

Università degli Studi di Torino

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di Dottorato in Lettere ciclo XXXII

Curriculum Francesistica



Tesi di Dottorato

Atene sulla Senna: scrittori greci d'espressione
francese nel XX secolo

Il tutor:
Prof.ssa Franca Bruera

Candidata: Valeria Marino

Il coordinatore:
Prof.ssa Paola Cifarelli

Anno Accademico: 2019-2020

Ringraziamenti

Se è vero che nella nostra voce risuonano sempre quelle degli altri e che ogni lavoro singolare è in realtà un lavoro collettivo, allora per cominciare vorrei esprimere la mia gratitudine a tutte le voci che emergeranno in filigrana nelle prossime pagine.

Desidero ringraziare, innanzitutto, la mia relatrice di tesi, la Professoressa Franca Bruera, per avermi indirizzata e accompagnata con grande rigore scientifico e generosa disponibilità in questo percorso di ricerca. Desidero ringraziarla non soltanto per le ore passate a lavorare sulla mia tesi, ma anche per l'impagabile insegnamento di cui ho beneficiato in questi anni, per il sostegno umano e per l'amore del lavoro di ricerca da lei trasmessomi.

I miei ringraziamenti più sentiti vanno poi al Professor Georges Freris e alla Professoressa Maria Orphanidou-Freris per avermi fornito materiale bibliografico di difficile, se non impossibile, reperimento. Li ringrazio inoltre per la calorosa accoglienza che mi hanno riservato a Salonicco, per il paziente ascolto e per gli indispensabili consigli che hanno indirizzato, e talvolta illuminato, la mia comprensione della letteratura neo-greca e dei rapporti culturali tra Francia e Grecia. Ringrazio inoltre Olympia Antoniadou per la grande disponibilità e per avermi inviato a sua volta del materiale bibliografico prezioso. Ringrazio il Professor Tommaso Braccini per il paziente ascolto e per i consigli di lettura, che mi hanno fornito un ulteriore orientamento nella vasta costellazione della letteratura neo-greca.

Vorrei inoltre ringraziare la Professoressa Stavroula Katsiki, la Professoressa Lucia Quaquarelli e la Dottoressa Chiara Denti per l'ascolto attento, i suggerimenti e gli stimolanti scambi d'idee, che hanno avuto un ruolo non minore nella forma finale presa dal presente lavoro.

I miei più vivi ringraziamenti vanno poi alla Professoressa Anna Boschetti, al Professor Michele Sisto, alla Professoressa Anna Antonello, alla Professoressa Anna Baldini, alla Professoressa Daria Biagi, alla Professoressa Stefania De Lucia e alla Professoressa Irene Fantappiè. Li ringrazio in particolare per avermi dato l'occasione di partecipare alle riunioni del gruppo di ricerca FIRB, fucine d'idee nel corso delle quali ha preso vita l'impianto metodologico del presente lavoro.

Desidero, poi, ringraziare il Dottor Salvatore Spampinato e il Dottor Leonardo Mancini per la loro amicizia e per i numerosi scambi d'idee che hanno costellato questi anni di ricerca. Ringrazio infine Daniela Salusso per la generosa rilettura di queste pagine.

Questo lavoro è dedicato alla memoria di Oliver.

Indice

INTRODUZIONE.....	1
<i>PARTE PRIMA: GALLOFONIE E GALLOGRAFIE.....</i>	<i>14</i>
1. CONTESTI: LA GRECIA SULLA SENNA TRA GLI ANNI VENTI E TRENTA.....	15
1.1. La nascita della Grecia moderna: interferenze internazionali, dibattiti e controversie.....	16
1.2. <i>Les écrivains du refus</i>	25
1.3. I surrealisti e la generazione degli anni Trenta.....	27
1.4. Il “problema della lingua”: un dibattito parigino?.....	33
1.5. La ricezione della Grecia in Francia (1922-1939).....	41
1.6. Da turista a scrittore: Raymond Queneau sul Pireo.....	44
1.7. In guida di conclusioni.....	50
2. GISÈLE PRASSINOS: LA RICEZIONE DI UNA SCRITTRICE DI SECONDA GENERAZIONE (1935-1939).....	54
2.1. La <i>personne</i> : dati biografici chiave.....	55
2.2. Entrata in surrealismo: l’invenzione della <i>femme-enfant</i>	59
2.3. Prefazioni, postfazioni e notizie biografiche: la costruzione surrealista della ricezione.....	67
2.4. La ricezione sulla stampa francese (1935-1939).....	71
2.5. Testimonianze dell’autrice: una contro storia.....	77

2.6. In guida di conclusioni.....	83
3. CONTESTI: LA GRECIA SULLA SENNA NEL DOPOGUERRA (1946-1950).....	88
3.1. La Grecia dalla Seconda guerra mondiale alla Guerra civile.....	89
3.2. La Francia letteraria nel Dopoguerra: un mutato paradigma culturale.....	92
3.3. Aragon editore.....	95
3.4. La ricezione della Grecia in Francia (1946-1950).....	101
3.5. Éluard tra gli <i>andartès</i>	108
3.6. L'azione dell' <i>Institut français d'Athènes</i>	110
3.7. Il Mataroa: eterotopia dell'esilio.....	114
3.8. In guida di conclusioni.....	118
4. ANDRÉ KÉDROS E MELPO AXIOTI: L'ITINERARIO DI DUE SCRITTORI GRECI NELLA FRANCIA DEL DOPOGUERRA.....	121
4.1. André Kédros: paradigma dell'esule <i>engagé</i>	122
4.1.1 <i>Le navire en pleine ville</i> : il francese come arma da combattimento.....	124
4.1.2. La ricezione su stampa (1948-1949).....	135
4.1.3. L'uomo col garofano o il punto di vista dell'autore.....	140
4.2. Melpo Axioti: verso il <i>nouveau roman</i>	147
4.2.1. <i>La personne</i> : dati biografici chiave.....	148
4.2.2. <i>République-Bastille</i> : Parigi, Atene e la coscienza a microscopio.....	151
4.3. In guida di conclusioni: nascita di un nuovo orizzonte d'attesa.....	156
5. CONTESTI: LA GRECIA SULLA SENNA DURANTE LA DITTATURA MILITARE (1967-1974).....	159
5.1. Gli anni Sessanta in Francia: tra morte dell'autore e fine dell'impegno.....	159
5.2. Gli esuli greci a Parigi: una letteratura al servizio della vita.....	166
5.3. La dittatura dei colonnelli (1967-74) e la ricezione della Grecia in Francia.....	168
5.4. Aris Fakinós: uno scrittore militante e la sua ricezione nel 1969.....	172
5.5. Gli anni Settanta e oltre: la svolta autobiografica e l'ossessione delle origini.....	177
6. CLÉMENT LÉPIDIS: LA SCRITTURA COME IMPEGNO DEMIURGICO (1963-1971).....	182

6.1. <i>La rose de Büyükkada</i> : il racconto turco di uno scrittore greco?.....	183
6.2. <i>La fontaine de Skopelos</i> : l'incomponibile « tra due ».....	193
6.3. <i>La vie en chantier</i> : edificare la vita, costruire il libro.....	202
6.4. in guisa di conclusioni: nascita di un nuovo paradigma autoriale.....	212
 <i>PARTE SECONDA: UN CASO STUDIO</i>	215
 1. VASSILIS ALEXAKIS: L'INVENZIONE DELLA COERENZA.....	216
 1.1. LA PARABOLA DELLA PAGINA BIANCA.....	217
1.1.1. <i>Talgo</i> : come si diventa uno scrittore greco?.....	219
1.1.2. <i>Contrôle d'identité</i> : lo scrittore e il testo moltiplicati.....	226
1.1.3. <i>Paris-Athènes</i> : apparizione dello scrittore come funambolo.....	229
 1.2. I MESSAGGI METADIEGETICI, LA FORMA-DIARIO E L'EROE- NARRATORE.....	236
1.2.1. Dire la morte con le spirali narrative: <i>Avant e La langue maternelle</i>	238
1.2.2. <i>Le cœur de marguerite</i> : come si racconta una storia d'amore?.....	245
1.2.3. <i>Les mots étrangers</i> : perché ho imparato il sango ?.....	258
 1.3. LA FORMA INTERROGATIVA DEL ROMANZO.....	266
1.3.1. <i>Ap. J.C.</i> : un'inchiesta sul monte Athos.....	267
1.3.2. <i>Le premier mot</i> : come ingannare la morte cercando la prima parola.....	271
1.3.3. <i>L'enfant grec</i> : le metalepsi di una scrittura claudicante.....	280
1.3.4. <i>La clarinette</i> : (ri)apparizione dello scrittore come funambolo.....	292
 1.4. LA TRAIETTORIA DI VASSILIS ALEXAKIS.....	306
1.5. IN GUISA DI CONCLUSIONI.....	314
 CONCLUSIONI.....	319

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA.....	326
1. LETTERATURA CRITICA, TEORIA LETTERARIA, SOCIOLOGIA DELLA LETTERATURA.....	326
2. STUDI SU TRANSLINGUISMO E PLURINGUISMO LETTERARI.....	336
3. STUDI DI SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA.....	338
4. STUDI SUGLI SCRITTORI GRECI D'ESPRESSIONE FRANCESE.....	339
5. STUDI SUGLI SCRITTORI DELLA DIASPORA GRECA OLTRE IL MONDO FRANCOFONO.....	342
6. OPERE DI GISÈLE PRASSINOS.....	342
7. STUDI MONOGRAFICI E ARTICOLI SU GISÈLE PRASSINOS.....	343
8. STUDI MONOGRAFICI E ARTICOLI SU NICOLAS CALAS.....	345
9. OPERE DI ANDRÉ KÉDROS.....	346
10. STUDI MONOGRAFICI E ARTICOLI SU ANDRÉ KÉDROS.....	347
11. OPERE IN FRANCESE DI MELPO AXIOTI.....	347
12. ARTICOLI SULL'OPERA IN FRANCESE DI MELPO AXIOTI.....	347
13. OPERE DI CLÉMENT LÉPIDIS.....	348
14. STUDI MONOGRAFICI E ARTICOLI SU CLÉMENT LÉPIDIS.....	349
15. OPERE DI VASSILIS ALEXAKIS.....	349
16. LETTERATURA CRITICA SU ALEXAKIS.....	351
17. STORIA DELLA LINGUA E DELLA LETTERATURA NEOGRECA.....	353
18. STORIA DELLA GRECIA MODERNA.....	354

Introduzione

Se lo scrittore è per eccellenza il depositario della memoria di un'intera nazione, attraverso le sedimentazioni che questa ha lasciato nella sua lingua, lo straniero, quando tenta di maneggiare quel che definisce un popolo intero, desta sospetto: perché ha abbandonato il suo legittimo strumento di scrittura? Perché ha avuto l'ardire di creare una nuova filiazione, staccandosi dal suo albero genealogico e ponendo la propria voce laddove essa non dovrebbe stare, in seno a un'altra lingua?

Il sospetto non era sfuggito, già nei primi anni Settanta, allo sguardo attento di George Steiner: «Suivant la théorie romantique, l'écrivain est, de tous les hommes, celui qui incarne le plus clairement le génie, le *Geist*, la *quiddité* de sa langue maternelle. Chaque langue cristallise l'histoire intérieure, la vision spécifique du *Volk* ou de la nation »¹. Se, allora, « L'écrivain est tout spécialement maître du langage », ne deriva:

l'étrangeté a priori de l'idée d'un écrivain linguistiquement « délogé », d'un poète, d'un romancier ou d'un dramaturge qui ne soit pas parfaitement à l'aise dans la langue de sa production, mais déplacé, hésitant, à la frontière. Ce sentiment d'étrangeté est pourtant plus récent qu'on ne pourrait le croire. Une bonne partie de la vulgate littéraire européenne a derrière elle la pression active de plus d'une langue.

Le bilinguisme, au sens de facilité d'expression égale dans sa langue et dans le latin ou le français, fut la règle, plutôt que l'exception, au sein de l'élite européenne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. ²

¹ Steiner, George, *Extraterritorialité: essais sur la littérature et la révolution du langage*, Hachette, Paris, [1971], 2003, cit., p.15.

² *Ivi*, cit., p.16.

Forse solo a noi, oggi, può dunque sembrare incongruo che uno scrittore scriva in una lingua diversa da quella materna. La difficoltà a nominare alcune nuove letterature frutto dei movimenti migratori degli ultimi anni ne è la prova: letteratura migrante, letteratura dell'esilio, letteratura *beur*, letteratura della diaspora, francofonia translingue.

Lo stesso sospetto emerge, poi, con forza se guardiamo ad articoli su stampa e a pubblicazioni accademiche contemporanee riguardanti autori stranieri che hanno eletto il francese a lingua di scrittura. C'è una domanda, in particolare, che viene posta con regolarità agli scrittori: "Pourquoi écrivez-vous en français?". Potremmo citare a nostro sostegno numerosi esempi tratti anche dalla stampa culturale: dall'inchiesta lanciata nel 1985 dalla Quinzaine littéraire, intitolata "écrire les langues françaises" fino al dossier, dal titolo "Français dans le texte", proposto dalla rivista Télèrama nel gennaio del 1997, in cui otto scrittori stranieri³ spigavano il rapporto da loro intrattenuto con la lingua francese. Potremmo ancora citare il dossier apparso su *Le monde* nel 1998, "Six écrivains racontent leur France", e l'emissione mensile curata da Bernard Pivot, "Double je", dedicata nel gennaio 2002 alla scelta della Francia e del francese da parte di diversi personaggi pubblici, tra i quali figurano anche alcuni scrittori. Infine, più recentemente l'articolo "Pourquoi ils écrivent en français?" è apparso su *Le monde des Livres* il 20 marzo 2009 in occasione della giornata internazionale della Francofonia. La questione è poi continuamente ripresa anche dalla critica, basti considerare alcune recenti monografie sull'argomento, come *Singularité francophone* di Robert Jouanny (2000) e *Les exilés du langage* di Anne-Rosine Delbart (2005), nelle quali gli autori dedicano interi capitoli alle ragioni del cambiamento di lingua. Questa breve rassegna può forse dare un'idea di come il contesto d'arrivo chiami continuamente gli autori stranieri, nel campo della cultura francese contemporanea, a rendere conto della propria scelta di scrivere in una lingua diversa da quella d'origine. Corpi estranei all'interno della letteratura nazionale, sono costretti a giustificare incessantemente la propria presenza.

Se questi scrittori «déplacé[s], hésitant[s], à la frontière»⁴, spesso molto lontani l'uno dall'altro per le loro scelte etiche ed estetiche, hanno in comune lo *status* di stranieri, vero è anche che la ricezione delle loro opere è soggetta a differenze significative a seconda della nazione d'origine. Come messo in luce da Jean-Marc Moura, lo statuto loro

³Si tratta di Julia Kristeva, Hector Bianciotti, Agota Kristof, Jorge Semprun, Nancy Huston, Eduardo Manet, Milan Kundera e Vassilis Alexakis.

