulta").

Il punto delicato del libro sta nella svolta attraverso la quale Michèle finisce per andare a letto volontariamente con il suo sconosciuto violentatore. Attenzione però, avverte Djian, quando lo fa lei non sa che quel giovane vicino di casa così attraente è lo stesso che l'ha buttata a terra e presa da dietro picchiandola appena prima della prima pagina del libro.

Come consiglio di lettura, specifico per *Ob...*, fate attenzione alle ellissi. Ci sono cose che Michèle non racconta e che l'autore salta di brutto. Un po' come fa Flaubert, quando apre le sue infamabili *béances*. Sta a noi riempire il buco.

Ottima la traduzione di Daniele Petruccioli, djiannista nato.

(*Tuttolibri*, 30 marzo 2013, , "Ob...", Voland, p. 176, traduzione di Daniele Petruccioli)

### ***Criminali per essere adulti***

*Imperdonabili... Assassini... Criminali...* Saltabecando da un titolo all'altro dei romanzi di Philippe Djian, tutti tradotti per noi da

Voland nella virtuosistica voce di Daniele Petruccioli, si ha l'impressione che un'idea fissi ossessioni l'autore. Che una colpa, grave, si annidi dentro alla scrittura. Che ogni volta Djian cerchi di dirla, ne dica un pezzo, la sveli un po' di più. Senza mai farlo del tutto.

E in effetti, di tassello in tassello, pur nell'autonomia totale di ognuno di essi, un quadro si compone. Djian, affezionato a un principio di serialità, e con un'architettura precisa in testa, varia di volta in volta i personaggi e li fotografa in situazioni di romanzo in romanzo lontane. Ma altro non sono, quei personaggi, che le incarnazioni molteplici e colte nelle differenti età, di una stessa generazione. Grosso modo, quella di chi ha avuto cinquant'anni nel Duemila. Grosso modo la sua, la generazione dell'autore.

Qui, in *Criminali*, il personaggio principale, Francis, ha per l'appunto circa quell'età. Ha perso il lavoro, è separato dalla moglie, ha un figlio ventunenne con il quale litiga, un padre malato di Alzheimer di cui deve occuparsi, un fratello gay, una compagna attraente ed esigente, Elisabeth, mille voglie represses, e mal di schiena. Succedono dei fatti, c'è una trama. Persino, in ossequio si direbbe al titolo, dei crimini. Addirittura, questa volta, due. Vengono uccisi, nel tempo, prima una donna poi un uomo. Crimini sorprendenti, inattesi. Eppure (chi leggerà vedrà) singolarmente comuni. Quelli di tutti noi. Appena un po' più clamorosi, più eclatanti. Romanzeschi.

Da quando lo scrittore più *beat* che ci sia in Francia, con il perenne giubbotto nero, gli occhiali scuri e i bracciali in cuoio è diventato famoso grazie al film che Jean-Jacques Beineix trasse da uno dei suoi primi libri, *37°2 le matin* – era il 1986, il film s'intitolava *Betty Blue*, l'indimenticabile interprete era Béatrice Dalle – sono passati circa trent'anni. Altrettanti ne sono trascorsi per loro, i personaggi.

Quelli che erano giovani idealisti e disperati, folli e incapaci di sotterfugi o compromessi, si sono fatti via via adulti. Non tutti, certo. I sopravvissuti. Chi più chi meno, tutti hanno dovuto rassegnarsi. Chi ha voluto andare avanti, in altri termini invecchiare,

è stato costretto ad accettare il crimine, l'uccisione di quella parte di sé che restava ostinatamente fedele a un selvatico principio di scombinata libertà.

L'abilità di Djian – oltre a quella che ormai gli conosciamo di una scrittura visionaria, a tratti esplosiva, capace di ellissi mozzafiato – si concretizza qui nel suo agile circolare da un personaggio all'altro. L'autore è sia Francis, sia il vecchio padre di lui sia il giovane figlio. Come si è sentito cinquantenne, com'era stato prima, come sarà da anziano quando avrà perso anche il rimasuglio di una qualunque identità. Straordinaria è in tal senso una scena, la più flaubertiana a oggi di tutta l'opera di Djian, che pure da Flaubert tutto separa: quella che si svolge al luna park, tra il tiro a segno e la ruota panoramica. Lui e lei (Francis e Elisabeth) parlano, ma al loro dialogo s'intercalano voci di persone che stanno intorno, sfalsando o meglio creando un effetto di trompe-l'oeil rispetto al senso di quello che si dicono. Come in *Madame Bovary* nella scena in cui Rodolphe e Emma dialogano e alle loro voci si sovrappongono quelle dei comizi agricoli. Ed ecco che, corto circuito interessante, la chiave di lettura mai parsa convincente per il capolavoro di Flaubert – quella di *Madame Bovary* inteso come romanzo di una certa *società*, interpretazione che proprio la scena dei comizi agricoli sembrava autorizzare – viene a farsi calzante, a pennello, per questi *Criminali*. Nessuno lo è singolarmente, eppure tutti lo siamo nell'insieme.

(*Tuttolibri*, 11 luglio 2014: Philippe Djian, *Criminali*, Voland, p. 192, traduzione di Daniele Petruccioli)

## AMÉLIE NOTHOMB

### *L'Edipo spaesato*

Questa volta, arrivata al ventesimo titolo della sua ormai ventennale carriera, Amélie Nothomb fa il doppio gioco. Cominciando dal titolo, *Uccidere il padre*: è palese, nell'enunciato, il riferimento a Edipo. Allusione che poi, seguendo la diegesi, viene confermata dai fatti. Il protagonista, allontanato ragazzino da casa sua, giacerà con la madre e finirà per diventare in qualche modo assassino del padre. Salvo che, per quanto manifesto, l'andamento edipico rimane sottotraccia. Ovvero travestito da vicenda americana: spaesata, se si vuole. Nothombizzata, per altro verso e se si preferisce.

Tanto è vero che (ecco i termini del doppio gioco) l'autrice mette in scena se stessa – cosa questa tutt'altro che nuova da parte sua, va detto – in una forma però diversa rispetto alle altre volte. Non ritratti fotografici a occhieggiare da copertina o frontespizio, non protagonisti mimetici o antagonisti speculari, non insomma le sue abituali risorse autorappresentative, bensì se stessa ad avviare in prima persona la narrazione, con tanto di segno caratterizzante, il cappello nero a tuba, e l'ammiccante autonominazione sia pure in forma negativa. Il 6 ottobre 2010, a una festa di maghi in quel di Parigi, mentre gli habitués si scambiavano ricordi: “Ingegnoso, travestirsi da Amélie Nothomb”, scrive la voce narrante che qualcuno le disse. “Lo salutai con un sorriso”, ci informa, “perché non riconoscesse la mia voce. Indossare un grande cappello in un locale per maghi non garantiva certo l'incognito”.

Travestita da se stessa, insomma, e quindi due volte presente, Amélie incontra a quella festa due uomini, uno sui trenta l'altro sui cinquanta, americani. Dal secondo capitolo la Nostra magicamente svanisce ed è di quei due uomini che ci viene narrato. Joe Whip – il giovane, talento innato e straordinario per l'illusionismo – capitò a Reno in casa di Norman Terence – l'altro, mago di fama mondiale – quando aveva quattordici anni e non aveva più una famiglia. Volle Norman come maestro. Lui accettò ma gli di-

venne insieme anche padre. Christina, compagna di Norman, incomparabile *fire dancer*, gli divenne amica (essendo poco più grande di Joe, appena venticinquenne) ma anche madre (nonostante l'età). In altri termini, Norman il modello in breve cominciò ad essere odiato da Joe e Christina, bellissima, oggetto del suo desiderio. Le cose dunque si complicarono. Il tempo poi, passando, si fece organizzatore e trovò – malgrado Joe, malgrado Norman, malgrado Christina – una soluzione. Quale, non sarebbe gentile dirlo.

Si può dire invece che, sulla strada, si trovano episodi rocamboleschi come il Burning Man a Black Rock City, ovvero la riunione annuale dei più grandi virtuosi che si esibiscono con il fuoco. Luogo in cui l'autrice può, scrivendo, esibirsi in uno dei suoi numeri di repertorio: la descrizione degli effetti da allucinogeno, di cui ogni *fire dancer* che si rispetti abusa, dopo il suo numero, per godere maggiormente di quelli altrui. Non fosse a sua volta un segno (dove Amélie passa, spunta l'LSD) – tanto quanto l'ossessione degli specchi, o il rifiuto del cibo – verrebbe voglia di chiederle che smetta.

Ma ecco che, in chiusura, Amélie e il suo io ritornano. E insieme, come in un gioco di prestigio, tirati fuori dal cappello, i loro padri. Il mito è come il trucco del prestigiatore: quando vuoi smascherarlo, lui smaschera te.

(*Tuttolibri*, 10 marzo 2012: Amélie Nothomb, *Uccidere il padre*, Voland, p. 91, traduzione di Monica Capuani)

### ***L'erede di Barbablù***

Don Elemirio e Saturnine, nomi astrusi di quelli che tanto piacciono a Amélie Nothomb, sono i protagonisti del suo ultimo libro, che – come dice il titolo, *Barbablù* – propone una versione rivisitata della celebre vicenda.

L'ambientazione è parigina. Lui è una specie di hidalgo, solitario superstite di una famiglia nobile spagnola, che adescia ragaz-

ze reclutandole come coinquiline tramite annuncio pubblico, per poi eliminarle una alla volta come il suo antico modello, il vero e il leggendario. Anche lui ha una stanza proibita, violando il segreto della quale già otto giovani donne sono scomparse. Ora è la volta di Saturnine, la nona. Ma lei indirizza la trama verso un esito diverso.

Ormai siamo abituati a considerare la Nothomb una straordinaria trasformista, capace di assumere le più lontane identità pur di dare veste letteraria alla maggior diversificazione possibile di quelle che tornano – loro invece pervicacemente ripetitive – come le sue personalissime ossessioni: bellezza e cibo, coniugate di volta in volta in una nuova forma di abbraccio mortale (o per lo meno mortifero). Cui però, narrativamente, la vicenda offre libro dopo libro una possibile via d'uscita.

Saturnine insegna all'École du Louvre, ama l'arte e ne ha fatto il suo mestiere. Rispondere all'annuncio e decidere di andare a vivere a casa di Don Elemirio è la sua forma di sfida al destino, una delle tante ostentazioni di onnipotenza che caratterizzano i personaggi dei romanzi di Amélie Nothomb. Saturnine sa di potersela cavare, a differenza delle otto giovani donne che l'hanno preceduta e che sono cadute, loro, nella trappola del padron di casa.

Ovviamente, come in ogni fiaba degna di essere detta tale, l'imprevisto si manifesta. Ed è sotto forma di amore. Suo malgrado, e contro ogni verosimiglianza, la nuova coinquilina del misterioso e poco attraente Don Elemirio, finisce rapidamente per farsi conquistare dai suoi modi raffinati, dai suoi gusti sopraffini, l'abilità culinaria, gli atteggiamenti estetizzanti, la sensibilità – affine a quella della nona inquilina – per la bellezza dei colori da cui trarre le forme più ineffabili di piacere.

La versione nothombiana della stanza proibita, di pittorica concezione, ma modernizzata tramite lo strumento fotografico, merita di venire qui taciuta: la scoprirà il lettore che ne sarà curioso. È certamente lì il guizzo del libro.

Quanto all'epilogo, come c'era da aspettarsi, è doppio. Da un lato Saturnine riesce, a differenza delle sue tante antecedenti vere

e leggendarie, a perpetrare in loro nome la vendetta. Ma d'altro canto, se è plausibile come lo è che in Don Elemirio sia celato uno dei tanti volti della metamorfica autrice, la parte di lei che si salva e trionfa "trasformandosi in oro" (riferimento in parte alchemico in parte biblico), lo fa a scapito di e sacrificando l'altra parte, il cui delirio di potenza ha avuto il solo torto, rispetto a quello di Saturnine, d'essere maschio.

Un nuovo capitolo dell'originale saga, un nuovo regalo per i fedeli lettori che da vent'anni seguono Amélie Nothomb e la sostengono.

(*Tuttolibri*, 2 marzo 2013: Amélie Nothomb, *Barbablù*, Volland, p. 102, traduzione di Monica Capuani)

### *Ritorno al Belgio*

Nel percorso di autodefinizione che porta avanti di anno in anno con ogni nuovo romanzo sin dal primo nell'ormai lontano 1992, Amélie Nothomb ha finalmente deciso di fare il passo più importante: quello del corpo a corpo con il Belgio natio. Fino ad oggi era rimasta alle zone limitrofe, ai paesi, vicini o lontani, Francia e Giappone, con i quali aveva avuto o ha a che fare quotidianamente. Per affrontare il tema della patria e insieme quello strettamente paterno, ci voleva un lungo apprendistato. Giunta alla cifra simbolica dei cinquant'anni (i suoi numerosissimi fans già si preparano a festeggiarla con l'entusiasmo esuberante che li caratterizza il prossimo 9 di luglio), ha vibrato l'affondo.

Il metodo è quello di sempre. La Nothomb, volteggiando con leggerezza ironica su superfici sempre scivolose, ancora la sua narrazione a un avantesto forte che dia solidità all'architettura del romanzo. In questo caso, il sostrato è doppio: da un lato la tragedia greca, dall'altro Oscar Wilde e il suo *Delitto di Lord Arthur Seville*, tenuti insieme dal tema del rapporto difficile tra Fato e morale. Significativamente, il racconto di Wilde aveva per sottotitolo *A Study of Duty*, uno studio sul dovere.

Questo in effetti è il punto focale della questione. La protagonista del romanzo di Amélie Nothomb si chiama Sérieuse, e come dice il suo nome – uno di quelli tipicamente nothombiani, inventati in funzione allusiva – è una ragazzina pensierosa e cupa. Molto diversa dai fratelli maggiori Oreste e Electre. Il loro padre, il conte Neville, ha dilapidato tutti i suoi beni e si vede costretto a vendere l'amato castello di famiglia, il château du Pluvier, concessione al proprio vissuto giapponese da parte dell'autrice: è chiamato così un castello che si trova nella città di Matsue, costruito secondo la leggenda sul sacrificio di una giovane donna sepolta sotto le mura di pietra dell'edificio. Questo nel romanzo non è detto, ma la trama gioca su un motivo che evoca la leggenda e insieme si ricollega al mito degli Atridi, in versione belga.

Il conte padre decide di organizzare, prima della vendita, un ultimo garden party, più fastoso di tutti i precedenti che con cadenza annuale hanno da sempre rappresentato il suo modo di stare al mondo, ostentando ricchezza, senso di appartenenza a una casta, quella nobiliare, e ossequio al culto delle apparenze. Notte-tempo, Sérieuse scappa di casa, e a soccorrerla è una veggente. Quando il conte va a riprendersi la figliola fuggiasca, la chiromante pronuncia la predizione tragica: il conte, durante il ricevimento-canto del cigno che avrà luogo di lì a due giorni, ucciderà uno degli invitati. Neville (cognome che significa città nuova, come Nothomb – e va detto che la famiglia del barone Nothomb, padre di Amélie, è una di quelle che fondarono il Belgio) cade nella prostrazione all'idea del delitto che dovrà commettere. Sérieuse si propone come vittima sacrificale. Da qui in poi la trama non è più raccontabile, ma si può ancora aggiungere che rispetto alla conclusione del racconto di Wilde, Amélie diverge. Questo è il suo modo abituale di rapportarsi con i testi cui si ispira: si pensi a Barbablù, protagonista del romanzo omonimo, che nella riscrittura nothombiana trascolora.

Amélie continua a vivere, nei suoi romanzi, i traumi dell'adolescenza che prova a elaborare attraverso la scrittura. Qui la sua alter-ego infatti non è la madre dei tre ragazzi, Alexandra, descritta

come quarantottenne, bensì ancora e sempre la figlia minore. Questo forse fa della Nothomb una calamita per tante lettrici e tanti lettori: le sono riconoscenti per la sua fedeltà caparbia all'età ingrata. Nel *Delitto del conte Neville* c'è la schermaglia della figlia nei confronti di un padre che lei ama così tanto da detestarlo, sentimento di cui vorrebbe vendicarsi costringendo il genitore a ucciderla in modo da non potersi più liberare dell'eterno rimorso. L'epilogo, su cui tacciamo, è fulmineo.

(*Tuttolibri*, 29 marzo 2016: Amélie Nothomb, *Il delitto del conte Neville*, Voland, p. 112, traduzione di Monica Capuani)



## II

### GLI ALTRI

Jacques Chessex

*La mattanza in camicia bruna*

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*, 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*, 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'*Orco* 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 Littel (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 dir-

la 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.

(*Tuttolibri*, 22 gennaio 2011: Fabrice Humbert, *Il mondo prima del buio*, Piemme, p. 329, traduzione di Matthieu Gorini; Jacques Chessex, *Un ebreo come esempio*, Fazi, p. 77, traduzione di Maurizio Ferrara)

### **Paul Léautaud** *Una mamma e tanti gatti*

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 ricevendo 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 donnaiolo, gran sciu-pafemmine, 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, fotografia a colori aggiunta all'imperdibile trilogia.

(*Tuttolibri*, 5 marzo 2011: Paul Léautaud, *Amori*, Sellerio p. 312, traduzione di Alessandro Torrigiani)

### **Jill Jonnes** ***La Signorina in ferro***

Lo si direbbe un romanzone 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 posenti, 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.

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 eretta 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 imbulonato". 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 Epoque 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 scià 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 mondiale. 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*, centoventidueanni a giorni.

(*Tuttolibri*, 23 aprile 2011: Jill Jonnes, *Storia della Tour Eiffel*, Donzelli editore, p. 345, traduzione di Cristina Spinoglio)

**Romain Gary**  
***Fino all'ultimo fuoco***

Auspicava 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 “tierce 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 piè 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.

(*Tuttolibri*, 28 maggio 2011: Romain Gary, *La notte sarà calma*, Neri Pozza Editore, p. 286, traduzione di Riccardo Fedriga)

### **Francette Vigneron** *Il Corvo nel paese degli adulteri*

*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 psico-criminologia, 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 fiele 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.

(*Tuttolibri*, 6 agosto 2011: Francette Vigneron, *Le calligrafie del Corvo*, Nutrimenti, p. 423, traduzione di Laura Berna)

**Charles Perrault**  
*Le fiabe tornano integrali*

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 Seicento? 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 originali; 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.

(*Tuttolibri*, 1 ottobre 2011: Charles Perrault, *Tutte le fiabe*, Donzelli editore, p. 195, traduzione di Maria Vidale)

**Maurice Grosman**  
*Il calcio del bullo nella Francia di Vichy*

Un racconto di vita: una vita in cui la chance, la fortuna, ha avuto un ruolo determinante. Intendiamoci: può essere considerata fortuna il fatto di ricevere un calcio così forte da spezzare un'anca, un cattivo decorso degenerato in tubercolosi ossea, un ricovero lunghissimo, la solitudine di credersi abbandonato dalla famiglia, cure insufficienti e per molto tempo inefficaci? Sì, nella Francia del 1942 occupata dai tedeschi e in cui vigono le leggi razziali, per un ragazzino dodicenne ebreo questa serie di fatti che in altro tempo e in altro luogo sarebbero stati una summa di disgrazie diventano una fortuna. Strana, sicuramente, ma indubbia. Perché fu quella serie di fatti, il loro concatenarsi, l'imbozzolamento in un letto d'ospedale fuori dai riflettori della storia, a salvargli la vita. La chance, per quel ragazzino di famiglia polacca emigrata in Francia in seguito ai pogrom contro gli ebrei, si presentò sotto forma di aggressione feroce prima, e di malattia grave poi.

Il racconto è in prima persona, il narratore, ovvero il bambino preso a calci da un compagno di scuola cattolico, è Maurice Grosman, l'autore del libro. La sua memoria però è restia ad andare in linea retta, a seguire cronologicamente i fatti come di norma accade quando si racconta la propria vita, quando si scrive un'autobiografia. È una memoria costretta a fare avanti e indietro, a tuffarsi nell'orrore per poi riemergerne andando a ripescare momenti sereni, che facciano da scudo al resto e rendano dicibile ciò che non lo è.

L'antefatto: papà Grosman, sarto, viene arrestato e mandato a Drancy, il campo di smistamento francese, nel 1941. La moglie e i cinque figli sopravvivono come possono in una Parigi ogni giorno più inospitale. Un giorno Maurice e il fratellino Simon – elusa la sorveglianza materna – vanno a piedi a Drancy perché sanno che lì è stato portato il loro padre e alle guardie del campo chiedono di poterlo incontrare. Vengono rispediti a casa, inconsapevoli del rischio corso.

La tragedia: l'obbligo di portare la stella gialla cucita sugli abiti genera comportamenti brutali nei confronti di chi, in questo modo, diventa individuabile. Maurice cerca di difendere il fratellino dalla violenza di un compagno e riceve il calcio che lo spezza in due. Ricoverato in ospedale, non vedrà più i suoi familiari che verranno portati via durante la tristemente celebre retata del 16 luglio 1942. La "fortuna" coincide con l'aggravarsi delle condizioni di salute del dodicenne. Fortuna aiutata, va detto, da alcuni francesi – ce ne furono – che non accettando la legge del nemico la combatterono. Protessero quel ragazzino e tanti altri come lui, lo nascosero, lo curarono sotto falso nome.

L'epilogo: qui sta il risvolto della storia, il suo riscatto. Maurice, finalmente guarito (sia pure con l'handicap di una gamba che resterà per sempre menomata) al momento della Liberazione, solo al mondo, viene affidato all'Assistenza pubblica. Ma il libro, nel suo ultimo scorcio, racconta il riemergere dal nulla di una zia ricca, la ripresa della vita. Maurice si dà da fare e appena può rileva un negozietto, poi un altro...

Ne sarebbe nato il marchio Celio, oggi famoso nel mondo: grazie a una calcio dato con odio che il caso trasformò in salvezza.

(*Tuttolibri*, 21 gennaio 2012: Maurice Grosman con François Taillandier, *Una strana fortuna*, Giuntina, p. 160, traduzione di Vanna Lucattini Vogelmann)

## **Jean Echenoz** *Illuminazione implosive*

Finzione di fatti singolarmente reali: dopo *Ravel e Correre* – il primo sul grande compositore, il secondo sul mitico maratoneta Emil Zátopek – Jean Echenoz chiude la trilogia con un romanzo dedicato a Nikola Tesla, scienziato geniale e in fondo misconosciuto, padre (definizione da manuale) della corrente alternata.

Che si tratti proprio di lui, di Tesla, siamo noi lettori a dirlo. Nel testo viene chiamato Gregor e non ha cognome. Ma ciò che

si racconta di Gregor coincide sorprendentemente con le vicende esistenziali dell'ingegnere elettrico serbo naturalizzato americano cui si devono le scoperte che determinano il nostro modo di vivere odierno. Tanto da consentire l'identificazione.

*Ravel, Correre* e, oggi, *Lampi*, però, hanno pochissimo a che spartire con la classica biografia romanzata. Non è la vita in sé, per quanto atipica e nei tre casi straordinaria, di Ravel, Zátópek e Tesla a interessare Echenoz, bensì qualcosa delle loro esistenze che attiene certo alla creatività, ma che diventa scrittura solo perché comporta intimamente un principio di decomposizione. Il romanzo che leggiamo, insomma, è quello dello sfarsi di un'identità, piuttosto che del suo disegnarsi progressivo pagina dopo pagina.

Ogni volta, facendo sua una modalità narrativa molto interessante che eredita da Flaubert la necessità di un soggetto interno anche non (o meglio: appositamente non) identificato con ruolo di testimone, Echenoz punta la sua attenzione sul meccanismo che a partire da un certo momento s'incepta, sulle circostanze dell'inceptamento, e sulle sue conseguenze. Ma l'abilità dell'autore consiste, ogni volta, – grazie proprio, si ha l'impressione, alla presenza di quel testimone all'interno dei fatti narrati – nel saper mimare con la scrittura le fasi successive del fenomeno.

Per Ravel si trattava della malattia che lo colpì al cervello, smagliandone il funzionamento; per Zátópek della Storia, anzi della politica, che gli fecero lo sgambetto fermando la sua corsa. Nel caso di Gregor-Tesla, è qualcosa di più profondo, di meno definibile: è l'ostruzionismo della genialità nei confronti di se stessa a boicottare il percorso dello scienziato. Troppo preso dalla grandezza delle sue visioni per scendere a patti con le meschinità degli aspetti materiali (brevetti, denaro, concorrenza).

Le prime pagine del romanzo raccontano la nascita di Gregor, sono pagine folgoranti proprio per via del ruolo che la folgore giocò in quel parto (ottima la resa traduttiva). Segue, per rapide tappe, il delinarsi di una figura: sia fisica (alto due metri, bello, elegante, svelto) sia caratteriale (maniaco ossessivo, solitario, indomito). La scelta di New York, il conflitto con Edison (Echenoz

racconta la nascita della sedia elettrica come effetto della campagna contropubblicitaria di quest'ultimo ai danni di Westinghouse, che aveva creduto nella corrente alternata accogliendo Gregor nei suoi ranghi), poi la rapida ascesa, i riconoscimenti (pochi), innumerevoli invenzioni (ma frenate, uccise, dalla loro stessa enormità), e soprattutto – è la parte più bella, centrale, visionaria – l'implodere del suo sapere. Il declino, che prende la forma alata di un'ultima monomania, quella per gli uccelli, i piccioni. Echenoz sa raccontare il volatilizzarsi del pensiero di Gregor, quello stesso che prima ci ha mostrato, quando balenava per lampi, sotto forma di illuminazioni.

(*Tuttolibri*, 31 marzo 2012: Jean Echenoz, *Lampi*, Adelphi, p. 176, traduzione di Giorgio Pinotti)

**Jean Chalon**

***La cocotte folgorata dalla religione***

Se fosse vissuta nel Seicento, Liane de Pougy sarebbe stata l'incarnazione perfetta dell'icona barocca per eccellenza, Maria-Maddalena, la peccatrice (prima) e santa (poi) che trasformò le perle in lacrime. Visse invece a cavallo tra Otto e Novecento, diventando l'immagine faro della Belle Epoque, celebrata come musa ispiratrice per l'Odette di Proust e più in là con gli anni anche in parte per Léa, matura amante del giovane Chéri.

A lei ha dedicato una delle sue biografie al femminile Jean Chalon, specialista del genere, regalandoci una lettura estiva molto godibile e ricca di inediti, lettere, pagine di diari, confessioni...

Nata nel 1869 come Anne-Marie Chassaingne in una famiglia di militari bretoni spiantati e andata sposa a 17 anni a un sottotenente di vascello dai modi grezzi (che al primo tradimento le sparò nel fondoschiena per mutilarla là dove più splendeva), madre troppo presto, fuggì subito a Parigi con pochi soldi in tasca e molti progetti in testa. Era il 1889, l'anno della Tour Eiffel: la capitale accolse a braccia aperte tra le sue più ambite cortigiane colei

che prese il nome, per quella nuova vita, di Liane, ed un cognome con particella nobiliare, de Pougy.

Bellezza androgina che aveva scoperto i palpiti amorosi al collegio delle Fedeli Compagne di Gesù, venne iniziata alle specialità dette “parigine” da quella Valtesse de la Bigne cui si ispirò Zola per il personaggio di Nana. Poi ci fu Yulka, prima amante di Liane, porta d’ingresso per la nobiltà del centro Europa. Le disse: “Siete un oggetto d’arte”. Come tale ben presto venne a costare. Se in Prefettura di Polizia Valtesse era soprannominata “il circolo degli artisti”, Liane diventò così “il corridoio dei principi”. Era già entrata tra le 40 grandi orizzontali che, scrive Edmond de Goncourt, rappresentavano la crema della galanteria. Tra i suoi clienti c’erano anche i professori, come Brunetière: Liane amava la cultura. E il palcoscenico le si spalancò, a fianco della Bella Otero. Sarah Bernhardt le aveva dato il suo consiglio: “Basta che taci. Sei così bella che te lo puoi permettere”.

Jean Lorrain la battezzò come scrittrice: “L’Inafferrabile”, nel 1898, primo romanzo autobiografico, fu un gran successo, venti edizioni in altrettanti mesi. Nel 1900, ormai valeva 120.000 franchi per un quarto d’ora, arrivò l’amore americano, Natalie Clifford Barney, l’Amazzone, Saffo di Washington, il suo “più gran peccato”. Donna-fiore che diventò modello per quelle di Mucha, Liane respinse – pare – Gabriele D’Annunzio e s’invaghì invece di Reynaldo Hahn, il musicista.