⁴ Steiner, George, *Extraterritorialité: essais sur la littérature et la révolution du langage*, cit., p.16.

accordato e il valore attribuito alle loro opere dipendono dai rapporti di forza già esistenti tra il paese di provenienza dello scrittore e il paese d'arrivo. Questo dato di fatto, che fissa delle variazioni consistenti nella ricezione degli autori "stranieri", è ben sottolineato, non senza ironia, dallo scrittore algerino Abdelkader Djemai: « Quand un Espagnol (Jorge Semprun), un Tchèque (Milan Kundera), un Anglais (Theodore Zeldin) ou un Grec (Vassilis Alexakis) s'exprime ou écrit en français, on dit : C'est un cosmopolite. Quand il s'agit d'un Algérien ou d'un Sénégalais, on s'écrit : Voilà un immigré ! »⁵. Le parole dello scrittore non mancano di richiamare quando già ribadito dal sociologo Abdelmalek Sayad sulla gerarchia esistente tra popolazioni immigrate: « Les différences qui séparent (dans l'immigration) un immigré espagnol ou italien d'un immigré malien, ne sont-elles pas celles-là qui séparent aussi, sous tous les rapports, l'Espagne ou l'Italie du Mali ? »⁶. Le posizioni reciproche tra le due culture - in presenza grazie alla mediazione degli immigrati -, sono quindi già fissate prima e indipendentemente dall'immigrazione.

Anche il campo letterario traduce nei termini che gli sono propri la disparità dei poteri, il disequilibrio nei rapporti di forza tra differenti nazioni. È quello che ha messo in luce Pascale Casanova nel suo libro *La République mondiale des Lettres* (1999) e nelle sue opere successive⁷. Sembrerebbe, quindi, che una sorta di inconscio geo-politico⁸ determini il nostro approccio alle letterature che si collocano al di là dei confini della nazione, ma dentro alle sue frontiere linguistiche. Per questo motivo, abbiamo selezionato una nazione in particolare e un gruppo di autori ad essa associati per studiarne la ricezione.

Nello specifico, nel corso di questa tesi ci occuperemo di un gruppo di scrittori provenienti da un paese che nella modernità appare, forse più di altri, come un miraggio dell'occidente: la Grecia. Rovesciando il quesito che Montaigne mise in bocca al principe persiano giunto in visita a Parigi nelle celebri *Lettres Persanes*, la domanda che sottenderà la nostra tesi sarà: Come si diventa greci in Francia nel XX secolo? Cosa deve scrivere un greco a Parigi nel Novecento?

⁵ Citato in Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Parigi, 1999, cit., p. 8.

⁶ Sayad, Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité 3. La fabrication des identités culturelles*, Raisons d'agir, Parigi, 2014, cit., p. 196.

⁷ Casanova, Pascale, *Des littératures combattives : l'internationale des nationalismes littéraires*, Raisons d'agir, Parigi, 2011 e Casanova, Pascale, « La tragédie des hommes-traduits », in *Chaoïd*, n°6, 2002.

⁸ Il termine è di Nicolas Vieillescazes, in Casanova, Pascale, *Des littérature combattives*, p. 35.

In particolare, il nostro lavoro intende cercare di capire se la ricezione degli scrittori greci d'espressione francese sia collegata alla ricezione dell'intero paese e al posto che esso occupa nell'immaginario collettivo francese. Se la Francia è messa in presenza della Grecia attraverso la persona dello scrittore, questi è posto allora di fronte a diverse scelte: l'assimilazione, che cancella il paese d'origine e le sue poste in gioco, oppure la rivendicazione della differenza, che trasforma la marginalità in un segno d'elezione, se non in un vero e proprio privilegio epistemologico. Generalmente, le due opzioni possono mescolarsi nel corso di una traiettoria letteraria, poiché la necessità di assimilazione e quella di marcare la propria differenza si trovano il più delle volte in un rapporto dialettico ed hanno in definitiva lo stesso fine: far emergere la propria voce e vedere i propri scritti riconosciuti nel campo letterario d'accoglienza. Vorremmo chiederci, inoltre, in quale misura le narrazioni e l'iconografica collettiva influenzino la rappresentazione che gli scrittori fanno di se stessi, poiché ci sembra che gli autori, nei loro scritti in francese, siano obbligati a confrontarsi con una letteratura pre-esistente dedicata al loro paese d'origine, ad alcuni inevitabili luoghi comuni e fraintendimenti culturali.

Altri, prima di noi, si sono già occupati di questo gruppo di scrittori non comune. In particolare, le prime pubblicazioni si devono alla penna di Robert Jouanny. L'autore ha dedicato la sua tesi di dottorato, pubblicata nel 1969, all'opera in francese di Jean Moréas⁹. Questo primo lavoro di ricerca fu seguito e compendiato, nel 1975, da *Jean Moréas, écrivain grec: la jeunesse de Ioannis Papadiamandopoulos en Grèce (1856-1878) : édition, traduction et commentaire de son oeuvre grecque*. Nel 1990 esce invece, a cura dello stesso autore, la prima raccolta di saggi dedicata non a un unico poeta, ma a diversi scrittori greci d'espressione francese. È significativo che gli autori dei saggi raccolti siano degli universitari greci, che a loro volta hanno tenuto a scrivere i loro interventi in francese. Jouanny, nella sua introduzione al volume, - sulla quale ci sembra importante soffermarci brevemente - non tralascia di sottolineare che il senso dell'analisi intrapresa non vada cercato tanto nella necessità di illustrare «l'universalité de la langue française», ma nel tentativo di scoprire «des attentes, des idéologies ou des sensibilités qui ne pouvaient pas toujours trouver à s'exprimer dans la langue maternelle »¹⁰. Così, prosegue l'autore: « En se demandant pourquoi et comment un Grec écrit en français, on

⁹ Jouanny, Robert, *Jean Moréas, écrivain français, 1878-1910 : étude biographique et littéraire*, Minard, Parigi, 1969.

¹⁰ Jouanny, Robert (a cura di), *Nouvelles du sud. Écrivains grecs de langue française*, 1990, cit. p., 2

espère découvrir quel Grec il est et quels sont les Grecs pour lesquels il écrit »¹¹. Ci sembra significativo che Jouanny escluda invece di interrogarsi su quali siano i francesi o, in generale, l'*élite* culturale europea alla quale questi autori si rivolgono, scegliendo il francese e non il greco come lingua di scrittura. L'autore inoltre specifica che « Un telle démarche exclut, évidemment, toute appréciation sur la valeur esthétique ou intellectuelle d'écrits qui, dans bien des cas, pourraient être tenus pour négligeables s'ils avaient été écrits par des Français ». E conclude : «C'est la Grèce qui importe ici, son identité culturelle et son histoire. La langue française n'est là que comme l'un des moyens adoptés par ces Grecs, célèbres ou inconnus, pour parler d'eux-même, de leur histoire, de leurs aspirations, de leurs goûts »¹². Jouanny, senz'altro animato dall'intenzione di smarcarsi da certa letteratura scientifica di stampo nazionalista che vede negli scrittori stranieri un mezzo per dar lustro alla lingua e alla cultura francesi, mantiene una sostanziale divisione noi/loro: la letteratura dei greci scritta in francese non ha grandi meriti estetici – in altre parole non apporta, nella maggior parte dei casi, grandi innovazioni - ma viene studiata come si studierebbe letteratura neo-greca in traduzione, ovvero come uno strumento per scoprire un paese e una cultura straniera, di cui il lettore francese conosce poco o niente. Il ruolo dello scrittore è allora quello del testimone o dell'informatore nativo: rappresenta in un certo senso la figura visibile ed emblematica che si scruta per conoscere meglio l'insieme del gruppo a cui appartiene. Sembra allora che la letteratura scritta da autori d'origine greca debba essere considerata, nei termini dell'autore, come una letteratura tradotta. Si tratta di un atteggiamento ricettivo persistente, che ritroveremo invariato anche in seguito. Jouanny continuerà, poi, a interessarsi alla tendenza dei greci a scrivere in francese, dedicando ampie pagine a questi scrittori nel saggio *Singularités francophones*, pubblicato nel 2000. Il testo si conclude con un capitolo dedicato all'opera di Vassilis Alexakis, perché «sa carrière est exemplaire des incertitudes de l'écrivain qui, sans formation ou vocation préalable, opte pour la langue française, et parce que, à la différence de tous ceux [...] qu'il faut interroger en lisant entre les lignes ou au hasard de quelques confidences échappées, Alexakis met en pleine lumière la nature de sa relation, toujours ambiguë, avec les deux langues »¹³. Anche Alexakis quindi continua a rappresentare per Jouanny uno scrittore tradotto.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, cit., p. 3.

¹³ Jouanny, Robert, *Singularités francophones*, 2000, cit., p. 159.

Oltre allo studioso francese, senz'altro il più grande contributo allo studio di questi scrittori si deve a Georges Freris dell'Università di Salonicco, le cui numerose pubblicazioni hanno tentato di sistematizzare e definire quella ch'egli stesso ha definito *la francophonie des grecs*. Che cos'è la francofonia dei greci? Secondo Freris:

Sous la notion de « production francophone grecque », nous comprenons la production littéraire créée surtout après l'insurrection grecque en 1821. C'est à cette époque que la littérature néo-hellénique allait vivre un conflit bilingue entre la langue officielle, la *katharevoussa* (langue fabriquée conservant des caractéristiques du grec ancien, imposée par les Phanariotes, la Cour et l'église), et le démotique (langue issue du grec ancien à travers le temps et parlée par le peuple).¹⁴

La letteratura greca in lingua francese, pertanto, secondo lo studioso, ha una lunga tradizione, ch'egli stesso si premura di ricostruire, a partire dall'insurrezione dei greci contro la dominazione ottomana. Secondo Freris, essa si sarebbe formata proprio grazie al doppio capitale simbolico legato alla Francia a partire dal XVIII secolo. Nell'immaginario greco infatti – come in quello di molte altre nazioni – la Francia si configurava come protettrice dei diritti dell'Uomo e sostenitrice delle Lettere e delle Arti. Per gli scrittori greci inoltre si trattava, continua Freris, di svincolarsi dalle impronte orientali che l'occupazione ottomana (1453-1821) aveva imposto alla mentalità e alla cultura ellenica e di aprirsi alla modernità Europea e alle nuove forme del romanzo:

Ce processus mimétique changea, dès que la « démotique », langue parlée du peuple, s'est imposée à la littérature. Ce changement, entrepris en 1880 et terminé pratiquement en 1917, ne diminuera pas l'intérêt des intellectuels grecs pour les productions littéraires en France. Sauf que les auteurs grecs étaient surtout curieux de discerner les modalités de renouvellement de thèmes, de formes, de style, de nouveaux courants dans la littérature française¹⁵.

Come Jouanny, anche Freris sottolinea il carattere traduttivo di questa letteratura: « Pour tout auteur dont le français n'est pas la langue maternelle, écrire en français est donc avant tout un « acte traductif », souvent inconscient, des émotions, des faits, des pensées de sa culture maternelle en langue française »¹⁶. E sottolinea, però, molto più di quanto non faccia Jouanny, il ruolo di questi scrittori come *passseurs des cultures* : « L'écrivain grec qui écrit donc en français est obligé de tenir compte de l'imaginaire aussi bien français

¹⁴ Freris, George, «La francophonie grecque : un combat identitaire européen ?», in *Altérité et identités dans les littératures de langue française, Le Français dans le monde*, Numéro spécial, juillet 2004, p. 116-126, cit., p. 117.

¹⁵ *Ivi*, cit., p. 118.

¹⁶ *Ivi*, cit., p. 119.

que grec, imaginaire exprimé par la langue »¹⁷. Così Freris pone l'accento sugli scambi letterari e culturali resi possibili da questi scrittori e sul loro ruolo nella fondazione di una letteratura autenticamente europea. Eppure, si tratta di una letteratura che, ancora una volta, non perde i connotati della nazione d'origine, nemmeno quando prodotta all'estero, come testimonia l'aggettivo *greca* dopo il termine *francofonia*.

Nel solco tracciato da Freris, si colloca inoltre la tesi di dottorato di Olympia Antoniadou, intitolata *L'altérité à travers le roman francophone grec du XX^e siècle*, che prende slancio anche dalle premesse poste da Jouanny. Se nella prima parte della sua tesi, Antoniadou ricostruisce la storia della francofonia dei greci dalla terza crociata del 1204 ai giorni nostri, tentando, nuovamente, di spiegarsi le motivazioni del cambio di lingua e di individuare il pubblico potenziale al quale questi scrittori intendevano rivolgersi, nella seconda parte della sua tesi, l'autrice analizza un *corpus* che include le opere di Gisèle Prassinou, André Kédros, Clément Lépidis e Vassilis Alexakis. L'autrice si pone l'obiettivo di « rechercher si l'œuvre littéraire des auteurs francophones grecs a contribué à une construction imaginaire d'une identité franco-grecque et si nous assistons à un renouvellement réciproque du français par le grec et du grec par le français »¹⁸. Il lavoro della studiosa rappresenta il primo tentativo d'analisi sistematica di questi autori, ma si concentra soprattutto, forse in virtù degli obiettivi di ricerca dichiarati, sullo studio di temi e motivi che caratterizzano le opere dei quattro autori selezionati, tralasciando di analizzare non soltanto i contesti di ricezione e di produzione dei testi letterari, ma anche le tecniche narrative e le poetiche elaborate dagli scrittori. Altro contributo allo studio degli autori al centro della nostra analisi arriva da Efstratia Oktapoda-Lu¹⁹, che ancora una volta predilige un approccio tematico che ha per centro la costruzione identitaria, la memoria e l'esperienza dell'esilio in quelli che definisce scrittori della diaspora greca, inglobandovi non soltanto gli scrittori di lingua francese ma più latamente gli scrittori di origine greca che hanno scelto di esprimersi in un'altra lingua. A questi ultimi è dedicato inoltre anche l'ampio saggio di Venetia Balta²⁰.

¹⁷ *Ivi*, cit., p. 120.

¹⁸ Antoniadou, Olympia, *L'altérité à travers le roman francophone grec du XX^e siècle*, Thèse de Doctorat, 2006, cit., p. 11.

¹⁹ Efstratia Oktapoda-Lu (a cura di), *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans*, Paris, Publisud, 2006 e Efstratia Oktapoda-Lu, « Diaspora grecque et francophonie aux XX^e et XXI^e siècles: une littérature de la migration », *Babel* (Mont-de-Marsan), no. 11 (2005), 69-102.

²⁰ Balta, Venetia, *Problèmes d'identité dans la prose grecque contemporaine de la migration*, L'Harmattan, Parigi, 1998.

Più recenti, infine sono gli interventi di Stéphane Sawas sull'argomento. In particolare, lo studioso ricorda che uno scrittore migrante, oltre ad essere un immigrato, è anche un emigrato e che le sue opere, in un movimento circolare di andata e ritorno, hanno un impatto non soltanto nel paese d'arrivo, ma anche nel paese di partenza. Il canone della letteratura greca, aggiunge, è del resto pieno di paradossi. Uno dei poeti greci più importanti del XIX secolo, Andréas Kalvos, ha prodotto un vasto corpus quadrilingue (greco, italiano, francese, inglese), che non è mai stato riunito, perché in Grecia la storiografia letteraria ha trattenuto soltanto i testi scritti in greco. Inoltre, in molti casi la distinzione binaria tra un paese d'origine e un paese d'accoglienza non è pertinente: molti scrittori provengono da ricche famiglie cosmopolite e hanno trascorso l'infanzia in posti differenti.

Sawas sostiene che possa essere fruttuoso, semmai, uno studio comparato di tutti gli scrittori della diaspora greca, indipendentemente dal paese d'arrivo. In una sorta di universalismo ellenico l'autore tenta infatti di sottolineare i punti di contatto tra autori che, pur pubblicando in lingue e paesi differenti, hanno in comune l'origine greca, nonostante gli scrittori stessi abbiano segnalato l'incongruità di una tale operazione. Lo scrittore greco-svedese Theodor Kallifatides, per esempio, nel 1992 aveva dichiarato: «la minorité grecque de Suède n'a aucun lien avec la minorité grecque d'Amérique, pas plus que la minorité grec de France n'en a avec la minorité d'Australie»²¹. L'autore spinge anche verso una comparazione tra le opere di quanti sono emigrati e di quanti sono invece rimasti in Grecia, proponendo infine di incorporare alla letteratura greca *tout-court* anche le opere degli scrittori della diaspora, nell'ottica di sottrarli alle posizioni marginali cui sono costretti nei paesi d'accoglienza. Concetto riaffermato con forza in un altro intervento:

Un modèle à géométrie variable pourrait permettre d'éclairer la littérature des Grecs au plan international d'un jour nouveau. Y inclure les œuvres des écrivains grecs en diaspora qui participent de démarches littéraires souvent plurilingues, comme l'est l'hellénisme au sens large, et non l'hellénisme helladique réduit aux frontières de l'État grec, permettrait de reformuler la question des marges et des confins de la littérature néo-hellénique en termes esthétiques plutôt qu'en termes politiques²².

²¹ Sawas, Stéphane, « Des écritures migrantes à une littérature de diaspora : l'exemple des écrivains émigrés grecs », in Brophy, Michael, Gallagher, Mary (a cura di), *La Migration à l'oeuvre : repérages esthétiques, éthiques et politiques*, Peter Lang, Berna, 2011, p. 223-235, cit., p.229.

²² Sawas, Stéphane, « Les expressions littéraires des diasporas grecques : une marge de la littérature néo-hellénique ? », in *Frontières, marges et confins*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008.

Con la proposta di Sawas abbiamo quindi un ulteriore slittamento: la letteratura prodotta dai greci in altre lingue andrebbe incorporata alla letteratura greca *tout-court*. Proposta che ci sembra altamente problematica, perché lascerebbe da parte, nuovamente, i contesti di produzione e di ricezione delle opere, ignorando le condizioni di emersione di questi testi in campi letterari nazionali diversi da quello greco e trascurando, dunque, le poste in gioco alle quali essi hanno cercato di rispondere. Senz'altro, però, Sawas ha ragione nel denunciare il ruolo marginale di questi autori nei campi letterari d'accoglienza. Il posto loro attribuito nell'universo letterario francese ne è la conferma. Sin 1958, Auguste Viatte, nel terzo volume di *Histoire des littératures*, diretta da Raymond Queneau, si chiedeva infatti:

Qui nous donnera l'histoire des écrivains de langue française si nombreux en Europe centrale et orientale au XVII^e siècle, et qui comptent parmi eux un Leibniz et un Frédéric II ? Et celle du journalisme français aux États-Unis ? De la littérature française en Amérique latine ? Ou de celle de la Roumanie, dont l'apport, en deux générations, nous a valu Anna de Noailles et Hélène Vacaresco, la princesse Bibesco et Panaït Istrati ?²³

La disagiata posizione “tra-due” degli scrittori greci d'espressione francese, che li situa al confine tra la francofonia collettiva e la letteratura francese, fa sì che la critica li escluda da entrambe le categorie e dimostri un certo spaesamento anche nella nomenclatura: per questo motivo sono stati recentemente citati nel saggio di Anne-Rosine Delbart²⁴ in quello di Véronique Porra²⁵ e inclusi, in generale, tra gli *inclassables* della francofonia²⁶.

Infine, se una casa editrice di Melbourne, la *Owl Publishing*, ha dedicato la collana *Writing the Greek Diaspora* agli scrittori della diaspora greca, pubblicando alcuni testi in edizione bilingue e persino trilingue, in Francia, l'unica iniziativa di rilievo nella stessa direzione è la rivista *Desmos/Le lien*, fondata nel 1999 e ormai giunta al quarantaseiesimo numero, legata alla celebre libreria greca di Parigi. Conformemente allo scopo dichiarato

²³A. Viatte, «Littérature d'expression française dans la France d'Outre-mer et à l'étranger», 1958, pg. 1367, citato in A. Delbart, *Les exilés du langage*, Pulim, Limoges, 2005, pg. 50.

²⁴Delbart, Anne-Rosine, *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivain français venus d'ailleurs (1919-200)*, Pulim, Limoges, 2005.

²⁵Porra, Véronique, *Langue française, Langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Verlag, Hildesheim, 2011.

²⁶A questo proposito rimando a Bruera, Franca, « Translinguisme littéraire : frontières, représentations et définitions », in Bruera, Franca (a cura di) *Écrivains en transit : translinguisme littéraire et identités culturelles*, CoSMo, n°11, 2017, p. 9-18, e a Pick Duhan, Alice, « Les inclassables de la francophonie. La critique face aux auteurs "francographes" d'adoption », in Ahlstedt, Eva et al. (a cura di), *Actes du XVIII^e congrès des romanistes scandinaves*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2012, p. 584-595.

della rivista, ovvero far conoscere la cultura greca al lettore francese, ampio spazio è lasciato anche a quanti hanno scelto il francese come lingua di scrittura e un numero è dedicato alla francofonia tra i greci²⁷.

Questa breve disamina ci sembra sottolineare il ruolo marginale di questi scrittori nel campo letterario francese, dove sono tenuti in posizioni periferiche, e sono studiati soprattutto da universitari greci. Gli scrittori sono poi oggetto di contesa tra gli studiosi: passatori di culture, essi rimangono però eminentemente greci, oggetti esotici attraverso i quali scrutare i tratti della cultura d'origine o, nel migliore dei casi, le tracce di una supposta identità franco-greca. Per questo, gli studi a loro dedicati hanno privilegiato un'analisi di taglio tematico, tentando di mettere in luce una supposta grecità o il dialogo interculturale all'opera nei testi.

Nostro obiettivo nelle pagine che seguiranno non sarà tanto la necessità di stabilire una forma di coerenza tra scrittori anche molto lontani tra loro, sia cronologicamente, sia per le scelte etiche ed estetiche operate. Vorremmo invece concentrarci su quanto tutti gli studiosi hanno tralasciato: il contesto di produzione dei testi e loro ricezione. Esiste un atteggiamento ricettivo ricorrente che giustifichi l'accostamento di scrittori che spesso sembrano avere in comune soltanto il paese d'origine?

Come abbiamo in parte già spiegato, vorremmo tentare di comprendere se esiste un immaginario sociale, legato alla Grecia, che strutturi non soltanto la domanda da parte dei lettori francesi, ma gli esiti stessi delle opere, ovvero le scelte tematiche e le loro implicazioni ideologiche, nonché le loro proprietà formali. Sono orientate a soddisfare un interesse espressivo latente del campo letterario? Per questo motivo il nostro lavoro prenderà a tratti una dimensione marcatamente descrittiva, che tuttavia ci sembrava necessaria a inserire le opere all'interno della più vasta cultura materiale in cui sono state concepite, mettendo in luce le connessioni con altri ambiti del sapere e i travasi di valore simbolico tra i diversi campi che compongono la società. Allo stesso fine, spesso abbiamo dovuto sconfinare nella storia della letteratura neogreca. Accanto a questo vorremmo cercare, laddove possibile, di mettere in rilievo la rappresentazione che lo scrittore si fa della struttura sociale e del posto che vi occupa. A questo proposito dobbiamo fare sin d'ora una precisazione: nel corso di questa tesi divideremo sempre i discorsi dalle pratiche. Innanzi tutto, perché i discorsi sulle opere possono farsi portatori di strategie di

²⁷ Desmos/Le lien, *Gallophonia ou la francophonie chez les grecs*, n° 22, 2006.

legittimazione o delegittimazione, di giustificazione e d'accusa da parte dell'autore; in secondo luogo, perché riteniamo che la pratica letteraria non possa mai essere ridotta alla coscienza che ha l'autore di quel che fa. Per questo, tenderemo sempre di collocare la ricerca su due assi: da un lato la scrittura e la rappresentazione dell'autore, dall'altro la lettura e i lettori, per sottolineare i legami tra la produzione e la ricezione del testo. Il nostro lavoro prenderà così una forma doppia: da un lato la ricostruzione dei contesti e la ricostruzione della ricezione degli autori presi in considerazione dall'altro l'analisi dei testi, al fine di dimostrare la forte circolarità tra testo e contesto.

A questo fine, l'approccio diacronico ci è sembrato più interessante di quello sincronico, perché analizzando differenti momenti del Novecento ci sarà possibile registrare tutto quel che cambia al variare del tempo: per esempio, lo statuto politico e giuridico accordato di volta in volta agli stranieri, i rapporti di forza tra paesi e lo spazio rivendicato dagli stessi autori nell'universo letterario di partenza e d'arrivo. Così, nella prima parte del nostro lavoro abbiamo scelto di studiare tre macro-periodi: il periodo tra le due guerre (1922-1939), il dopoguerra (1946-1950) e il periodo della dittatura dei colonnelli (1967-1974). Ad ognuno di essi abbiamo associato lo studio di uno o più scrittori che ci sembravano emblematici. In particolare, gli autori che prenderemo in considerazione saranno Gisèle Prassinos, André Kédros, Melpo Axioti, Clément Lépidis, e Vassilis Alexakis. Come emerge da questa breve lista, il nostro lavoro non tende all'eshaustività: gli scrittori greci che hanno scelto il francese come strumento di scrittura sono molto più numerosi e saranno nominati nel corso di questo lavoro, senza che però ne vengano analizzate nel dettaglio le opere e la ricezione. Abbiamo preferito studiare alcuni casi studio, seguendo la loro traiettoria letteraria di scrittori soltanto per alcuni anni, allo scopo di offrire alcuni esempi significativi dei destini generali, restituendo l'orizzonte d'attesa degli anni presi in considerazione.

Per ogni periodo preso in esame abbiamo cercato quindi di mettere in evidenza l'identità degli scrittori di origine greca che vivevano in Francia, il loro contributo al dibattito intellettuale francese, le loro pubblicazioni e i rapporti che intrattenevano con gli intellettuali e gli scrittori francesi della loro epoca. Allo stesso tempo, abbiamo cercato di comprendere l'interesse portato alla Grecia dagli intellettuali francesi coevi.

Se nella prima parte di questa tesi seguiremo un percorso che va dal contesto al testo, nella seconda parte, dedicata alla traiettoria dello scrittore Vassilis Alexakis, che invece seguiremo per intero di libro in libro, procederemo dal testo al contesto.

Alexakis è forse l'autore più studiato all'interno vasto gruppo di scrittori che affronteremo nelle prossime pagine²⁸: si pensi che gli sono già state dedicate due tesi di Dottorato²⁹ e altre due – oltre a quella della sottoscritta - sono in corso di scrittura³⁰. La critica si è finora interessata soprattutto alla pratica auto-traduttiva dell'autore, al suo bilinguismo, al trattamento letterario degli spazi e al dialogo interculturale rintracciabile nelle sue opere. Per questo, abbiamo scelto di tralasciare questi aspetti, pur importanti, in favore di altre caratteristiche della sua opera rimaste, al contrario, in ombra. Abbiamo inoltre dato per scontato il carattere ibrido dei suoi testi e le interferenze autobiografiche che caratterizzano i suoi romanzi, già esaustivamente discussi da Marianne Bessy nella sua monografia dedicata all'autore³¹, e che quindi non ci sembrava necessario discutere nuovamente nel nostro lavoro. Abbiamo scelto invece di mettere in luce la struttura narrativa dei testi e la poetica elaborata, di romanzo in romanzo, dallo scrittore, in modo da poter rintracciare, in un secondo momento, le posizioni che di volta in volta Alexakis ha ricoperto nel campo letterario francese, al fine di sottolineare ancora una volta la circolarità tra uomo e mondo sociale, l'interdipendenza tra testo e contesto, nonché l'importanza del contesto di produzione e di ricezione sulle scelte letterarie degli scrittori.

Infine, un'ultima precisazione: abbiamo escluso dalla nostra tesi tutte le opere e gli interventi scritti in greco dagli autori che ci proponiamo di analizzare, insieme all'analisi della ricezione degli stessi in Grecia, limitandoci all'analisi delle opere scritte in francese e pubblicate in Francia, perché, come abbiamo già stabilito nei nostri obiettivi di ricerca, quel che ci interessa analizzare è la loro ricezione nel campo letterario francese. Sarebbe

²⁸ Per un elenco dettagliato rimandiamo alla bibliografia finale.

²⁹ Hatzidaki, Elizavet, *Auto-traductions de "La langue maternelle" de Vassilis Alexakis : réflexions traductologiques sur un itinéraire créatif identitaire*, Tesi di dottorato sostenuta nel 2014 presso Université de Montpellier 3. Bessy, Marianne, *Vassilis Alexakis: exorciser l'exil déplacements autofictionnels, linguistiques et spatiaux*, tesi di dottorato, sostenuta nel 2003 presso Louisiana State University.

³⁰ Villard, Daphné, *Écrire le deuil : de l'exil à la mort, le narrateur alexakien à l'épreuve des ruptures*, in preparazione presso l'Université de Toulouse 2. Pshevorska, Liana, *In-Betweenness: Aesthetics and Identity in Contemporary Translingual Francophone Literature*, in preparazione presso Princeton University.

³¹ Bessy, Marianne, *Vassilis Alexakis : exorciser l'exil*, Rodopi, 2011. In particolare, il primo capitolo « L'Auteur et ses doubles: écriture de soi entre fiction et autobiographie », pp. 33-86.

tuttavia auspicabile la pubblicazione di un compendio a questo lavoro, che ne includa anche la parte greca ad oggi mancante.

Parte prima
Gallofonie e Gallografie

Capitolo 1

Contesti: La Grecia sulla Senna negli anni Venti e Trenta

Nel corso delle pagine che seguiranno cercheremo di ricostruire quel che succede nel campo letterario francese tra la metà degli anni '20 e la fine degli anni '30 con l'obbiettivo primario di mettere in evidenza chi sono gli scrittori greci che vivono in Francia in questi anni, che cosa scrivono, in che modo partecipano al dibattito intellettuale francese che è loro contemporaneo e con quali intellettuali francesi si legano e collaborano. Allo stesso tempo, vorremmo comprendere che tipo d'interesse gli intellettuali francesi dell'epoca portano alla Grecia: a quali dibattiti s'interessano, quali stereotipi veicolano attraverso i loro scritti, chi intraprende ancora il viaggio in Grecia e che senso gli attribuisce. Esiste, a questa altezza, una correlazione tra quanto si scrive e si legge sulla Grecia e la ricezione degli autori d'origine greca che scrivono in francese?

Prima di addentrarci nella materia, vorremmo però fare chiarezza su quel che accade in Grecia nello stesso giro anni attraverso un breve prologo di carattere storico, nel corso del quale indietreggeremo brevemente agli inizi del XIX secolo, al fine di riprendere e sintetizzare alcuni avvenimenti cardine e qualche dibattito di lunga data che avranno un'influenza duratura sulle scelte letterarie e sul vissuto biografico di alcuni degli scrittori transfughi di cui ci occuperemo.