Principessa diventò grazie a Ghika, testa coronata di Romania ventiquattrenne, che la volle amandola per i suoi vizi. Confessandosi prima delle nozze, Liane disse al Padre: “A parte uccidere e rubare, ho fatto tutto”. Il figlioletto, Marc Pourpe, intanto era diventato un celebre aviatore, volando alto lontano dalla madre. E lei, colpita dopo la sua morte dalla moda della depressione, finì per scoprirsi religiosa. Si fece terziaria, nell’ordine delle Domenicane: Sœur Anne-Marie de la Pénitence. Da suora provò, senza riuscirci, a convertire anche Colette. Ma come aveva chiesto a Dio, segno del suo perdono, morì ottantunenne il giorno di Natale. L’unico che se ne accorse fu Cocteau.

(Tuttolibri, 16 giugno 2012: Jean Chalon, *Liane de Pougy. Cortigiana, principessa e santa*, Nutrimenti, p. 335, traduzione di Laura Berna)

## Virginie Despentes *Un'adolescente in fuga*

In gergo la persona seguita si chiama bersaglio. Si tratta di adolescenti in fuga. La protagonista di *Apocalypse Baby* è investigatrice, specializzata in ragazzini. L'autrice, Virginie Despentes, rivelatasi al pubblico italiano con *Scopami* nel 1999 già edito da Einaudi/Stile Libero e già centrato sul tema del degrado come ricerca identitaria, ha affinato da allora la vena del romanzo detto d'inchiesta, quello che attraverso una vicenda estrema ma credibile raccontata in prima persona con un linguaggio crudo volto a solleticare le sensibilità, scava in un problema della società contemporanea, infilzando come farfalle tutti i luoghi comuni che rappresentano, dell'era globale, la retorica.

Questa volta al centro della storia c'è la scomparsa di Valentine, quindicenne "turbolenta, golosa di cazzo, totalmente fuori" che tira coca e beve come una spugna, padre scrittore madre scomparsa (andata via di casa), cui la nonna paterna ha messo alle calcagna Lucie Toledo. È quest'ultima la protagonista narratrice. Incaricata di pedinare Valentine, se l'è lasciata scappare. Per ritrovarla prima che le conseguenze della scomparsa deflagrino, si fa aiutare dalla Iena, lesbica smisurata che ha l'investigazione nelle vene (a pagina 99 viene detto perché è soprannominata così, c'entra il clitoride – avviso ai curiosi).

Geograficamente dicotomico, il romanzo si apre nella Parigi della buona borghesia e dei licei a pagamento, tremilacinquecento euro a trimestre, per poi trasferirsi verso la metà in una Barcellona orgiastica perché lì sta Vanessa, la mamma che la ragazza non ha mai conosciuto, e che si suppone sia andata a cercare. Da due, le investigatrici diventano tre, in un guazzabuglio di identità che si

fanno osmotiche a furia di possedersi nei modi più vari, mentre l'inseguimento in auto, camion, moto assume vieppiù la cifra cinematografica (Despentes sta girando un film dal suo *Bye Bye Blondie*, interpreti la mitica Béatrice Dalle e Emmanuelle Béart).

Ma procedendo verso l'epilogo, l'ostentata durezza di tutta la varia galleria di personaggi femminili – altrettante immagini di un ego esploso – s'incrina mentre l'indagine sterza a gomito. L'adolescente preda, che ha creduto di liberarsi dalle dipendenze cancellando la propria identità, prima tra tutte quella virtuale (Facebook, Twitter, MySpace, casella mail, blog, msn, via tutto, incluso il cellulare gettato nella Senna) ed ha scoperto a sue spese quanto fosse vana e illusoria la fuga, si ritrova con un tampax bomba in vagina a far saltare in aria il suo mondo, innocente.

(*Tuttolibri*, 22 settembre 2012: Virginie Despentes, *Apocalypse Baby*, Einaudi Stile Libero, p. 311, traduzione di Silvia Marzocchi)

### **Christine Angot** *Incesto in sala laurea*

Di Christine Angot si è spesso scritto in termini eccessivi perché va detto che lei, come scrittrice, eccede il più possibile: è la sua forma di *engagement*, la voce che ha trovato per uscire dal silenzio e dallo strazio.

Sabato era a Torino, in via Verdi 10, al secondo piano. Fronteggiava quel ritratto di matrona che da anni intimorisce chi aspetta di entrare in sala laurea – Facoltà di Lingue – per discutere la tesi e uscire poi dottore, capace finalmente di reggere il suo sguardo. Anche Christine sabato è entrata in quella sala. I suoi libri, che hanno spesso generato scandalo e fastidio, e che certi lettori hanno respinto con livore, vi ricevevano un riconoscimento inaspettato. Si discuteva la prima tesi di dottorato consacrata a lei, alla sua provocatoria e forte ribellione letteraria, al suo sistema di scrittura. A lei, l'autrice dell'*Incesto*.

Era il 1999 quando uscì quel libro nel quale dava corpo – testuale – alla lunga colpa che fino a quel momento aveva pesato dentro di lei opprimendola, continuando a violentarla (in Italia lo pubblicò Einaudi, oggi l'autrice è passata a Guanda). Qualche settimana fa, in Francia, per Flammarion, è arrivato in libreria *Une semaine de vacances*, romanzo in cui Christine Angot ritorna a dire usando però, tredici anni dopo, un'altra forma. Non più la rabbia urlata dell'attacco al mondo che aveva offerto connivenza a un padre infame. Non più l'io che graffia denunciando, quello stesso che nei suoi tanti libri successivi ha continuato a opporsi all'ipocrisia imperante. Questa volta l'autrice ha scelto la strada del distacco – nella forma – garantito da un filtro, il narratore esterno. Il quale, però, immediatamente appare come impossibile: la storia comincia, in quella settimana di vacanze – sono le vacanze dei Santi di tanti anni fa – con un uomo che seduto sulla tazza nel bagno adiacente alla camera da letto, chiama una donna perché si abbassi a prendere il suo sesso in bocca. Quell'uomo induce la giovanissima donna – che è tale emerge dai gesti che lei compie, e dalle parole con cui l'uomo descrive la sua fisicità mentre ne gode – a sottostare ad ogni sua richiesta. Solo piuttosto in là nel libro il lettore scopre che quell'uomo e quella donna sono padre e figlia, e che la figlia è in età scolare, ha sedici anni. Siamo nel 1975, come si può dedurre dai fatti di cui l'uomo, quando non violenta la ragazza, legge su *Le Monde*: è morto Franco, Romain Gary ha vinto per la seconda volta il Prix Goncourt facendosi passare per Emile Ajar, *La vita davanti a sé...*

Tra le mani di suo padre, che fuori dalla camera da letto si presenta come elegante e colto, la ragazza è sola, totalmente abbandonata. Nel suo bisogno di sentirsi amata, non osa – non osava, allora – ribellarsi. Teme di perderlo, se dovesse rifiutare la violenza. Il racconto è insostenibile, ma non si può lasciare. La forza dell'Angot sta in questo: la sua voce è così alta proprio perché non tace nulla, dopo averlo fatto quando non poteva dire. È la strada di un impegno nuovo, basato sullo smascheramento di dinamiche sociali e di potere legittimate da una complicità tanto

colpevole quanto per lo più negata. Strada che – nei tanti libri messi in fila dall’Angot un anno dopo l’altro – passa per i nomi veri, esibiti come altrettante prove, pietre miliari di un realismo oggi sconvolto, perché lo è il reale.

Non facile una tesi come questa. Ci voleva qualcuno con la testa sulle spalle, di scrittura solida e di preparazione letteraria comprovata. Ma soprattutto ci voleva qualcuno che arrivasse da sé, a volersi dedicare a questo: Francesca, volontà di ferro. Laurea binazionale franco-italiana grazie alla convenzione tra l’Ateneo torinese – Facoltà di Lingue – e l’Université de Savoie. Militanza in un piccolo gruppo di ricerca che si occupa di scritture *à la première personne*. Lavoretti tra spiaggia e mare della Maddalena per contribuire alle spese. Vincitrice quattro anni fa di un posto nel Dottorato in Culture Classiche e Moderne, indirizzo in Francesistica – ma un posto “senza borsa”, uno di quelli per chi è disposto a tutto pur di farcela. Con un’idea: che la letteratura, di fronte al male e alla violenza, abbia la sua da dire e che abbia senso analizzarne i modi. Ecco allora l’incontro con Angot.

Francesca va a Parigi per un anno, ad approfondire filologia e filosofia: mesi (che serberà nel cuore) di piccola bohème, come quando gli studenti erano esistenzialisti. Lunga conversazione con l’autrice. E la scoperta di quel nuovo impegno, chiave di lettura per un’opera “politica: che incide, smascherandola, sulla vita della polis.

A discutere la tesi (in cotutela con l’Università di Nantes) – mentre Christine Angot attenta assiste – ci sono per la Francia due scrittori che fanno anche i professori: Philippe Forest, ben noto al pubblico italiano, il più gran teorico oggi del romanzo “vero”; e Tiphaine Samoyault (nuova traduttrice, straordinaria, dell’*Ulysse*), specialista di intertestualità e memoria. Il dibattito è serrato, domanda su domanda. La candidata tiene, ed ottiene la massima menzione.

*Une semaine de vacances* è uscito troppo tardi, per entrare a far parte del lavoro di Francesca. È però prova del nove della sua dimostrazione. Alla fine del romanzo, la ragazzina viene lasciata sul *quai* della stazione dal padre che non l’ha voluta accompagnare

a casa perché si è offeso per un sogno, non sappiamo quale. Lì sul *quai*, la ragazzina rivolge parole mute alla valigia che è posata a terra accanto a lei, “la sola cosa familiare di tutta la stazione”. Forest, recensendo il libro su *Le Monde*, ha scritto della gravità e della radicalità dell’esperimento condotto dalla Angot in questo nuovo libro e della prova inquieta cui obbliga il lettore mettendolo di fronte a un non senso tanto violento, per poi abbandonarlo come la sua eroina, creatura persa in mezzo al nulla. “È lì, scrive Forest, che comincia la vita. E anche la letteratura”.

(*La Stampa*, 7 ottobre 2012: in occasione di una tesi di dottorato su Christine Angot)

### **Giuseppe Scaraffia** ***I piaceri dei grandi***

Bibliofilo di lungo corso, taratantaleo postmoderno della citazione, Giuseppe Scaraffia ci regala un godibilissimo mosaico, composto in ordine alfabetico, di ciò che fu ambrosia per le divinità pagane della letteratura di tutto il mondo: decenni di frasi, note, passi, estrapolati da instancabili percorsi su e giù per le opere più varie, e per i giorni di celeberrime personalità della cultura, appuntati su taccuini acquistati, chissà, forse in rue de l’Ancienne Comédie a Parigi, dal cartolaio di Chatwin.

Scaraffia ne distilla il meglio, con la sua prosa ammiccante e colta insieme, per raccontarci tanti vizi e segrete virtù col taglio cui ci ha abituati nelle sue varie incursioni raffinate. Ma dagli usi e costumi della *femme fatale* o del dandy, questa volta è passato a cosa – realmente – il Nostro? In altre parole: che cosa c’è dietro a quel pudico termine, “piaceri”? Scorrendo i titoli, dal Bacio al Gatto, dal Domestico al Seno, dal Faro allo Specchio, le 58 voci messe in fila cosa descrivono? Sono forme varie di dipendenza? Si passa per alcune droghe, ed anche per certe perversioni. O sono i sistemi trovati nei secoli per dimenticare un po’ la vita? La

risposta la fornisce, didattico, lo stesso Scaraffia nel primo dei suoi capitoletti. Lettera A: “Arredare il vuoto”.

Per dare esempi, di quello che ognuno a modo suo ha escogitato (anche all'interno di una stessa voce, si vedrà come il ricorso a questa o quella forma di desiderio – perché poi in fondo questo è, sempre – possa avvenire per dritto o per rovescio), il taratantaleo utilizza innanzitutto i suoi feticci. I più citati? Cocteau, Colette, Proust, Flaubert, Maupassant, Rimbaud, Verlaine (e certo, è francesista). Ma non mancano, ovviamente, Hemingway, Scott e Zelda Fitzgerald, Orwell, Truman Capote, Chandler; e ricorrono, inevitabilmente, Oscar Wilde, Joyce, Beckett, Graham Greene, Virginia Woolf, Catherine Mansfield, Henry James; così come riappaiono spesso Bukowski e Nabokov. Ma anche Guareschi, Tomasi di Lampedusa, e – come potrebbe mancare – D'Annunzio. Thomas Mann. Freud. E via e via. Inutile cercare di elencarli tutti.

L'aspetto però più interessante è che mescolate a tante voci di scrittori ci sono quelle degli scritti, i personaggi dei romanzi, i cui piaceri possono essere anche molto alternativi. Spaziando dai *Miserabili* ai *Buddenbrook*, da *Tenera è la notte* a *Fiorirà l'aspidistra* a *Cuore di tenebra* a *La mano mozza*...

Insomma, sì: “Aveva ragione Einstein. La vita è come una *bicicletta*, bisogna avanzare per non perdere l'equilibrio”. Ma allo stesso tempo (Proust): “La *fotografia* acquisisce un po' della dignità che le manca, quando smette di essere una riproduzione del reale e ci mostra cose che non esistono più”. E Roland Barthes, che le apprezzava, si chiedeva: “Chi scriverà la storia delle *lacrime*?”.

Le sorprese maggiori, là dove meno le si aspetta. Ci sono voci singolari: Debito, Fonte, Indulgenza, Posta. Altre più attese, ma ugualmente aguzze: Motocicletta, Piede, Seta, Sport. Chiude la Valigia.

PS: il taratantaleo è un personaggio letterario, dumasiano: ruote al posto dei piedi, corre per ogni testo.

(*Tuttolibri*, 1 dicembre 2012: Giuseppe Scaraffia, *I piaceri dei grandi*, Sellerio, p. 245)

## Alexandre Dumas *Un giallo postmoderno*

Un giallo nel giallo di straordinario interesse che potremmo intitolare *Vent'anni dopo*, come uno dei più celebri romanzi di Alexandre Dumas. Perché fu proprio vent'anni dopo la pubblicazione da parte di Edgar Allan Poe di quello che viene considerato il primo giallo della letteratura, *I delitti della rue Morgue* (1841), che il nostro Dumas a sua volta pubblicò *L'assassinio di rue Saint-Roch*, in italiano e a puntate, su «L'Indipendente» (quotidiano da lui stesso fondato a Napoli): tra il 28 dicembre 1860 e l'8 gennaio 1861. Un testo di cui esistono ormai pochissimi esemplari e che, ritrovato in una biblioteca napoletana da Ugo Cundari, viene oggi proposto da Dalai con un'operazione editoriale che sicuramente farà data: per il nodo letterario che mette in luce. Un piatto ricchissimo sul quale precipitarsi.

Sino a oggi, il testo di Dumas in questione veniva ricordato *en passant*, e considerato un esempio spudorato di plagio ai danni di Poe. Le somiglianze tra *I delitti della rue Morgue* e *L'assassinio di rue Saint-Roch* sono in effetti tali che, avendo pubblicato Poe vent'anni prima, l'accusa veniva spontanea da parte di chiunque considerasse un po' frettolosamente i due testi.

Diciamo subito dell'ipotesi che fa il curatore nella sua *Postfazione*: non è poi così sicuro, afferma, che sia stato Dumas a copiare da Poe. Potrebbe anche essere vero il contrario, pensa Ugo Cundari. A sostegno di questa sua supposizione, fornisce una serie di elementi: non ultimo un incontro avvenuto tra Dumas e Poe a Parigi intorno al 1832, ben prima quindi della pubblicazione dei *Delitti della rue Morgue*, conoscenza non riportata dalle cronache ma verosimile per tanti fattori, e di cui riferisce Dumas all'inizio del suo testo. A partire da questo rapporto di frequentazione verosimile, il curatore costruisce una sua interpretazione dei fatti in base alla quale Dumas e Poe avrebbero potuto riflettere insieme sulla storia che fa da trama a entrambi i testi. Addirittura, una prima stesura potrebbe essere attribuita a Dumas (la versione

francese de *L'assassinio* è mai stata trovata?) e di conseguenza il plagiatario sarebbe da considerare Poe e non Dumas.

Lasciamo al lettore il piacere di leggere il resto della proposta di Cundari e seguiamo qui, viceversa, un'altra pista.

Leggendo infatti finalmente oggi il testo di Dumas, si può constatare quanto lo scrittore francese si sia divertito, ben al di là del semplice plagio, nell'elaborazione di questo capolavoro (lo si può tranquillamente considerare tale, nonostante le effettive pecche linguistiche – chi tradusse in italiano dal francese di Dumas? – che hanno peraltro richiesto interventi del curatore).

Perché salta agli occhi che se è vero che i fatti narrati sono gli stessi, relativamente al doppio assassinio di cui si tratta in entrambi i testi (i nomi delle due donne uccise coincidono, le modalità del crimine sono analoghe, identico è l'assassino – che come si ricorderà è un orangotango), diversa è quella che potremmo chiamare la cornice della vicenda, ed è in quest'ultima il vero motore del testo di Dumas. In questo senso: nella versione di Dumas, a introdurre il caso criminoso, troviamo il racconto di quell'incontro tra Dumas e Poe, avvenuto a Parigi nel 1832, sfociato come qui apprendiamo in una duratura coabitazione dei due (la circostanza che fa da sfondo alle supposizioni di Cundari). Un espediente narrativo, certo, che Dumas usa a due scopi: per motivare il ritrovarsi di entrambi a ragionare sul doppio crimine (abitando insieme, una sera che Dumas leggeva sulla *Gazette des Tribunaux* la cronaca del fatto, anche Poe lo lesse e insieme ne argomentarono); ma anche per far entrare nelle vesti di personaggio all'interno del suo testo colui che – essendo il creatore letterario del caso – aveva diritto di apparirne come il risolutore nella sua versione *manipolata*.

Supponendo che l'incontro non sia vero (che sia verosimile come afferma il curatore non basta a dimostrare che sia realmente avvenuto), è certo ben inventato. Grazie a questa trovata, che corrisponde nei fatti alla sostituzione dell'investigatore Dupin con Edgar Allan Poe, ovvero di un personaggio con il suo creatore, trasformato a sua volta in personaggio all'interno di quella che diventa una finzione di secondo grado, Alexandre Dumas fa di un

testo che pigramente appariva a esegeti misuratori come una semplice ruberia, una geniale costruzione, così bella letterariamente da far invidia al più scaltro dei postmoderni.

Nei *Delitti della rue Morgue*, Poe racconta di aver incontrato a Parigi un curioso personaggio, Dupin, e di aver coabitato con lui per un periodo. Periodo durante il quale, un giorno, Poe e Dupin appresero del doppio crimine leggendone la cronaca sulla Gazette des Tribunaux. Dupin risolse poi il caso, grazie alle sue straordinarie doti ampiamente narrate e descritte da Poe. Poe che, raccontando il tutto in prima persona, figura dunque come testimone dell'andamento dell'indagine e della sua soluzione. Da notare che a un certo punto appare un medico, venuto a constatare i decessi delle due donne uccise, il quale si chiama, nella finzione di Poe, Paul ... Dumas.

Dumas lo scrittore, Alexandre, che cosa fece allora, supponiamo dopo aver letto i *Murders* di Poe nella raccolta dei suoi racconti tradotti da Baudelaire? Fece questo: prese le carte disposte sul tavolo, le smazzò e le distribuì in un modo diverso. Incastonato al centro c'è sempre l'articolo della Gazette des Tribunaux che riferisce la cronaca del doppio delitto: sovrapponibile nei due testi di Poe e Dumas, proprio in quanto "documento". Ma Dumas – sostituendo da prestigiatore una carta cruciale del mazzo – il caso lo fa risolvere al personaggio Poe, che nella realtà lo ha inventato. E Dupin? Paolo di nome, diventa in Dumas quello che in Poe era Paul Dumas: il dottore.

Alla fine i conti tornano, ma tutt'altro è il quadro. Una decina d'anni prima che il conte di Lautréamont scrivesse "il plagio è necessario, il progresso lo implica", Dumas lo interpretava come un secolo dopo avrebbero fatto scrittori per questo ritenuti (e non a torto) dei rivoluzionari.

(*La Stampa*, 17 gennaio 2013: Alexandre Dumas, *L'assassinio di rue Saint Roch*, Dalai Editore, p. 111, a cura di Ugo Cundari)

**David Foenkinos**  
***Portiere di notte***

Si può andare alla ricerca della propria nonna scappata dalla casa di riposo e contemporaneamente alla ricerca del romanzo che ci farebbe diventare scrittori. Potrebbero essere due facce della stessa *quête*, viaggio simbolico in due direzioni: a ritroso, nel ricordo, attraverso la figura della nonna fuggita; e in avanti, verso il proprio destino, tramite l'immagine del romanzo da scovare. Verrebbe così a delinearsi un percorso esemplare di autoformazione, scandito dalla scoperta progressiva degli inevitabili ostacoli e del modo di superarli, opposto a quello immaginato prima di intraprendere la strada della ricerca.

Eccezion fatta per il dettaglio della nonna in fuga, potrebbe parere una trama grave e pesante. E invece, scritta da David Foenkinos, autore Gallimard già cult dopo solo pochi titoli (ma cult che tira, centinaia di migliaia di copie e traduzioni in venti lingue, non cult di nicchia) diventa un romanzo che accomuna un garbo inconsueto nel trattare argomenti come la vecchiaia o la vita nei ricoveri per anziani o la depressione del pensionato, a una freschezza espressiva rara, una scrittura che subito ti si insinua sotto la pelle e ti pervade, convincendoti.

S'intitola, nella bellissima traduzione di Alberto Bracci Testasecca per le edizioni *e/o*, *L'eroe quotidiano*. Laddove si è scelto un ossimoro che mette insieme la nozione alta di eroismo a quella bassa di quotidianità (attualissima: per affrontare la giornata, mai come oggi sono necessarie doti da cavalieri medievali), a sostituire il titolo originale *Les souvenirs*. I ricordi. Coraggiosissimo titolo, per un romanzo di un giovane autore – classe 1974, Foenkinos ha oggi 38 anni. Ma per nulla azzardato, a giudicare dalla riuscita del libro. Quel titolo francese, oltre a far cenno a un tema portante, cita e riunisce una serie di capitoletti che intervallano la narrazione: un ricordo di Modiano, uno di Gainsbourg, uno di Fitzgerald ecc., altrettanti brevi omaggi a scrittori e artisti amati, attraverso

episodi poco noti delle loro vite, in qualche modo attinenti alla trama del romanzo.

Ma chi è il protagonista? Parla in prima persona, fa il portiere di notte in un piccolo hotel parigino, nelle lunghe veglie passate alla reception (poche avventure interessanti, nessuna memorabile) si ingegna per riempire di contenuto il sogno di sempre: diventare scrittore. Ma mentre vivacchia in questa blanda routine, ecco che la prova viene a chiamarlo: cui risponde, scoprendo che non serve andare a cercare il romanzo che ti renderà scrittore, bisogna aspettare che sia lui a trovarti.

Da segnalare, per il lettore curioso, l'uso delle note che fa Foenkinos. Niente a che vedere con l'informazione saccente: fanno parte della narrazione, ma come in controcanto. Una delizia.

Qualcuno dovesse chiedersi: è autobiografico ciò che viene raccontato? La risposta sarebbe: è una domanda che non si fa più. Il 10 gennaio, ad ogni buon conto, è uscito in Francia l'ultimo attesissimo romanzo di Foenkinos: s'intitola *Je vais mieux*, ovvero *Sto meglio*.

(*Tuttolibri*, 26 gennaio 2013: David Foenkinos, *L'eroe quotidiano*, edizioni e/o, p. 235, traduzione di Alberto Bracci Testasecca)

## **Denise Epstein** ***La ragazza con la valigia***

Adesso anche lei non c'è più. Aveva 83 anni, l'ha uccisa il cancro. E con Denise Epstein, con il suo sorriso franco, i suoi modi gentili, la voce roca da grande fumatrice, se ne va un mondo. Il mondo di Irène Némirovsky, della sua famiglia, di quelli che avevano fatto della loro vita un impegno volto alla testimonianza. L'altra figlia di Irène, Elisabeth Gille, era morta già tanti anni fa, nel 1996. Erano due bambine, quando furono private di padre e madre, arrestati dalla polizia di Vichy e uccisi entrambi a distanza di poche settimane ad Auschwitz. Per lunghi decenni, come unica memoria di quella mamma scomparsa, avevano serbato una vali-

gia, dentro alla quale c'era tra le altre cose un manoscritto, rimasto inedito fino al 2004, quello di *Suite francese*, il capolavoro della Némirovsky.

Quando incontrai Denise Epstein nel 2009, nella sua bella e luminosa casa tolosana, mi raccontò generosamente la sua esperienza e quella della sorella. Di come la differenza di età – Denise aveva 13 anni, Elisabeth solo 5, nel 1942 – avesse determinato la diversità di reazione. Tanto Elisabeth aveva avuto bisogno di compensare, di inventarsi una madre di fantasia (ne nacque il romanzo *Le Mirador*), tanto Denise aveva invece puntato, attraverso un lavoro duro di accettazione e poi di elaborazione della perdita, alla preservazione della sua opera. Innanzitutto il famoso manoscritto. Fu proprio Denise, mi raccontò quel pomeriggio, ad accollarsi il compito, non facile né materialmente né emotivamente, della trascrizione delle tante pagine di scrittura minuta, con continue correzioni, della madre.

Denise Epstein se n'è andata allo scadere dei 70 anni di protezione dei diritti per i titoli di Irène (da noi in Italia; in Francia, gli autori che il governo dichiara “morti per la Francia” godono di un'estensione della protezione di 30 anni – mi pare di sentire la voce di Denise: Irène Némirovsky “morta per la Francia”? Ma come?). Ricordando quanto, insieme agli inevitabili momenti di commozione superati con naturalezza, Denise si fosse consentita quel giorno che trascorsi con lei parole esplicite e dirette in merito a certi atteggiamenti che erano stati dei soprusi nei confronti della madre (un solo esempio: le accuse di antisemitismo), cerco di immaginare come vivrebbe ora il prevedibile arrembaggio editoriale. Del resto, anche prima Irène Némirovsky è stata usata – mi si consenta l'espressione – come una gallina dalle uova d'oro. Fermo restando che per i cultori dell'autrice il suo editore italiano è Adelphi, è innegabile che sono stati in tanti a buttarsi sui numerosi titoli minori pur di avere una Némirovsky in catalogo. Basta fare una semplice ricerca in rete per verificarlo. A parte i pionieri, la casa editrice Feltrinelli, che aveva pubblicato già nel 1989 una prima traduzione delle *Mosche d'autunno*, lo sfruttamento intensivo

è iniziato in seguito alla pubblicazione del capolavoro, il 2005 per l'Italia. La grandezza di quel libro, e il suo successo, hanno determinato una vera e propria bulimia. Vengono via via ripresi tutti i titoli, che all'uscita originaria erano stati molto apprezzati ma che poi erano caduti nell'oblio.

Denise Epstein era rigorosa, filologicamente parlando. È ovvio. Era però spiritosa, e capace di aprire il volto a improvvisi lampi di allegria. Così, nel dire quanto avesse provato soddisfazione per il Prix Renaudot conferito postumo a *Suite francese* – “una bella vittoria, non mi piace la parola rivincita: preferisco vittoria” – aveva poi aggiunto: “Ovunque sia *maman*, deve aver riso di cuore quando ha saputo del premio”. Sì, perché quando si era trattato di darle il Goncourt, ai tempi dei primi grandi successi, glielo avevano negato dicendo che non era un'autrice francese.

*Sopravvivere e vivere*, titolo della toccante autobiografia di Denise edita anch'essa da Adelphi nel 2010, riassume in sé la postura esistenziale di chi “alle 8 di un mattino aveva ancora i genitori e alle 8 e cinque li aveva persi per sempre”. Imparò allora, tredicenne, a guardare la vita in un certo modo, cioè nel presente, visto che tutto può ribaltarsi da un momento all'altro.

Così, il suo spirito si era fatto anche pratico, necessariamente. E alla domanda inevitabile sulla mitica valigia che tutti dicevano nera, mi aveva risposto: “Marrone, la valigia è marrone. All'espansione del Museum of Jewish Heritage di New York, straordinaria, l'hanno messa sotto vetro. Mi ha fatto sorridere vederla così. 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 trappuntata all'interno. Credo fosse una specie di cappelliera, è quadrata. Se penso ai calci che le ho dato nel trascinarla dietro per tanti posti sinistri, ritrovarla sotto vetro mi fa un curioso effetto».

(*La Stampa*, 5 aprile 2013: in occasione della morte della figlia di Irène Némirovsky)

**Jean Dutour**  
***Cronaca spassosa di una vita infelice***

Quando *Testa di cane* uscì, nel 1950, vinse il Prix Courteline. Era molto adatta per quel romanzo una distinzione intestata a un autore che aveva saputo far ridere di vizi e vezzi umani, in particolare di quelli di una certa classe sociale: la borghesia francese.

È vero peraltro che la “cronaca spassosa di una vita infelice” (sottotitolo del libro) potrebbe anche riguardare la condizione esistenziale di un uomo qualunque, a prescindere dalla sua appartenenza di classe. Ma forse, letta così, la cronaca in questione farebbe meno effetto. Perché, in fondo, la diversità è un problema soprattutto per chi considera valore inalienabile l’essere normale. Che cosa poi sia questa nozione, ciò che è normale, è una di quelle domande che di solito fanno i bambini e cui, essendo bambini, nessuno ha saputo darci una risposta convincente.

Andando per grandi categorie, essere normali significa rientrare in certe norme. Quali? Ad esempio avere un’apparenza che non desti osservazioni, commenti, critiche.

Beh, allora è certo che un neonato che viene al mondo con una testa di cane invece che con la sua bella testolina destinata a coprirsi di riccioli biondi e con occhietti che si faranno vispi e azzurri è, per dei poveri genitori tanto assetati di adeguamento lineare a tutti i più scontati cliché, una punizione oltremodo grave. Incolpevoli? Questo non si sa. O meglio non si dice.

L’autore Jean Dutourd – resistente, giornalista, scrittore, accademico di Francia, grande provocatore in vita – morto 91enne nel 2011, non specifica. Monsieur e Madame Du Chaillu ebbero un figlio, il quale nacque con una testa di cane: lunghe orecchie sottili e penzoloni, un bel tartufo nero, peli corti bianchi e gialli dappertutto. Lei svenne, lui capì in un attimo che la vita da allora sarebbe stata per sempre un inferno.

La lettura del piccolo libro è un tour de force: ti diverti e stai male insieme. E non sai che cosa prevalga, tanto sei stratonato contemporaneamente nelle due opposte direzioni. Dutourd man-

tiene la narrazione dall'inizio alla fine su un crinale straordinariamente inafferrabile: tutto ciò che scrive ha il suo bravo significato metaforico, ma al tempo stesso è declinato nella più stretta adesione al senso letterale. Il bambino, poi giovane, poi uomo con la testa di cane, è certamente una rappresentazione della diversità, di una diversità, qualunque essa sia, fisica ma che potrebbe anche essere una diversità interiore. Al tempo stesso però e con estrema precisione è, quel bambino poi giovane poi uomo, un essere umano cui il destino, un destino incredibile e pur tuttavia verificatosi, ha riservato una testa canina.

Che ne è, in quelle condizioni, della sua vita? Innanzitutto ci sono le reazioni altrui, a partire da quelle dei genitori. Quando ancora il bambino, che si chiama Edmond, non ha strumenti per valutare il peso della sua diversità, già la vive nello sguardo di chi inorridisce al suo cospetto. Le disavventure iniziano presto insomma, e proseguono: la scuola, il servizio militare, il bordello, il lavoro, il matrimonio. Perché da nulla la sua caninità lo esclude totalmente, avendo poi, per il resto, corpo e modi da uomo. Ma ogni tappa è resa, da quel muso, tragicomica. Si pensi solo, facile esempio, al bacio.

I rapporti più sorprendenti sono poi quelli con i suoi pseudo simili, i cani veri e propri. Temuti dai genitori come la tentazione suprema, vietati addirittura dal padre per paura di un contagio definitivo, vengono allora scelti da Edmond, non appena ha l'età per decidere da sé, come compagnie privilegiate. Se ne circonda, gode della loro presenza, uggiola con loro e con loro si rotola su tappeti e prati. Salvo poi liberarsene senza cuore alla prima occasione di illusorio riscatto quando una donna, venticinquenne e bella, dice di amarlo tutto intero, testa compresa.

Anne lo vuole, lo desidera, lo stringe a sé non *nonostante* la sua diversità né *perché* è diverso: non è cioè né spinta da cristiana carità, né animata da perverse voglie. Dice di aver trovato in lui colui che da sempre aspettava, così com'è. Ma Edmond, troppo abituato a sentirsi inaccettabile, non può credere che esista quell'amore.

La fa internare perché la curino. Quando esce, tuttavia, Anne è più innamorata di prima. E allora lui la sposa.

L'epilogo, felice e rovinoso insieme, non va raccontato. Comporta uno spostamento della prospettiva. E in ogni caso, benché probabilmente inevitabile, è un finale che sorprende. Che Dutourd abbia voluto in questo modo tradurre l'ingratitude del mondo di mezzo nei confronti dell'artista e della sua scomoda e inavvicinabile natura? Sarebbe questa la più banale e ovvia, la meno seducente insomma, delle interpretazioni.

Un plauso dunque all'editore per la scelta e complimenti alla traduttrice per la resa.

(*Tuttolibri*, 27 aprile 2013: Jean Dutourd, *Testa di cane*, ISBN Edizioni, p. 140, traduzione di Chiara Manfrinato)

### **Rose Bertin**

#### ***Una ministra della moda per la regina***

Che Maria Antonietta amasse il lusso è notorio. Meno, forse, che per comodità di appagamento di una voglia tanto smodata – cambiare continuamente d'abito – avesse fatto Ministra della moda una donna del popolo, le cui origini erano sì umili, ma la cui creatività come *couturière* non aveva pari nell'intero mondo allora conosciuto.

Rose Bertin, questo il nome della fortunata artigiana, si trovò così innalzata – grazie alle toilette che aveva saputo cucire addosso alle più grandi dame della corte – alla pedana inarrivabile di Sarta Personale. E ancora poco sarebbe stato un così prestigioso incarico, se l'ineffabile Rose non avesse avuto, oltre che l'arte, anche il commercio che le scorreva nelle vene. Nel suo caso l'abbinata le fu ben più utile che se avesse avuto sangue blu. Quest'ultimo l'avrebbe portata dritta dritta alla ghigliottina, il fatto di essere stata la modista di Maria Antonietta invece non bastò a pregiudicarle il diritto all'esistenza.

Anzi, a cose fatte, quando ormai la suprema cliente era passata a miglior vita, sembrò un'operazione degna di interesse mettere su carta le verosimili memorie di quella sarta che aveva saputo intrufolarsi fin nel più intimo dei gabinetti di Madame la Reine. Ecco dunque che nacque questo godibilissimo volume pubblicato ora per noi dalle Edizioni Clichy nell'abile e ammiccante traduzione di Vittoria Ronchey, con prefazione azzeccatissima del francesista studioso di eleganza, Giuseppe Scaraffia.

Tanto per far capire il tipo, Rose Bertin è colei che mise alla moda il pouf. Non nel senso che diamo noi al termine, ovviamente. O meglio sì, la forma è quella, ma Rose Bertin, donna spiritosa oltre che astuta, il pouf lo mise sulla testa delle sue mega clienti. Acconciature di proporzioni spropositate sopra alle quali veniva costruito un *résumé* di vita e sentimenti della portatrice. Era tale l'imperativo imposto dalla sarta alla Regina e dalla Regina a chiunque volesse – inevitabilmente – imitarla, che le poverine eran costrette, in carrozza, a stare con la testa fuori, oppure a rimanere tutto il tragitto inginocchiate: per non sgualcire quel po' po' d'architettura che si portavano sul cranio. Un esempio? Un celebre pouf inalberato sulla testa della duchessa di Lauzun inscenava un intero paesaggio: un cacciatore che puntava alcune anatre sul punto di tuffarsi in un laghetto agitato dal vento; su un'altura un mulino, con una mugnaia che veniva corteggiata da un abate, mentre il povero mugnaio si incamminava con il suo asino in direzione dell'orecchio sinistro della duchessa stessa.

Aveva *pignon sur rue*, Mademoiselle Rose, una boutique in rue Saint-Honoré, a due passi da Palais Royal, "Le Grand Mogol". L'aveva aperta nel 1770 dopo qualche anno di attività come lavrante, e grazie alla sua intraprendenza presto era stata presentata alla Regina. E divenne tanto il suo prestigio presso la sovrana, che quasi lei sola ottenne il privilegio, anche una volta fattasi sua Sarta prediletta e insostituibile, di poter continuare a esercitare fuori dalla corte. Per Maria Antonietta voleva dire che le sarebbe stato assicurato il potere assoluto sui gusti femminili del suo regno. Le signore che andavano al Grand Mogol venivano indotte infatti a

vestirsi come la sovrana: non solo nei modelli, gonne e crinoline che presto arrivarono a tre, quattro e poi persino cinque metri di circonferenza, ma anche, ad esempio, nei colori. Una ciocca di capelli di Sua Maestà, biondo cinerino, venne inviata ai Gobelins e alle manifatture di Lione perché i tessuti ne riproducessero il più fedelmente possibile la rara sfumatura: ed ecco creato il colore *cheveux de la Reine*, cui tutte ambivano.

La specialità di Rose poi, nomen omen, erano le toilette che utilizzavano fiori recisi. Andavano realizzate rapidamente e duravano le poche ore di freschezza di quei fiori. Da un lato quindi la Bertin puntava all'effimero più spinto, dall'altra invece – inventando in fondo con molto anticipo il concetto del grande magazzino – si mise a produrre oggettistica varia da vendere già confezionata alle signore che frequentavano la boutique per adeguarsi alla tendenza: cuffie, cappelli ornati di fiori e piume, mantelline, colletti, fazzoletti, fisciù, manicotti, ventagli, guanti, cinture, scarpe, pantofoline ricamate e via dicendo. Purché fossero piaciuti alla Regina.

*Pourvu que ça dure*, purché duri, avrà pensato Rose – come si dice commentasse la mamma di Napoleone le vittorie del proprio figlio. E non durò, per le ragioni dettate dalla Storia.

Ma leggendo le Memorie di Rose se ne apprendono tante, di curiosità. Anche a riguardo del famoso affare della collana. Scaraffia invece, tra le altre cose, vi illuminerà gustosamente sulla natura del testo, apocrifo.

(*Tuttolibri*, 28 giugno 2013: *La sarta di Maria Antonietta. Memorie di Rose Bertin*, a cura di Giuseppe Scaraffia, Clichy, p. 122, traduzione di Vittoria Ronchey)

### **Honoré de Balzac** ***I romanzi giovanili***

Come spesso accade, quando arriva il terzogenito ci si trova a constatare che l'ultimo nato è più bello degli altri. Rispetto ai due

precedenti, l'ultimo Meridiano Mondadori della *Commedia umana* è certamente quello che sorprende di più.

Molto a lungo Balzac è stato considerato il grande romanziere realista, uno dei più grandi, che ogni tanto si concedeva di scrivere qualche stranezza. Solo in epoca recente si è cominciato a pensare che sia proprio grazie a quelle stranezze che Balzac va ritenuto grande, nonostante sia stato un romanziere realista. Roland Chollet e Mariolina Bongiovanni Bertini, eminenti specialisti, lo chiamano *l'altro* Balzac (già Baudelaire, peraltro, lo aveva prediletto).

La vulgata del Balzac realista, bersaglio privilegiato per tutti coloro che per le ragioni più varie avevano in animo di opporsi programmaticamente al romanzo ottocentesco, da Breton a Robbe-Grillet giù giù fino ai minimalisti post-moderni, si era autoalimentata da Brunetière a Lukács. E aveva le sue buone motivazioni, sia pure un po' schematiche. Il suo torto forse non era in una visione sbagliata, bensì in una visione parziale.

Mancavano all'appello, in una catalogazione di quel genere dei romanzi di Balzac, tutta una serie di opere che non corrispondevano ai canoni del realismo, ma che per comodità storiografica venivano un po' forzatamente fatti rientrare nel filone.

Il Meridiano che arriva adesso in libreria raccoglie per l'appunto i romanzi che in maniera più esplicita rivelano l'esistenza di un Balzac molto diverso da quello tradizionalmente tramandato. Un Balzac che si potrebbe persino considerare progenitore di Georges Perec. Nei *Proscritti*, ad esempio, include un episodio inedito della Divina Commedia raccontando un'avventura di Dante esule nella Parigi di Sigieri di Brabante, e mettendogli in bocca la vicenda di un giovane, che si chiama – guarda caso – Honorino e che muore per amore, ma sarà condannato nell'aldilà a vedere solo da lontano la donna per cui ha rinunciato alla vita.

Il volume comprende *Il cugino Pons*, *Una passione nel deserto*, *Il giglio nella valle* (uno dei romanzi più belli che Balzac abbia scritto), *La pelle di zigrino*, *Il capolavoro sconosciuto*, *I proscritti* e *Séraphîta*. La scelta l'ha fatta Mariolina Bongiovanni Bertini, dedicando quest'ultimo volume per lo più ai romanzi giovanili. E l'immagine che ne viene

fuori è quella di un autore molto più sfaccettato e soprattutto più moderno rispetto a quello cui si pensa di solito. Gli strumenti che contribuiscono a formare un ritratto tanto composito sono le generose introduzioni della stessa Mariolina Bertini, che si leggono come altrettanti romanzi paralleli, avvincenti e piene di sorprese; le traduzioni, tutte nuove e realizzate appositamente per questa edizione; e gli apparati di note, portentosi.

Prendiamo ad esempio *Il cugino Pons*, che figura per primo nel volume. L'introduzione ci racconta, certo, la genesi del romanzo, le peripezie per le quali è passata la stesura, la storia critica, ma lo fa partendo da Robert Louis Stevenson, spiegandoci perché l'autore dell'*Isola del tesoro* ne era un appassionato, e poi conducendoci per mano dentro al segreto di questo *parente povero*, di Pons: la sua collezione di quadri e oggetti d'arte, comprati per pochi soldi prima che il loro valore crescesse fino a diventare inestimabile. Il vecchio musicista cela questo tesoro, ed è la collezione la vera protagonista del romanzo. Ma dietro a Pons c'è lo stesso Balzac, a sua volta collezionista di quadri, appassionatosi in Italia e entrato in possesso di pezzi di grande valore. Ne avrebbe voluti avere ben altri: così, nella collezione di Pons inserisce un ritratto femminile di Dürer che non esiste ma che se fosse esistito Balzac avrebbe voluto avere. O un ventaglio dipinto da Watteau e donato alla Pompadour, falso storico straordinario. Attraverso questa lettura, vediamo chiaramente come la figura del collezionista nasconda quella del romanziere e la collezione quella dell'opera, da mettere insieme pezzo a pezzo, da costruire.

La traduzione del *Cugino Pons*, di Giovanni Bogliolo, è a dir poco virtuosistica. È riuscito a rendere le parlate della Cibot, la baffuta portinaia, e dell'indovina, la sinistra Madame Fontaine, con trovate geniali. Le note di Claudia Moro soddisfano poi qualunque curiosità.

Ma vanno citati anche gli altri traduttori: Daniela Schenardi, Giancarlo Buzzi e Gabriella Mezzanotte; e i curatori delle note: Chiara Cedrati, Anna Fierro e Susi Pietri. E questo soprattutto va detto: se il Balzac *altro* che questo Meridiano ci regala è così inte-

ressante, è perché è quello che più rende conto delle contraddizioni della modernità. Un Balzac niente affatto copista del reale. Che, al contrario, al reale sostituisce il suo universo romanzesco, e la sua interpretazione.

(*Tuttolibri*, 5 ottobre 2013: Honoré de Balzac, *La commedia umana*, terzo volume, I meridiani, Mondadori, p. 1592, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini)

### **Pierre Lemaître** *Facce esplose*

Novembre 1918. Quando l'armistizio cominciò a diventare una prospettiva ragionevole, la speranza di uscire vivi dalla guerra si mise a tormentare ancora più ferocemente i pessimisti. L'idea di un'ultima offensiva non poteva che confermare le fosche previsioni. Si diceva che la 163<sup>o</sup> divisione fanteria avrebbe cercato di passare di forza dall'altra sponda della Mosa. I soldati francesi avrebbero preferito aspettare la fine del conflitto senza più scannarsi con i tedeschi. Ma i capi volevano guadagnare più terreno possibile in modo da presentarsi in posizione di forza al tavolo delle trattative.

Il tenente mandò due dei suoi, un giovane e un vecchio, in ricognizione. Si trattava di una missione quasi pro forma, avrebbero dovuto andare a vedere cosa succedeva di là dalla linea di demarcazione – presumibilmente niente – e venire a riferire. Ma mentre tornavano procedendo curvi i tedeschi spararono loro alle spalle. Fu il segnale per l'attacco. I francesi lanciarono una pioggia di granate da 75 sulle linee tedesche, i tedeschi risposero: un'ulteriore carneficina. Mancava pochissimo alla fine della guerra. Era il giorno dei morti.

*Ci rivediamo lassù* di Pierre Lemaître, vincitore lo scorso novembre dell'ultimo Goncourt (tradotto in tempo record da Stefania Ricciardi per Mondadori con una resa davvero molto efficace), comincia così. L'avvio del romanzo si colloca sul crinale del

conflitto, superato il quale, con la fine degli scontri, iniziò un'altra terribile guerra, ben più lunga di quella combattuta con le armi. Su quel crinale, in extremis, i due protagonisti Albert e Edouard, di estrazione sociale opposta, videro cambiare per sempre le loro esistenze.

Il tenente, che Lemaître chiama d'Aulnay-Pradelle, fece infatti esplodere una granata di troppo, per cancellare le prove di quei colpi ricevuti ingloriosamente alle spalle da due dei suoi uomini (facendo cioè sparire i loro corpi). Albert, che si trovava lì a due passi, venne sepolto da una valanga di terra e sarebbe sicuramente morto se sotto quel muro di fango con lui non ci fosse stata anche la grandissima testa di un cavallo, aprendo le cui mascelle in uno sforzo estremo di disperazione (scena cèliniana), egli si assicurò una boccata di fiato pestilenziale ma salvifico. Sufficiente a regalargli la manciata di secondi impiegata da Edouard per spostare una parte della terra che ricopriva Albert e buttarsi con tutto il suo peso su di lui riattivandogli i polmoni. Edouard però, allo scoppio della granata, aveva avuto una gamba maciullata e tutta la parte inferiore della faccia schizzata via. E così, quei minuti che li avevano uniti facendoli rimanere sulla sponda della vita, furono all'origine di un legame più saldo e necessario di qualunque storia d'amore. Per Albert il sacrificio di Edouard aveva significato salvarsi. Edouard, da quel giorno in poi, mutilato a quel modo, avrebbe avuto bisogno per sempre di Albert.

Lemaître dà corpo narrativo alla tragedia dei reduci francesi della Prima guerra mondiale chiamati *guenles cassées*: quelli le cui facce erano esplose, colpite dalle granate. Furono fatti sforzi disperati per ridare a quei volti un minimo di presentabilità, con trapianti o con protesi. Ma Edouard non vuole sottoporsi a nessun tentativo. Vuole restare come la guerra lo ha ridotto, e insieme vuole figurare morto per la sua famiglia. Per non imporre loro la propria faccia. Diventa morfinomane. Albert si presta a procurare i documenti per far risultare il suo amico caduto al fronte, sostituendoli con quelli di un soldato realmente morto. E si mette a lavorare per procurargli la droga.

Edouard, da civile, aveva dato prova di un notevole talento artistico. Disegnava benissimo. La sopravvivenza di questo suo dono al di là della tragedia, unito al bisogno di procurarsi ingenti somme di denaro e sollevare almeno in parte Albert dal peso – e dai traffici pericolosi cui è costretto a esporsi – spinge l'uomo a tentare, sotto mentite spoglie, una truffa come scultore di monumenti nazionali per il milite ignoto. Ogni città, cittadina, villaggio finita la guerra volle averne uno.

Di ben altra natura, infinitamente sporco, il commercio di cadaveri che mette in piedi invece l'ormai caporale d'Aulnay-Pradelle. Trova modo di fare soldi sfruttando a suo vantaggio il desiderio delle famiglie di riavere le spoglie dei propri morti, caduti al fronte e sepolti lontani da casa. Secondo *volet* del romanzo, a sua volta sviluppa narrativamente un macabro aspetto del dopoguerra.

La scrittura di Lemaître, sinora noto come autore di *noir*, è possente. Le sue quattrocento e passa pagine mozzafiato volano impressionanti senza intoppi. Dimostrazione del confermarsi di un filone: quello del romanzo personale che si fa storico e viceversa. Lemaître, certo non testimone dei fatti che narra, scrive tuttavia (benché la cosa trapeli solo di rado) in prima persona. È lì che sta la finzione, ma è anche lì che il romanzo si fa reale.

(*Tuttolibri*, 25 gennaio 2014: Pierre Lemaître, *Ci rivediamo lassù*, Mondadori, p. 453, traduzione di Stefania Ricciardi)

## Julie Deck *La parigina e lo psicanalista*

Non è facile raccontare la trama di *Viviane Elisabeth Faville*. Non perché Julie Deck nel suo romanzo d'esordio abbia ecceduto in arzigogoli narrativi, bensì al contrario perché vi accadono pochi fatti, che sono però tutti essenziali. E poiché il pregio principale del libro sta nel modo particolare in cui questi fatti sono organizzati tra loro, nella loro concatenazione apparentemente lineare

che si rivela poi invece perversamente sconnessa, è difficile cercare di dare un'idea dei contenuti senza rischiare di togliere al lettore la giusta, funzionale sorpresa.

Ma proviamoci lo stesso. Diciamo che la storia riguarda una donna, borghese parigina, diventata madre in età non giovanissima – quarantadue anni – e che si trova a occuparsi della neonata da sola, essendo stata lasciata dal marito poco prima dell'avvio della narrazione. Così, poche ore prima del momento in cui comincia il romanzo, la donna ha piantato nella pancia del suo psicanalista un coltello. Il coltello faceva parte di un set che le era stato regalato dalla madre per le sue nozze.

Altro, della trama, è meglio non dire.

Si considerino invece i pochi elementi evocati: la borghesia, Parigi, il divorzio, la psicanalisi. Altrettanti cliché, diventati obbligatori – salvo rarissime eccezioni – nella narrativa femminile francese degli ultimi anni. Julie Deck li prende come fossero l'ordito di un telaio e vi tesse il suo romanzo ottenendo un risultato che con quella narrativa là ha pochissimo a che fare.

Vi aggiunge anche, come fosse un filo d'oro nella stoffa, la crisi d'identità del personaggio: Viviane Elisabeth Fauvelle. Una donna sola, tanti nomi. Tanti nomi, tanti soggetti. Tanti soggetti, tanti fili. E la grana del tessuto cambia, di volta in volta. Di capitolo in capitolo.

Si: questo è un romanzo di cui bisogna sentire la mano, la sensazione al tatto. È forte, in certi punti sgradevole, in altri nodosa, e poi qua e là affiora la seta. Da noi lo pubblica Adelphi per l'appropriata e convincente traduzione a quattro mani di Lorenza Di Lella e Giuseppe Girimonti Greco, l'editore francese – appare quasi ovvio per chi conosca la scrittura di Jean Echenoz, cui Julie Deck certamente a tratti s'ispira – è Minuit. Ovvero l'editore storico tanto dei *nouveaux romanciers* quanto di Beckett. Uno dei più selettivi, a Parigi. Un editore a cui un esordiente di solito non manda il suo manoscritto. Julie Deck, che alle spalle ha una buona gavetta nel mondo della carta stampata ma essenzialmente come segretaria di redazione e come *pigiste*, ovvero pagata un tan-

to al pezzo, ci ha pensato un bel po' e poi l'ha fatto. Tre giorni dopo Irène Lindon, figlia del celeberrimo Jérôme, colui che ha forgiato le gloriose Editions de Minuit, la chiamava per dirle: primo, che il libro le interessava molto; secondo, che andava drasticamente asciugato. Quello che leggiamo oggi, rispetto alla versione originaria, ha subito una cura beckettiana.

Domanda: Un libro da consigliare? Risposta: Sì, se non si temono gli attacchi di panico.

(*Tuttolibri*, 1 febbraio 2014: Julie Deck, *Viviane Elisabeth Fauville*, Adelphi, p. 128, traduzione di Lorenza Di Lella e Giuseppe Girimonti Greco)

## **Jacques Le Goff** *Il grande medievista e l'Europa*

“La moneta comune sì. La lingua comune no”. Jacques Le Goff era simpatico, aperto. In una sua mansarda, al sesto piano di un palazzo del XIV arrondissement, riempiva tutto lo spazio di un sorriso solare nel raccontare il suo europeismo: chiaro, come chiara è sempre stata la sua scrittura. L'Europa era per lui una proiezione, ciò che si ha in mente e si vuole fare. Non poteva essere, per il medievista Le Goff, una realtà storica.

“Un destino comune in Europa esiste fin dall'Alto Medio Evo a partire dalle invasioni barbariche, con gli Stati che si sono formati andando a innestarsi su civiltà preesistenti. Ma per lo storico parlare di Europa è problematico”.

Come sono varie le Europe realizzabili, allo stesso modo nel passato non ne è esistita una sola. Le Goff ricordava la frattura Est-Ovest della storia recente, ma aggiungeva quella grave tra i paesi del Nord e quelli del Sud. E la terza Europa, quella Centrale precorsa dall'impero austro-ungarico, la Mitteleuropa. “È difficile definire i confini precisi dell'Europa globale”, diceva. “All'origine la nozione di Europa, inventata dai greci dell'antichità, era geografica: serviva a indicare la testa del continente euro-asiatico. Ma

siccome in quanto realtà politica la nozione è anche storica, bisogna andare a vedere come la storia l'ha fatta evolvere e a che cosa ha corrisposto attraverso i secoli”.

Si era alzato in piedi ed era andato alla finestra per disegnare a parole la prima prefigurazione dell'Europa, quella realizzata dalla cristianità nel V secolo. E poi di passaggio in passaggio fino a delineare le condizioni politico-territoriali del tempo in cui un'Europa è diventata reale. Tornava poi però a sottolineare i conflitti tra i popoli europei. “Non li si può mascherare, diceva. Un'Europa delle illusioni e dei pudori non ha senso”.

Allievo di due comparatisti come Marc Bloch e Georges Dumézil, Le Goff insisteva sulle regole del comparatismo storico. Non si può comparare tutto, diceva. L'entità Europa è fatta di diversità, guai abolirle. Anche perché, aggiungeva, quelle sono le strade per la comprensione attraverso cui deve passare qualunque internazionale europea. Nonostante i 90 anni stava lavorando con Eric Jozef a un dizionario dell'identità europea. Un abbecedario fatto di tutte quelle voci. Erano arrivati alla L di Latino. Avevano cominciato con la A di Antico e avrebbero finito con la Z di Zeus passando per la R di raggi X. Le parti già scritte usciranno nella rivista online *Eutopia* il 9 aprile.

(*La Stampa*, 2 aprile 2014: in occasione della morte dello storico)

### **Emmanuel Bove** ***I racconti degli (anti)eroi***

Emmanuel Bove è un autore cult. Molto prolifico, è però vissuto poco, morendo a soli 47 anni per insufficienza cardiaca causata da una malattia infettiva. Nel breve arco della sua carriera ha scritto una trentina di libri che sono piaciuti tanto a Colette quanto a Beckett, carnali al punto da sedurre la prima, desolati quanto basta per convincere il secondo. Un corto circuito narrativo, quello realizzato da Bove: una scrittura che unisce la chirurgica precisione del romanziere d'avanguardia all'assoluta vaghezza dell'annoiato esisten-

ziale. E, soprattutto, quello che colpisce è l'invenzione di una voce, riconoscibile sin dalle prime righe eppure mai monotona, singolarmente inquietante ma altresì magnetica, una calamita. Chi l'avvicina fa poi fatica a lasciarla.

Va detto però che i lettori di Bove, che pure si riconoscono tra di loro senza bisogno di dirselo per via di un comune sentire rispetto a una certa idea di scrittura, e sono nel loro insieme una comunità ben caratterizzata per quanto occulta, sono in totale poco numerosi. Pubblicato da svariati editori già in origine, per effetto della sua insofferenza a stringere legami duraturi, altrettanto sparso Bove figura nel nostro panorama editoriale. E sino ad oggi è stato pubblicato in maniera poco sistematica (se si fa eccezione per un boviano recidivo, Carlo Alberto Bonadies, che con costanza insegue il suo autore traducendolo ovunque esso si annidi) e con innegabile casualità (il che è tutto sommato in sintonia con il discorso maniacalmente sfuggente della voce di cui si diceva). Ecco perché è particolarmente ghiotta l'occasione odierna, fornitaci dalla collana *bassastagione* ideata da Marino Magliani e Stefano Costa per Fusta editore, con la pubblicazione della raccolta *Una visita serale e altri racconti*, nella traduzione convincente di Claudio Panella (il compito era tutt'altro che facile). Per la prima volta i lettori italiani potranno conoscere il Bove della breve misura, in cui l'immediatezza del fatto narrato, spesso senza ritorno, si dilata in imprevedibili smagliature, voragini folgoranti che fanno baluginare per un attimo l'osso bianco del reale.