1.1. LA NASCITA DELLA GRECIA MODERNA: INTERFERENZE INTERNAZIONALI, DIBATTITI E CONTROVERSIE

Anne-Marie Thiesse ha messo in luce come il caso greco ci aiuti a comprendere, forse più di altri, che non vi sia nulla di «plus internationale que la formation des identités nationales»¹. Se la maggior parte delle identità nazionali sono state costruite nel quadro di intensi scambi internazionali, in Grecia, dove gli ambienti intellettuali nel corso della liberazione non erano ancora abbastanza consolidati per lavorare da soli alla creazione di un'identità nazionale forte, si è assistito all'ingerenza di ambienti intellettuali esteri. Questi hanno contribuito all'invenzione della Grecia moderna anche in virtù delle proprie mire geopolitiche, che intendevano arginare l'influenza dell'ormai morente impero ottomano in Europa orientale. Proprio per questo Thiesse, a proposito della Grecia e di altri paesi dei Balcani, ha parlato di «parrainage international d'une culture nationale»².

Per quel che riguarda la Francia, importante da questo punto di vista fu la pubblicazione tra il 1824 e il 1825 dei volumi degli *Chants populaires de la Grèce Moderne*, a cura dell'erudito Claude Fauriel. Il testo, pubblicato dopo il massacro di Chio e la disfatta della prima insurrezione contro i turchi, ebbe un forte impatto politico e volle «prouver que la nation grecque existe et a, de ce fait, droit à l'indépendance»³. Tramite questa raccolta Fauriel intese infatti dimostrare che i greci possedevano tutto quello che occorre per costituirsi in una nazione, ovvero una lingua e una cultura che discendono direttamente da avi illustri, unite a una vivace letteratura popolare, radicata sul suolo patrio, «expression directe et vrai du caractère et de l'esprit national»⁴.

Fauriel portò avanti questa operazione, sostenendo, in prima istanza, che lo spirito della Grecia antica sopravviveva ancora tra i contadini ortodossi, nonostante la sottomissione secolare alla Sublime Porta, tramite superstizioni popolari ed usi e

¹ Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Seuil, Paris, 1999, cit., p. 11.

² *Ivi*, cit., p. 83.

³ *Ivi*, cit., p. 87.

⁴ Fauriel, Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, Firmin-Diderot, 1825-1825, tome I, Préambule.

costumi locali di cui però era andata persa l'origine. In particolare, i garanti privilegiati di questa fedeltà al passato erano i cantori ellenici, che si servivano per altro di uno strumento a corde fedele in tutto alla lira antica. Il filologo riuscì in questo modo a stabilire una totale continuità tra «Homère et le rhapsodes des villages occupés par les Ottomans»⁵, servendosi delle allora moderne teorie di Herder e dei Grimm. In quest'operazione, un posto di primaria importanza fu accordato alla raccolta dai canti cleftici. I clefti erano dei briganti che si nascondevano sulle montagne e vivevano di furti e imboscate. Secondo la tradizione, non si lasciarono sottomettere dagli ottomani e costituirono il nerbo delle bande armate che parteciparono all'insurrezione del 1821. Fauriel li presentò ai lettori occidentali - che per altro all'epoca avevano ben presente il Robin Hood di *Ivanhoe* (1820) - non solo come gli eroi della resistenza contro i turchi, ma anche come gli eredi dell'eroismo della Grecia antica. La Grecia moderna fu così dotata della sua nuova epopea nazionale in perfetta continuità col glorioso passato.

Infine, l'ultimo punto sul quale l'erudito insistette in maniera particolare riguarda la lingua. Sebbene Fauriel ammetta che i greci parlino diversi dialetti, sostiene anche che essi non provochino alcun problema di comprensione e proprio per questo i greci hanno senza alcun dubbio una lingua comune. Quanto poi ai vocaboli stranieri presenti nel lessico, essi erano destinati a sparire, secondo lo studioso, con la fine della dominazione ottomana. Tuttavia, il testo greco degli *Chants populaires*, rileva Thiesse, era perfettamente comprensibile al lettore colto occidentale che si fosse formato sui classici greci. Fauriel aveva composto la raccolta a tavolino, tramite il materiale fornito da studiosi greci. Secondo Mario Vitti si trattava di greci residenti in Italia e nelle Isole Ionie, mentre secondo quanto riporta Thiesse buona parte del materiale proveniva dal fondo del "dottor Coray", ovvero Adhamantios Korais. Bisogna però aggiungere che, sebbene Korais venga considerato l'inventore della *katharèvousa*, come Thiesse tiene a sottolineare nel suo studio, egli era in realtà il fautore di una sorta di "giusto mezzo" linguistico, come molti intellettuali greci suoi contemporanei.

In ogni caso, la raccolta provocò una profonda impressione in tutta Europa, dove incoraggiò il già fiorente filoellenismo. I volumi produssero degli effetti di ritorno

⁵ Thiesse, Anne-Marie, *op.cit.*, p. 89.

anche sull'ambiente intellettuale greco, se è vero, come sostiene Mario Vitti⁶, che la pubblicazione dei canti cleftici da parte di Fauriel suscitò negli stessi poeti greci un vivo interesse per la produzione orale e popolare.

Un'altra interferenza internazionale maggiore va collocata cinque anni dopo, nel 1830, momento in cui la Grecia raggiunse l'unità nazionale: lo storico austriaco Jakob Fallmerayer, tramite la pubblicazione del saggio *Die Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters*, affermò che i greci moderni non erano i discendenti degli antichi elleni, perché la continuità etnica venne interrotta dalle invasioni slave del VII e VIII secolo. Per questo, la Grecia moderna non era altro che “un'accozzaglia di valacchi, albanesi e slavi”.

Una prima risposta alla teoria di Fallmerayer arrivò nel 1848 dallo storico greco Kostantinos Paparrigopoulos, che pubblicò la Storia del popolo greco (*Historia tou Ellenikou ethnous*), a conferma della continuità dell'anima nazionale attraverso le diverse vicissitudini storiche. A cui fece seguito nel 1883, la laografia di Nicolaos Politis, che cercherà di ritrovare nel folklore contemporaneo i residui degli antichi riti, seguendo in questo un metodo inaugurato da Fauriel.

La letteratura invece concentra e sublima il problema della continuità storica attraverso gli aspri conflitti riguardanti la formazione di una lingua nazionale: il paese, al contrario di quando affermato da Fauriel, è infatti solcato da una storica diglossia tra *katharèvousa* e *dhimotiki*, che proprio a partire dalla liberazione nazionale si carica d'importanti implicazioni politiche, che manterrà fino al 30 aprile 1976, data in cui il demotico diverrà la lingua nazionale della Repubblica Greca grazie all'articolo 2 della legge 309, redatto paradossalmente in *katharèvousa*.

Proprio durante la liberazione nazionale infatti alcuni poeti riconobbero piena dignità letteraria al greco demotico. In questo senso, un caso esemplare è rappresentato dal poeta Dhionisios Solomos, che testimonia dell'enorme peso etico e politico che la scelta apparentemente scontata della lingua di scrittura porta con sé per uno scrittore greco a partire da questo delicato momento storico. Mario Vitti⁷ ha sottolineato come nel “Dialogo sulla lingua” del 1824 per il personaggio del Poeta la causa della patria

⁶ Vitti, Mario, *Storia della letteratura neogreca*, Carocci, 2001, cit.,p. 143.

⁷ *Ivi*, p.144.

coincida con la causa della lingua. Solomos – che era del resto marcato dall’idealismo romantico assorbito durante i suoi anni di formazione in Lombardia – identifica all’interno di questo dialogo la lingua popolare alla libertà e i Pedanti, promotori della *katharèvousa*, a degli avversari pericolosi quanto i turchi, rappresentandoli di fatto come nemici del popolo. Ricordiamo che il poeta aveva coltivato durante la giovinezza il sogno di diventare grande scrittore di lingua italiana e vi rinunciò proprio per partecipare con i suoi mezzi alla rivoluzione. Nelle sue intenzioni quindi anche lo scrittore combatteva per l’indipendenza della nazione con l’unica arma che aveva a disposizione: la lingua greca demotica, che diventava in questo modo la lingua della liberazione nazionale. In particolare, Solomos, come scrive Vitti,

accarezza l’idea ambiziosa di una poesia che abbia le radici nella società e nella lingua che questa società ha modellato. Il poeta non deve né trasgredire né tradire questo tesoro affidato dalla storia al popolo; ha per contro il dovere di assicurarli l’universalità attraverso il proprio genio creativo.⁸

Certo non mancavano gli oppositori e il poeta Rizos Rangavis, per esempio, la cui poesia è stata definita da Filippomaria Pontani come «per lo più monotona»⁹ e conservatrice, definì la lingua utilizzata da Solomos in questi termini : «une espèce de patois corrompu, propre à peine à un coin de la Grèce, et qui, souillé de tournures et de façons de dire italiennes, est souvent inintelligibles hors des îles et est repoussé même par la plupart des septinsulaires qui savent écrire la langue commune nationale»¹⁰, cercando in questo modo di squalificare l’operazione portata avanti dal poeta. Un altro esempio in direzione conservatrice è quello del poeta Panaghiotis Sutsos, nato a Istanbul, che pubblicò nel 1851 il primo volume delle “Opere”. Nel lungo prologo che antepone alle sue tragedie, Sutsos sostiene che esse sono scritte «in una lingua antica, ma in modo tale che i greci suoi contemporanei possano comprenderle»¹¹. Proponendo una restaurazione della lingua e della metrica antiche, il poeta vuole rivendicare la continuità con gli antichi, negata dall’accusa mossa dagli stranieri, che consideravano barbara la lingua dei greci contemporanei, a riprova

⁸ *Ibidem*.

⁹ Pontani, Filippo Maria, « Introduzione », in *Poeti greci del Novecento*, Mondadori, 2010, cit. p. XXIV.

¹⁰ Vitti, Mario, *op.cit.*, p. 149.

¹¹ Vitti, Mario, *op.cit.*, p. 160.

ancora una volta della fragilità della giovane nazione greca, dotata di un'identità culturale ancora incerta. Proprio per questo Mario Vitti ha sottolineato:

Ogni accusa riguardante l'inadeguatezza del greco parlato si traduce in un attentato all'integrità e al prestigio del nuovo Stato. I filelleni che, pieni di entusiasmo, erano accorsi a sostenere la Rivoluzione, con il loro bagaglio di greco classico, ricevevano un duro colpo ai loro sentimenti quando si trovavano nella impossibilità di comunicare con la gente del paese¹²

Alla purezza della lingua corrisponde quindi la purezza della nazione. Forse per questa ragione la questione diventa una «priorità imposta dalla dignità nazionale»¹³. Come ha sottolineato Clairis, da questo momento in poi, ovvero a partire dalla seconda metà del XIX secolo, «le combat bat son plein. Les conflits sociaux, économiques et politiques se canalisent au moyen des formes linguistiques, qui deviennent porteuses des idéaux d'une oligarchie conservatrice à laquelle s'oppose une bourgeoisie libérale»¹⁴. Gli elementi conservatori si trovano soprattutto tra i fanarioti, ovvero i greci che abitano a Costantinopoli nel quartiere di Fanar (oggi Fener), rinserrati attorno al Patriarcato, mentre tra i liberali troviamo i nazionalisti progressisti provenienti soprattutto dalle isole.

Agirono come Sutsos, molti altri poeti della metà dell'Ottocento, periodo nel quale la *katharèvousa* si trovò a prosperare anche grazie al diffondersi delle politiche culturali legate alla Grande Idea, inventata da Ioannis Kolettis, primo ministro sotto il monarca assoluto Ottone. Ne formulò il programma per la prima volta, come riporta Mario Vitti, nel 1844, durante l'assemblea costituente. Proprio nelle sue parole ne troviamo infatti una chiara esposizione:

Il regno di Grecia non è la Grecia. Il regno costituisce della Grecia solo una parte, la più piccola e la più povera. Un greco non è soltanto chi vive dentro i confini della nazione, ma chi vive a Giannina, a Salonico, a Creta, a Sèrres, ad Adrianopoli, a Costantinopoli, a Smirne, a Trebisonda, a Creta, a Samo e in ogni altra terra collegata con la storia e con la razza greca...

¹² Vitti, Mario, *op.cit.*, p. 162.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Clairis, Christos, « Le cas du grec » in *Language Reform. History and Future*, pp. 351-362, cit, p. 354.

Due sono i centri principali dell'ellenismo: Atene, la capitale del regno di Grecia, e la Città, Costantinopoli, sogno e speranza di tutti i greci.¹⁵

Si trattava quindi di allargare il territorio dello Stato greco a tutto lo spazio che era stato proprio alla civiltà greca e bizantina, che si estendeva dall'Albania all'Asia minore. Lo storico Richard Clogg puntualizza che la maggior parte dei greci appoggiò il progetto, e che la discussione riguardò principalmente i modi per realizzarlo. Ancora una volta, le fazioni che nel giovane Regno di Grecia si contrapposero erano due. Da un lato i sostenitori più radicali della Grande Idea: per loro, l'arretratezza, la povertà e la dipendenza dalle pressioni estere del paese erano dovute al fatto che le zone più ricche e produttive della Grecia si trovavano fuori dai confini del Regno. Pertanto, solamente l'unità del popolo greco sarebbe stata in grado di garantire un progresso reale del paese e proprio per questo la lotta per l'unità andava anteposta a tutto il resto. I moderati sostenevano invece che fosse necessario non sottovalutare le forze residue del pur declinante impero ottomano. Lo Stato greco non aveva infatti ancora raccolto le risorse economiche e militari sufficienti ad affrontare un conflitto e i greci ottomani rischiavano di subire violente rappresaglie da parte dei turchi. A questo si aggiungeva il fatto che la maggior potenza navale dell'epoca, la Gran Bretagna, avrebbe potuto intervenire nel conflitto a favore dell'impero ottomano, considerato valido baluardo contro l'espansione russa. La Grande Idea si confrontava inoltre con l'ambigua situazione dei greci che vivevano ancora sotto l'impero ottomano: se i greci di lingua turca appartenenti alle comunità ortodosse dell'Anatolia centrale avevano conservato scarsa consapevolezza della loro appartenenza alla comunità ellenica, quelli delle grandi e prospere città sulla costa egea e sul mar Nero – per non parlare dei fanarioti di Istanbul - avevano invece una forte consapevolezza di essere eredi della Grecia classica. Anche tra di loro, in ogni caso, c'era chi – per altro in minoranza - sosteneva apertamente la Grande Idea e chi invece pensava che i greci presenti in Turchia avrebbero dovuto ellenizzare l'impero ottomano dall'interno e che, in ogni caso, un'aperta ostilità contro i turchi non avrebbe giovato agli interessi dell'ellenismo.

Infine, nello stesso periodo Atene cominciava a cambiare volto, prendendo delle sembianze che l'avvicinavano maggiormente alle sue origini elleniche, grazie

¹⁵ Ioannis Kolettis, citato in Clogg, Richard, *Storia della Grecia moderna*, Bompiani, Milano, 1996, p.78.

all'intervento di diversi architetti tedeschi e francesi, che stavano in un certo senso ricreando la Grecia che avevano immaginato, allontanandola dalle influenze ottomano-orientali, come ha ammirabilmente dimostrato Yannis Tsiomis¹⁶. Inoltre, le missioni archeologiche straniere cominciarono a trasformare le rovine in monumenti. L'aspetto stesso di cui si dotava Atene sembrava quindi suffragare le nuove idee di grandezza dei greci.