Se infatti il titolo più conosciuto di Bove è quello d'esordio, *I miei amici*, il romanzo pubblicato nel '24 grazie all'interessamento di Colette (tradotto in italiano da Beppe Sebaste per Feltrinelli nel 1991), libro incontestabilmente significativo, forse però più rivelatrice ancora è questa raccolta. L'io sfaccettato che si declina nei narratori dei vari racconti fornisce l'immagine di un individuo quasi senza volto e certamente proteiforme eppure tale da giustificare l'individuazione di un tipo umano specifico, non definibile in altro modo se non in quanto "boviano".

Figlio di un padre russo che di cognome faceva Bobovnikoff, da lui poi francesizzato in Bove, e di madre lussemburghese, nato nel 1898 a Kiev, girovagò nella sua infanzia e adolescenza tra Parigi, Ginevra, Londra e Vienna, facendo mestieri vari come l'autista di tram, il tassista e il cameriere, ma aveva in mente di diventare scrittore sin da piccolo. Tanti suoi personaggi, che parlano spesso in prima persona, sono scrittori come lui. Qui si tratta per lo più di storie d'amore, stoppate di colpo dal protagonista, che racconta in forma accorata e indifferente insieme – vero exploit – le ragioni del suo comportamento, spesso determinato dall'ossessione del tradimento. Come se Pirandello, Svevo e Moravia diventati russi e trapiantati in Francia fossero stati uno scrittore unico, con in più la particolarissima qualità riconosciuta a Bove da Beckett, quella del dettaglio che lascia di sasso.

(*Tuttolibri*, 10 giugno 2016: Emmanuel Bove, *Una visita serale e altri racconti*, edizioni Fusta, p. 127, traduzione dal francese di Claudio Panella)

### Marguerite Duras *La ragazza del cinema*

Per chi non ama Duras sarà un duro scoglio, ma il consiglio è di leggerlo comunque. Inedito per l'Italia, *Il camion*, che Del Vecchio pubblica insieme a *Agatha* con un titolo allusivo, *La ragazza del cinema* (p. 118, euro 13), è un testo per certi versi ostico – com'è difficile che Duras non sia – ma per altri sorprendente, tale da poter convincere persino un irriducibile.

Sceneggiatura cinematografica molto sui generis, presenta una coppia di interpreti, ma sarebbe più adeguato chiamarli lettori, Marguerite Duras stessa e Gérard Depardieu, seduti a un tavolo in una camera con vista su un paesaggio di periferia. Oltre la finestra passa un camion, ed è dei due personaggi dentro a quel camion che loro, Duras e Depardieu, leggono la storia. Siamo più precisi: Duras la legge, ha in mano i fogli su cui l'ha scritta, De-

pardieu l'ascolta, ponendo domande quando ciò che sente non gli basta. Ma anche le domande di Depardieu stanno scritte su alcuni fogli, che lui legge.

Il film è il racconto letto, cioè, del film che Duras ha in mente di realizzare. I verbi al condizionale dicono che si tratta della gestazione di un racconto. Riguarda una donna non più giovane (la stessa Duras?) che prende passaggi in autostop da un camionista diverso ogni sera e gli racconta ogni volta la sua storia. Il camionista non l'ascolta mai, a differenza di Depardieu che, invece, prende parte.

In Francia il testo uscì con la pellicola, nel 1977. Edito da Minit, aveva in appendice un'intervista a Duras di Michelle Porte (Del Vecchio la propone separatamente in ebook: *La minaccia della luce. Intervista con Michelle Porte*) che Sandra Petrignani cita a più riprese introducendo questa prima edizione italiana del *Camion*, coraggiosamente tradotto da Angelo Molica Franco.

Anche senza le chiose sollecitate dall'intervistatrice però, salta agli occhi la gravidanza di questa sceneggiatura che fa della scrittura un film. Ne trasforma in narrazione per immagini il processo genetico. Quanto di più durassiano si sia mai letto, e al tempo stesso racconto spoglio, privo dei manierismi tipici che hanno fatto del suo stile una ripetuta, mal sopportata autocitazione. Qui il nascere della storia sulla pagina è seguito passo passo e immediatamente trasformato in corpo testuale, il soggetto che inventa quella storia è a tal punto inscritto in essa da diventarne personaggio ed anche, poiché quello non basta, interprete: fisicamente lì, ad occupare la scena, a pronunciare le parole della storia. Come diceva un tempo Philippe Sollers, è la voce a produrre il corpo, piuttosto che non il viceversa.

Ed è proprio Sollers, tramite alcune sue dichiarazioni su colei che forse era stata inizialmente un'amica, poi allontanata per vicende personali, a ritrarre nella maniera più convincente oggi, a quasi vent'anni di distanza dalla sua scomparsa, e nell'anno a lei consacrato per il centenario della sua nascita, Marguerite Duras. Occhieggia, Philippe Sollers, in più punti del romanzo dedicato

alla scrittrice, proprio in occasione dell'anniversario, da Sandra Petrignani, che a sua volta ritorna in questo articolo dando testimonianza del suo trasporto nei confronti di una scrittura per la quale un giorno si mise a studiare il francese, lingua che prima non conosceva.

Il romanzo s'intitola semplicemente *Marguerite* (Neri Pozza, p. 212, euro 16). È poi strutturato in tre capitoli ognuno dei quali porta il nome di una fase della vita della scrittrice: Nené, Margot, Duras. Dall'infanzia indocinese agli anni della politica e del femminismo a quelli dello sdoppiamento: la progressiva depersonalizzazione del sé, mentre via via s'installa "l'io mitomane, l'io Duras", l'epoca in cui comincia a nominarsi in terza persona. Nel seguire questo percorso, ma in maniera non lineare, per libere associazioni, suggerite dal concatenarsi di suggestioni che Sandra Petrignani raccoglie dal proprio vissuto, si vede emergere dalle forme della scrittura che progressivamente cambia, si cantilenizza, si svuota, la fragilità della donna che sempre più viene lasciata in disparte dall'opera, assumendo l'aspetto di un cencio buttato in un angolo, abbandonato, maltrattato.

Petrignani cita dunque Sollers, ricorda quello che le diceva quando i critici si divertivano a giocare con lei come il gatto con il topo: "Il suo comunismo è pura poesia, totalmente impraticabile. La sua sensibilità è al limite del comunicabile". Cui si aggiunge un altro giudizio dello stesso Sollers, inteso come un rimprovero, quello di "romanticismo esagerato" – alle soglie del grande dissidio che non si sarebbe più ricomposto per ragioni sia etiche che estetiche.

Al di là dell'intenzione (Sollers, soprattutto dopo *Femmes*, ha poi messo nel mirino Duras facendone la sacerdotessa di una certa concezione del potere che lo indisponeva, per via del "buco nero" degli anni tra il '40 e il '43, per l'amicizia stretta con Mitterrand ed altro, aspetti che a Sandra Petrignani non interessano, che non evoca), rimane centrale quell'individuazione, la lettura di certi estremismi come di altrettante forme di riscatto, per un amore materno manchevole, insufficiente.

Ed è questa la ragione per cui *Marguerite* non è una biografia bensì, come vuole chi ha scritto il libro, un romanzo. Petrignani non ne fa un segreto: la stessa impossibilità dell'amore materno mai all'altezza della richiesta, la stessa esagerazione sentimentale in età adulta, le ha riconosciute in sé e ha voluto raccontarle attraverso quelle di chi – Nené, Margot, Duras – ne ha fatto scrittura. A differenza di Marguerite Yourcenar, Virginia Woolf, Colette, Grazia Deledda, Karen Blixen o Alexandra David-Néel, protagoniste del volume intitolato *La scrittrice abita qui* (Neri Pozza, 2003), serie di ritratti realizzati a partire dalla visita nelle rispettive case-museo, Duras non ebbe un'unica abitazione che potesse diventare riferimento istituzionale. Questo la esclude da quel volume, ma insieme è ciò che la differenzia dalle scrittrici citate. Di Duras si può fare un romanzo, non un museo.

E se da un lato *Marguerite* racconta di una scrittrice inevitabilmente diversa dalla persona che essa fu, d'altro lato il libro sta in piedi ed è vero per quella parte di reale cui dà voce. Ci sono i luoghi, vari, che fecero da palcoscenico alle rappresentazioni esistenziali durassiane: l'appartamento parigino di rue Saint Benoît dove la scrittrice visse con il marito Robert Antelme, poi con Dionys Mascolo da cui ebbe il figlio Jean-Outa; la casa fuori Parigi a Neauphle-le-Château (dove furono girate alcune scene del *Camion*); quella normanna di Trouville, teatro dell'ultima relazione con Yann Andréa. E così pure il Vietnam, la Cambogia, il Mékong. Ci sono le persone che ebbero a che fare con Nené, con Margot, con Duras: la madre, Marie Donnadieu, che muore nelle prime pagine del libro com'è morta ripetutamente nelle opere della scrittrice, inutile matricidio inutilmente reiterato; i due fratelli Pierre e Paulo; Elio Vittorini; Samuel Beckett; Jacques Lacan; Jeanne Moreau. L'elenco sarebbe lungo. C'è il cinema, strapazzato e reinventato da Marguerite Duras – film come *Hiroshima mon amour* o *India Song* lo testimoniano tuttora. E ci sono i libri, in un va e vieni da uno all'altro, con alcune principali ricorrenze, frasi incorporate, tracce fisiche della scrittura durassiana. C'è il discorso politico, quello amoroso, ci sono il dolore e l'alcol. Senza però

– è la qualità principale di *Marguerite* – che Sandra Petrigani si lasci fagocitare da Duras. Riuscendo così nell'impresa del ritratto per persona interposta.

(*L'Indice dei libri del mese*, luglio 2014: Marguerite Duras, *Il camion* e *Agatha*, Del Vecchio, p. 118, traduzione di Angelo Molica Franco; Sandra Petrigani, *Marguerite*, Neri Pozza, p. 212)

### Hervé Le Corre *Oltre i confini del noir*

Il commissario si chiama Albert Darlac. È un personaggio orribile, venuto fuori dalle fogne del collaborazionismo più truce, passato incolume attraverso le maglie dell'epurazione e rimasto a fare danni nella Bordeaux di fine anni Cinquanta, una città pesantemente segnata dalla guerra e dai crimini nazisti.

Se l'è inventato Hervé Le Corre, autore di noir ancora poco conosciuto da noi, ma già vincitore dei maggiori premi francesi riservati al *polar* con i suoi non numerosi romanzi, scritti nel tempo che gli avanza dalla professione di insegnante. Il lettore italiano appassionato del genere ha già avuto modo di apprezzarlo in *Nero è il mio cuore* (Piemme, 2012). Ora e/o manda in libreria quello che è considerato dai critici il suo capolavoro, insignito del *prix du polar européen* 2014.

*Dopo la guerra* si apre con una scena dura, molto. Darlac tortura un malcapitato con metodi appresi dalle SS. È una soglia che è necessario varcare per poter soppesare il macigno della vendetta destinato a scaricarglisi addosso nel corso del romanzo.

Gli altri due perni della vicenda sono un ventenne di nome Daniel, apprendista meccanico, malinconico di carattere e appassionato di cinema, tanto che si è costruito con un metro pieghevole un piccolo riquadro rettangolare che tiene in tasca e spesso guarda la gente e le cose attraverso quegli angoli retti in modo da *inquadrare* quello che vede. Daniel è orfano, i suoi genitori sono stati inghiottiti dai campi di sterminio, lui aveva pochi anni quan-

do glieli portarono via. È stato adottato da una coppia che lo ama come un figlio e che accudisce teneramente il suo sordo dolore. Il destino lo strappa anche da questi affetti per proiettarlo insieme a tanti suoi coetanei nel cuore arroventato del massacro algerino.

Ma poi c'è André Vaillant, il più denso dei tre personaggi. Il suo è un nome falso. Tornato a Bordeaux dopo quindici anni, sopravvissuto all'inferno del lager, ha uno scopo preciso: farla pagare a chi lo condannò a morte insieme alla moglie Olga. Lei non ce l'ha fatta, lui la deve vendicare. Appena arrivato in città porta la moto ad aggiustare nel garage in cui lavora Daniel. Ed ecco che il meccanismo romanzesco è innescato. Per scoprire chi sarà il gatto e chi il topo bisogna leggere fino all'ultima riga.

L'idea della vicenda è venuta all'autore sentendo la testimonianza di un ex resistente, Michel Slitinski, che fu porta-parola della parte civile nel processo contro Maurice Papon, segretario generale della Prefettura della Gironda durante il regime di Vichy, responsabile della deportazione di 1690 ebrei. Le Corre lo aveva invitato nel suo liceo a parlare con gli studenti della sua esperienza e lui aveva raccontato di quando, scendendo da un autobus, aveva urtato con la spalla un poliziotto nel quale aveva riconosciuto colui che tanti anni prima aveva arrestato suo padre, poi morto a Auschwitz.

Il romanzo di Le Corre, in effetti, va oltre i confini del noir classico. I capitoli sulla guerra d'Algeria e quelli in prima persona, stralci del diario di André, memoria della deportazione e della sopravvivenza, lo allargano a un orizzonte diverso. La sua scrittura, resa con efficacia nella traduzione di Alberto Bracci Testasecca, è del resto anch'essa un'invenzione. Le Corre non attinge, come spesso fanno gli autori di noir, al gergo. S'impenna senza remore nelle scene violente, al limite del sopportabile, ma con altrettanta forza sonda le profondità del dolore – e dell'amore – diventando poesia. Non è un caso: i suoi riferimenti sono da un lato Manchette, un maestro del genere, ma dall'altro Lautréamont, i suoi *Canti*. Omaggio esplicito al poeta della crudeltà, Le Corre l'ha reso con *L'homme aux lèvres de saphir*, il cui protagonista è un assassino

che nella primavera del 1870 copiava i crimini di Maldoror.

(*Tuttolibri*, 22 settembre 2015: Hervé Le Corre, *Dopo la guerra*, edizioni e/o, p. 528, traduzione di Alberto Bracci Testasecca)

## Marcel Provost *Violette*

Nelle sue lettere all'amante americano, Nelson Algren, Simone de Beauvoir – che pure la stimava come scrittrice e fece molto per aiutarla a pubblicare – la chiamava *la femme laide*. La donna brutta. Centrando il punto: per Violette Leduc la non accettazione del proprio aspetto fu il problema emergente e più palese, sommarmente rappresentativo del totale rifiuto di sé in cui fu costretta a vivere la sua travagliata esistenza.

E in maniera perfettamente calzante al personaggio, il film a lei dedicato da Martin Provost nel 2013, *Violette*, giunto ora sugli schermi italiani, comincia con una voce fuori campo che dice con semplicità questo punto nevralgico. “La bruttezza in una donna è un peccato mortale. Sei bella e quando passi per strada si girano perché sei bella. Sei brutta e quando passi per strada si girano perché sei brutta”. Si tratta di una citazione quasi alla lettera di una pagina di Violette Leduc in cui racconta di un episodio da lei vissuto: passava sul Pont des Arts a Parigi, quando incrociò una coppia e la donna, superandola e voltandosi, disse: “Non ho mai visto nessuno di più brutto”.

Quel problema – il grande naso, un braccio storto in seguito alla rottura di un gomito, l'andatura irregolare per un problema a una gamba – non era però che l'estrinsecazione di una bruttura d'altro genere che Violette non riuscì mai a superare: la propria condizione di bastarda, bambina non voluta, concepita per errore da una *femme de ménage* distrattamente sedotta dal figlio del datore di lavoro, e poi colpevolmente fatta nascere, con un destino segnato di difficoltà e dolore.

“Mia madre non mi ha mai dato la mano”, scrisse come prima frase quando decise di provarci, a mettere su pagina il proprio tormento, sollecitata da Maurice Sachs, uno dei tanti personaggi di cui Violette s’innamorò apposta per essere certa che non sarebbe stata ricambiata. Quel libro avrebbe avuto per titolo *L’asfissia*, il primo di una serie di romanzi autobiografici di lanciante forza che solo la strenua volontà di Simone de Beauvoir avrebbe portato alla pubblicazione ma che fino al titolo più noto, *La bastarda*, pubblicato nel ’64, sarebbero stati letti da una ristretta cerchia. Di amici importanti, ma poco numerosi: Genet, Cocteau, Sartre, Camus. E il loro entourage di intellettuali della *rive gauche*. Camus, dietro raccomandazione di Simone de Beauvoir, accolse quel primo libro nella collana che lui stesso aveva da poco varato per Gallimard, «L’Espoir». Inevitabilmente narcisista, pur nel costante odio di sé, Violette Leduc avrebbe voluto uscire nella *blanche*, la collana più prestigiosa della grande casa editrice. Le mezze misure non fecero parte mai del suo carattere.

Ma torniamo al film. Di solito un *biopic* dedicato a uno scrittore, di grande o piccola fama che sia, è deludente. Chi conosce e apprezza lo scrittore infatti trova disattese molte delle sue aspettative; chi non lo conosce difficilmente s’interessa alla ricostruzione della sua vita. Oppure c’è il rischio opposto, quello dell’agiografia: ancora più fastidioso. Martin Provost è riuscito invece a tenersi al riparo sia dalla noia che dall’esagerazione, risultando convincente (e raffinato dal punto di vista del rispetto di una psicologia complessa). Verso metà film, dopo una telefonata di forte tensione emotiva tra Violette e Simone, c’è un’inquadratura molto rapida, quasi un fermo immagine, su una donna seduta a un tavolino in un caffè, la sua età è quella di passaggio tra la maturità e la vecchiaia, piuttosto sciupata, triste, sta portando un bicchiere di vino alle labbra. È sola. Non sappiamo chi sia, è la sua unica apparizione. A me spettatrice ha fatto l’impressione del ritratto incastonato, immagine dell’interiorità di Violette trasposto in fotogramma. Una proiezione su un suo probabile futuro rispetto al momento raccontato nel film.

Perché quella è la chiave, la cifra della riuscita di una rappresentazione rischiosa. Violette Leduc soffrì tutta la vita di solitudine, pur presa nel turbine di relazioni numerose, nonostante varie convivenze e persino un matrimonio, e passioni ogni volta estreme. Il film è opportunamente organizzato in capitoli, dedicati ognuno ad un amore della protagonista. Il primo s'intitola dunque *Maurice* (interpretato da un sorprendente Olivier Py) e coglie Violette nella fase della coabitazione con il ben noto scrittore omosessuale ebreo che durante l'occupazione diventò collaborazionista e instradò Violette al mercato nero (autore di quel *Sabba* in cui molte personalità parigine si videro ritratte a sorpresa, certo non in forma lusinghiera). L'uomo tendeva a sfruttare per il proprio vantaggio le amicizie e questo fece anche con Violette che accettò di "lavorare" per lui nella speranza di avere in cambio almeno un po' di affetto. Fu però senz'altro Sachs a spingerla a scrivere, mettendo involontariamente in mano a Violette la penna fatidica. Dal libro che per primo ne nacque, *L'asfissia* dunque, Simone de Beauvoir, cui Violette portò il manoscritto avendo letto *L'invitata* ed essendosi prontamente innamorata di lei, le chiese di togliere le pagine dedicate a quell'uomo, che le erano parse superflue.

E il secondo capitolo del film è così intitolato a questo altro amore, il più grande e infelice, ma anche – parlando in termini crudi – il più fruttuoso dal punto di vista concreto. Da subito, l'amore di Violette nei suoi confronti si fece ossessivo, andava ad aspettarla sotto casa, le lasciava mazzi di fiori sull'uscio, le faceva agguati ad ogni angolo di via. Simone, nel film meno dura di come pare sia stata in realtà, ma comunque severa, seppe però cogliere l'importanza della scrittura di Violette, la incoraggiò ad assecondare il proprio coraggio. In quelle pagine, lei raccontava ciò che aveva vissuto sfidando la censura: la relazione omosessuale con una compagna di collegio, e poi quella con un'insegnante, le reazioni repressive subite, un aborto, l'urlo delle sue carni irrefrenabilmente desideranti, l'umiliazione dell'amore negato, l'impenarsi della mente, il buco della follia. D'accordo con Sartre, Simone de Beauvoir decise di versare un mensile alla Leduc, fin-

gendo che venisse da Gallimard, in modo che lei lo accettasse e, sollevata almeno dai problemi di sopravvivenza, potesse continuare a scrivere. Il fronteggiarsi di Emmanuelle Devos (che interpreta Violette) e Sandrine Kimberlain (incaricata dell'impervio ruolo di Simone) è molto efficace nel ritrarre la relazione di forza instauratasi tra le due donne, l'impossibile schermaglia. "Violette Leduc non fa niente per piacere: non piace e fa persino paura", scrisse la de Beauvoir nell'introduzione che firmò per *La bastarda*. Ciò nonostante, ed anzi anche per questo, già diventata icona del femminismo per aver scritto *Il secondo sesso*, dosò con sapienza il proprio appoggio in modo tale da fare di lei un caso letterario.

Altri capitoli sono dedicati a *Jean* (Genet), che sin dall'*Asfissia* aveva riconosciuto in Violette una sorella, e aveva preso a frequentarla, sottovalutando la sua facilità all'innamoramento disperato. A *Jacques* (Guérin), forse il più insensato degli amori di Violette, il profumiere mecenate che incapace di ricambiare il sentimento le offrì un'edizione di lusso del suo secondo libro, *L'affamata*. Ma anche a *Berthe*, la mamma di Violette, donna infelice ed egoista, e che pure le fu vicina, nei limiti delle sue capacità, quando i momenti si fecero bui. In seguito al ricovero per disturbi nervosi, dove fu sottoposta a elettrochoc, o all'intervento per un tumore al seno. Provost disegna una madre istintivamente presente. Non affettuosa, non protettiva, ma vigile.

E poi *Faucon*: tra gli amori, anche quello per un luogo. In Provenza, ai piedi del Ventoso, dove Violette finì per comprarsi una casa grazie al successo straordinario della *Bastarda*, centomila copie in poche settimane, e dove trovò modo, da sola, affidando un dolore non condivisibile a una natura finalmente amica, di accostare una sorta di serenità. Il film s'interrompe qui.

Della pienezza del ritratto, Provost deve ringraziare anche collaboratori straordinariamente efficaci: René de Ceccatty, che ha firmato con lui la sceneggiatura, e Carlo Jansiti, biografo ufficiale di Violette Leduc, innamoratosi poco più che ragazzo della scrittrice e della sua storia, specialista indiscusso della sua opera.

(L'Indice dei libri del mese, settembre 2015: in occasione dell'uscita del film di Marcel Provest *Violette* su Violette Leduc)

**Olivier Rolin**  
***Quando la notte non esisteva***

In *Tigre di carta* tutto è datato perché racconta di tempi che non ci sono più.

Scritto nel 2002 da Olivier Rolin e solo oggi, grazie alle edizioni Clichy, proposto in italiano (nella convincente traduzione di Tommaso Gurrieri), è un romanzo struggente e nostalgico, benché ambientato nel presente. Ma lo è per chi, lettore nato dopo, l'epoca di cui si parla non l'ha vissuta. Per l'autore si tratta invece di un inventario.

A cominciare dalla notte per dormire considerata un'invenzione della borghesia. Scrive Rolin: "A quei tempi la notte non esisteva". Parla degli anni della lotta, il Maggio francese e dintorni. All'epoca lui aveva, venuto al mondo nel 1947, vent'anni. Per chi ne ha venti oggi, destinatario designato del discorso, il mondo di cui narra può apparire a metà strada tra una specie di utopia (a tratti molto distopica) e una fiaba politica delle più curiose: "C'era una volta l'ideale..."

Giornate di "duro lavoro sovversivo" affiorano nel ricordo della voce che parla. Il suo monologo però scorre sul nastro di una tangenziale, il *périphérique* esterno parigino, percorso in macchina di notte da Martin, alter ego dell'autore, e da Marie, giovane donna, figlia di un ex compagno morto per le giuste Cause. Il racconto di come andò, e del perché, serve a chi lo fa per dare un senso, inteso letteralmente anche come direzione, al proprio andare, ma soprattutto per restituire un padre, sia pure fatto di parole, alla ragazza. Aveva quattro anni quando lui morì, da quel giorno ne sono passati venti. Quell'uomo aveva un soprannome, da combattente: Treize. Lei dunque è prima di ogni altra cosa, per Martin, sua figlia, la figlia di Treize.

Così, in un libro tutto sommato duro, per via dell'assenza di compromessi, per l'intransigenza, per la spigolosità dei suoi protagonisti, degli artefici di quel passato, ci sono improvvisi sprazzi di poesia. Mentre l'auto procede e le insegne al neon – “arbore-scenze elettriche” – si susseguono pubblicizzando il mondo globale, e il profilo cupo di Marie vi si staglia in controcampo, la memoria si fa strada: a quell'epoca non c'era nessun *périphérique*, “... il confine tra la città e la periferia era ancora come l'avevano descritto Cendrars o Céline, una zona scassata e poetica, una corona irsuta, accozzaglia di abitazioni eteroclite, capannoni, alloggi operai, antiche ville in rovina, pezzi di paesi, di bidonville anche, e poi fabbriche, officine, magazzini e poi discariche e terreni abbandonati, piccoli orti, capanni, tutto un insieme sinistro e a volte allegro, e sporco, a sghimbescio...”.

Ma anche, presentato come un rimbrotto – accusa della ragazza rivolta al passato che le ha tolto un padre – ecco spuntare l'indicazione tecnica, la chiave del modo, il necessario incedere discontinuo della narrazione: “E chi sono questi tipi, Angelo, Nessim? ti chiede la figlia di Treize. Non sai raccontare le storie, mescoli tutto. È il contrario ragazzina, le rispondi: il pasticcio fa parte della storia”.

E poi ci sono i *maîtres-à-penser*. Louis Althusser, per citarne uno. Il filosofo del marxismo, professore all'Ecole Normale Supérieure fino all'uccisione per strangolamento della moglie nel 1980, autore alla fine della vita di quel testo-testamento, *L'avvenire dura a lungo*, che di questo, del libro di Rolin, è in qualche modo alla lontana una sorta di premessa. Un *maître-à-penser* evocato non a caso, significativo, perché bloccato al banco della Teoria, e poi sconvolto nell'intimo della psiche dal passaggio all'atto dei suoi allievi.

Infine c'è la contraddizione in termini: la sfiducia nella letteratura, all'epoca considerata inutile, combattuta, respinta, e oggi praticata ma non solo, anche portata passo passo lungo il cammino del discorso. Da Cendrars e Céline a Nabokov, a Isaak Babel,

allo stesso Proust che luccica in esergo: “*Ma quelle storie riposavano nei diari di trent’anni fa e nessuno le conosceva più*” (dal *Tempo ritrovato*).

Insomma quella *Tigre di carta* del titolo, al di là dell’immagine ormai stereotipa, chi è? Lui, Rolin – nel ’68 attivista e capo degli scontri, poi noto giornalista, a *Libération* soprattutto – che non ce l’ha fatta a restare duro fino in fondo e alla scrittura urlata di quegli anni, ai comunicati armati, ha sostituito il fluire sciolto della parola sì notturna – non meno di allora – ma oggi scorrevole, come lo è il traffico sul *périphérique*, la tangenziale?

La conclusione. Come dice Martin alla sua interlocutrice, necessariamente scontrosa: a quell’epoca “internet non esisteva, e nemmeno i computer. Né le tangenziali né il TGV né i cellulari né la tv via cavo né i walkman e nemmeno le segreterie telefoniche, ti rendi conto?”. Un’altra era, non quarantacinque anni fa. Capirsi è difficile, ma non impossibile. Il tramite sta nel motore della scrittura: anche il padre del narratore risulta essere rimasto ucciso per errore in Indocina. Il punto che unisce due generazioni così distanti, più ancora di quanto non comporterebbero gli anni che li separano, sta nel fantasma del genitore perso in maniera violenta, nel non senso, nell’abietto di quel *manque* e del suo farsi attraverso il tempo determinante.

(*L’Indice dei libri del mese*, marzo 2015: Olivier Rolin, *Tigre di carta*, Clichy, p. 288, traduzione di Tommaso Gurrieri)

## **Claude Simon** ***La macchina del tempo***

Per Salvador Dalì, Perpignan era l’ombelico del mondo. La stazione ferroviaria di Perpignan, per essere precisi. E vale la pena di tornarci, al centro della cittadina pirenaica, per prendere però questa volta non il treno, bensì – con Claude Simon – il tram.