Dunque, in letteratura l'istituzionalizzazione della *katharèvousa* dev'essere colta in questo clima politico e culturale. La *dhimotiki* venne screditata e «lasciata agli affetti domestici, relegata nelle aree marginali rispetto alle ambizioni ufficiali»¹⁷, perché la lingua del popolo non poteva esprimere idee e sentimenti elevati, degni del discorso poetico. L'istituzionalizzazione della *katharèvousa* passò inoltre attraverso la creazione di specifici concorsi letterari. Il primo di questi venne finanziato, fino al 1862, da un ricco uomo d'affari residente a Trieste, chiamato Amvrosios Rallis: le opere accettate dovevano avere un'estensione minima di cinquecento versi ed essere scritte in lingua elevata. In palio c'erano mille dracme. Proprio nell'ambito di questi concorsi avevano luogo le infinite dispute sulla lingua da scegliere una volta per tutte. Gli unici luoghi risparmiati dalla sterilità del dibattito tra lingua pura e lingua popolare furono le isole Ionie e Creta, in cui in una situazione di effettivo bilinguismo – si parlava l'italiano e il greco, poiché le Isole furono per secoli sotto la dominazione veneziana – e di clima culturale tollerante, si sviluppò in piena libertà una letteratura in lingua letteraria parlata e in dialetto.

Passiamo adesso al Novecento. Nel corso dei primi dieci anni del secolo, come ricorda Pontani, il demotico si trovò a combattere una battaglia decisiva per il suo trionfo come lingua letteraria «la *Spaltung* divenne presto una faccenda politica, come attestano i dibattiti sulla rivista “Numàs”: ma non tutti i “demoticisti” erano progressisti, né tutti i “katharevousiani” conservatori»¹⁸. La virulenza con la quale in Grecia questo dibattito continuò ad avere luogo può essere colta se si considera che, tra il 1901 e il 1903, la traduzione del Nuovo Testamento provocò degli scontri di piazza tra studenti progressisti e conservatori, nel corso dei quali si ebbero addirittura dei morti. Nello

¹⁶ Tsiomis, Yannis, *Athènes à soi-même étrangère. Naissance d'une capitale néoclassique*, Parenthèses, 2016.

¹⁷ Vitti, Mario, *op.cit.*, p.164.

¹⁸ Pontani, Filippo Maria, « Introduzione », in *Poeti greci del Novecento*, cit., p. XXVII.

stesso periodo la presentazione dell’Orestea di Eschilo, tradotta in demotico, venne considerata un sacrilegio e gli studenti manifestarono violentemente per impedirne la rappresentazione, tanto che il professor Mistriotis dell’Università di Atene – convinto militante a favore della *katharèvousa* – venne arrestato, perché ritenuto responsabile della protesta. In questo ambito, l’Università di Atene rappresentava infatti il bastione della *katharèvousa*, di contro all’Università di Salonicco - che però fu fondata molto più tardi, nel 1926 - dove invece si sosteneva la *dhimotiki*.

Come messo in luce da Clairis¹⁹, le pressioni dei conservatori furono all’epoca talmente forti da costringere Venizelos, il primo ministro, pur sostenitore della lingua greca demotica, ad approvare nella Costituzione del 1911 un articolo di legge in cui si precisava che la lingua della Nazione era la *katharèvousa* molto rigida nella quale erano stati redatti la Costituzione e i testi della legislazione greca. Si trattava naturalmente di una lingua inaccessibile a chi non l’avesse appresa a scuola. In seguito, tuttavia, lo stesso Venizelos nel 1917 volle una riforma dell’istruzione che impose il demotico come lingua ufficiale per le prime quattro classi della scuola primaria. Nonostante questo, nel corso del secolo i vari governi reazionari, che si succedettero alla guida del paese, cambiarono variamente le regole. Si pensi, a titolo d’esempio, che sotto la dittatura del generale Pangalos (1925-1926), secondo la testimonianza di Psichari, un’idea generale abbastanza diffusa prevedeva che «la langue vulgaire était synonyme de communisme et que les vulgaristes se livraient à des complots contre la Sûreté de l’État»²⁰. Del resto, la prima grammatica della lingua demotica, redatta da Manolis Triandaphyllidis, professore di linguistica a Salonicco, venne pubblicata soltanto nel 1941. A lungo infatti la lingua amministrativa rimase la *katharèvousa*. Così, riporta Pontani, fino agli anni Ottanta del Novecento, in autobus il cartello “Non parlate al conducente” – che divenne, forse non a caso, il titolo di una raccolta del surrealista Engonopoulos – era scritto nella lingua alta e creava un comico effetto straniante tra i passeggeri.

Se ci siamo tanto dilungati su questo dibattito è perché, come sottolinea Clairis, la questione della lingua è per i Greci una questione di identità: essere cristiano-ortodossi

¹⁹ Clairis, Christos, *op.cit.*, p. 355.

²⁰ Psicharis, Jean, « Un pays qui ne veut pas de sa langue », in *Mercure de France*, X, 1928, cit. p. 109.

non è sufficiente per assicurare l'identità greca, bisogna anche parlare greco. La diglossia greca è più che altro, come forse può risultare chiaro dopo questa breve esposizione, un conflitto ideologico, spesso privo di una relazione sostanziale con la grande variazione di forme linguistiche che costituisce la ricchezza reale della lingua.

Ci sia concesso, per finire, di dilungarci su un avvenimento storico di grande rilievo nella prima parte del Novecento: la tragedia dell'Asia Minore.

Abbiamo già parlato dei progetti di grandezza sciovinista, legati alla Grande Idea, e sviluppatasi a partire da metà Ottocento. Proprio alla fine della Prima guerra mondiale, durante la quale la Grecia aveva combattuto a fianco degli Alleati, il progetto di allargare il territorio dello Stato greco alle antiche dimensioni sembrava diventare improvvisamente possibile. Terminata la Grande Guerra e crollato l'impero ottomano, le potenze occidentali tentarono di definire il nuovo assetto dell'Asia minore. Nello specifico, l'Italia e la Grecia nutrivano degli interessi particolari per il territorio. Dal maggio del 1919 alcune truppe greche erano sbarcate nella Ionia, grazie all'appoggio della marina militare alleata, e cominciarono di fatto l'occupazione dell'Asia minore. Inoltre, nell'agosto del 1920, grazie all'abilità diplomatica di Venizelos, il trattato di Sèvres permise alla Grecia di riguadagnare la Tracia orientale e le isole egee, insieme all'amministrazione dell'area di Smirne. Tuttavia, il governo turco di Kemal Atatürk, sorto nel 1919 dalle ceneri dell'impero ottomano, che a sua volta combatteva per l'indipendenza nazionale della Turchia, rifiutò di riconoscere il trattato e respinse energicamente i greci, che sempre nel 1920 furono costretti a una rovinosa ritirata. Dovettero lasciare la Turchia a causa delle rappresaglie turche anche quanti per centinaia di anni vi avevano vissuto e nel 1923 Venizelos dovette siglare lo scambio delle popolazioni che prevedeva il ritorno in Grecia dei greci residenti in Turchia: oltre un milione di profughi dell'Asia minore si riversarono nella Grecia postbellica, stremata dalla miseria. La Grande idea venne abbandonata una volta per tutte e venne assestato un duro colpo all'orgoglio nazionale. Pontani ha sottolineato la portata psicologica dell'estromissione della Grecia dall'Oriente in questi termini:

chiunque ponga mente alle strette analogie che tuttora sussistono tra la musica, la danza popolare, il codice gestuale, la cucina di Grecia e quelli del Medio Oriente, capirà come il '22 sia stato non solo la fine di un mal posto sogno egemonico, ma anzitutto una ferita profonda (e non

rimarginabile, al pari di quella del 1453) nella coscienza di un popolo inevitabilmente proteso verso est²¹.

La repubblica proclamata nel 1924 degenerò nella dittatura del generale Pàngalos del 1925-26. Il ritorno al potere di Venizelos nel 1928 si concluse nel 1933 con il suo esilio e un colpo di Stato. Nel 1935 viene restaurata la monarchia, seguita nel 1936 dall'inizio della dittatura di Metaxàs, terminata soltanto con l'occupazione tedesca del 1941-44.

1.2. *LES ÉCRIVAINS DU REFUS*

In questo contesto politico e culturale, non sorprende che alcuni scrittori, definiti da Robert Jouanny²² “*écrivains du refus*”, ben prima degli anni ‘20 del Novecento, abbiano abbandonato il greco in favore del francese. Una scelta operata, come forse risulterà chiaro dall’esposizione che abbiamo appena terminato, per sottrarsi all’invadenza del politico nel loro paese d’origine, per sfuggire all’eccessivo nazionalismo e alla sterilità di alcune diatribe che hanno inaridito il dibattito culturale e impedito la nascita di una letteratura autonoma. Il francese rappresentava quindi una via di fuga e un tentativo, per alcuni, di praticare una letteratura d’avanguardia.

L’esempio più eclatante è forse quello di Jean Moréas (1856-1910). Il poeta debuttò in giovane età, versificando in greco, e in seguito, nell’impossibilità di scegliere tra *dhimotiki* e *katharévousa*, optò per il francese. Secondo Jouanny, Moréas rimase fedele al dibattito linguistico che aveva caratterizzato la sua giovinezza fin nel suo rapporto con la lingua francese. In questo modo è possibile spiegare le eclettiche scelte letterarie dell’autore, passato dal francese d’avanguardia a quello arcaico e classicheggiante dell’*École Romane*. In molti articoli tardivi inoltre Moréas cercherà di fare il punto sulla “questione della lingua” in Grecia e sulla sua aspirazione a un giusto mezzo linguistico: « Sans doute il ne faut pas que les Grecs se déclarent absolument ennemis de leur style populaire; mais il ne faut qu’ils le soient, et de toutes forces, de ses excès et de ses prétentions vaines »²³, arrivando a immaginare che « chacune des deux langues rivales amendera l’autre ». Nonostante questo, più tardi, come mette in luce

²¹ Pontani, Filippo Maria, « Introduzione », in *Poeti greci del Novecento*, cit., p. L-LI.

²² Jouanny, Robert, *Singularités francophones ou choisir d’écrire en français*, Puf, Paris, 2000, pp.40-46.

²³ Moréas, Jean, « La Vie théâtrale en Grèce », in *Le temps*, 8 agosto 1904.

Jouanny²⁴, ritornerà sulla questione, pronunciandosi contro il suo nemico Jean Psichari, accusandolo di utilizzare un «patois horrible et trivial, monstreuse invention»²⁵. In effetti Moréas oscilla continuamente tra un partito preso ideologico, che lo spinge a farsi protettore dell'ordine e della tradizione, e una sensibilità poetica che lo obbliga invece a temperare le sue posizioni tendenzialmente conservatrici.

Nello stesso periodo, in ogni caso, un gran numero di scrittori, che per lo più restarono minori, scelse insieme a Moréas la scrittura in francese. Possiamo citare a titolo di esempio E. Deligeorges (1883-1908) autore di una raccolta in francese *Rythmes du rêve et de la mort*, pubblicata postuma nel 1909. Troviamo poi lo scrittore Nicolas Episcopopoulos (1874-1944), che pubblicò la sua opera francese sotto lo pseudonimo di Nicolas Ségur. Scrisse romanzi erotici e una *Histoire de la littérature européenne*. Ségur si legò inoltre ad Anatole France, che gli fece da mentore nell'ambiente letterario parigino e scrisse la prefazione al suo primo romanzo *Naïs au miroir* del 1920. Ségur gli dedicò *Dernières conversations avec Anatole France*, pubblicato nel 1926.

Il passaggio alla lingua francese, concernente molti scrittori di questo periodo, va inoltre inserito nel quadro di una sempre maggiore influenza della tradizione letteraria francese sugli scrittori greci, a discapito di quella italiana che aveva fatto da punto di riferimento per i poeti della generazione precedente, come Solomos o Kalvos. Si può in un certo senso affermare che nel corso di questi anni, gli scrittori greci ricorsero al francese per opporsi alle istituzioni letterarie greche; in altre parole - anche quando non raggiunsero delle rese artistiche di riguardo - si trattava per loro di trovare una via per superare il rifiuto dell'innovazione letteraria, causata soprattutto dal nazionalismo letterario in Grecia, che impediva loro di sviluppare una ricerca poetica originale. In questo, incontriamo quanto affermato da Fréris, quando scrive :«Les auteurs grecs étaient surtout curieux de discerner les modalités de renouvellement de thèmes, de formes, de style, de nouveaux courants dans la littérature française »²⁶. Questo insieme di scrittori sono i precursori di quanti arriveranno a Parigi più tardi, intorno agli anni '20 e '30.

²⁴ Jouanny, Robert, *Singularités francophones*, p. 44.

²⁵ Moréas, Jean, « Questions grecques », in *La Gazette de France*, 1 marzo 1909.

²⁶ Fréris, Georges, « La francophonie grecque: un combat identitaire européen », in *Le français dans le monde*, 2004, cit. p.118.

1.3. I SURREALISTI E LA GENERAZIONE DEGLI ANNI '30

È un fatto ormai noto e più volte sottolineato dalla critica: negli anni 20' e 30' Parigi era un luogo di transiti molteplici, partenze e arrivi. Una città attraversata da innumerevoli traiettorie di viaggio, a un tempo luogo di residenza e di passaggio. La capitale mondiale della letteratura e delle arti - almeno per quel che riguarda il mondo occidentale - attirava magneticamente nelle sue strade e nei suoi *café* le *élite* intellettuali del mondo intero. Le differenti traiettorie che per il breve arco di qualche anno vi si raccoglievano, finivano poi per disperdersi di nuovo nei vari angoli del mondo, disseminando e traducendo quanto raccolto nella capitale. Così, per esempio, al prestigioso liceo Luis Le Grand si incontrarono Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire e Ousmane Socé e inventarono la *négritude*. Il salotto parigino di Gertrude Stein e la libreria Shakespeare and Company di Sylvia Beach erano frequentati da Ernest Hemingway, Thomas S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce e Francis Scott Fitzgerald, ai quali si aggiungerà nel 1928 Samuel Beckett, nominato lettore d'inglese all'École Normale Supérieure. E ancora, più tardi, alle riunioni surrealiste di Montparnasse partecipavano Luis Buñuel e Alejo Carpentier, che avrebbe inventato *Lo real maravilloso*, traducendo il surrealismo francese nei suoi viaggi tra Parigi, Cuba, i Caraibi e l'America del Sud. Non da meno furono alcuni intellettuali greci, spesso dotati di un consistente capitale culturale ed economico. Parigi fu all'epoca, ma resterà anche in seguito, luogo d'approdo o di passaggio fondamentale per la maggior parte dei più grandi intellettuali greci, che vi cercarono una forma di consacrazione o terreno fertile per lo sviluppo di un percorso poetico originale, in particolare nei periodi in cui nel campo letterario greco queste possibilità risultavano essere limitate. Anche se alcuni scrittori non utilizzeranno il francese come lingua di scrittura, contrarranno un debito duraturo nei confronti della cultura francese che ha «accélééré l'émancipation des écrivains grecs qui ont ouvert des voies nouvelles à la littérature néohellénique»²⁷.