Salirci, su quel tram, con Simon bambino, in un certo giorno di circa novant’anni fa.

Appena messo piede nella cabina guida, guardando il conducente spingere con piccoli colpi del palmo aperto la leva per mettere in moto e far prendere velocità al tram o riportarla poi alla posizione iniziale staccando così la corrente in prossimità di una fermata, avremo l'impressione di venire aspirati in una giallobronzea macchina del tempo e d'intraprendere un viaggio singolare, forse iniziatico. Ci parrà d'inciampare in un'esperienza arcaica e avanguardista insieme, che giunge a noi sul filo di una scrittura fin dalle prime righe conturbante.

L'occasione? È data dall'uscita, per Nonostante edizioni, nell'efficacissima traduzione di Stefania Ricciardi, dell'ultimo romanzo di Claude Simon, intitolato per l'appunto *Il tram*. Insignito del premio Nobel per la letteratura nel 1985, quando nel 2001 Simon pubblicò quest'ultimo romanzo aveva ormai ottantotto anni. Per l'ex-nouveau romancier la morte sarebbe sopraggiunta nel 2005. Da molto tempo in Italia non lo si pubblicava più. Dopo libri splendidi e giustamente apprezzati come *La strada delle Fiandre*, *Storia*, *Trittico* o *L'acacia*, tradotti a suo tempo da Einaudi, era stato dimenticato per ragioni poco chiare. Ogni suo romanzo infatti aveva continuato a essere straordinario. E così *Il tram* – un capolavoro – era incredibilmente rimasto sinora inedito, da noi (Nonostante ed. ha da poco pubblicato anche un altro inedito di Simon, *L'Erba*, scritto nel 1958).

Il tram percorreva un tragitto di tre quarti d'ora circa dalla città alla spiaggia, e di altrettanti per il percorso inverso dalla spiaggia alla città. Una quindicina di chilometri. In entrambi i sensi, due tram partivano ogni ora nel medesimo istante incrociandosi così a metà strada. Giunto alla soglia dell'ultimo viaggio, Simon ci risalì, sul tram, facendosi dare un passaggio dalla memoria, come ci saliva quando era ragazzino, fermandosi, poiché “tollerato”, ma così credendosi adepto di una sorta di élite, di una cerchia ristretta, nella cabina del conducente, dove si stava in piedi e dove alcuni adulti imitando il *wattman*, capo muto della quotidiana anabasi, avevano il permesso, vietato nella zona per passeggeri seduti, di fumare liberamente. Il piccolo Claude, che abitava con la mam-

ma, vedova di guerra, in riva al mare, prendeva il tram al mattino per recarsi a scuola in città e lo riprendeva poi il pomeriggio alle quattro, per tornare a casa.

Il romanzo è in trentasette sequenze. Ed è un va e vieni temporale che imita quello del tram di andata e ritorno su rotaie destinate a insabbiarsi, fra strati di ricordi sovrapposti che progressivamente si srotolano sollecitandosi l'un l'altro senza riguardo per una qualche successione cronologica ordinata ma diffondendosi liberamente, come il fumo delle sigarette nella cabina del conducente, sulla pagina.

Un ritratto della memoria, è stato definito *Il tram*. Un ritratto speciale però, in cui un po' come in certe tele di Bruegel o di Bosch, epoche diverse sono affiancate, evocate tramite immagini che le raffigurano. Immagini che sono descrittive e al tempo stesso fotografiche. Affiorano così alla superficie del racconto istantanee della mamma, delle sue carni floride prima, poi del suo scavarsi nella malattia. Del letto a rotelle su cui veniva portata in giardino, del falò immaginario di quel letto dopo la sua morte quando Claude aveva solo dodici anni. Istantanee di guerra, quella che aveva ucciso il padre, quella spagnola contro Franco, quella che su un convoglio condusse il narratore in prigionia, in Germania. Immagini della tavolozza di biglietti, un colore diverso per ogni diversa tratta del tragitto, in tram. E dell'ospedale, di un ricovero grave, con l'ossigeno, la flebo, lo sprofondare della coscienza. Il vecchio del letto accanto, il suo pigiama di velluto rosso. L'infermiera, la sua solidità, la sua rudezza. E ritmiche, come la risacca, istantanee di quell'infanzia da cui tutto parte, le corse per prendere il tram, le attese di un'ora quando era già partito, le architetture della durata e il loro immortalarsi.

Il fraseggiare di Simon è musicale, ti trascina. Mette insieme quello complesso, articolato, a scatole cinesi, digressivo di Proust e quello cadenzato, echeggiante, sonoro di Céline. Una voce, leggendolo, ti accompagna – voce corale, dei tanti narratori che incarnano ognuno una delle età ritratte – e non ti lascia, fino alla fine, sciogliendo le difficoltà.

Per Simon, come egli stesso ebbe a citare nel discorso di Stoccolma (da rileggere, così come le *Quatres conférences* edite nel 2012 da Minuit), il reale non è né significativo né assurdo: semplicemente esiste.

(*Tuttolibri*, 11 aprile 2015: Claude Simon, *Il tram*, Nonostante edizioni, p. 148, traduzione di Stefania Ricciardi, postfazione di Patrick Longuet)

### **Emmanuèle Bernheim** ***Il padre che voleva morire***

Autobiografia in senso stretto, *È andato tutto bene* di Emmanuèle Bernheim è un libro cui non si può sfuggire. La morte dei genitori, se l'andamento del tempo è regolare e scorre senza tragici sovvertimenti nell'ordine degli eventi, è qualcosa cui presto o tardi ci si trova ad essere confrontati. E comunque vada e per i più, è un passaggio esistenziale difficile da vivere. Ma il caso raccontato qui è per ora eccezionale: Emmanuèle Bernheim ha infatti dovuto *realmente* reagire alla richiesta del proprio padre di aiutarlo a farla finita.

Nota scrittrice classe 1955, sceneggiatrice di vari film di François Ozon, collaboratrice di Michel Houellebecq per l'adattamento cinematografico di *Piattaforma*, compagna di Serge Toubiana, ovvero del direttore della Cinémathèque française, Emmanuèle Bernheim è una personalità pubblica. Per la Francia intellettuale il suo è un nome molto conosciuto. Pubblicando *È andato tutto bene* si è molto esposta. In Francia il suicidio assistito è illegale, come da noi. Decidere di raccontare per filo e per segno l'accompagnamento alla morte chiesto e ottenuto da André Bernheim, suo padre, all'età di 88 anni, in seguito a un incidente cerebrovascolare invalidante, ha rappresentato un rischio non da poco. Ma è stato il modo, necessario, per fare qualcosa di quell'esperienza, non permettere che il dolore attraversato diventasse esclusivo e cancellasse la sua importanza.

Comprimarie sono *le sorelle* (Emmanuèle – l'autrice – la maggiore, Pascale la minore). Protagonista è il padre. Quello che va in scena è il dramma della fine. Lui vuole gestirlo, non esserne ostaggio. Ma ha bisogno delle figlie, per mettere in atto il suo piano. Fisicamente la vita lo ha menomato, dopo l'ictus non è più in grado di usare la parte destra del corpo. Le sorelle dovranno dunque accettare la sua decisione, quella di *farla finita*, e aprirsi un varco tra gli ostacoli di un percorso irto e pericoloso. Non approvando la decisione del padre, ma suoi strumenti obbligati, incapaci di opporsi.

L'accusa? “Articolo 223-6 del codice penale. Omissione di soccorso a persona in pericolo. Cinque anni di detenzione e settantacinquemila euro di multa”. Ma la determinazione del genitore è perentoria. “Se l'avvocato ritiene che per noi è troppo rischioso, richiameremo l'ambulanza e tornerai indietro”, dice Emmanuèle dopo il lungo interrogatorio subito in commissariato. “No! Arrangiatevi. Non torno neanche per sogno”, risponde lui. Il piano prevede il viaggio notturno verso la Svizzera del padre da solo. Un filmato prova la sua scelta consapevole e autonoma. La figlia maggiore andrà dopo, a recuperare l'urna con le ceneri. Nessuno deve accompagnare il padre, potrebbe nascere il sospetto di una scelta non libera, di un'interferenza parentale interessata.

Due considerazioni. La prima: pare inverosimile che si possa venire sospettati di indurre un proprio genitore a togliersi la vita in una clinica svizzera dove dei medici sono disposti, dietro compenso, a facilitare il suicidio. La seconda: la narrazione, a mano a mano che la vicenda avanza, assume sempre più le caratteristiche del romanzo. Non c'è altro modo per raccontare l'impossibile.

La denuncia di una persona vicina (le cugine americane? o il misterioso G.M., l'ambiguo amico, forse compagno del padre?), l'emergenza notturna che rischia di mandare tutto a monte, e più che mai il sorprendente miglioramento del malato che ricomincia a nutrirsi autonomamente e a provarci gusto, che torna a leggere e a parlare, danno alla storia i contorni della finzione.

Ma ci sono gli effetti di reale. Minuscoli, eppure determinanti. L'abbraccio aggrappato tra le sorelle alla notizia dell'imbocco che si teme senza ritorno, ad esempio. Un gesto irriflesso, disperato, unico, salvifico. O il riferimento *en passant* alla mostra retrospettiva dedicata a Stanley Kubrick che Serge Toubiana sta preparando tra mille difficoltà nei giorni in cui Emmanuèle lotta contro se stessa non sapendo (o non potendo) convincere il padre a desistere. Quella mostra andò poi in porto, fummo in tanti a vederla. E quello che era sembrato un romanzo torna a portare con sé la sua fetta di reale, la sua nuda, importante verità. Limpida ed efficace la traduzione di Margherita Botto.

(*Tuttolibri*, 20 giugno 2015: Emmanuèle Bernheim, *È andato tutto bene*, Einaudi, p. 162, traduzione di Margherita Botto)

### **Éric Chevillard** ***Con una sedia sulla testa***

Utopia del mondo alla rovescia in versione postmoderna, *Sul soffitto* di Éric Chevillard è una sfida di petto al senso comune e alla facilità del prevedibile.

Cinquantunenne romanziera di lungo corso, l'autore è molto noto in Francia anche come blogger. *L'Autofictif*, tra tanti blog letterari che fioriscono in rete, è sicuramente quello che più ha fatto parlare di sé per lo spirito sperimentale e spiazzante di chi lo anima. L'idea di base è quella della scrittura come principio di realtà. Niente è vero o verificabile prima di essere diventato racconto. Solo la traduzione in parola, cioè, rende reale l'esperienza.

Il che amplifica straordinariamente le potenzialità della scrittura stessa, che ben lungi dal doversi attenere a ciò che accade nella norma, può anzi deve spaziare molto oltre proprio allo scopo di squarciare il velo (della banalità, dell'apparenza).

*Sul soffitto*, primo suo titolo tradotto per Del Vecchio dal coraggioso Gianmaria Finardi (onore al merito, di fronte alla riuscita di un'impresa decisamente ardua), non poteva essere scelto meglio

per far conoscere al pubblico italiano l'universo mentale dell'autore. In modalità squisitamente autofinzionale, il protagonista si presenta in prima persona enunciando sin dall'inizio la sua singolarità: da quando era piccolo, porta sulla testa una sedia rovesciata. Consigliata dal medico per correggere la tendenza che aveva da bambino a stare curvo, e contestualmente anche quella a sentirsi diverso dagli altri, la sedia sulla testa è poi diventata poco alla volta parte di lui, inscindibile, come incorporata. Dopo aver scoperto le straordinarie libertà cui la gambuta protesi dà adito, al contrario di quel che si potrebbe credere, il narratore – accettati gli inevitabili disagi come doversi sempre chinare per passare da una porta, non poter indossare che indumenti aperti sul davanti, poter guidare solo cabriolet e via dicendo – vive e soprattutto racconta una vita fatta di metaforiche vicende singolarmente formative. Non solo si fidanza, senza dover rinunciare alla sedia neanche durante gli approcci fisici più ravvicinati, ma anche assiste compiaciuto al formarsi intorno a lui di una piccola comunità di persone le cui rispettive diversità si rivelano aggreganti. Loro si somigliano perché hanno punti di vista *altri*, rispetto a quelli socialmente omologati.

La piccola comunità capitanata dall'uomo con la sedia in testa, dopo l'inevitabile sfratto dal cantiere abbandonato di una futura biblioteca mai sorta in cui si era sistemata, va ad abitare nel borghe-sissimo appartamento della famiglia di Méline, la fidanzata del narratore che, complice, a insaputa dei genitori, accoglie i sette amici alla rovescia ospitandoli *sul soffitto* della sua stanza. Dimostrazione di come, a testa in giù, vada molto più sangue al cervello e tutto si riveli, di conseguenza, assai più chiaro. Da qui in poi conviene sia il lettore a inerpicarsi, senza più appigli. Sappia comunque che s'imbatte in sorprese continue: dalla sezione trasversale di panino che gli piomberà iperrealisticamente addosso all'odore tanto forte da farsi solido dell'ex gruista Kolski di cui quest'ultimo vorrebbe far scultura, alle frequenti fiabe con le quali la signora Stempf intrattiene i suoi bambini che non ha fatto nascere e che continuano a crescere dentro alla sua pancia e persino a un inatteso Proust

(l'*autofictif* più autorevole di tutti) di cui si illustra come, quanto a lui, si rapportasse con le sedie.

Figlio cadetto delle neoavanguardie, nato a La Roche sur Yon nel 1964, Chevillard pubblica in Francia da Minuit, la casa editrice diventata grande coi *nouveaux romanciers*, Robbe-Grillet, Sarraute, Simon... Del Vecchio lo ha fatto suo rovesciando anche il paratesto, a partire dalla copertina. Quando prenderete in mano il libro vi parrà che tutto sia al contrario. Niente paura: dopo averlo girato un po' di volte, ne troverete il verso e il senso.

(*Tuttolibri*, 10 novembre 2015: Éric Chevillard, *Sul soffitto*, Del Vecchio editore, pp. 136, traduzione di Gianmaria Finardi)

### Émile Zola *Nell'officina del romanzo*

Arriva a compimento, con questo terzo volume, la pubblicazione dei *Romanzi* di Zola per i Meridiani Mondadori. Progetto editoriale, introduzioni e note sono di Pierluigi Pellini: una curatela davvero notevole. Per un'impresa del genere, oltre a solida sapienza critica ci voleva la capacità di mettere insieme un'équipe di forte tempra. Non per il numero dei romanzi proposti, che sono certo tanti – nove (scelti incrociando il criterio estetico con quello dell'esemplarità) – ma che, tre alla volta, diventano abordabili. No, proprio per la natura di quei romanzi. Celeberrimi e però, in linea di massima, poco e male conosciuti dal lettore italiano. Si trattava di tentare un'operazione totale di raschiatura, di tutte le concrezioni fiorite nel corso del tempo, di *liberare* quei volumi dei *Rougon-Macquart* e *Thérèse Raquin* (il solo romanzo esterno al ciclo) dalla patina vecchia di traduzioni spesso inadeguate che li avevano arrugginiti. Un intervento riuscito: a tocchi di grazia, limature attente, iniezioni di linfa nuova, rese limpide. Magie insomma, ma tutte rigorosamente filologiche. Dopo *Thérèse Raquin*, *L'Assommoir* e *Nanà* nel primo volume, *Pot-Bouille* (tradotto come *La solita mine-*

stra), il magnifico *Au Bonheur des Dames* e *La gioia di vivere* nel secondo, qui troviamo *Germinal*, *La terra* e *La bestia umana*.

Il merito principale del curatore è stato quello di restituire un'immagine di Zola finalmente sfaccettata. Convinto com'è che Zola "tutto è stato fuorché monolitico", Pellini lo prova nei suoi densi saggi introduttivi proponendo una convincente ridefinizione critica dell'autore, mettendone in luce la tormentata complessità, la pluralità di stili "in cui si incontrano lo sguardo di Manet e l'esempio di Flaubert, l'oralità popolare colta sul vivo e la cultura positivista, le suggestioni di Schopenhauer e il denegato modello del romanticismo hugoliano", come ha scritto Mariolina Bertini. Prendiamo come esempio il lavoro fatto per *Germinal*. Quello sulle miniere del Nord è il romanzo di Zola per antonomasia, forse più di ogni altro. Pellini dimostra come, aggredendo e insieme rimpiangendo l'impianto del romanzo ottocentesco, Zola realizzi in *Germinal* l'exploit di salvaguardare la profondità della narrazione insufflando al contempo nella scrittura l'osservazione naturalistica orizzontale. Come risulta dall'*Ebauche*, l'avantesto che precede anche l'inchiesta documentaria (segnalo en passant che note e preziosissime notizie sono state redatte attingendo ai manoscritti dei dossier preparatori, molto ricchi e in parte ancora inediti), Zola – deciso a trattare il tema della lotta di classe colto nel momento del suo sganciarsi dal braccio di ferro diretto e personale tra imprenditore e salariati, nel delinearsi di un capitalismo sempre più dominato dai grandi cartelli monopolistici – aveva di fronte a sé due ipotesi: prediligere la drammatizzazione e dunque la personificazione del capitale nella figura di un padrone specifico, oppure prendere come soggetto una società anonima con un direttore salariato e dietro di lui gli azionisti cattivi. Riuscì poi in realtà a fare entrambe le cose, accostando alla sofferenza dei minatori una simmetrica rovina del capitale tramite la figura dell'ingegnere intraprendente che rischia tutto il suo denaro e lavora sodo accanto agli operai, destinato inevitabilmente a fallire. Ma il dramma del capitale dal volto umano (in senso letterale) appare raffigurato all'interno del dramma maggiore, quello della miniera che appar-

tiene alla società anonima. Lo aveva scritto Zola stesso, nell'individuare ciò che lo distingueva dall'autore della *Comédie humaine*: "Balzac dice che vuole dipingere gli uomini, le donne e le cose. Io degli uomini e delle donne faccio un tutt'uno, ammettendo le differenze naturali, e uomini e donne li sottometto alle cose", come ricordato dal curatore.

Il valore aggiunto di questa raccolta sta poi nelle traduzioni, tutte di altissima qualità: per *Germinal* di Giovanni Bogliolo, per *La terra* di Donata Feroldi e per *La bestia umana* di Dario Gibelli. Balzato in avanti come la locomotiva dei Lumière, l'Emile Zola di Pellini ci butta addosso e ci squaderna tra le mani la sua impressionante spinta.

(*Tuttolibri* 9 gennaio 2016: Émile Zola, *Romanzi* vol. III, a cura di Pierluigi Pellini, "Meridiani" Mondadori, p. 1912)

### **Muriel Barbery** ***L'espedito della saga***

Ripresentarsi al pubblico dopo un successo straordinario e inatteso come quello dell'*Eleganza del riccio* avrebbe fatto tremare i polsi a chiunque. Muriel Barbery ha lasciato passare nove anni prima della nuova sortita. *La vita degli elfi* è il risultato della lunga attesa.

Sin dal titolo, è un romanzo spiazzante. Non in sé: la letteratura sul piccolo popolo è vasta, gli amanti del genere a loro volta lo sono (un piccolo popolo). No, a spiazzare è il fatto che, dopo un *Riccio* a impianto filosofico centrato su problematiche antroposociologiche ritenuto così attuale da suscitare l'entusiasmo che tutti ricordiamo, l'autrice abbia scelto di rovesciare la sua scrittura in maniera tanto radicale. L'unica via possibile per non deludere i suoi sei milioni di lettori sparsi in tutto il mondo? Certo è che tra le riflessioni della portinaia pensatrice in duetto con la ragazzina superdotata di buona famiglia e questa vicenda ambientata in vaghi tempi lontani tra animali parlanti e temibili "consigli elfici ristretti", la distanza è davvero grande.

Nonostante le varie centinaia di pagine, la trama è presto raccontata. Il romanzo racconta di due bambine – una spagnola (Maria), l'altra italiana (Clara) – arrivate tra i comuni mortali con modalità da fiaba, la prima in una sperduta campagna borgognona, la seconda sulle aspre montagne abruzzesi, con lo scopo comune di stupire il mondo combattendo a suon di graziosi prodigi il trionfo dei poteri malefici. Maria parla con i cinghiali e le lepri, Clara suona angelicamente il piano senza averlo mai studiato. Distanti all'inizio, le due bimbe entrano in contatto a un terzo del libro. Ed è lì che la trama comincia a muoversi. Prima pascola poeticamente per paesaggi incantati, nell'alternanza di capitoli tra la campagna francese in cui miracoleggia Maria e la montagna aquilana che Clara rende struggentemente musicale.

“È una fiaba ma anche la verità”, spiega la voce narrante a un certo punto, aggiungendo poi subito l'inquietante quesito: “Chi può distinguerle?”... Intervistata circa un anno fa, al momento del lancio del libro da parte dell'editore francese, Muriel Barbery negò la dimensione fiabesca. O meglio disse che un romanzo non può essere una fiaba (ineccepibile, da un punto di vista teorico). Disse che sì, *La vita degli elfi* prende a prestito alcuni elementi dall'universo del meraviglioso, ma soprattutto è legato a una certa “letteratura della terra”. E che non si tratta neppure di una parabola. Del resto, disse, gli elfi del romanzo non si sa se sono reali o sognati. A innescare il romanzo, affermò, è stata una frase del *Libro del tè* di Kakuzô Okakura in cui, nel 1906, egli parla con nostalgia della Cina antica che ha offerto all'arte nipponica i suoi più begli artefatti, rimpiangendo però che il mondo cinese si sia poi fatto moderno, ovvero “vecchio e disincantato”. Ritrovare un incanto, poetico e naturale insieme, è allora diventato lo scopo faro (quello apparente: superare l'odio per la madre e l'età cerniera dei dodici anni, forse, quello latente).

Tornando alla trama: quando le due bambine s'incontrano, il che avviene a Roma presso il Maestro, l'intreccio si annoda. Comandate da un elfo perverso, le forze del male vorrebbero distruggere il mondo degli umani. Ma a combatterle ci saranno Ma-

ria e Clara, formate dal mondo elfico (la parte buona di esso) in modo da instaurare nello scontro culminante la magica alleanza tra gli elfi (quelli positivi) e gli uomini (quelli capaci). Per riuscire però è imperativo che Clara e Maria sommino i loro superpoteri.

Drasticamente illeggibile per *Les Inrockuptibles*, scritto con enfasi manierista tale da suscitare o deliquio ammirativo o repulsione totale per *Le Figaro*, e saggiamente affidato al giudizio dei lettori da *Le Monde*, *La vita degli elfi* avrà comunque un seguito (lo scoglio del prossimo ritorno? Aggirato con un espediente pratico, la saga).

(*Tuttolibri*, 18 gennaio 2016: Muriell Barbery, *La vita degli elfi*, edizioni e/o, p. 256, traduzione di Alberto Bracci Testasecca)

## **Michel Tournier** **Addio a un maestro**

Da ieri il maggior scrittore francese vivente non è più Michel Tournier. Novantunenne, se n'è andato lunedì sera, assistito dal figlioccio, nella canonica di Choisel, dove abitava da mezzo secolo, vicino a lungo di Ingrid Bergman. Sprofondato nella valle della Chevreuse, era il rifugio che aveva scelto per dedicarsi alla scrittura e diventare un mito. “Più sono visto e meno vedo”, amava dire, lui che per i suoi grandi romanzi aveva bisogno eccome di spalancare gli occhi sul reale, andandolo a cercare.

In quella stanza dalla quale non si poteva più muovere, la stanza grande della canonica, il cui pavimento era tutto coperto di libri “per averli a portata di mano”, è contenuto un tesoro: decine di quadernini scritti a mano, ogni giorno, il suo diario, che lui chiamava *journal extime*, diario aperto, per distinguerlo da quello *intime*, che non lo interessava per niente. Diceva infatti di non avere stati d'animo, o che comunque non erano importanti. Mentre era rapito da tutto ciò che accadeva all'esterno, fuori di lui.

Appassionato “soprattutto di geografia”, l'autore di *Venerdì o il limbo del Pacifico*, del *Re degli ontani*, de *Le meteore*, dei deliziosi racconti raccolti nel *Gallo cedrone*, o ancora di *Gaspare, Melchiorre e Bal-*

*dassarre*, libro in cui s'inventò che i tre Re Magi erano in realtà quattro – per citare solo i titoli principali – Tournier amava raccontar storie, e lo sapeva fare. Nato a Parigi il 19 dicembre 1924 in una famiglia cattolica da genitori universitari germanisti e germanofili, era bilingue. Aveva voluto laurearsi in filosofia all'Università di Tübingen, subito dopo la seconda guerra mondiale, affascinato dai libri di Bachelard e di Sartre, oltre che dall'opera omnia di Kant. Rientrato in Francia dopo la laurea, aveva però fallito per ben due volte l'agrégation, il concorso per insegnare filosofia, rimanendoci malissimo. A posteriori, una vita dopo, disse che quel fallimento era stata la sua fortuna: non sarebbe diventato scrittore se avesse fatto il professore e in più, se fosse diventato professore, avrebbe insegnato una filosofia sbagliata ai suoi allievi, che avrebbe portato anche loro a fallire. Il suo spirito era troppo libero per adattarsi a una cattedra.

Scrivendo invece è diventato maestro di tutti. La versione per ragazzi di *Venerdì* (*Venerdì o la vita selvaggia*), ovvero del libro in cui aveva raccontato a modo suo la vicenda di Robinson Crusoe e che gli aveva fruttato nel 1967 il prestigioso premio per il romanzo dell'Académie, da oltre quattro decenni viene fatto leggere integralmente in tutte le scuole francesi. Tradotto in trentacinque lingue, è stato venduto in milioni e milioni di esemplari. Era quello che voleva: l'idea dell'elegante Pléiade Gallimard delle sue opere lo lusingava, certo, (uscirà quest'anno), ma preferiva vedere i suoi libri in edizione tascabile: "Quelli, si leggono", diceva.

La sua specialità era inserirsi nelle storie e nei miti modificandoli alla sua maniera (ma senza mai apparire: il fatto che Houellebecq, autore da lui peraltro molto amato, avesse fatto di se stesso un personaggio di nome Houellebecq, gli sembrava assurdo, "mai mi sarebbe venuto in mente una cosa del genere"). Con *Il re degli ontani*, premio Goncourt 1970, in cui il protagonista Abel Tiffauges, l'orco de Kaltenbom, andava visto come una rappresentazione di Hitler e venne però anche interpretato, nell'ambito di una contorta polemica, come apologia di nazismo ("per questo l'editore italiano che Calvino rappresentava a Parigi non lo volle tra-

durre?"), Tournier elaborò il lutto per l'amata Germania che tanto lo aveva deluso. Con *Le Meteore*, indagando sul terreno alla maniera di Zola, trattò un tema che lo incuriosiva, quello della gemellarità. Nel *Vento Paracletto* accostò una sorta di originale autobiografia, a metà strada tra saggio e racconto, *tierce forme* non lontana da quella praticata da Barthes. E così di libro in libro, divertendosi a variare. Mentre si dedicava anche all'altra passione: la fotografia. Fu lui a inventare con Lucien Clergue gli incontri di Arles, diventati poi importantissimi. Lavorò alla radio e in televisione, dove condusse a lungo una trasmissione dedicata proprio alla fotografia, *Chambre noire*.

Nel 2002 ebbe il premio Campiello alla carriera. Varie volte indicato come probabile Nobel, bisogna dire che non ne aveva più bisogno. Fedele al berrettino di lana che non toglieva mai, felice del suo giardino anche se poteva guardarlo ormai solo dalla finestra, continuava ad avere delle soddisfazioni. Ad esempio una giovane voce di donna che tutte le sere gli telefonava, "n'est-ce pas?". È il suo ultimo racconto, vero o inventato che sia.