In particolare, negli anni '20, gli studenti greci di Parigi formavano un gruppo piuttosto compatto di appassionati di letteratura attorno a Jean Psichari, campione del greco demotico e allora professore all'École des Langues Orientales di Parigi, e al suo

²⁷ In Jouanny Robert (a cura di), « Écrivains grecs de langue française », *Nouvelles du Sud*, n°13, 1990, cit., p. 2-3.

allievo Thrassos Castanakis – che per altro era stato allievo di Lysandre Prassinos a Istanbul e che diventerà padre adottivo di Gisèle Prassinos alla morte del padre. Tra di loro c'erano i futuri membri della generazione degli anni '30. Nell'arco di anni che va dal 1918 e il 1930 si troveranno infatti a Parigi: Georges Séféris (1918-1924), Thanassis Petsalis (1920-1924), Georges Theotokas (1927-1928), Stelios Xefloudas (1928-1929) e Pandelis Prevelakis (1930-1933). Inoltre, nel 1930 venne pubblicata proprio nella capitale francese la raccolta *Guardando alla salvezza*, che segnò la nascita del surrealismo greco. L'autore è Theodoros Dorros, figura alquanto misteriosa, in seguito scomparsa dalla scena letteraria. Tra gli altri artisti e intellettuali greci, una figura di spicco è rappresentata da Andreas Embrikos, poeta e comunista, che visse a Parigi tra il 1925 e il 1931. Studiò psicanalisi con René Laforgue, che lo introdusse alle riunioni surrealiste della Place Blanche e lo presentò ad André Breton. Fu anche grande amico di Marguerite Yourcenar con la quale intrecciò una relazione. Embrikos contribuì alla diffusione del surrealismo nel campo letterario greco, all'epoca fortemente conservatore, tramite una conferenza tenuta ad Atene nel 1935 e diverse pubblicazioni. A prestargli man forte c'era il pittore e poeta Nikos Engonopoulos, nato in una famiglia fanariota di Istanbul, che trascorse parte dell'adolescenza a Parigi per poi iscriversi nel 1932 all'Accademia delle Belle Arti di Atene. Altra figura importante legata al surrealismo è Nikos Kalamaris, poeta, critico d'arte e comunista dissidente, noto sotto lo pseudonimo di Nicolas Calas, che visse a Parigi a partire dal 1937, per poi trasferirsi via Lisbona negli Stati Uniti alla fine degli anni Trenta. Fra tutti i surrealisti greci, fu quello che più scrisse in francese, nonostante il breve periodo trascorso in Francia: nel 1938 pubblicò il saggio *Foyers d'incendie*, molto apprezzato da André Breton, insieme ad alcune poesie date alle stampe per lo più dopo la sua morte. L'autore ebbe un'esistenza itinerante per buona parte degli anni '30 e la sua vita e la sua opera hanno in seguito continuato ad evolversi sotto il segno del trilinguismo.

Come risulta chiaro da questa breve rassegna, a differenza degli “écrivains du refus”, gli scrittori surrealisti, pur francofoni, non scrissero che qualche sparuto componimento in francese o qualche intervento isolato, eccezion fatta per Gisèle Prassinos, di cui parleremo in seguito. Lo stesso può dirsi della generazione degli anni 30'. Contrariamente alla generazione precedente, questi scrittori si sentirono chiamati dal dovere etico di creare una nuova letteratura per la giovane nazione greca e dalla

sfida posta da un mezzo linguistico “nuovo”, che sembrava offrire inedite possibilità espressive. A questo proposito appaiono emblematiche le parole di Seferis: «Il faut faire notre langue : c’est là un avantage que nous avons sur tant d’autres littératures anciennes et surexploitées»²⁸. Proposito condiviso da molti poeti della medesima generazione. Citiamo a titolo di esempio Theotokas, considerato come “maître à penser” degli scrittori che gli furono contemporanei:

Je conçois bien qu’il puisse y avoir un idéal international, et je crois même que, jusqu’à un certain point, je suis assez cosmopolite ; mais il est une chose qui me rattache fortement à la nation à laquelle j’appartiens, et c’est justement la langue. Vous ne pouvez imaginer quelle joie me possède quand je me mets à écrire deux lignes : je sens que je manie une langue pleine de fraîcheur, toute neuve, non encore achevée, et que j’en fais ce que je veux ; j’ai le sentiment de participer à un grand événement, à une œuvre destinée à vivre des siècles, ou même des millénaires : la formation d’une langue nouvelle ; et cette langue si neuve est aussi grecque que la langue Homère.²⁹

Esprime opinioni simili anche il poeta Prevelakis: «Si tu étais sculpteur, iras-tu chercher ta glaise hors de ton pays ? Tu es écrivain, prends pour matériau ton peuple. La langue que tu parles est déjà ton destin »³⁰. Il rapporto che intrattengono con la loro lingua materna è innanzi tutto etico e politico e valorizza una forma di fedeltà alla realtà linguistica e sociale del paese d’origine. Queste ragioni spingono Seferis a rinunciare alla facilità che avrebbe potuto offrirgli il francese in favore della lingua greca e a riconoscere come propri maestri e precursori «Solomos, Calvos, Cavafis: nos trois grands poètes qui ne savaient pas le grec»³¹. Ai quali bisogna aggiungere il generale Macryiannis, che rappresentava per il poeta il modello nel quale si associavano in forma compiuta le qualità del popolo con il genio della scrittura, dovuta interamente all’urgenza di esprimersi e non tanto ad ambizioni di riuscita letteraria. Macryiannis lottò durante la rivoluzione e imparò a scrivere all’età di trentadue anni per il bisogno di raccontare la sua Rivoluzione e ristabilire la verità che vedeva costantemente tradita dai politici e dall’*entourage* del re Ottone.

²⁸ Seferis, Jorgos, citato in Kholer, Denis, *L’Aviron d’Ulysses*, 1985, pp. 148-149.

²⁹ Theotokas, Jorgos, *Léonis enfant grec de Constantinople*, trad. R.Richer, Paris, Les Belles Lettres, 1985, cit. p. 161.

³⁰ Prevelakis, Pandelis, *La tête de la méduse*, Athènes, Hestia, [1963] 1982, citato in Jouanny, Robert, *Singularités francophones*, p. 46.

³¹ Jorgos, Seferis, citato in in Kholer, Denis, *L’Aviron d’Ulysses*, 1985, p. 112.

Seferis, insieme a tanti altri suoi contemporanei, sembra così riallacciarsi a una lunga tradizione letteraria cosmopolita che vede nell'esperienza del ritorno una tappa fondamentale all'interno del percorso di elaborazione artistica, poiché essa permette di praticare uno straniamento fecondo verso il proprio mezzo espressivo. Vedremo come questo rapporto differito alla lingua materna e il riferimento a una fedeltà etica al proprio paese d'origine persistano anche negli scrittori contemporanei come Vassilis Alexakis.

Tornando alla generazione degli anni '30, grazie alla loro proiezione internazionale questi scrittori riuscirono a farsi innovatori della letteratura greca moderna. Come ha sottolineato Freris :

les auteurs ont essayé d'apporter du nouveau dans les thèmes, les motifs, le style, les genres littéraires. Ils ont voulu, à travers la littérature, donner confiance au pays, lui inspirer à travers les valeurs traditionnelles un espoir, lui révéler les horizons modernes malgré la désillusion générale des utopies nationales.³²

Certo la scrittura in francese rimase una tentazione per molti di questi autori³³, anche in ragione del fatto che la generazione precedente aveva già compiuto le sue prove, confermando così che produrre in francese non fosse un progetto irrealizzabile. Infatti, l'allora giovane scrittore Nikos Kazantzakis nello stesso giro di anni scrisse due libri direttamente in francese. Si tratta di *Toda-Raba* del 1929, ispirato ai suoi viaggi in URSS, e di *Le Jardin des rochers*, scritto nel 1936, ma pubblicato soltanto nel 1959 dall'editore *Plon*, insieme a diverse cronache su alcuni giornali francesi.

Kazantzakis, originario di Creta, aveva frequentato dall'età di quattordici anni l'*École française catholique de Sainte Croix* sull'isola di Naxos, dove prese gusto a leggere e tradurre opere francesi e cominciò ad elaborare il progetto di un dizionario greco-francese. Del tutto naturalmente nel 1907 ottenne dai genitori il permesso di perfezionare i suoi studi a Parigi, dove si interessò in particolar modo a Nietzsche e seguì le lezioni di Bergson al *Collège de France*. Da questo momento in poi lo

³² Freris, Georges, « La francophonie grecque: un combat identitaire européen », in *Le français dans le monde*, 2004, cit. p.118.

³³ Si veda Tatsopoulos-Polychronopoulos, Helene « Ecrire en français, une tentation pour la generation de 1930 », in Jouanny Robert (a cura di), « Écrivains grecs de langue française », *Nouvelles du Sud*, n°13, 1990, pp. 97-115.

scrittore, come sottolinea Jouanny, «multiplie tout au long de sa vie les projets et rédactions fragmentaires en français»³⁴.

Tra gli anni '20 e '30, animato da un vivo idealismo morale e politico, lo scrittore fece ricorso alla lingua francese, insieme ad altri contemporanei, perché considerata capace di «faire connaître et partager, dans un dialogue universel, leur idéal et leurs désillusions»³⁵. Proposito che ci sembra confermato da Ioanna Costandulaki-Chatzou:

L'écrivain durant ces années cruciales où le monde est en devenir et où s'esquisse une nouvelle réalité idéologique, espère communiquer à travers la langue française [...] non seulement avec les intellectuels mais avec les hommes et les femmes de tous les pays, [...] à faire partager ses idées par un plus grand nombre d'âmes fraternelles qu'unit l'expression française.³⁶

Sono il carattere universale della lingua francese, il fatto di poter diffondere le sue idee politiche a un pubblico europeo più esteso di quello greco, nonché il capitale simbolico associato al francese – come lingua della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e della Rivoluzione – a spingere Kazantzakis al cambiamento di lingua. Accanto a questo, ci sono anche le difficoltà incontrate da uno scrittore comunista ad essere pubblicato in Grecia in anni di grande precarietà politica, durante i quali le frange più conservatrici della società hanno la meglio.

Tuttavia, i suoi romanzi in francese non conobbero una grande fortuna a Parigi, almeno per quel che riguarda il periodo che ci sta interessando. Grasset rifiutò *Toda-Raba* perché lo considerava «grouillant et apocalyptique»³⁷. In particolare, Renaud de Jouvenel, l'amico che si farà carico della pubblicazione del romanzo, ne evoca le difficili condizioni di pubblicazione in questi termini:

Ma jeunesse et Toda-Raba avaient la même flamme, mais ce livre, en France, ne pouvait persuader aucun éditeur de renoncer pour une fois à ses raisonnements de commerçant. De

³⁴ Jouanny, Robert, *Singularités francophones*, cit., p. 112.

³⁵ Le Gars, Yves, *Nikos Kazantzaki et la France*, discorso alla mairie du VI^e arrondissement, 18 ottobre 2007, <http://kazantzaki.free.fr/AMIS/sectionFrancaise/Diaporamas/conference-yves.htm>, consultato online il 29/01/2019.

³⁶ Costandulaki-Chatzou, Ioanna, « L'oeuvre française de Nikos Kazantzakis », in *Écrivains grecs de langue française*, Nouvelles du Sud, Silex, 1990, cit., p. 125.

³⁷ Le Gars, Yves, *Nikos Kazantzaki et la France*, discorso alla mairie du VI^e arrondissement, 18 ottobre 2007, <http://kazantzaki.free.fr/AMIS/sectionFrancaise/Diaporamas/conference-yves.htm>, consultato online il 29/01/2019.

partout, je recevais de mauvaises nouvelles. Grasset avait répondu qu'il le trouvait fantastique, allégorique, mais contraire à l'esprit français. La Nouvelle Revue Française n'avait pas répondu. Aucune des démarches ne connaissait le succès, et *Toda-Raba* faisait en vain le tour de Paris...

38

Il libro piacque in realtà al critico Jean Cassou³⁹, che tentò di aiutare lo scrittore a pubblicare presso la casa editrice Fourcade, la quale però andò in bancarotta nel 1932. Renaud de Jouvenel riuscirà infine a pubblicare *Toda-Raba* sul periodico "Le cahier bleu" in forma di volume. In uno slancio d'entusiasmo giovanile – secondo le sue stesse parole – fece mettere in copertina una bandiera rossa, che non mancò di causare la disapprovazione dei librai e di parte dei lettori. In questo modo, *Toda-Raba* cadde nell'indifferenza generale. Kazantzakis attese con impazienza delle critiche che non sarebbero mai arrivate :

C'est un livre, lui écrivait-il, qui doit être antipathique à l'esprit français, à son sens de la symétrie et à sa froide logique. Son plan n'était pas structuré, mais musical, ce qui était mauvais aux yeux de la clarté française. Il faut reconnaître qu'il ne s'était point trompé dans cette estimation ⁴⁰

Yves Le Gars sottolinea che questo incontro mancato tra Kazantzakis e il pubblico francese prima della guerra dipese, oltre che da questioni formali, anche dalla scelta di temi considerati inattuali: «Non seulement certains thèmes majeurs de son œuvre comme la liberté, la recherche de Dieu, la lutte entre la chair et l'esprit, la synthèse entre l'Orient et l'Occident n'étaient pas tout à fait à la mode, mais son expression littéraire s'éloignait trop des goûts dominants de l'édition »⁴¹. Nella stessa direzione vanno le considerazioni del traduttore e biografo francese di Kazantzakis, Aziz Izzet, per il quale lo scrittore stava tentando di creare nuovi miti, mentre in Francia nello stesso periodo c'era chi si dedicava piuttosto alla loro distruzione. Incontro mancato anche con i surrealisti, dovuta secondo Georgiadou soprattutto all'interesse portato da Kazantzakis ad alcuni temi del tutto estranei al gruppo surrealista: «même malmené

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Georgiadou, Eleni, *Nikos Kazantzaki et la culture française*, tesi di dottorato, Université d'Avignon, 2014, p.117.

⁴⁰ Le Gars, Yves, *Nikos Kazantzaki et la France*, discorso alla mairie du VI^e arrondissement, 18 ottobre 2007, <http://kazantzaki.free.fr/AMIS/sectionFrancaise/Diaporamas/conference-yves.htm>, consultato online il 29/01/2019.

⁴¹ *Ibidem*.

par l’Eglise orthodoxe et le Vatican, Kazantzaki faisait du Christ et de Dieu les figures centrales de toute sa quête, quand les surréalistes maniaient un matérialisme et un athéisme souvent profanateurs»⁴².

Non sappiamo se questi primi insuccessi presso la critica parigina ebbero un qualche ruolo nel suo abbandono della scrittura in francese, ma in ogni caso, come messo in luce da Le Gars, accanto alla tentazione di scrivere in francese e alla volontà di farsi conoscere dalla critica del paese, si manifesta in Kazantzakis una forte consapevolezza dell’importanza del suo ruolo nella lotta per la lingua e la letteratura neogreche, che abbiamo già rilevato in altri suoi contemporanei nello stesso giro di anni. Così in una lettera a Stamos Diamantaras, scrive : « J’ai fini mon roman sur la Crète, cinq cents pages environ, mais écrit en français. Voilà où j’en suis réduit, moi l’amoureux fanatique de notre langue. Écrire dans une langue étrangère ; en Grèce, je n’ai aucun éditeur et ailleurs j’en ai trois »⁴³. In seguito, nel 1947, scriverà :

J’aime d’une telle passion la langue néogrecque que je n’ai pas voulu signer un contrat pour une série de livres avec une grande maison d’édition parisienne qui me proposait d’écrire directement en français cinq livre comme mon roman *Toda Raba*. Ma place est dans la littérature grecque, l’évolution de notre langue traverse un moment décisif et créateur et je ne veux à aucun prix désertter mon poste.⁴⁴

Quel che è certo è che per tutto il resto della sua carriera Kazantzakis rimarrà fedele a questo compito e non ritornerà più al francese, almeno per quel che riguarda le sue opere di grande respiro, facendo forse di necessità virtù, ma diventando il grande scrittore che ancora oggi conosciamo e ottenendo in seguito ampi riconoscimenti in Francia proprio grazie all’ammirevole opera che scrisse nella sua lingua materna.