(*La Stampa*, 20 gennaio 2016: in occasione della morte dello scrittore)

### **Bernard Quiriny** ***Racconti magrittiani***

Giocosamente canzonatorio è il racconto sotto forma di *lettera a un amico* del professore universitario recatosi ad Amburgo per partecipare a un convegno internazionale sui grandi scrittori della Sterpinia, "piccolo staterello semisconosciuto" di cui l'autore della lettera si dice specialista. L'intervento che aveva preparato era su Vladislav Hanuk, il cui romanzo *Scala uno a dieci* (millecinquecento pagine scritte tra il 1960 e il 1975), afferma, è il capolavoro della letteratura nazionale. Credeva che avrebbe incontrato specialisti degli altri grandi autori di quello staterello e invece, una volta in loco, aveva constatato che i convenuti avrebbero parlato

di autori che erano per lui dei perfetti sconosciuti. Il collega italiano ad esempio, Luca Margotti dell'Università di Torino, si sarebbe occupato della poetessa Sofia Kuskief, a suo dire famosissima, del tutto ignota a Benoît Bénéveau, il nostro professore. Inquieto, scrive che aveva preferito rinunciare alla cena di benvenuto e che aveva trascorso una notte agitata nella sua camera d'albergo. Ma il giorno dopo, nell'aula magna dell'università ospite, aveva constatato che non era il solo ad essere perplesso. Nessuno sapeva dell'esistenza degli autori di cui avrebbero parlato gli altri, cosicché le conferenze si erano susseguite in una confusione crescente. La causa era stata presto scoperta: gli autori tradotti nelle rispettive lingue dei vari convenuti non erano mai gli stessi cosicché in ogni Paese ci si era fatta un'idea totalmente diversa della letteratura sterpiniana. Hanuk, genio incomparabile per la Francia, in Italia non era stato mai tradotto. Tutti viceversa, in Italia, conoscevano la poetessa Kuskief, mentre nel mondo anglosassone, dove sia Hanuk che Kuskief erano ignorati, si andava in visibilio per Probst, morto nel 1785, a sua volta sconosciuto in Francia e in Giappone. Nemmeno i portoghesi lo conoscevano: per loro la letteratura sterpiniana cominciava nell'Ottocento. Bénéveau racconta che, mortificati, i conferenzieri avevano sospeso i lavori e si erano ritirati in hotel a meditare. La mesta conclusione della lettera riporta la decisione degli organizzatori di chiudere il convegno sui due piedi con il proposito di non parlare mai più di letteratura sterpiniana all'estero, e ancora meno in Sterpinia.

Non solo divertita parodia dell'incomunicabilità accademica e ammiccante sferzata all'incongruenza delle politiche editoriali in fatto di traduzioni, il racconto – che incrocia in realtà le lettere di *Due conferenzieri*, letterato Bénéveau, musicologo il suo amico, illustra bene l'idea che accomuna le *Storie assassine* qui raccolte: sono quelle che contengono il principio stesso della loro dissoluzione. Storie che, in qualche modo, si autodistruggono dal punto di vista della diegesi. O nelle quali è insito un elemento nullificante, che morde diabolicamente la coda al racconto.

Bernard Quiriny, docente di filosofia del diritto all'Université de Bourgogne e critico letterario del *Magazine Littéraire*, è un belga francofono nella cui vena è presente quel tono da *farce grinçante*, riso a denti stretti, che proprio nel suo paese ha trovato le realizzazioni più valide, da Ghelderode a Crommelynck: un senso dell'assurdo venato di umorismo nero, surrealismo naturale che orchestra piccole storie fatte di imprevedibilità e spiazzamento. Personaggi che quando fanno l'amore diventano blu, e dunque inde-rognabilmente individuabili; un viaggiatore per nave il cui corpo si fa via via sempre più molle a mano a mano che il suo io lo lascia spostandosi fuori di lui; popoli che passano la vita a scavare buchi, tribù il cui rito iniziatico consiste nel cavarsi gli occhi, quel tale che ingravida realmente le donne accoppiandosi con loro in sogno, o quel talaltro che ha perso la nozione non già del tempo ma della durata.

C'erano stati dapprima i *Racconti carnivori* (ed. Omero, 2009), poi Quiriny era passato al romanzo cercando di alienarsi l'approvazione del mondo letterario che conta in Francia (nelle *Assetate*, tradotto nel 2012 da Transeuropa, aveva preso in giro con leggerezza intellettuali intoccabili come Bernard-Henry Lévy, Philippe Sollers e Julia Kristeva). Ma è poi presto tornato alla sua cifra migliore, il racconto breve e pungente. Dopo *La biblioteca di Gould* (L'Orma, 2013), sono così nate le ventun *Storie assassine*, ora efficacemente tradotte da Marco Lapenna anch'esse per L'Orma. "Se i miei racconti dovessero assomigliare a qualcosa, ha dichiarato Quiriny, vorrei che assomigliassero a un Magritte". E non ha torto. C'è una tela famosa, *Le tombeau des lutteurs*, in cui Magritte ha dipinto una splendida rosa piena di pieghe sensuali e di anfratti profondi che riempie fino a soffocarlo tutto lo spazio di una stanza. Le storie di Quiriny assomigliano a quel quadro per l'idea, straniante, che gonfia a dismisura ingombrando il racconto fino a ucciderlo.

L'altra caratteristica della raccolta è il suo andamento da marcia. I racconti non sono tutti reciprocamente indipendenti. Ci sono alcune costanti – i malati di un certo dottore, gli allievi di un

certo etnologo – che vanno e vengono, si ritirano per poi ripresentarsi come le onde sulla battigia. Restituendo così, nel generale contesto di estraneità che domina la scrittura, una generica familiarità cui il lettore può appigliarsi di slittamento in slittamento. Attenzione però agli oggetti: nelle storie di Quiriny, sono assassini pure loro.

(*L'Indice dei libri del mese*, febbraio 2016: Bernard Quiriny, *Storie assassine*, L'Orma editore, p. 208, traduzione di Marco Lapenna)

### **Louis-Ferdinand Céline** ***La mente invasa da un potente ronzio***

Grandissimo scrittore, come persona un disgraziato. Lui stesso – Louis Destouches, in arte Louis-Ferdinand Céline – ha voluto creare di sé quest'immagine e ha fatto di tutto per renderla vera. Quando nel 1938 pubblicò *Bagatelle per un massacro* fu il primo a definirlo un libro “abominevolmente antisemita”. E però anche, sin dall'uscita del *Viaggio al termine della notte* nel '32, fu consapevole di aver scritto un romanzo geniale. In prima persona sapeva di essere un caso, e non deve stupire che da tre quarti di secolo continui a venir considerato tale.

Certo sconvolge leggere nella corrispondenza alle amiche ora pubblicata da Adelphi come si rivolse a N. (è l'ultima delle lettere a lei indirizzate che il volume riporta) il 21 febbraio del '39: “Che notizie atroci!... Quando riceverà questa lettera a che punto sarà l'Europa? Siamo sopra a un vulcano... I miei piccoli drammi non sono niente a confronto dei suoi (per adesso) ma tuttavia la tragedia è alle porte... In conseguenza del mio atteggiamento antisemita ho perso tutti i miei incarichi (Clichy, ecc.) e mi presento in tribunale l'8 marzo. Vede che anche gli ebrei sono dei persecutori... purtroppo! Devo dire che tutta la Francia è filosemita – tranne me credo – sicché è chiaro che ho perso! Ma mi dia notizie di lei N., un saluto affettuosissimo da Louis”. Parole gravi, di un “pauvre type” come lo definì Malraux, espressione riferita alla sua

miseria morale. N. era ebrea, suo marito era morto a Dachau pochi mesi prima.

E Céline avrebbe continuato la rovinosa discesa agli Inferi pubblicando *L'école des cadavres* e poi ancora *Les beaux draps*, nel '39 e nel '41, altri due pamphlets violenti e infami come e più del primo. Eppure il romanziere rimane quel che era stato: straordinario, "grand écrivain", continuando a citare Malraux. Inventore di una scrittura rivoluzionaria, coraggioso, profondo, sì, perfino profondamente umano.

Partiamo allora da un punto, la guerra. Céline visse sia il Primo che il Secondo conflitto mondiale. Nel corso dei primi mesi della Grande guerra venne ferito alla testa e la sua mente fu invasa allora da un potente ronzio che non lo avrebbe più lasciato, sordo da un orecchio per sempre. Con l'udito, Louis Destouches aveva perso nell'esperienza alienante e barbara di quella guerra, nell'orrore della trincea, la propria integrità. Ne nacque il suo alter ego, un misto di cinismo e consapevolezza che da allora in poi si aggirò tra le pagine dei suoi romanzi, o meglio dei romanzi di Céline, nome che assunse nel farsi scrittore (era il nome di sua nonna, unico affetto forte, forse, degli anni infantili). Un alter ego concepito perché si facesse carico dell'uomo, lasciando che il dolore, il male, l'odio, la violenza verbale e l'abiezione invadessero il pensiero, la vita, le scelte. In un processo di autodegradazione e d'incanaglimento insieme lucido e totalmente folle.

Da qui il caso, caso di coscienza apparentemente senza via d'uscita: come conciliare il romanziere geniale e il repellente individuo? In Francia rimane un argomento tabù, anche se i tentativi per uscire dall'impasse sono stati fatti a più riprese e da varie parti.

Lo scorso anno, quando venne all'Università di Torino, Philippe Forest – romanziere e saggista oggi tra i più apprezzati per l'originalità delle sue posizioni e la rara intensità della sua scrittura, oltre che per il valore e la bellezza delle storie che racconta – invitato proprio a parlare del "caso Céline" sul quale aveva avuto occasione di riflettere di recente, si stupì dello spazio che riservarono alle sue parole la nostra radio e la nostra stampa, con titoli

espliciti e nessuna reticenza. Si stupì perché quello che Forest propose, nella lezione che fece per i nostri studenti, è un atteggiamento per ora poco condiviso. Prendeva infatti le mosse, il suo discorso, dall'iniziale pacifismo dell'autore del *Voyage*, dall'antimilitarismo, antinazionalismo, antipatriottismo di cui proprio il *Voyage* aveva testimoniato, dalla posizione anarcoide che in quelle pagine Céline aveva assunto, reduce dall'esperienza della guerra che ai suoi occhi traumatizzati non avrebbe dovuto ripetersi mai, deciso a far di tutto per comunicare al mondo il proprio rifiuto di quell'orrore. Solo dopo, negli anni Trenta avanzati, quell'iniziale rivendicazione di rifiuto si era trasformato in desiderio – criminale tanto quanto suicida – di mettersi al servizio di una causa politica, quella dell'estrema destra, fascista e nazista. E fu allora che scrisse i pamphlets, quei testi in cui, ancora prima della Seconda guerra mondiale, ancora prima della Shoah, in maniera isterica e totalmente ignobile, invocò lui stesso lo sterminio degli ebrei che indicava come i responsabili della catastrofe vissuta dalla Francia e dall'Europa e come i preparatori della nuova guerra che avrebbe definitivamente distrutto il continente. “Questo fu il suo crimine”, disse Forest l'anno scorso a Torino. “Ciò che gli si rimprovera, giustamente, è di essere stato il propagandista isterico dell'ignominia antisemita in Francia, prima e durante la Seconda guerra mondiale”. Ricordò anche che negli stessi anni Louis Aragon faceva un percorso analogo per quanto opposto, avallando una politica altrettanto omicida, quella che stava conducendo Stalin in Unione Sovietica. Aragon, che all'uscita del *Voyage*, nel contesto dello scalpore suscitato e della polemica per il mancato Goncourt, aveva detto tutto il suo entusiasmo per quel libro, all'epoca considerato tanto in Francia quanto all'estero come di sinistra, di estrema sinistra (Forest ha pubblicato pochi mesi fa da Gallimard una poderosa biografia di Aragon, che ha preso le prime pagine dei quotidiani per l'acume critico di cui dà prova). Se ne entusiasmò al punto da proporre a Elsa Triolet di tradurlo in russo (traduzione del *Voyage* che venne pubblicata nel '34, sia pure dopo aver subito una pesante censura). E cercò di portare Cé-

line sulla strada della sinistra comunista rivoluzionaria, scontrandosi però con un atteggiamento in lui refrattario a qualsivoglia ideologia “ottimista” (senza contare che per parte sua Céline non nutriva stima per Aragon: nella corrispondenza privata lo definiva un *supercon*).

Rispetto all’ “eterno processo” intentato a Céline come a tutti coloro che hanno fatto scelte inaccettabili pur essendo grandi per qualche aspetto della loro esistenza, l’autore di *Tutti i bambini tranne uno* come di *Anche se avessi torto*, il Forest che rifiuta di esprimere il suo consenso allo scandalo rappresentato dalla morte di un bambino, propone una considerazione apparentemente semplicistica e però inoppugnabile: il genio letterario che fu Céline è la stessa persona che scrisse i pamphlets. In altri termini, dice Forest, è assurdo voler dimenticare il pamphlettista per salvare il romanziere, o viceversa buttare quest’ultimo per via del pamphlettista. Entrambi sono stati. Vale però la pena di chiedersi se c’è nei romanzi di Céline una parola compassionevole, di pietà, per il male da lui conosciuto nella sua esperienza del reale – del reale bellico, ma anche della povertà, della malattia, dell’ingiustizia vissute un giorno dopo l’altro come medico nel dispensario di Clichy dove esercitava gratuitamente. E vale la pena di risponderci che c’è. Si pensi alle pagine sulla morte di Bébert. Questo il Céline cui prestare orecchio – quello che sta dalla parte del vero – cui peraltro ha dato voce per decenni Fabrice Luchini portando sulla scena l’alter ego di Céline a incarnare Bardamu, il protagonista del *Viaggio*: un’interpretazione che ha lasciato a bocca aperta la stessa Lucette Almanzor, la vedova dello scrittore (vivente, centoquattrenne), l’ex ballerina che visse con lui l’esilio e le conseguenze del suo collaborazionismo.

(*L’Indice dei libri del mese*, aprile 2016: Louis-Ferdinand Céline, *Lettere alle amiche*, Adelphi, p. 257, traduzione di Nicola Muschiello)

**Benedetta Craveri**  
*I magnifici sette tra alcova e ghigliottina,*

Di nuovo un libro miniera, uno di quelli in cui Benedetta Craveri eccelle. Pochi ne possiedono l'arte, un altro era Lionello Sozzi, autore anche lui di testi nei quali navigare affidandosi alla scrittura, con la certezza di scoprire di pagina in pagina connessioni inedite, illuminazioni repentine, pepite preziose, collegate vicendevolmente da percorsi sotterranei sino a quel momento invisibili.

Ed è un'arte anche quella di sapersi presentare, racchiudendo in una formula pregnante il senso del proprio libro, senza tradirne la complessità, eppur semplificandone con serena chiarezza i contenuti. Ecco l'incipit delle note con cui l'autrice prende per mano il suo lettore: "Questo libro racconta la storia di un gruppo di aristocratici la cui giovinezza coincide con l'ultimo momento di grazia della monarchia francese, quando parve possibile a un'intera élite conciliare un'arte del vivere basata sul privilegio e lo spirito di casta con l'esigenza di cambiamento conforme ai nuovi ideali di giustizia, tolleranza e cittadinanza promossi dalla filosofia dei Lumi".

Sono *Gli ultimi libertini*, i sette aristocratici ritratti da Benedetta Craveri in altrettanti medaglioni cesellati come miniature ma al tempo stesso campiti come affreschi: il duca di Lauzun, il conte e il visconte di Ségur, il duca di Brissac, il conte di Narbonne, il conte di Vaudreuil e il cavaliere di Boufflers. Scelti, proprio loro e non altri, da un lato per il carattere romanzesco delle loro avventure e dei loro amori, ma dall'altro, e forse soprattutto, per la consapevolezza con cui vissero la crisi di quella civiltà di Ancien Régime di cui erano essi stessi l'emblema, con lo sguardo rivolto al mondo nuovo che andava nascendo. Attori della loro vita, seduttori e dunque, per queste due ragioni insieme, libertini. Tutti uomini, è vero, ma implicati in vicende che trascinano nel racconto un gran numero di donne, da Maria Antonietta a Caterina di Russia, dalla Principessa Izabela Czartoryska a Lady Sarah Lennox, a Elisabeth Vigée Le Brun, la pittrice che con i suoi colori vellutati immortalò

tanti di costoro, cogliendone con finezza il *savoir vivre* filosoficamente inteso, non scevro da qualche vaga malinconia.

Ma libertini quegli aristocratici lo furono nel senso pieno del termine. Ovvero, prima di tutto, irriducibili individualisti. E quindi grandi viaggiatori, che dalle loro esperienze in giro per il mondo trassero ispirazione per prendere le distanze dalla politica di Versailles, convinti come divennero che la monarchia francese dovesse dotarsi di nuove istituzioni per far fronte alla crisi che ad ogni livello intaccava la società. Diversi furono i percorsi che seguirono, individualmente, nel corso della Rivoluzione, e i sopravvissuti al Terrore a loro volta fecero scelte autonome, chi scegliendo Napoleone, chi al seguito di Luigi XVIII. Tutti però, scrive Benedetta Craveri, fino all'ultimo fedeli testimoni di quella civiltà aristocratica che con loro sarebbe sparita.

Il primo dei sette ritratti, quello del duca di Lauzun, il più ampio, si apre con un esergo tratto dalle *Memorie d'oltretomba* di Chateaubriand: "Vidi passare, in divisa da ussaro, al gran galoppo su un cavallo berbero, uno di quegli uomini in cui finiva un mondo, il duca di Lauzun". Filo conduttore del capitolo, gli amori del duca come lui stesso li raccontò nei suoi personali *Mémoires*, che vennero pubblicati postumi destando tanto scalpore da venir accusati di falsa testimonianza, ma sdoganati poi e assunti a documento persino politico da Sainte-Beuve trent'anni dopo la loro pubblicazione. Cresciuto sulle ginocchia di Madame de Pompadour, l'amante del re, il destino da seduttore del duca era segnato fin dalla nascita. Sposo diciassettenne, aveva già avuto diritto all'iniziazione sessuale assicurategli da una professionista in quindici giorni di "lezioni deliziose". Ad assisterlo fin quasi ai piedi della ghigliottina, all'altro capo della sua esistenza, dopo essere passato per letti altissimo locati, sarebbe stata ancora una *fille* di quelle conosciute nei bordelli.

Come Lauzun, gli altri sei protagonisti del libro vengono portati nei rispettivi capitoli alle soglie dell'anno di svolta, quel 1789 che determinò nella vita di tutti un rovesciamento senza ritorno. Ecco perché, poco oltre la metà del volume, Benedetta Craveri

intitola un lungo capitolo a quell'anno, nel quale riprende tutti insieme i suoi libertini per traghettarli oltre, chi salvo e chi no.

Non si conta il numero di archivi consultati per radunare tanta messe di racconti. Di tutti, troverete menzione nelle cento pagine di fonti e bibliografia, sezioni per appassionati, il tesoro sepolto del libro. Cui si aggiunge, sotto forma di regesto, l'elenco delle centinaia di personaggi citati, tessere di un mosaico mirabolante: si apre con la duchessa d'Abrantès (Laure Martin de Permond), si chiude con Zamor. Originario del Bangladesh dov'era stato venduto come schiavo, portato in Francia al servizio della contessa du Barry ancora bambino, aveva poi abbracciato la rivoluzione e denunciato la sua benefattrice al Comitato di salute pubblica. Nella storia, un mito.

(*Tuttolibri*, 25 maggio 2016: Benedetta Craveri, *Gli ultimi libertini*, Adelphi, p. 620)

### **Yves Bonnefoy** *L'albero, l'acqua e la pietra*

Il grande poeta Yves Bonnefoy, morto a Parigi venerdì mattina a 93 anni, non aveva mai smesso di scrivere. Per mantenere viva l'infanzia che continuava a sentirsi dentro e che era il luogo dell'io poetico cui Bonnefoy dava voce per preservare il contatto tra l'uomo e il reale, ricorreva innanzitutto a tre elementi: l'albero, l'acqua, la pietra. Ciò che s'innalza, ciò che scorre, ciò che s'immobilizza.

A identificare al meglio la poetica di Bonnefoy, nei versi come nelle riflessioni critiche o nei testi sull'arte, è in effetti la prossimità tra la presenza e il sogno, l'elementare e il lontano, l'evidenza sensibile e l'ignoto. La scrittura traeva per lui alimento da due sorgenti in apparenza contraddittorie: l'ombelico buio dell'inconscio e la vita quotidiana della luce. Cresciuto surrealista, si era allontanato poi dal movimento non per rinnegarlo, ma quasi per renderne più vera la ricerca vagabonda sulle strade dell'esistenza:

la sua raccolta di poesie e prose poetiche forse più nota – con *Movimento e immobilità di Douve*, la prima, del '53 – tradotta in italiano da Fabio Scottò, anch'egli poeta, amico di Bonnefoy, grande studioso della sua opera e curatore del Meridiano a lui dedicato nel 2010, s'intitola *La vita errante*. “Contro la tentazione dell'arte che sostituisce la bellezza estetica all'esperienza immediata del vissuto, Bonnefoy mette in atto una necessaria strategia di "désécriture" (de-scrittura), allo scopo di contrapporre alla fascinazione del linguaggio un'etica dell'"imperfezione" e della parola sofferente, la quale approda al senso attraverso le oscurità del non-senso”, ha osservato Scottò. “L'imperfezione è la cima”, scriveva infatti Bonnefoy che, grande traduttore lui stesso, metteva Shakespeare in francese schierandosi, contro Racine, dalla sua parte.

Più volte promesso al Nobel, affascinante professore di Poetica al Collège de France, aveva da poco pubblicato un testo autobiografico (*L'écharpe rouge*) che ancora una volta, poesia in prosa, scommetteva sul ritorno dell'infanzia nel presente, e attendeva l'uscita nella Pléiade Gallimard delle sue opere complete. Inedito in italiano, sta invece per venir pubblicato, nella neonata collana della rivista «Studi francesi», un suo intenso saggio sulla poesia moderna, a partire da Baudelaire. Pochi giorni fa aveva fatto in tempo a dire quanto questo gli desse gioia.

(*La Stampa*, 3 luglio 2016: in occasione della morte del poeta)

### **Michel Butor** *Un Montaigne del XX secolo*

Con il romanzo aveva rotto tanto tempo fa. Benché per il romanzo, a fine anni Cinquanta, avesse fatto molto: tra i membri fondatori del Nouveau Roman, con Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras e Claude Ollier, lo aveva rovesciato come un guanto. Lui, l'autore de *La Modification*, uno di quei titoli che hanno fatto la storia della neo-avanguardia: scrittura in seconda persona, viaggio fisico da Parigi a Roma del prota-

gonista, ma in realtà viaggio interiore, monologo da sé a sé con modificazione finale. Ancora oggi un capolavoro.

È morto alle soglie del novantesimo compleanno Michel Butor, uno degli ultimi grandi vecchi della letteratura francese, nello pseudo esilio che si era scelto da parecchi decenni, al confine franco-svizzero, dove si dedicava come sempre alla scrittura, ma avendo optato per l'autonomia, ovvero avendo rotto con i grandi editori.

Solo pochi mesi fa aveva pubblicato (per Buchet-Chastel) una sorta di antologia di testi di Victor Hugo, poeta che amava e detestava insieme. Per Butor tutto cominciava con la parola e tutto finiva con essa. Il suo nome, era solito ricordare – Butor – significa “piccolo uccello migratore”. In una intervista rilasciata al mensile *Lire* lo scorso giugno aveva riflettuto sul fatto che il nuovo fenomeno di spostamento dei popoli deve ancora trovare una lettura adeguata: “La nozione di immigrato è un errore, aveva detto. L'immigrato è qualcuno che fa un viaggio regolare da un punto a un altro, come l'uccello migratore, appunto. Qui invece è gente che fugge dai massacri. Né sono rifugiati, perché un rifugio lo stanno cercando. Bisogna trovare una parola che non menta. Una volta che la si sarà trovata, si sarà già fatto un gran progresso”.

A differenza di altri membri del Nouveau Roman, e in rapida rottura con loro per questa ragione, fin dall'inizio Butor si era interessato al discorso politico, e al ruolo del romanzo nel suo rapporto con il reale. In quest'ottica, i suoi *Saggi sui Saggi di Montaigne*. Un testo con il quale prendeva il testimone dal Michel suo predecessore per diventare il Montaigne del XX secolo. Un ritratto in parallelo? “In tre pannelli, mi aveva risposto. Stesso atteggiamento di interesse per il mondo contemporaneo ma con l'esigenza di tenersi ai margini per poter riflettere su quanto accade. Stesso uso della scrittura come istanza di resistenza nei confronti di passioni e capricci vari. Stesso ricorso alle citazioni non per fare sfoggio di una certa cultura classica, ma per rianimarla”.

La rottura con il romanzo avvenne presto, proprio per elaborare – come aveva fatto Montaigne nel XVI secolo – un sistema

di scrittura che opponesse resistenza alle strumentalizzazioni. E si mise allora a scrivere libri-oggetto, o a collaborare con pittori, scultori, musicisti. Molto amato dai suoi ormai pochi seguaci, dimenticato da quasi tutti gli altri. Un prezzo caro, che Butor aveva però pagato volentieri, in nome della libertà di pensiero.

(*La Stampa*, 26 agosto 2016: in occasione della morte dello scrittore)

### **Mathias Énard** *L'aporia del soggetto*

Un piccolo simbolo dà titolo a questo singolarissimo romanzo: una mini-bussola cucita dentro a un tappeto volante come strumento per orientarsi nella ricerca di senso in un'esistenza dedicata allo studio di un tema in sé disorientante come quello – inevitabile la doppia ripetizione in un contesto di non casuale allusività terminologica – dell'orientalismo.

Gli elementi sono tutti in questo sintetico enunciato. Se non che si tratta di un romanzo lungo, quasi estenuante nella sua lentezza – totalmente necessaria – che scandisce secoli di studi sull'Oriente, Vicino e Medio, ora che quei paesi sono sprofondati nell'irrimediabile, secoli di equivoci e illusioni sul mito dell'Oriente, consumati febbrilmente nel corso di una notte d'insonnia da parte del narratore, accademico orientalista cui è stato diagnosticato un male che potrebbe ucciderlo a breve, narratore che centellina nel dilatarsi del tempo senza sonno (Proust echeggia ripetutamente) le più varie esperienze da lui vissute nelle città che fanno da sfondo alla narrazione – Istanbul, Teheran, Damasco, Aleppo – o lontano da quei paesi, nella loro ricreazione sulla carta, esperienze viste tutte attraverso il prisma della delusione d'amore.

Ma le bussole che fanno capolino dalle pagine di Énard si moltiplicano sul filo del racconto. E tra le tante, la più densa di rimandi simbolici è quella che Sarah, la giovane collega infelicemente amata, regala a Franz, l'angosciato etnomusicologo insonne. È la copia di una bussola che sembra possedesse Beethoven, con una

piccola sostanziale differenza: invece d'indicare il Nord, indica costantemente l'Est. È stata lei, Sarah, a manipolare l'oggetto prima di regalarlo al disorientato professore, e ride ogni volta che lui, guardando la bussola, si sente ulteriormente smarrito.

Vincitore del Goncourt 2015, *Bussola* è in effetti stato scritto, si direbbe, con lo scopo preciso del disorientamento. In questo, Mathias Énard (già noto al pubblico italiano grazie soprattutto al prodigioso *Zona*, tradotto anch'esso con la consueta perizia da Yasmina Melaouah) dimostra di aver fatto sua la lezione del maestro Flaubert. Si ricorderà la scena clou di *Madame Bovary*, in cui il cocchiere della carrozza dentro alla quale siedono Emma e Léon non visti da noi lettori in virtù di una tendina accortamente tirata dall'autore (tendina su cui si concentrarono tanto l'accusa quanto la difesa, nel processo per oltraggio al pudore al termine del quale il romanzo di Flaubert, lo stesso anno in cui vennero condannati per la medesima accusa i *Fiori del male* di Baudelaire, ottenne invece l'assoluzione nonostante la protagonista adultera). Quel cocchiere che porta avanti la carrozza senza sapere dove andare, impreca e sudando per il lavoro da forzato che gli tocca, è un'immagine del narratore, smarrito ma costretto ad andare avanti. E la carrozza è immagine della pesante macchina del romanzo, indotto da necessità, irresistibile e doloroso insieme. Identica è la condizione del personaggio che guida nel deserto il professor Ritter e la giovane ricercatrice, e che perde letteralmente la bussola: impreca e suda, imbrogliato dalla difficoltà del percorso. Mentre i suoi passeggeri, in balia del romanzo, non sanno dove la trama – a sua volta spezzata e sconvolta dal degenerare dei conflitti – li conduce via via.

È l'aporia del soggetto. Il suo scopo, ha detto in sintesi Énard in svariate occasioni, era quello di “lottare contro l'immagine semplicistica e immaginaria di un Oriente musulmano e nemico”. Per fare questo, però, si è affidato a un narratore terminale. Quasi che l'accorata difesa dell'interazione culturale tra Oriente e Occidente non potesse paradossalmente figurare che in un contesto di dissoluzione e morte. A questo si aggiunga che il professore viene

immaginato da Énard viennese, disperatamente mitteleuropeo (bella la pagina dedicata a Magris). Vienna come *porta orientis*, ma porta destinata a rimanere chiusa?

(*Tuttolibri*, 13 settembre 2016: Mathias Énard, *Bussola*, edizioni e/o, p. 424, traduzione di Yasmina Melaouah)

### **Pierre Michon** ***Sinfonia di voci***

A distanza di trentadue anni da quando fu scritto, arriva nelle librerie italiane quello che ormai è considerato un classico: *Vite minuscole* di Pierre Michon. Un libro che ha aperto la strada a un filone, un romanzo di racconti scritto in una lingua unica, un capolavoro finalmente consegnato alla nostra lettura da Adelphi nell'efficace traduzione di Leopoldo Carra, che ha ben saputo sintonizzarsi a un fraseggio complesso e fatto di innumerevoli intarsi.

Alla base della concezione di questo gran libro c'è l'idea che per capire dove stia andando la nostra storia personale, la si debba andare a snidare in quelle di tanti altri, persone che senza che ce ne accorgessimo hanno partecipato alla costruzione del nostro destino. Di modo che, raccontando le loro vite, alla fine, come in una sorta di mosaico, venga a comporsi, e a svelarsi così a noi stessi, la nostra. Un'autobiografia spezzettata per interposte persone, nata dalla sensazione dell'autore che qualcosa gli sfuggisse, del cammino intrapreso. Che quel qualcosa fosse necessario recuperarlo nelle memorie altrui, e che dalla giustapposizione di tante piccole storie potesse venir fuori il disegno mancante. Storie minuscole, come dice il titolo, di gente lontana, fantasmi in fuga. I cui volti opachi, resi nitidi dalla scrittura, venissero a delineare un autoritratto alla Arcimboldo.

Pierre Michon aveva già trentasette anni quando si mise a scrivere queste *Vite*. Dedicataria del libro è Andrée Gayaudon, nome che dice poco al lettore comune, fino a che qualcuno non gli riveli essere quello della madre dell'autore. Il quale ha affermato più vol-

te: “*Vite minuscole* è una verità ad uso di mia madre”. E in effetti è sempre per testimoniare a qualcuno di qualcosa che si scrive, spiega Michon. Queste vite minuscole sono vaghe tracce di esistenze evanescenti che sfiorando la sua l’hanno orientata. Michon se le inventa, o le immagina come quei pochi, isolati attimi del loro passato lontano gli fa pensare che si siano svolte. E non a caso i lembi di memoria da cui prendono origine i racconti sono offerti all’autore dalla nonna materna che li estrae come fossero tesori preziosi da due scatole di latta, di quelle servite un tempo a contenere i biscotti.

Può capitare di leggere che autori come Plutarco o Svetonio sarebbero gli antecedenti di Michon. Ma quello che è andato a cercare nella campagna profonda dov’era nato e aveva trascorso infanzia e adolescenza, la Creuse, non è una serie di modelli, bensì tutto al contrario una serie di negatività, di atti o persino si potrebbe dire di esistenze mancate. Da André, colui che avrebbe potuto essergli nonno e non lo fu – perché la sua strada lo portò altrove – alla sorellina che avrebbe avuto se fosse sopravvissuta. A tutti gli altri, il muto Foucault, il parroco alcolista, il contadino che a sua volta inventa un destino per il proprio figlio non sapendo dov’è, i nonni paterni dolcemente in controluce, i fratelli conosciuti a scuola figura del doppio, l’amante di strada stupefatta e svanita. Accomunati dal fascino delle loro diverse forme di fuga.

Storie, vite, reinventate ad uso di sua madre: perché con lei, maestra, abbandonata dal marito, il bambino Michon aveva scoperto il mondo dei libri e delle storie. Con lei aveva imparato a leggere nella vecchia cascina di Les Cards gli autori da lei amati e poi dimenticati in favore di Bataille e Sollers, all’epoca in cui, cresciuto, era scappato dalla campagna per buttarsi nel ’68. E perché dopo, sgonfiatosi il sogno rivoluzionario e toccato con mano il fondo di una via probabilmente senza uscita, di autolesionismo in cui neppure la fuga era più possibile, aveva avuto bisogno di tornare all’inizio del percorso, per rileggerlo, rileggere la sua storia segnata dall’assenza del padre, tornando a usare gli strumenti fornitigli dalla mamma ma alla luce di una consapevolezza nuova. Il risultato dell’esperimento è stupefacente. Una sinfonia di voci –

reali e letterarie – che compongono quella dell'autore, finalmente trovata e fattasi capace di dire l'impossibile.

(*Tuttolibri*, 1 ottobre 2016: Pierre Michon, *Vite minuscole*, Adelphi, p. 204, traduzione di Leopoldo Carra)

**Catherine Poulain**  
***In Alaska sul battello ebbro***

Il volto è di cuoio, tagliato dai segni del tempo. Nel suo caso, un tempo meteorologico, più che cronologico. Gli anni sono cinquantasei, all'anagrafe. Ma a vederla in fotografia, Catherine Poulain appare oltre qualunque età: le sue scelte di vita – estreme – l'hanno sottratta a logica, estetica e morale. Ed era quello che voleva, quando decise di partire.

Dopo esperienze di comune sbandamento, un giorno decise infatti di lasciare tutto. Ma con un'idea precisa in testa: Catherine Poulain voleva diventare pescatrice in Alaska. Sognava la lotta contro il mare, il tu per tu inesorabile con le forze scatenate della natura, la sfida senza senso. Una specie di roulette russa giocata con l'esistenza.

Si è poi fermata in tempo per sopravvivere, e trasformare in libro i suoi dieci anni trascorsi a bordo di battelli ebbri tanto e più di quello di Rimbaud. *Il grande marinaio*, ora tradotto per Neri Pozza, con forza ed efficacia, da Margherita Botto – il romanzo scaturito da quell'esperienza – è diventato un caso letterario in Francia, dove riceve premi su premi e continua a venire ristampato.

Se piace così tanto, deve essere per via del titanismo del personaggio. Catherine Poulain, Lili nella trasposizione narrativa, è una specie di super eroina che se la cava sempre, sfiora la morte ma all'ultimo la vince, sprofonda nel putrido più laido per poi riemergere in superficie ricca di una conoscenza che solo quelli come lei possono acquisire e che il lettore, grazie al racconto, può almeno in parte condividere.

I lanci pubblicitari ne parlano come di una Hemingway donna, e promettono appagamento a tutti coloro che hanno amato *Il vecchio e il mare*. E non c'è dubbio, la si può vedere così. Ma anche in altro modo. Le molteplici avventure che l'intrepida Lili infila, perla dopo perla, nel collier del suo romanzo, sono altrettanto apologhi che fanno di lei un'interprete alternativa del post-femminismo di fine millennio.

Nel '68 Catherine Poulain era piccola. Le rivendicazioni delle sue sorelle maggiori, madri, zie, o anche nonne, sono faccenda superata per lei. Non ha certo dovuto lottare per emanciparsi sessualmente, gonnelloni e zeppe, canne e pasticche per lei fanno parte di un folklore d'antan. La *beat generation* le appare come roba che si studia nei manuali di letteratura.

Lei fa parte del mondo che è venuto dopo, forse prodotto da quello là, ma certo poco affine quanto alla ricerca, quanto alle mete. C'è una pagina in cui Lili dice che il suo sogno è sempre stato quello di arrivare al bordo estremo, non si sa neanche bene di cosa, per sedercisi sopra e lasciar penzolare le gambe. In fondo allo sconosciuto per trovare del nuovo. Baudelaire il suo personale sogno di viaggio lo aveva riassunto così. Catherine Poulain, al suo attivo anche lei più ricordi che se avesse mille anni, ha voluto fare di quello stesso viaggio, che un tempo era immaginario e poetico, frutto di paradisi artificiali e di mentali evasioni – un'esperienza concreta. Ed eccola partita, via da Manosque, lontana da famiglia e amici, fisso in mente lo scopo di imbarcarsi. Merluzzi e halibut in Alaska.

Il linguaggio ha dovuto prenderlo a prestito, appropriarsi – per poi modellarlo a suo uso – di quello imparato sui pescherecci, dai compagni d'avventura, maestri per lei di vita, pratici esecutori di un mestiere d'alto mare, tutto tempeste e palamiti, ami ed aculei.

La prova iniziale, quella attraverso cui Lili ha dovuto passare per ottenere il permesso di soggiorno a bordo, ben più arduo da guadagnarsi rispetto a quello che rilasciano gli uffici dell'immigrazione, è stata in effetti la linea rossa: quella che va verso il cuore, portando il veleno della puntura mortale. Nel pulire un pesce kil-

ler, Lili venne ferita dall'aculeo alla base del pollice. I segni li porta tuttora, ma ce la fece. Fu la sua iniziazione.

Ora, da tredici anni, è tornata nel sud della Francia dove alleva pecore. Arrestata come lavoratrice illegale, proprio quando era al culmine della sua vita di pesca, dovette infatti rimettere i piedi a terra. Ma quello che è stata, grazie alla scrittura continua a esserlo anche adesso che non naviga più.

(*Tuttolibri*, 17 dicembre 2016: Catherine Poulain, *Il grande marinaio*, Neri Pozza, p. 404, traduzione di Margherita Botto)

### Olivier Bleys *Sotto l'albero di Mao*

Testimone di questa storia è un vecchio albero della lacca nato e cresciuto in un quartiere popolare di Shenyang, città industriale del nord-est della Cina: un sommacco, con così tante ferite inferte nel tempo al suo tronco per farne uscire la linfa untuosa da sembrare qualcosa d'altro. Una specie di martire.

All'origine della vicenda che il libro racconta, c'è un altro libro – a sua volta sugli alberi – scritto dal personaggio Hou-Chi nel 1966, anno in cui Mao Zedong lanciò la rivoluzione culturale. Concepito appositamente da Hou-Chi per ingraziarsi il Comitato Centrale del Partito Comunista, il libro dentro al libro conteneva la speranza di «arruolare gli alberi, nostri compagni di linfa e di bosco, nella lotta solidale per la costruzione del socialismo e l'avvento del nuovo mondo». Illustrava anche una teoria interessante, quella secondo cui sono gli alberi a tenere insieme il globo, grazie alle radici che espandendosi sotto terra in tutte le direzioni formano una fitta rete di solido sostegno.

Poi era venuta la morte dei consuoceri di Hou-Chi, morsi e morsi entrambi da un serpente velenoso ai piedi di un tiglio, in un prato. Il loro unico figlio Wei, genero di Hou-Chi, aveva dovuto lottare contro le regole introdotte da Mao Zedong sulla cremazione obbligatoria dei defunti, per poter seppellire i suoi genitori all'ombra

dell'albero della lacca che da tempo immemorabile, nel giardino della casa in cui abitavano, assisteva a tutti gli eventi che riguardavano la famiglia. Era successo dodici anni prima. Da allora, ogni lunedì di ogni settimana dell'anno, Wei portava al sommacco gli incensi rituali e s'inginocchiava per pregare le anime dei genitori chiedendo protezione per sé e i familiari. E a furia di chiedere, pratica sostitutiva a qualunque lavoro, aveva finito per ottenere che la somma via via accumulata per poter acquistare la casa dove stavano crescesse fino a diventare sufficiente. Ma esattamente il giorno in cui aveva dato tutti i suoi soldi per diventare proprietario della casa e mantenere la promessa fatta ai defunti genitori, Wei era venuto a sapere che un piano di valorizzazione del quartiere era stato lanciato dal vice-sindaco. In base a quel piano, la casa che Wei aveva appena comprato dopo una vita di sacrifici, doveva venir demolita. Al più tardi il 9 ottobre 2015.

Non si dirà, va da sé, l'epilogo. Basti sapere che prima della fine accadranno capovolgimenti esplosivi, troveranno spazio momenti di delicato erotismo, si verificheranno congiunture estreme. Si dirà, invece, dell'autore di questa storia.

Olivier Bleys, nato a Lione nel 1970, è un grafomane. Publica decine e decine di libri. In Francia da Gallimard e Albin Michel, gli editori più importanti. I suoi sono, a seconda dei casi, romanzi, saggi, racconti di viaggio, graphic novel, radiodrammi. Con questo *Discorso di un albero sulla fragilità degli uomini* è stato selezionato per il Goncourt nel 2015 ed è stato finalista per il Goncourt des Lycéens.

La sua peculiarità è un fregolismo narrativo mai visto. Ogni suo libro assume camaleonticamente aspetto e forma del paese, dell'ambiente, del contesto in cui si svolge. Bleys in effetti, prima che scrittore, è camminatore. Viaggia a piedi per il mondo e s'insinua nel genius loci di ogni posto in cui va. Qui, l'albero del titolo si trova pizzicato nell'impari lotta tra tradizione e capitalismo cinese. Il vero protagonista in effetti è lui, con le sue ferite e le sue radici. E l'exploit di scrittura (per il lettore italiano efficacemente reso nella traduzione di Tania Spagnoli per le Edizioni

Clichy, attentissime alle proposte francesi più interessanti) sta nella capacità di Bleys di farsi albero della lacca per raccontare. Essendo un flâneur globale, il punto di vista nasce dalla sua esperienza. Gli alberi ci guardano e, tranne che (a volte) nelle fiabe, fanno le spese della fragilità umana, se così vogliamo chiamarla.

(*Tuttolibri*, 1 febbraio 2017: Olivier Bleys, *Discorso di un albero sulla fragilità degli uomini*, Clichy, p. 272, traduzione di Tania Spagnoli)

### Hélène Bessette *Autoritratto di donna*

“Finalmente qualcosa di nuovo”, scrisse Raymond Queneau della *Rottura* di Hélène Bessette, un romanzo in forma epistolare pubblicato nel 1963 e poi dimenticato per mezzo secolo, come del resto gli altri dodici titoli di un’opera intensa e tutta bruciata in circa vent’anni, tra il ’53 e il ’73, nel pieno della stagione delle neo-avanguardie, ma al riparo, lontana dai movimenti. Ora proposto, per la prima volta in italiano, da Nonostante edizioni. Quarantaquattro lettere di Georges a Dora, ovvero del marito alla moglie che lo ha lasciato frapponendo più di mille chilometri tra lei e lui, lettere senza risposta, concatenate in modo tale da formare una sorta di diario della separazione, redatto dopo la fine di tutto, all’altro capo del dolore.

Non stupisce l’entusiasmo di Queneau per *N’avez-vous pas froid* (questo il titolo originale): è un libro scritto tutto in equilibrio su una lama, se metti un piede in fallo cadi e ti squarci. Una tale mancanza di appigli, una nudità così scoperta non poteva non piacere a Queneau. Non tanto per la storia, ma per come è raccontata. C’è un romanzo di Queneau, meno noto rispetto ai maggiori, e che è tra i suoi più belli, *Chêne et chien*, quercia e cane, così intitolato perché la quercia spinge i suoi rami in alto e il cane sta con il naso attaccato a terra, volendone sentir gli odori (intime, inscindibili pulsioni). Per quel romanzo Queneau si è inventato una lingua, in quel caso non il neo-francese, scrittura fonetica per

ridere di cui ha dato esempi celeberrimi in *Zazie*. No, in *Quercia e cane* si è inventato un fraseggio che sembra in versi, che va letto come fosse musica, ma è romanzo. Così nuovo, eppure agli antipodi rispetto alla sperimentazione avanguardistica, quasi uno sberleffo nei confronti del Surrealismo. In quel romanzo, anche Queneau racconta di una separazione e della solitudine e di paure e di corpi, spezzati, e del silenzio. “Ascolta il mio cuore che ti manda frasi”, scrive Georges a Dora nella prima lettera, datata 26 dicembre 1960. Sarà suggestione? Il libro è a battiti, ogni emissione è pulsata, sistole e diastole, la pompa del cuore.

“Dora, cosa farai della tua vita fratturata?”, chiede il marito, che è pastore protestante, rimasto a Parigi, a casa, sotto il tetto coniugale, alla moglie che è fuggita, in Svizzera, lasciando anche i figli, dopo dieci anni di matrimonio, e un’apparenza felice. Nella realtà c’è stata effettivamente rottura tra il marito, realmente pastore protestante, e lei, l’autrice, messasi proprio allora a scrivere frasi spezzate, quelle frasi che Michel Leiris e Raymond Queneau fecero pubblicare da Gallimard. Ma non c’è un attimo, grazie anche alla traduzione misurata di Silvia Marzocchi, in cui venga da pensare che le lettere siano di una donna. Il romanzo delle lettere sta tutto in questa finzione: a esprimersi è lui, lui interroga lei sulle ragioni e non ragioni della rottura. L’autrice lo fa, s’insinua nella scrittura del marito, per porre a se stessa quelle domande. Che sono senza risposta, come lo è qualunque romanzo, ma che vanno poste e che solo la finzione del romanzo permette di porre con tale ferma, scandita presenza.

Ed è allo stesso tempo l’oggettivazione della romanziera a trasformare le tante riflessioni del pastore su di sé nel progressivo comporsi di un (auto)ritratto che sovrappone il volto di Georges e quello di Dora, della quercia e del cane i quali, entrambi, agiscono e pensano in ognuno dei due. L’ultima lettera datata è del 2 giugno 1961, con cui la storia si chiude.

Interessante la postfazione di Annalisa Lombardi che illustra e argomenta la “poetica bessettiana della disarticolazione della frase”. Ed anche, in parallelo, la figura della sottrazione come co-

stante della scrittura di Hélène Bessette, la cui Dora, evocando una più nota Nora, ne sarebbe l'erede, ormai assente dalla pagina, allontanata, per meglio mettere a fuoco quello che è stato, letterariamente, dopo di lei.

(*Tuttolibri*, 18 febbraio 2017: Hélène Bessette, *La rottura*, Nono-stante edizioni, p. 254, traduzione di Silvia Marzocchi)

### Baudelaire – Sainte-Beuve *Carteggio integrale*

“Rimetto nelle vostre mani il mio animo sempre turbato”, scriveva Baudelaire a Sainte-Beuve il 19 marzo 1856, in calce a una lettera in cui gli chiedeva un intervento critico dall’alto della sua autorevolezza in favore di Edgar Allan Poe, in modo da farlo diventare “un grande uomo per la Francia”, visto che, riteneva, “in America non conta molto” (“d’altra parte – precisava Baudelaire – ha sbeffeggiato i suoi connazionali quanto più gli è stato possibile”). Voleva in realtà un articolo sulle proprie traduzioni dei racconti straordinari di Poe. Sainte-Beuve, critico allora più che influente, gli rispose – dall’alto della sua autorevolezza – che avrebbe scritto. Niente di lungo, ma qualcosa certamente: “Siete un traduttore raffinato, e il vostro stile, in certi passaggi che ho già letto, è di una curiosità rara”. Aggiungeva il critico in post scriptum: “Mi concederete un po’ di tempo per quest’articolo, poiché ho altre cose da sbrigare prima; ma l’ho già in mente”. L’articolo in questione non venne poi mai scritto. Così si rapportavano l’uno all’altro. Baudelaire con deferenza e richiesta d’aiuto. Sainte-Beuve con condiscendenza e promesse d’appoggio.

Ma qual era in verità la considerazione reciproca? Si potrà far-sene un’idea leggendo il carteggio tra i due edito in versione integrale da Nino Aragno per la cura di Massimo Carloni con il titolo-citazione di “*Voi avete preso l’inferno*”. *Lettere e scritti (1844-1869)*, che contiene i loro scambi epistolari lunghi un ventennio fino al marzo del ’66 (data in cui la salute di Baudelaire si deteriorò irri-

mediabilmente portandolo all'afasia, la morte sarebbe sopraggiunta poco più di un anno dopo – si celebra il 31 agosto il 150esimo anniversario), corredati da quelli successivi alla sua scomparsa tra l'amico e editore di Baudelaire, Auguste Poulet-Malassis, e il segretario di Sainte-Beuve, Jules Troubat, e anche da alcune lettere della madre del poeta, Mme Aupick, a Sainte-Beuve, con le relative risposte. Quanto basta per costruire un ritratto sfaccettato e in chiaroscuro della relazione che li legò, al di là di apparenze e convenienze.

E parliamo allora dell'inferno. “Voi avete preso l'inferno, vi siete fatto diavolo”, scrive Sainte-Beuve quando viene invitato a esprimersi sui *Fiori del male*, verosimilmente nel giugno del '57, ovvero prima che Baudelaire venga chiamato a rispondere in tribunale dei suoi versi. Riconoscendo le due postulazioni, una verso Satana l'altra verso Dio, che il poeta stesso indica nel diario postumo *Mon coeur mis à nu* come motori della sua scrittura, Sainte-Beuve gli dice di rimpiangere una certa latitanza, di fatto, della componente angelica. Troppo buio, troppa poca luce. Vorrebbe passeggiare con lui su una spiaggia e fargli uno sgambetto, addirittura, perché cadesse in mare: “affinché voi che sapete nuotare, scrive, andiate d'ora in poi sotto il sole e in piena corrente”.

L'ipotesi dei critici che questa lettera Sainte-Beuve l'abbia scritta non in giugno ma in luglio, e che quindi già sapesse della denuncia per oltraggio alla morale e alla religione, non è per nulla peregrina. Vi si riconosce, in effetti, un atteggiamento guardingo che forse, in assenza di pendenze giudiziarie, sarebbe stato meno ottuso. Va detto che, avendo scritto un articolo in difesa di *Madame Bovary*, l'altro capolavoro finito sotto processo pochi mesi prima rispetto ai *Fiori del male* con la stessa imputazione, Sainte-Beuve era ormai tenuto, in questioni sotto giudizio, a mantenere il silenzio. O comunque a essere molto prudente.

Baudelaire, che sarà com'è noto condannato e dovrà eliminare dalla raccolta sei componimenti (a differenza di Flaubert che per il suo romanzo venne assolto – il pubblico ministero era nei due casi lo stesso, l'ineffabile Maître Pinard: leggere gli atti dei due

processi è illuminante su temi e toni della censura dell'epoca), continuò nonostante tutto a rispettare formalmente il critico. Nel '58 gli scrive in merito al suo saggio su *Fanny*, pièce di Feydeau di cui Sainte-Beuve aveva tessuto l'elogio nel *Moniteur*. "C'è forse bisogno di dirvi quanto lo trovo bello?", esagera Baudelaire nella sua lettera. E contemporaneamente alla propria madre il poeta scrive: "*Fanny*, successo strepitoso, libro ripugnante, arciripugnante". E però poi ancora, a Sainte-Beuve, in relazione alle lodi da lui riservate ad altri: "Non troverò io un uomo di coraggio che dica altrettanto di me?". Momento isolato di sincerità assoluta: "A quali moine, mio potente amico, dovrò ricorrere per ottenere questo da voi?".

Ma due soli mesi dopo, sempre Baudelaire – sibillino – al critico: "Ho bisogno di voi come di una doccia". Lo zio Beuve, lo chiamava invece, scrivendo a terzi, e specificando: "prendo cura di nascondere la mia opinione, io, quando è in contrasto con la sua". Deliziosa, accanto a questa, la lettera in cui Baudelaire consiglia a Sainte-Beuve il panpepato inglese "molto denso, molto nero, talmente fitto che non ha buchi né pori, pieno di anice e di zenzero". Cui aggiunge: "Vogliatemi bene – Sono in una grande crisi". Nonostante ciò, quando disperatamente chiese sostegno per entrare all'Académie, Sainte-Beuve agì in modo tale che alla fine Baudelaire ritirò la candidatura.

Il curatore ha tenuto a pubblicare, in apertura del carteggio, le pagine del *Contro Sainte-Beuve* in cui Proust, facendo a pezzi il critico, scrive parole acute e splendide sul genio di Baudelaire. Di parte? Certo! Come meglio non si sarebbe potuto.

(*Tuttolibri*, 18 marzo 2017: Charles Baudelaire, "*Voi avete preso l'inferno*". *Lettere e scritti (1844-1869)*, Nino Aragno editore, p. 220, a cura di Massimo Carloni)

**Daniel Pennac**  
***Benjamin nell'era della rete***

Mai dire mai. Diciotto anni fa circa, mettendo il punto finale all'ultimo tomo della serie, Daniel Pennac aveva detto che la saga terminava lì. Ma con quel suo consueto sorrisetto aveva aggiunto: "Se poi mi verrà un'altra idea, la farò ricominciare". Ed ecco che, venuta l'idea, il Capro Espiatorio è tornato, e pure in pompa magna: *Il caso Malaussène*, di cui esce ora il primo volume – *Mi hanno mentito* – si annuncia sin da subito come una nuova serie, o per lo meno come una dilogia. A 72 anni, dopo una lunga pausa fatta di altri libri, e di teatro, e di performances, Pennac è tornato ai suoi antichi amori, la banda sciamannata della famiglia di Belleville.

Continua dunque la storia, come ogni volta con tumulti di vicende che mettono insieme la favola e il *noir* – perché così è la vita. E in effetti, nel mirino della narrazione questa volta ci sono un manipolo di romanzieri, i *vévé*, ovvero gli adepti della verità vera, quelli che praticano la finzione ma sono fissati con la verità. In testa al manipolo, la ben nota Regina Zabo, la tiranna che dirige le Edizioni del Taglione e che tiene i suoi autori al laccio ingozzandoli ben bene perché producano romanzi belli grassi. Nel ruolo di colui che deve occuparsi dell'incolumità oltre che della resa di uno di costoro, Alceste (toh, che soprannome... dopo l'uscita del suo ultimo libro, la famiglia – che non lo ha preso bene trattandosi di *autofiction* – l'ha aggredito malamente, il titolo del libro era, guarda caso, *Mi hanno mentito*, sì, siamo in piena *mise en abîme*), il notissimo Benjamin, il capostipite, il Malaussène della prima ora, il Capro Espiatorio per antonomasia, pronto a capro-espiaire per l'intera durata della nuova serie. Il tempo è passato per tutti, per i piccoli come per lui, ed eccolo quindi trasportato da Belleville al Vercors, l'impressionante massiccio simbolo della resistenza francese da cui prese nome nel 1942 l'autore del *Silenzio del mare* venendo a incarnare la letteratura clandestina di opposizione all'Occupante ("resistere ai fatti di cronaca non farà di lei un resistente!"), urla allusivo Alceste a Malaussène a un certo punto: qua-

si inutile sottolineare che Alceste risulta essere, nella sua fedeltà alla mimesi, una sorta di anti-Malaussène).

Lì, tra le montagne del Vercors, prende le mosse la storia. Non senza che prima, come antifatto, venga rapito un uomo, Georges Lapietà, affarista ex-ministro liquidatore d'impresе (la cui moglie è sosia della Claudia Cardinale di *C'era una volta il West*), intercettato mentre va a riscuotere un assegno di 22.807.204 euro, la sua buonuscita a quel che pare. Si tratta di un rapimento caritatevole: la stessa cifra che avrebbe dovuto percepire dovrà essere versata al centesimo come riscatto per la sua liberazione e verrà poi devoluta in beneficenza. Se si considera che gli ex-piccoli Malaussène ora cresciuti lavorano, a quel che pare, per delle ONG (con base lontana, meno male che c'è skype) e la vocazione per il terzo settore, il quadro della storia è praticamente fatto. Un'altra sintesi efficace di questo ritorno dei Malaussène potrebbe del resto essere "la tribù di Benjamin nell'era della Rete": rispetto alla serie primigenia infatti il reale è molto cambiato per via del digitale.

Ma poiché di tutta la storia e dei suoi numerosi anfratti fino alla fine Benjamin Malaussène non capisce nulla, non informato o meglio tenuto rigorosamente all'oscuro a scopo protettivo, ecco che si ritrova ancora una volta a fungere, secondo copione, da Capro Espiatorio. E la faccenda diventa, come recita il titolo, *il caso Malaussène*, ovvero quello che sarebbe un bell'errore giudiziario se non intervenisse il meccanismo del romanzo. Come dire che le apparenze ingannano, e che le cose non sono mai come sembrano, checché ne pensino gli irriducibili sostenitori della *vévé* (verità vera). Insomma, rispetto all'ex-vita della banda, sono subentrati global e no global, ma rigorosamente senza riuscire a far diventare Benjamin diverso. René Girard veglia dall'al di là affinché ciò non avvenga.

Quanto alla mamma nostrana dei Malaussène, ovvero Yasmina Melaouah – così di recente l'ha definita Pennac –, la traduttrice, senza di lei i Malaussène sarebbero diversi: ha individuato la voce italiana, una e molteplice, per tutta la tribù. *Chapeau*.