1.4. IL PROBLEMA DELLA LINGUA: UN DIBATTITO PARIGINO?

⁴² Georgiadou, Eleni, *Nikos Kazantzaki et la culture française*, tesi di dottorato, Université d’Avignon, 2014.

⁴³ Le Gars, Yves, *Nikos Kazantzaki et la France*, discorso alla mairie du VI^e arrondissement, 18 ottobre 2007, <http://kazantzaki.free.fr/AMIS/sectionFrancaise/Diaporamas/conference-yves.htm>, consultato online il 29/01/2019.

⁴⁴ *Ibid.*

Come abbiamo accennato nei paragrafi precedenti, c'è un dibattito che impegna tutti gli scrittori di origine greca, da Moréas a Kazantzakis, ovvero il “problema della lingua”, questione a un tempo estetica e politica, sulla quale tutti dovettero prendere preliminarmente posizione, scegliendo in che lingua scrivere. Molti intellettuali - primo fra tutti Jean Psichari, che poteva contare sulla legittimità che gli veniva dalla sua cattedra presso l'*École des langues orientales* – perorarono la causa del greco demotico su alcuni organi di stampa francesi oppure invocarono la necessità di una via di mezzo tra le due. Questo dibattito intersecò una controversia che infiammò il campo letterario francese a partire dalla metà degli anni '20. Molti intellettuali francesi insistevano all'epoca sulla distanza che separa il francese parlato da quello scritto e sulla necessità di dare forma scritta adeguata alla lingua parlata, tanto che Jérôme Meizoz nel suo studio dedicato proprio a questi anni non ha esitato a parlare di “età del romanzo parlante”⁴⁵. Roussin⁴⁶ arriva ad affermare che il problema dello scarto tra una lingua parlata e una lingua scritta erano noto agli intellettuali francesi attraverso due casi stranieri: il primo è quello della Cina, il secondo è appunto quello della Grecia. A conferma della sua tesi, l'autore dimostra come molti intellettuali francesi negli articoli che dedicano all'argomento parlino di “francese demotico”, facendo un calco dal greco. In questa direzione va per esempio Blaise Cendrars nell'articolo “Le principe d'utilité” del 1925:

La langue se refait et prends corps, la langue qui est le reflet de la conscience humaine, la poésie qui fait connaître l'image de l'esprit qui la conçoit, le lyrisme qui est une façon d'être et de sentir, l'écriture démotique, animée du cinéma qui s'adresse à la foule impatiente des illettrés.⁴⁷

Atro esempio citato dall'autore è quello di Queneau che, dieci anni più tardi, dopo il suo viaggio in Grecia – come vedremo - sarà ancora più esplicito, facendo un riferimento diretto a quel che accade nel paese, dove aveva avuto modo di informarsi attraverso scrittori e poeti locali. Oltre agli intellettuali che abbiamo citato, anche Giono, Céline, Ramuz, Valéry e molti altri entreranno in argomento.

⁴⁵ Meizoz, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, 2001.

⁴⁶ Roussin, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire: Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 264.

⁴⁷ Cendrars, Blaise, « Le principe d'utilité », in *Aujourd'hui*, 1981, cit. p. 176, citato in Roussin, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, p. 267.

Al centro del pensiero estetico di alcuni scrittori c'era all'epoca un saggio apparso nel 1923: *Le langage, introduction linguistique à l'histoire* del linguista Joseph Vendryes, ampiamente citato dai già nominati Cendrars e Queneau. In quegli anni, la linguistica storica voleva invertire la gerarchia di lunga data tra lingua scritta e lingua parlata, facendo di quest'ultima il motore del cambiamento e il suo oggetto esclusivo. Così, scrive Roussin:

La science du langage introduit, dans la culture puriste française, une rupture par rapport à la tradition qui voit dans la langue écrite une valeur, un facteur d'unité, un outil de cohérence et de coordination des valeurs d'usage et dans la littérature l'instrument de perfectionnement de cet outil en même temps que la forme la plus prestigieuse du langage.⁴⁸

Alla luce di queste nuove teorie, in ambito letterario le poste in gioco consistevano nel ridefinire il significato stesso del fare letteratura, opponendosi alle poetiche moderniste e simboliste che avevano teorizzato la letteratura come linguaggio differente e separato da quello ordinario. Attraverso la scrittura del parlato si intendeva così rinnovare la lingua e rimpatriare nel romanzo una nuova vena creativa e poetica, che andava cercata nella lingua stessa, colta nel suo farsi e rinnovarsi - così come essa veniva utilizzata dai locutori nella vita quotidiana - e non nella tradizione letteraria scritta. Così scrive ancora Roussin: « Il ne s'agissait pas seulement d'imiter le parlé ou de transcrire une parole sociale et populaire, comme l'avait tenté le naturalisme, mais de poser autrement, à partir du parlé et de la langue populaire, le rapport entre l'orale et l'écrit »⁴⁹. Una delle poste in gioco principali dell'epoca era proprio la necessità di superare l'opposizione tra prosa e poesia, tra l'ambito del lirismo, del linguaggio non asservito, e del romanzo come luogo del verosimile e dell'imitazione del parlato sociale. In questo modo si voleva anche tentare di modificare la gerarchia dei generi, dando giusta dignità al romanzo, che diventava la forma capace tenere insieme la cultura alta con l'espressione popolare dell'epoca. Alle questioni appena ricostruite si affianca inoltre anche il dibattito sullo statuto delle classi popolari e sulla preminenza culturale della borghesia che, come ha messo in luce Meizoz, impegna molti intellettuali dell'epoca:

à la fin des années 1920, les communistes, les prolétariens et les populistes se disputent la façon légitime de dire et de faire se dire le peuple. Dans le genre romanesque, l'interrogation se déplace

⁴⁸ *Ivi*, cit., p. 276.

⁴⁹ *Ivi*, cit., p. 270.

alors du statut des personnages populaires à celle de la transposition du parler des rues et de son statut dans l'économie énonciative globale du genre [...] faire entrer le peuple en littérature, non plus en tant qu'objet d'observation, mais en tant que *sujet* d'énonciation.⁵⁰

Questo dibattito occuperà una posizione maggiore per tutti gli anni '30 ed è proprio in questo contesto che alcuni intellettuali greci riproposero alcune riflessioni sul problema della lingua, che avevano agitato e agitavano il loro paese. Prendiamo i due esempi maggiori: Jean Psichari e Nikos Kazantzakis. Il primo pubblicò il suo articolo, dal titolo rimasto celebre *Un pays qui ne veut pas de sa langue* sul *Mercur de France*, mentre il secondo pubblicò sulla rivista *Monde*.

Cominciamo da quello di Psichari uscito nell'ottobre 1928. Innanzi tutto, Jean Psichari (1854-1929) fu un illustre linguista, inventore del termine diglossia con il quale tuttora identifichiamo la divisione greca tra una lingua arcaicizzante e purista e una lingua popolare. Nacque a Odessa, in una ricca famiglia originaria di Istanbul, crebbe a Marsiglia e poi continuò gli studi a Parigi, dove divenne professore all'*École des langues orientales*. Da qui portò avanti la sua lotta in favore della *dhimotiki*, scrivendo, tra gli altri, il romanzo "Mon voyage", in una lingua demotica che secondo Jouanny «lui était un peu personnelle»⁵¹. In effetti, come ci ricorda Clairis⁵², l'erudito creò un movimento chiamato "psicharismo" e le sue posizioni furono considerate estremiste anche da alcuni demoticisti. Forgiò infatti delle nuove forme linguistiche e procedette a un'epurazione all'inverso della lingua demotica

Nel suo articolo, Psichari dichiara che tutto il problema della lingua in Grecia dipende dal fatto che «nos esthèthe [...] ont, enracinée dans la peau, la haine de la réalité»⁵³, fatto che li spinge a volgere le spalle alla realtà contemporanea e a travisare la realtà della Grecia antica. Psichari fa gravitare il conflitto che divide le due lingue della Grecia attorno al Partenone di Atene, sul quale è stato arroccato tutto lo spirito della nascente nazione. Ecco così i greci divisi in due opposte fazioni :

Les uns – et ce sont les bons - veulent, intellectuellement, sentimentalement, moralement, refaire le Parthénon, un Parthénon nouveau, conforme aux vibrations nouvelles de la Grèce, comme l'ancien répondait à toute une mentalité ancienne. Il faut être avant tout soi-même, ce que fut,

⁵⁰ Meizoz, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, cit., p. 22.

⁵¹ Jouanny, Robert, *Singularités francophones*, cit., p.43.

⁵² Clairis, Christos, *op.cit.*, p. 354.

⁵³ Psicharis, Jean, « Un pays qui ne veut pas de sa langue », *Mercur de France*, n°X, 1928, cit. p. 63.

tout le premier, Périclès. Il faut que la Grèce moderne soit la Grèce moderne. Edmond About a, selon moi, rendu un gros service à la Grèce en la débinant dans sa *Grèce contemporaine*. Oui, contemporaine ; il convient que, dans ses qualités et dans ses défauts, elle soit ce qu'elle est. Elle n'a pas besoin de s'hypnotiser sur le passé.⁵⁴

Psichari dipinge una Grecia contemporanea ipnotizzata dal suo passato, che rifiuta di essere fedele a se stessa, in nome di un glorioso passato che per altro ha mal compreso. Esprimendo un nazionalismo che oggi può forse sembrare anacronistico, ma che era allora nel colore del tempo, - e che appare diluito in ogni caso in una sorta di universalismo idealista - Psichari ricorda l'importanza di questa lotta in cui si gioca non solo la causa nazionale greca, «puisque'il s'agit pour elle d'entrer en possession d'elle-même, dans la possession de sa langue, par conséquent de son âme»⁵⁵, ma anche una causa latamente Europea, poiché i greci, privati di una lingua nazionale, sono anche nell'impossibilità di contribuire all'evoluzione del pensiero umano. A questo fine serve con urgenza «une langue, une langue nationale, comprise de chacun, maniable par chacun»⁵⁶ : si tratta inoltre di un modo per democratizzare l'accesso alla letteratura, che, se scritta in lingua pura, rimarrebbe oscura alla maggior parte della popolazione. Nel suo articolo poi Psichari tiene a definire che cosa sia la diglossia in Grecia e a fare le dovute distinzioni con i casi di bilinguismo riscontrabili in altre nazioni europee, nonché con il caso francese. Lo studioso spiega a questo scopo che le differenze tra le due lingue in Grecia non si limitano al solo sistema lessicale, ma si estendono anche all'intera grammatica, alla sintassi e alla fonetica: esistono due differenti modi di declinare, coniugare e pronunciare. Inoltre quel che caratterizza questa situazione e la rende diversa dal bilinguismo di paesi come il Belgio o la Svizzera è che «en Grèce, la lutte se poursuit au sein d'une seule et même langue – le grec – entre les parties mortes et les parties vivantes de cette langue»⁵⁷. Lotta dunque tra le parti vive e le parti morte di una medesima lingua e che si gioca non tanto sulla lingua parlata, ma su quella scritta: «ce qui compte, c'est ce qu'on écrit – ce que l'étranger peut lire; ce que l'on écrit prouve seul, aux yeux puristes, la continuité de la langue grecque»⁵⁸. Tutto ciò allontana per Psichari la diglossia greca anche dal caso

⁵⁴ *Ivi*, cit., p. 64.

⁵⁵ *Ivi*, cit., p.66.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, cit., p. 118.

francese: innanzi tutto il francese definito impuro si scrive e si ritrova in molti libri. Inoltre, « ce français vulgaire a été formé ou – *déformé* régulièrement sur un français antérieur *déformé*, et ainsi de suite, jusqu’aux époques les plus anciennes d’un latin tout aussi parlé que ces français divers à leurs époques respectives », mentre « le grec puriste ne représente le grec d’aucun temps, puisqu’il est livresque et rien que cela »⁵⁹.

Altro punto importante per Psichari è che «la diglossie néo-hellénique a pour berceau l’Asie»⁶⁰, nasce sulle rive del Bosforo e possiede per lo studioso un carattere eminentemente orientale, ben lontano dallo spirito ellenico: «C’est au contact de l’Orient que Byzance doit sa diglossie. Les Byzantins n’ont point subi de contrainte ; ils ont subi la contagion de l’exemple. Peut-être aussi que cette barrière entre le peuple et les grands, séduisait les empereurs dans ce qu’ils avaient de despotique et de distant»⁶¹. A riprova della sua tesi l’autore cita le origini asiatiche della maggior parte degli atticisti, in maniera abbastanza contraddittoria, se consideriamo che anche la famiglia di Psichari era originaria di Istanbul.

Infine, ultimo punto sul quale vorremo richiamare l’attenzione è la critica che Psichari rivolge alle conseguenze sociali e pedagogiche imposte da quest’alienate situazione di diglossia. In primo luogo, la scuola, imponendo a colpi di bacchetta la *katharévousa*, infonde ai bambini anche la vergogna e il disprezzo per la lingua che parlano quotidianamente: «On leur parle avec mépris, avec indignation, avec dégoût, avec fureur, des termes quotidiens dont ils usent chez eux, à la maison, avec leur mère»⁶². E ancora, dal punto di vista politico, si verificano degli episodi al limite del grottesco, se è vero, come denuncia Psichari, che sotto il regime del generale Pangalos «un professeur bien connu dans Athènes dénonçait publiquement aux autorités des membres éminents de l’enseignement secondaire comme communistes, socialistes, anarchistes, parce qu’il étaient vulgaristes »⁶³.

Quanto all’articolo di Kazantzakis, è significativo che venga pubblicato proprio sulla rivista che aveva già divulgato nel 1928 la celebre lettera all’editore Grasset, con la

⁵⁹ *Ivi*, cit. P. 78.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, cit., p.80.

⁶² *Ivi*, cit., p. 110.

⁶³ *Ivi*, cit., p.109.

quale lo scrittore Ferdinand-Charles Ramuz, sostenuto da Claudel e Poulaille, aveva introdotto la questione della legittimità dell'uso letterario della "langue parlée". Sulla stessa rivista sempre nel 1928 inoltre era stata pubblicata un'inchiesta sulla possibilità di una letteratura proletaria in Francia. Infine, il nome di Kazantzakis era già comparso sulle pagine di *Monde* grazie alla penna dell'amico Panaït Istrati, che aveva parlato diffusamente del loro incontro in URSS nella sua rubrica "Notes et reportages d'un vagabonde du monde".

L'articolo di Kazantzakis, intitolato "La littérature grecque contemporaine", esce nel 1929. L'autore tenta di spiegare al pubblico francese il "problema della lingua", che dominava la vita culturale greca. Per Kazantzakis alla domanda « En quelle langue doivent écrire les Grecs ? » sono possibili tre risposte :

À cette question peuvent être, et sont déjà données, trois réponses différentes : 1) En étudiant les œuvres des Grecs anciens, tendre à imiter leur langue merveilleuse, c'est-à-dire à écrire, même de nos jours dans la langue de l'Antiquité classique – dite *Arcaiki* ; 2) étudier les différents dialectes parlés dans la Grèce contemporaine et, de cette langue inculte extraordinairement riche et expressive, tirer la langue littéraire : *demotiki*. 3) tenter de concilier la langue morte des anciens avec les dialectes populaires vivaces et créer ainsi une langue nouvelle, peut-être artificielle mais toujours hellénique : *katarevoussa* [...]. Le problème, dans ses traits fondamentaux, peut être formulé de la façon suivante : comme tout organisme vivant, la langue a évolué durant les siècles et a subi toutes les modifications possibles [...]. La langue parlée s'est éloignée naturellement de plus en plus de la langue de Platon ; la langue de Platon étant morte avec la société qui l'avait fait naître un jour.⁶⁴

Le argomentazioni a sostegno della *dhimotikì* sono simili a quelle presentate da Psichari, ma con qualche differenza. Abbandonate tutte le prove linguistiche di cui si era servito Psichari, Kazantzakis concentra le sue critiche sul piano sociale, politico e pedagogico, adattandole alle poste gioco al centro degli interessi della rivista *Monde* e del suo pubblico. Innanzi tutto, designa la *dhimotikì* in due modi, ovvero come "langue parlée" e "langue populaire", espressioni che non mancano di richiamare al lettore francese contemporaneo i dibattiti di bruciante attualità che abbiamo precedentemente ricordato, favorendo una sorta di sovrapposizione tra le due questioni, laddove invece Psichari aveva tentato di operare delle distinzioni.