(*Tuttolibri*, 22 aprile 2017: Daniel Pennac, *Il caso Malaussène*, Feltrinelli, p. p. 288, euro 18,50. Traduzione di Yasmina Melaouah)

**Leila Slimani**  
***La tata assassina***

Il bambino è morto... la bambina non ce la farà. Così comincia il romanzo che ha vinto il premio Goncourt 2016 lo scorso novembre – *Ninna nanna* nella traduzione italiana di Elena Cappellini, *Chanson douce* nell'originale francese – dell'autrice franco-marocchina Leila Slimani. Il primo capitolo contiene la descrizione dettagliata della scena del crimine, racconta dell'arrivo di Myriam, la mamma dei due piccoli selvaggiamente trucidati, della sua reazione di fronte allo scempio, l'urlo prolungato e straziante, del mancato suicidio della baby-sitter autrice della mattanza, la corsa verso l'ospedale nel tentativo vano di salvare almeno Mila, la sorellina. Da lì in poi, il romanzo consiste nella ricostruzione passo passo degli eventi che hanno portato al duplice infanticidio.

Due genitori, Myriam e Paul, decidono di cercare una tata che si occupi di Mila e Adam, quando la donna, sia pure a fatica e con forti sensi di colpa, matura il desiderio di mettersi a lavorare accettando la proposta di un suo ex-compagno di università che ha aperto uno studio legale. Il marito, tecnico del suono e discografico, inizialmente titubante, accetta poi di sostenerla. I colloqui per la scelta di una governante fidata sono severi, molte candidate vengono escluse. Quando si presenta Louise però, scatta il colpo di fulmine. E i due coniugi sembrano aver vinto un terno al lotto. Nel loro appartamento, situato nel decimo arrondissement parigino, tutto si mette a funzionare a meraviglia, i bambini si affezionano molto rapidamente alla tata, pulizia e ordine tornano a regnare nella vita di Myriam e Paul, la serenità e l'appagamento professionale favoriti dalla fiducia assoluta in quella specie di Mary Poppins caduta dal cielo fanno il resto.

Disgraziatamente, Louise non è come appare. O meglio, lo è fin troppo: la sua maniacalità nell'esercizio delle mansioni come baby-sitter e vice-mamma è il sintomo di un disturbo grave, destinato a sfociare nella tragedia di cui si è detto. In altre parole, ecco servito sotto forma di romanzo l'incubo che ossessiona molti genitori costretti ad affidare i propri bimbi ad altri quando la vita lavorativa li porta fuori casa e non consente loro di essere presenti a tempo pieno. I fatti di cronaca di cui si legge frequentemente nei giornali nutrono questo genere di ossessioni, e in effetti la vicenda raccontata in *Ninna nanna* si basa su un raccapricciante episodio realmente accaduto nel 2012 a New York, la duplice uccisione dei bambini di cui si occupava da parte di una governante dominicana.

Il primo romanzo di Leila Slimani, *Nel giardino dell'orco*, anch'esso edito in Italia da Rizzoli, era costruito sulla figura di una donna ninfomane, ed era liberamente ispirato ai noti misfatti per i quali è finito nei guai Dominique Strauss-Kahn. Si potrebbe dire che sono gli aspetti torbidi della personalità ad attirare l'autrice, le figure *border line*, la minaccia che rappresentano per il corpo sociale e per se stesse. Su queste figure, sui gesti che macchiano la loro vita e quella altrui, l'autrice intesse la sua scrittura. Una scrittura di grande resa, abile, diretta e implacabile.

Nata a Rabat nel 1981, figlia di un banchiere e di un'otorinolaringoiatra, Leila Slimani si è trasferita a Parigi nel 1999 per studi universitari in Scienze Politiche. Ma dopo un passaggio per il giornalismo praticato scrivendo principalmente per *Jeune Afrique*, ha imboccato la via del romanzo, e sin dal primo titolo i lettori le hanno dato ragione. Il prix Goncourt per *Chanson douce* ha confermato il suo talento: il connazionale Tahar Ben Jelloun, membro della giuria del premio, durante la cerimonia di consegna le ha fatto i complimenti per aver voluto e saputo uscire da tematiche strettamente magrebine. In occasione del primo romanzo (che peraltro ha ricevuto il Prix de La Mamounia, il principale riconoscimento letterario del Marocco), è stata evocata *Madame Bovary*, l'eroina ne sarebbe – è stato scritto – una versione postmoderna.

E il riferimento all'immenso Flaubert non ha nulla di improprio. A sua volta *Ninna nanna* potrebbe essere visto come la versione rovesciata del racconto *Un cuore semplice*. Ma un altro autore francese fa concretamente capolino dalle pagine di Leila Slimani. Myriam, la mamma dei due poveri bambini, quando il lavoro fuori casa la travolge di impegni lasciandole poco tempo per tutto il resto, comincia a stilare liste di cose da non dimenticare su foglietti che abbandona in giro per casa e che vengono trovati e morbosamente studiati dalla tata. In una di queste liste, tra altri irrinunciabili promemoria, Myriam annota: "rileggere Maupassant".

Certi racconti fantastici, horror, di Guy de Maupassant Leila Slimani deve in effetti averli letti per bene, prima di cominciare a scrivere. Molto efficace, chirurgica ed essenziale come l'originale, la sapiente traduzione di Elena Cappellini.

(*Tuttolibri*, 29 aprile 2017: Leila Slimani, *Ninna nanna*, Rizzoli, p. 204, traduzione di Elena Cappellini)

### **Jean-Baptiste Del Amo** *La bestialità dell'uomo*

La scrittura di Jean-Baptiste Del Amo è sin dagli esordi all'insegna dell'eccesso. Giunto al suo quarto romanzo, questa tendenza si conferma definendosi. Sono stati fatti per ognuno dei precedenti titoli (*Une éducation libertine* – prix Goncourt del primo romanzo; *Le Sel*, il solo prima d'ora tradotto in italiano per Neo Edizioni, e *Pornographia*) nomi altisonanti: Del Amo, pseudonimo adottato al posto dell'anagrafico Garcia su consiglio dall'editore francese Gallimard per evitare possibili confusioni con un altro autore, omonimo e anche lui tolosano, sarebbe il Flaubert del XXI secolo, ma anche il novello Balzac, o Dumas, o Sue, o Zola, o, ancora, colui che finalmente ha saputo andare oltre Céline e persino più in là di Houellebecq.

Tutto si può dire, certo – e tralasciando in questo contesto la referenzialità dei titoli scelti – a partire dalla constatazione che il

trentacinquenne Del Amo sa indiscutibilmente ordine romanzi a grandi campate ed è capace di svisceramenti della lingua del tutto eccezionali. Ma è forse controproducente esibirsi in esercizi comparativi di questo genere, che finiscono per assimilare una scrittura ad altre un po' frettolosamente, con un sospetto di spinta editoriale invero non necessaria.

Del Amo non ha bisogno di essere posizionato rispetto a questo o a quello. È in grado di presentarsi per quello che è, ovvero un giovane romanziere di notevoli ambizioni, caratterizzato specificamente e apertamente dal desiderio di premere il pedale dell'intensificatore espressivo ad ogni svolta di frase, e capace tutto sommato di reggere il rischio della sfida.

Anche sperimentale: dopo un romanzone tutto organizzato nel breve volgere cronologico di una giornata e ciò nonostante sviluppato su circa trecento pagine (*Il sale*), eccolo invece prendere il registro secolare, del romanzo storico nel vero senso del termine, che copre l'arco d'anni dal 1898 al 1981 inanellando le vicende di varie generazioni di personaggi, e che però è insieme anche un racconto puntiforme, cioè concentrato quanto a orizzonte visivo nel breve e in qualche modo soffocante universo di una piccola fattoria specializzata nell'allevamento dei maiali.

Scrittura olfattiva, inoltre. Le 430 pagine di *Regno animale* evocano a tal punto la putrefazione o il secreto, a seconda delle circostanze narrate, che siano di nascita o morte – di morte soprattutto – che anche nostro malgrado siamo indotti a sentirne le potenti esalazioni. Non gli basta, per fare un esempio, dilungarsi su tutto ciò che un corpo tra agonia e trapasso può, riesce a essudare, con minuzia di dettagli e ostentata precisione, anche specificamente terminologica (al limite del preziosismo – molti complimenti alla traduttrice Margherita Botto); Del Amo vuole anche che di ogni singola sillaba si senta l'odore, e più si tratta di un odore pungente, o nauseabondo, più s'invirtuosisce nel suscitarlo.

E veniamo allora alla causa di tanta (in apparenza) maniacale precisione – l'*animalità* – centrale sin dal titolo. Inevitabile è ricordare che la Storia del secolo breve gira intorno a due massacri

barbarici, le due guerre, mattatoi a scala mondiale. Il perno della narrazione sta lì, nel male, nell'oblio dell'umanità di cui gli uomini sono stati capaci, di cui *sono* – sempre di più – capaci. Il termine ultimo, dal punto di vista cronologico della vicenda narrata, 1981, coincide con l'anno di nascita dell'autore: simbolicamente, l'individuazione da parte sua dell'inizio di una nuova era, quella in cui lo sfruttamento dell'animale, da parte del cosiddetto uomo, si fa disumana (o forse: particolarmente disumana). Il maiale non lo uccide più il contadino, o la contadina, con intorno la festa dei paesani, dopo una vita in cui il contadino o la contadina avevano imparato a conoscerne usi e costumi e spesso anche il carattere. L'era postbellica cui approda Del Amo nascendo è quella in cui l'accezione della parola *animale* si è trasformata. L'animale in senso stretto, ovvero il non uomo, ha perso le sue caratteristiche primarie ed è diventato oggetto (di sfruttamento micidialmente asettico), mentre l'ex-uomo ha specializzato ai massimi livelli la sua bestialità, intesa come potenzialità distruttiva e divoratrice di ogni *altro* con perdita progressiva di molte facoltà. Così, la piccola fattoria d'inizio libro, in cui scrofe e maialini avevano alle volte persino un nome, passando attraverso le due guerre mondiali si trasforma in azienda agricola intensiva con metodi industriali. Non è difficile cogliere la dimensione metaforica dell'assunto (non manca, tra le molteplici disumanità, la pedofilia dei sacerdoti) e il valore di ologramma del micro-mondo rappresentato. Né è un mistero la trasparente fede vegana di Del Amo.

L'esito, va da sé, è per stomaci forti, e per chi non ha paura di guardare in faccia una faccia sventrata dall'orrore.

(*Tuttolibri*, 30 settembre 2017: Jean-Baptiste Del Amo, *Regno animale*, Neri Pozza, p. 430, traduzione di Margherita Botto)

**Alain Robbe-Grillet**  
***Ventiquatr'ore di troppo***

Finalmente *Le gomme*. Era ora che qualcuno pensasse a riproporre un romanzo che ha rappresentato una tappa epocale per la storia del genere, oggetto di equivoci a loro volta epocali, dovuti in gran parte a ragioni di natura ideologica. Per nostra fortuna, i triestini di Nonostante edizioni ci si sono buttati senza paura, nel contesto di un piano di ripresa di un certo numero di titoli, di autori come Claude Simon, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Jean Cayrol o Alain Robbe-Grillet per l'appunto, che hanno fatto grande il romanzo, in questo caso il *nouveau roman*. Senza paura di sfidare il luogo comune, durissimo da scalzare, che quei romanzi, quel romanzo in particolare, fossero difficili da leggere, fatti – chissà come – di sole descrizioni di oggetti, formalismo allo stato puro, guerra dichiarata all'atto del raccontare. Era ora che qualcuno fornisse l'occasione per rileggere o leggere finalmente *Le gomme*. A distanza di 65 anni, finita (finita?) la guerra tra scuola e scuola, sarà forse possibile goderselo. Sì, perché oltre ad essere un romanzo epocale, *Le gomme* è un libro per amanti veri della lettura che dà piacere.

I nuovi editori lo presentano come un poliziesco in cui l'indagine precede l'omicidio. Vero.

Ma cominciamo dal *prière d'insérer* (allora, nel '53, quando *Le gomme* uscì per le Editions de Minuit, si chiamava così il foglietto informativo che veniva distribuito con le copie del libro) redatto dallo stesso Robbe-Grillet: “Si tratta di un avvenimento preciso, concreto, essenziale: la morte di un uomo. Un avvenimento a carattere poliziesco – nel senso che ci sono un assassino, un investigatore, una vittima. E in un certo senso, i loro ruoli sono rispettivi: l'assassino spara alla vittima, l'investigatore risolve la questione, la vittima muore. Ma le relazioni tra di loro non sono altrettanto semplici, o meglio diventano semplici solo alla fine dell'ultimo capitolo. Perché il libro è il racconto delle ventiquatr'ore che intercorrono tra il colpo di pistola sparato dall'assassino e la morte

della vittima, il tempo cioè che la pallottola ha impiegato per percorrere tre o quattro metri – ventiquattr’ore *di troppo* insomma”.

Una trama appassionante e forte. Rileggendo il libro, ci si chiede come si sia potuto affermare con livore e insistenza che Robbe-Grillet, e con lui tutti gli artefici delle neoavanguardie francesi, avevano espulso la trama dai loro romanzi. Così come si disse e ripeté (e ci sono critici che continuano a dirlo, recidivi!) che *Le gomme* era un romanzo con cui veniva abolito il personaggio. Ma allora chi sono, ci si chiede, il professor Dupont (la vittima), la sua ex moglie, Wallas (l’investigatore), Garinati (l’assassino), e poi il padrone del Café des Alliés, la dolce Pauline, e tutti gli altri? Non sono personaggi belli e buoni, fortemente caratterizzati, con tanto di presenza scenica e comportamenti mozzafiato da pedinare passo passo, solluchero per qualunque lettore curioso e attento?

Qui, in effetti, sta il punto essenziale. Il lettore deve essere attento. Robbe-Grillet, ingegnere di formazione, richiedeva e richiede questo a chi lo legge, che presti attenzione a quello che legge. Cosa che, all’epoca e poi molto a lungo, in pochi hanno fatto. Così, quasi nessuno si accorse che la storia lì raccontata era *anche* la riscrittura del mito di Edipo. E dire che l’autore lo dichiarava fin dall’esergo. Uno dei pochi ad accorgersene fu il sottile Sam, Samuel Beckett. Lui sin dalla prima lettura capì che quella storia così avvincente ma insieme così perturbante, per via del tempo scardinato che la regola, era la versione novecentesca dell’antica tragedia. E dunque, allo stesso tempo, una nuova, nuovissima maniera di raccontare la storia di un uomo che ne incalza un altro convinto che quello sia il suo dovere, un altro uomo che egli crede si sia macchiato di un crudele omicidio, sino a scoprire una verità tanto abbagliante da restarne accecato. Troppo non si può dire, per preservare il gusto ai nuovi lettori.

Si può però ancora dire quello che, un po’ sconsolato, poco tempo prima di morire Robbe-Grillet ci tornò a ripetere: che tanti equivoci su *Le gomme* erano nati a causa di quel saggio, “Letteratura oggettiva”, uscito su *Critique* nel ’54, che pure Barthes aveva

scritto per esprimere il suo assoluto apprezzamento. “Affermando che avevo l’obiettivo rivolto verso l’oggetto intendeva dire che in quel romanzo – fenomenologicamente – l’attenzione del soggetto era puntata verso l’esterno, verso il reale, e non più verso l’interno, l’interiorità. Quella era la grande rivoluzione. E invece molti distrattamente capirono che non c’erano più né trama né personaggi ma solo oggetti, e si risparmiarono quella che credevano un’inutile fatica: leggere il libro”. “Libro famoso per la sua celebrità” diceva anche Robbe-Grillet: *Le gomme*, di cui tutti parlavano ma che in pochissimi leggevano.

Oggi lo si può fare, e si può anche leggere, grazie a Nonostante edizioni che lo ripubblica insieme al romanzo, quel famoso saggio di Barthes. La traduzione che è stata utilizzata è quella d’autore che realizzò all’epoca della prima pubblicazione italiana, per Einaudi, Franco Lucentini.

(*Tuttolibri*, 25 novembre 2017: Alain Robbe-Grillet, *Le gomme*, Nonostante edizioni, p. 330, traduzione di Franco Lucentini)

### **Antoine Volodine** ***Dopo i postmoderni***

L’ultimo libro di Volodine uscito in italiano nell’ottima traduzione di Anna D’Elia per l’editore 66th and 2nd s’intitola *Gli animali che amiamo*. Sono animali molto particolari. Balbutiar, creatura enorme, inchiodato a una roccia di fronte al mare, impotente di fronte al destino, minacciato di morte, terribilmente solo, attinge forza, sopravvivenza e immortalità dalle sue stesse parole, dai suoi sogni, e riesce così a inventarsi un regno, un harem meraviglioso, notti d’amore infinite... Wong, elefante vagabondo, ultimo della sua specie, che dopo anni di viaggi e solitudine incontra una miracolosa sopravvissuta della specie umana scomparsa, deve rifiutare nel modo più dignitoso e più umano possibile le sue profferte sessuali disperate... Tante immagini animalesche che ritraggono il loro autore?

Intervistare Antoine Volodine è un’avventura singolare, fai

domande a uno e rispondono in quattro: Lutz Bassmann, Manuela Draeger, Elli Kronauer e lo stesso Volodine. Tutti pseudonimi, compreso il più noto, che potrebbe derivare da Volodia diminutivo di Vladimir, nome di battesimo sia di Lenin che di Majakovskij. Certo, non è il primo scrittore a mettere in scena la moltiplicazione delle identità, ma lui la declina in una versione molto personale. A monte degli pseudonimi c'è un uomo nato nel 1950 a Châlon-sur-Saône, cresciuto a Lione, appassionato di lingue straniere, di russo in particolare, tanto da diventarne professore, mestiere che ha esercitato per anni. Fino a sentire impellente la necessità di trasformarsi in collettivo e dar vita a quello che chiama, che loro chiamano, post-esotismo.

**Perché Volodine, portavoce per noi di tutti e quattro, ha sentito il bisogno di questa invenzione?**

Nella storia della mia scrittura, è un'invenzione che risale a molto indietro. Il nome è arrivato negli anni 90, ma da sempre ho provato il desiderio sia di raccontare storie che facessero intervenire l'immaginario, sia di farle raccontare da voci diverse. Le mie primissime creazioni infantili erano spesso legate alle marionette con cui giocavo. Per quel teatro, bisogna prendere voci varie, recitare ruoli distinti. Sta forse lì la lontana origine del post-esotismo. L'idea dello scrittore che sa tutto e impone al mondo il suo divino parere non mi piaceva. Sono apparse così comuni di scrittori anonimi, gruppi di scrittori clandestini che producevano testi scomparendo dietro a pseudonimi: lo scrittore disperdeva la sua parola, preferiva il coro all'interpretazione da solista. Insomma, anche se non si chiamava ancora così, il post-esotismo c'era sin dall'inizio, e corrispondeva al concetto di esplosione della voce dello scrittore e di sovversione letteraria, cui si aggiungevano elementi tematici essenziali: la politica, la lotta rivoluzionaria, lo slittamento dalla realtà al sogno, l'immaginario fantastico, il teatro.

**Il post-esotismo viene interpretato a seconda delle volte come fantascienza, scrittura visionaria, succedanea dell'assurdo, trasposizione nel romanzo della fisica dei quanti e molto altro ancora.**

Proprio per sfuggire alle etichette è stato necessario creare il termine, per cercare di far riferimento solo alla nostra poetica sovversiva senza l'appesantimento di eredità letterarie. Può essere visto come supponenza, ma significa soprattutto essere stati consapevoli sin dall'inizio del nostro isolamento. È tutto spiegato nel *Post-esotismo in dieci lezioni, lezione undicesima*, piccolo testo di finzione che è anche un'espressione collettiva e può essere interpretato come un manifesto: prigionieri e prigioniere egualitaristi che hanno perso tutte le battaglie, non pentiti ma ridotti per sempre all'impotenza e che producono una letteratura fatta dei loro canti, sogni, pianti, della loro follia, della loro morte. Hanno rotto con il mondo che li ha vinti. Per loro esiste solo il loro universo carcerario e il terribile ricordo delle catastrofi del XX secolo e delle loro disfatte. Certo ci sono assurdo, fantastico, fantascienza, surrealismo, post-romanticismo, cinema, musica, marxismo rivoluzionario, meraviglioso, realismo magico in tutti i nostri libri, variamente dosati a seconda degli autori e dei titoli. Ma sono questioni da critici. A noi basta parlare di post-esotismo, definizione che semplifica e che ci permette di non allontanarci troppo dal nostro universo chiuso.

**I personaggi di Volodine sono in marcia perenne, probabilmente da sempre. In *Terminus radioso* una delle scene lungo cui avviene il romanzo è una strada ferrata, percorrendo la quale il treno ogni tanto si ferma, e detenuti e soldati – indistinguibili – si raccolgono intorno al fuoco per cantare e inventare storie. La foresta siberiana è il luogo fantomatico di questo tempo successivo alla fine del mondo, in cui la catastrofe nucleare definitiva è ormai avvenuta.**

La steppa, la taiga sono luoghi che conosco, in cui ho viaggiato. Ma al di là dell'esperienza autobiografica, nei nostri libri molto è frutto di fantasia ed è una fantasia che si nutre di immagini di natura politica e cinematografica. Soprattutto cinematografica. Le radici della nostra scrittura stanno nel cinema: cinese, coreano, giapponese, americano e, ovviamente, sovietico.

**L'universo sovietico è comunque molto presente nella scrittura post-esotica.**

Gli scrittori post-esotici hanno atteggiamenti e sensibilità diverse rispetto al mondo sovietico. Manuela Draeger è di sicuro la più nostalgica, una nostalgia filtrata di onirismo, ma ben presente, soprattutto negli *Undici sogni neri*. Per quel che riguarda me, io ho soggiornato in Unione Sovietica e ho amato echi e vestigia dello spirito rivoluzionario, l'immaginario obsoleto, le bandiere rosse, un universo che come la mia giovinezza non esiste più. Ai tempi della guerra fredda c'erano due campi e io, pur disapprovando del tutto lo stalinismo e le sue derive, non sentivo nessuna affinità per il mondo occidentale. Le relazioni umane che figurano nei miei romanzi sono fondate sulla solidarietà disinteressata che ho conosciuto solo nel mondo della militanza e nel mondo sovietico.

**E i suoi animali preferiti, quelli dell'ultimo libro: le assomigliano?**

Ci sono sicuramente punti di somiglianza che andrebbero psicanalizzati, dettagli autobiografici sepolti nell'inconscio... Ma non sono autoritratti!

**Da uno a dieci, a che livello d'ironia si posiziona il post-esotismo?**

Risponderò nove, perché bisogna che rimanga sempre una parte di dubbio in quello che si dichiara. Ma dovrei dire dieci. Bisogna permettere al lettore di non aver fiducia nell'autore. Lasciar sempre la porta aperta a una possibile menzogna. In compagnia dei nostri personaggi, noi pratichiamo l'umorismo del disastro. Un umorismo della disfatta, dell'autoderisione, da prigionieri e agonizzanti, da sotto-uomini. In pratica, si tratta di non credere a niente, pur continuando a camminare come dei morti nel Bardo. Deformare ironicamente e oniricamente l'orribile mondo dei potenti e dei responsabili del disastro, continuando ad amare i nostri compagni.

(*Tuttolibri*, 9 dicembre 2017: Antoine Volodine, *Gli animali che amiamo*, editore 66th and 2nd, p. 177, traduzione di Anna D'Elia)

## Indice

Prefazione	7
------------	---

### I

#### MARCEL PROUST

- <i>Proust et son double</i>	11
- <i>Lettere alla vicina</i>	20
- <i>Proust sul lettino di papà</i>	23
- <i>La ragazza con le rose rosse</i>	26
- <i>Nel cantiere del giovane Proust</i>	31

#### COLETTE

- <i>Il paradiso perduto dell'autrice da piccola</i>	34
- <i>Sessanta spicchi d'aglio</i>	37
- <i>Alla guerra con i militari ragazzi</i>	46
- <i>La bellezza del declino</i>	48

#### GEORGES SIMENON

- <i>La tentazione dell'amoralità</i>	51
- <i>Un assassino allo specchio</i>	53
- <i>Dalle nebbie della coscienza</i>	55
- <i>Il piccolo santo delle Halles</i>	56
- <i>Sulla nave del Nord</i>	58
- <i>Un Maigret senza Maigret</i>	60

#### IRÈNE NÉMIROVSKY

- <i>Detestare la madre fino all'ultima riga</i>	63
- <i>Il fiato del contagio</i>	65
- <i>Il falò della borghesia</i>	66
- <i>L'ambizione punita con l'amore</i>	69

ANNIE ERNAUX	
- <i>Addio al padre</i>	71
- <i>La sorella scomparsa</i>	73
PATRICK MODIANO	
- <i>Una bohème parigina</i>	76
- <i>I lacerti del passato</i>	77
- <i>Il Nobel per l'arte della memoria</i>	78
- <i>Là dove cresce l'erba della notte</i>	81
- <i>Ritrovare l'infanzia</i>	83
PHILIPPE DJIAN	
- <i>La scrittura creativa</i>	86
- <i>Le colpe dei padri e delle madri</i>	88
- <i>Dopo la violenza</i>	89
- <i>Criminali per essere adulti</i>	93
AMÉLIE NOTHOMB	
- <i>L'Edipo spaesato</i>	94
- <i>L'erede di Barbablù</i>	95
- <i>Ritorno al Belgio</i>	97

## II

### GLI ALTRI

- Jacques Chessex	
<i>La mattanza in camicia bruna</i>	101
- Paul Léautaud	
<i>Una mamma e tanti gatti</i>	103
- Jill Jonnes	
<i>La Signorina in ferro</i>	105
- Romain Gary	
<i>Fino all'ultimo fuoco</i>	106

- Francette Vigneron	
<i>Il Corvo nel paese degli adulteri</i>	108
- Charles Perrault	
<i>Le fiabe tornano integrali</i>	110
- Maurice Grosman	
<i>Il calcio del bullo nella Francia di Vichy</i>	112
- Jean Echenoz	
<i>Illuminazioni implosive</i>	113
- Jean Chalon	
<i>La cocotte folgorata dalla religione</i>	115
- Virginie Despentes	
<i>Un'adolescente in fuga</i>	117
- Christine Angot	
<i>Incesto in sala lauree</i>	118
- Giuseppe Scaraffia	
<i>I piaceri dei grandi</i>	121
- Alexandre Dumas	
<i>Un giallo postmoderno</i>	123
- David Foenkinos	
<i>Portiere di notte</i>	126
- Denise Epstein	
<i>La ragazza con la valigia</i>	127
- Jean Dutour	
<i>Cronaca spassosa di una vita infelice</i>	130
- Rose Bertin	
<i>Una ministra della moda per la regina</i>	132
- Honoré de Balzac	
<i>I romanzi giovanili</i>	134
- Pierre Lemaitre	
<i>Facce esplose</i>	137
- Julie Deck	
<i>La parigina e lo psicanalista</i>	139
- Jacques Le Goff	
<i>Il grande medievista e l'Europa</i>	143

- Emmanuel Bove	
<i>I racconti degli (anti)eroi</i>	144
- Marguerite Duras	
<i>La ragazza del cinema</i>	146
- Hervé Le Corre	
<i>Oltre i confini del noir</i>	150
- Marcel Provost	
<i>Violette</i>	152
- Olivier Rolin	
<i>Quando la notte non esisteva</i>	156
- Claude Simon	
<i>La macchina del tempo</i>	158
- Emmanuèle Bernheim	
<i>Il padre che voleva morire</i>	161
- Éric Chevillard	
<i>Con una sedia sulla testa</i>	163
- Émile Zola	
<i>Nell'officina del romanzo</i>	165
- Muriel Barbery	
<i>L'espedito della saga</i>	167
- Michel Tournier	
<i>Addio a un maestro</i>	169
- Bernard Quiriny	
<i>Racconti magrittiani</i>	171
- Louis-Ferdinand Céline	
<i>La mente invasa da un potente ronzo</i>	174
- Benedetta Craveri	
<i>I magnifici sette tra alcova e ghigliottina</i>	178
- Yves Bonnefoy	
<i>L'albero, l'acqua e la pietra</i>	180
- Michel Butor	
<i>Un Montaigne del XX secolo</i>	181
- Mathias Énard	
<i>L'aporia del soggetto</i>	183

- Pierre Michon	
<i>Sinfonia di voci</i>	185
- Catherine Poulain	
<i>In Alaska sul battello ebbro</i>	187
- Olivier Bley	
<i>Sotto l'albero di Mao</i>	189
- Hélène Bessette	
<i>Autoritratto di donna</i>	191
- Baudelaire – Sainte-Beuve	
<i>Carteggio integrale</i>	193
- Daniel Pennac	
<i>Benjamin nell'era della rete</i>	196
- Leila Slimani	
<i>La tata assassina</i>	198
- Jean-Baptiste Del Amo	
<i>La bestialità dell'uomo</i>	200
- Alain Robbe-Grillet	
<i>Ventiquattr'ore di troppo</i>	203
- Antoine Volodine	
<i>Dopo i postmoderni</i>	205

*Stampato presso Epics - Torino*