⁶⁴ Kazantzakis, Nikos, « La littérature grecque contemporaine », *Monde*, n°41, 16 marzo 1929, cit., p. 4.

Nel corso dell'articolo, lo scrittore spiega che in Grecia al dibattito non partecipavano soltanto gli intellettuali, ma anche gli uomini politici, poiché la questione era ormai diventata un problema culturale in senso lato. Proprio per questo Kazantzakis vorrebbe che i metodi pedagogici fossero rinnovati e che venisse introdotto nelle scuole l'insegnamento in lingua popolare, in modo tale che nessun bambino, una volta entrato nella scuola primaria, debba «oublier la langue de sa mère et doit se mettre à étudier une autre langue “plus pure”, laquelle ne lui servira jamais dans la vie»⁶⁵. Solo la *dhimotikì* è in grado secondo lo scrittore di « traduire la réalité vivante et seule elle est appelée à libérer le peuple de chaîne de l'ignorance ». I dotti greci, tentando di riesumare la lingua antica, hanno infatti privato il popolo della sua cultura: «A l'aide de cette langue [la *katharèvousa*], on tient le peuple dans l'ignorance. Et les organisations ouvrières réclament la culture populaire»⁶⁶. Di nuovo, alla stregua di Psichari, Kazantzakis registra una disconnessione tra lingua e realtà rappresentata, che tiene la maggior parte della popolazione nell'ignoranza. Entrambi quindi esprimono l'esigenza di democratizzare l'accesso alla letteratura, rendendola comprensibile a tutti gli strati della popolazione, tramite l'uso di una lingua comune. Tuttavia, laddove Psichari registrava l'aspetto grottesco insito nella denuncia dei demoticisti come anarchici, comunisti e sediziosi, Kazantzakis sembra invece voler incoraggiare una sovrapposizione delle figure del demoticista e del militante, quando fa riferimento esplicito alle organizzazioni operaie che reclamano una cultura popolare. Nello stessa direzione, va la sua denuncia del fatto che il popolo stesso, sobillato dai conservatori, abbia accusato i demoticisti di essere nemici del popolo. Seguendo la stessa linea polemica, inoltre, lo scrittore divide i poeti a lui contemporanei in due gruppi: « les poètes qui sont restés étrangers aux grands mouvements sentimentaux que nous avons traversés », che continuano a cantare « les petites joies et les petites tristesses individuelles », ai quali si contrappongono « les poètes qui, avec avidité et effroi, se sont pénétrés de l'atmosphère d'aujourd'hui, pleine de cris et désespoir, de menaces et d'espérances. Ils ont abandonné les bases de l'individualisme et aspirent dans leur création à faire entendre la voix austère des masses souffrantes ». Similmente, anche a proposito dei prosatori contemporanei, e in particolare di Voutiras, di cui tesse le lodi, scrive : « Le style de ses écrits est négligé, la langue extrêmement pauvre, mais

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem*

ses défauts vont de pair avec une force d'imagination exceptionnelle et une humanité ardente, profonde ». In queste parole, oltre all'esigenza di rendere un dibattito straniero comprensibile a un pubblico francese forse poco edotto in materia, leggiamo l'esigenza di inserirsi all'interno di un lignaggio propriamente greco, che vede nell'intensità del bisogno di scrivere una preoccupazione maggiore rispetto alle questioni di ordine strettamente formale, ma anche, per concludere, una forzatura del dibattito, che Kazantzakis tenta di rendere d'attualità operando alcune sovrapposizioni con la controversia sulla "langue parlée", propriamente francese, e le questioni riguardanti la letteratura proletaria, di cui si discuteva animatamente in quegli anni anche dalle pagine di *Monde*.

1.5.LA RICEZIONE DELLA GRECIA IN FRANCIA (1922-1939)

A fronte di un numero abbastanza consistente di scrittori che hanno utilizzato la lingua francese in questo periodo per scrivere articoli o romanzi, qual è l'interesse portato dalla Francia alla Grecia? Sophie Basch⁶⁷ ha sottolineato che, se nel XIX secolo, durante i primi anni dell'insurrezione contro l'impero ottomano, l'entusiasmo per le manifestazioni del genio popolare greco era cresciuto in maniera esponenziale, come del resto attesta la pubblicazione della raccolta delle canzoni popolari tradotte da Claude Fauriel, sotto diretta influenza della tradizione romantica tedesca; in seguito sarebbe occorso uno strappo nel filellenismo, durato fino al 1922: l'immaginario occidentale, tradito nelle sue aspettative, sfociò nell'aperto dileggio e nello sberleffo nei confronti di una Grecia contemporanea che non aveva né il fascino esotico dell'Oriente, né l'aura di nobiltà della Grecia classica. Tuttavia, afferma Basch, il 1922 segna una rinascita del filellenismo, rinforzata dal centenario della rivoluzione nel 1930. Una delle cause può essere identificata proprio nella Tragedia dell'Asia Minore: le immagini delle popolazioni deportate provocarono sincera commozione e numerose manifestazioni di solidarietà in Europa. Solidarietà che non sarà però rinnovata nel 1936, anno che vedrà l'instaurazione della dittatura di Metaxas. Nel corso degli anni 30' infatti la rinascita del viaggio in Grecia sembra accompagnarsi a una perdita

⁶⁷Basch, Sophie, *Le mirage grec. La Grèce moderne devant l'opinion française (1846- 1946)*, Athènes/Paris, Hatier, 1995.

d'interesse per la sua attualità politica, proprio nel momento in cui l'opinione pubblica europea risulta invece particolarmente coinvolta dalla guerra civile in Spagna.

Inoltriamoci adesso nelle pubblicazioni dedicate alla Grecia in Francia. Può essere interessante constatare che le pubblicazioni riguardanti la Grecia contemporanea tra il 1920 e il 1929 furono molto numerose. Scorrendo brevemente qualche titolo risalta l'interesse per la Grecia contemporanea e i suoi scrittori. Per quel che riguarda la letteratura e le arti, contiamo infatti *Karagheuz ou Un Théâtre d'ombres à Athènes* (1921) e *La Versification de André Kalvos* (1921) del grecista Louis Roussel, allievo di Jean Psichari. Nello stesso anno, Hubert Pernot pubblica *La Grèce actuelle dans ses poètes*, cui fa eco la conferenza al Parnasse *La Grèce vivante dans ses auteurs vivants* tenuta da Marie-Louise Asserin nel 1935. Psichari, oltre all'articolo citato, ci offre anche una *Psychologie littéraire de la Grèce* (1927). Vengono inoltre dati alle stampe diversi resoconti di viaggio e guide, a riprova del fatto che il viaggio in Grecia rimane di attualità. Tra questi possiamo citare a titolo d'esempio *Un voyage en Grèce* di Isadora Duncan (1928) e *La Grèce* (1922) di Michel Lhéritier. Sulla rivista mensile *Europe* esce inoltre il resoconto di viaggio "Image de la Grèce" (1928) di Georges Duhamel. Una pubblicazione simile è *Le Demi-dieu ou le voyage en Grèce* di Jacques de Lacretelle. Secondo Basch, nell'uno e nell'altro compaiono numerose descrizioni di siti, che prevalgono nettamente nel testo di Lacretelle, mentre in Duhamel troviamo almeno un capitolo dedicato ai rifugiati dell'Asia Minore. Basch è piuttosto critica verso questi scrittori. In particolare, rispetto alle parti descrittive afferma:

C'est ainsi qu'en marge du *Voyage en Grèce* où l'on pourfendait l'académisme et où les descriptions n'étaient que le prétexte à l'investigation personnelle, continue de prospérer un courant qui semble ignorer l'existence de guides qui contiennent pourtant toutes les informations nécessaires à la compréhension de monuments antiques.⁶⁸

Inoltre alcuni di questi testi « continuent de se situer par rapport aux formes inspirées par la Grèce plutôt qu'à la Grèce elle-même »⁶⁹. Sempre a proposito di Lacretelle e Duhamel, Basch sostiene infine che « l'impression d'ensemble qui se dégage est celle d'une grande satisfaction de soi, c'est-à-dire d'être Français »⁷⁰. Difficile darle torto,

⁶⁸ Basch, Sophie, *Le mirage grec. La Grèce moderne devant l'opinion française (1846- 1946)*, cit., p. 439.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, cit., p. 440.

alla luce del fatto che Duhamel in Grecia non fa che lodare l'opera dei francesi ed esprimere il proprio patriottismo. Così sulla strada per Delfi riconosce la mirabile opera degli ingegneri francesi e ad Atene descrive l'opera missionaria della cultura francese. E ancora elogia i volumi francesi che trova nelle case dei letterati greci, designando la tradizione francese come erede legittima di quella ellenica:

Si les Grecs lettrés se tournent, avec tant de ferveur aujourd'hui, vers notre littérature, c'est que, depuis trois siècles, elle n'a cessé de produire de ces œuvres achevées dont un esprit délié a le plus pressant besoin et qu'il faut bien chercher ailleurs quand on ne les trouve pas chez soi. Mieux encore, ce qu'ils découvrent, dans notre riche "librairie", c'est la survivance moderne du vieux génie de leur pays. Le patrimoine est passé dans la ligne collatérale. La France a tenu les engagements de la Grèce antique et, dans l'ordre des beaux arts, accompli les ambitions d'une pensée toujours vigoureuse. Sans postérité directe, Euripide adopte Racine.⁷¹

Per quel che riguarda la stampa inoltre esistono numerose rubriche che tengono informato il lettore francese su quel che accade in Grecia. Tra queste potrebbe essere annoverata *Notes et reportages d'un vagabond du monde*, che lo scrittore Panait Istrati tenne sui primi sette numeri della rivista *Monde*. Lo scrittore romeno – secondo la leggenda figlio di un contrabbandiere greco e di una lavandaia romena – afferma:

Je suis venu en Grèce pour revivre un brin de vie ancienne et me renseigner sur le sort des opprimés. Ensuite, faire mon devoir. Devoir voluptueux. Besoin ardent de plonger dans la mêlée, de donner des coups et d'en recevoir. Et surtout de pouvoir dire à mon aise tout ce que je sens, tout ce que je pense. Voilà ce que j'ai toujours désiré être. Se réalisent-ils, les vieux rêves?⁷²

Nel corso del suo viaggio potrà contare su una guida d'eccezione: il giovane Nikos Kazantzakis, incontrato nel 1927 in Russia. Si aggiunga che il *Mercur de France* aveva una rubrica fissa, tenuta da Philéas Lebergue (Astériotis), attraverso la quale il pubblico francese veniva edotto sulla Grecia letteraria.

Altro fenomeno importante all'epoca è la diffusione di periodici di alto livello, interamente consacrati alla Grecia. Non si tratta né dei piccoli fogli di propaganda, come quelli in voga nel XIX secolo, né di riviste scientifiche come la *Revue des études grecques* o il *Bulletin de Correspondance hellénique*, ma di riviste che parlano di arte, letteratura e storia contemporanea e si rivolgono ad un pubblico colto. La presenza di queste riviste è secondo Basch il più sicuro segno di una ripresa di valore della Grecia

⁷¹ Duhamel, Georges, « Images de la Grèce », in *Europe*, 1928, cit. p. 647.

⁷² Istrati, Panait, « Notes et reportages d'un vagabond du monde », in *Monde*, 1928.

nell'opinione pubblica francese. La prima delle riviste è l'*Acropole. Revue du monde hellénique*, diretta ad Atene dal 1920 dall'archeologo francese Charles Vellay. La rivista venne pubblicata fino al 1935. Una volta terminata l'avventura di *Acropole*, venne fondata una rivista che ne prese il testimone: *L'Hellenisme contemporain*, la quale cessò di comparire soltanto nel 1956. La rivista era distribuita in Francia da Madame Henriette Avatanghelos nella libreria di boulevard Raspail. Secondo Basch, tra queste riviste la più ammirevole sul piano estetico e letterario fu *Voyage en Grèce*, della quale apparvero undici raffinati numeri dal 1934 al 1939. Si tratta di una rivista originale che oscilla tra la raccolta di testi d'autore, l'enciclopedia illustrata e l'opuscolo pubblicitario. Vi parteciparono coi loro testi alcuni celebri scrittori, quali Pierre Reverdy, Roger Vitrac, Jean Cocteau, Georges Bataille, Fernand Léger. L'iniziativa della pubblicazione è da attribuire a un mecenate e critico d'arte greco, Tériade, originario di Mitilene, che aveva preso un anno prima la direzione artistica del non meno lussuoso *Minotaure*, di cui era co-fondatore insieme ad Albert Skira. In effetti, fin dal primo numero all'interno del *Minotaure* comparirà in maniera ricorrente questo annuncio: «Le Voyage en Grèce redevient d'actualité. Profitez de vos vacances pour passer quelques semaines en Attique, en Arcadie... La Compagnie Neptos organise pour les artistes, pendant l'été, des voyages à bord du Patris II, séjour prolongé à volonté ». Che sia proprio sfogliando il *Minotaure* che Raymond Queneau decise di partire per la Grecia?

1.6. DA TURISTA A SCRITTORE: RAYMOND QUENEAU SUL PIREO

Enquête

Qu'attendiez-vous de la Grèce ?

Je n'en attendais rien ; j'en suis revenu autre.⁷³

Il 22 luglio del 1932 a Marsiglia Raymond Queneau si imbarca con la moglie Janine sulla nave *Patris II*, che lo condurrà fino al porto del Pireo. Ha 29 anni, il sodalizio con i surrealisti si è consumato da qualche anno. Vive una profonda crisi artistica e intellettuale. Come gli interpreti dell'autore non hanno mancato di sottolineare, in

⁷³ Queneau, Raymond, *Le voyage en Grèce*, 1973, Gallimard, Paris, cit., p. 55. (primavera-estate 1934)

Grecia comincerà l'avventura capitale che lo trasformerà nello scrittore che ancora oggi conosciamo. Fatto che ci sembra confermato dalla scelta nel 1973 di intitolare *Le Voyage en Grèce* una raccolta di interventi critici apparsi su differenti riviste tra il 1930 e il 1950. A cinquant'anni di distanza dal viaggio è infatti lo stesso Queneau a sottolinearne l'importanza nell'introduzione alla raccolta:

J'avais découvert la Grèce et la réponse que je donnai à l'enquête faite pour Voyage en Grèce (revue touristique de propagande) et que l'on trouvera en tête de la seconde partie de ce recueil, sert donc, providentiellement, de charnière entre les deux parties dudit. Comment sortir de l'impasse, le Parthénon s'offrait pour cela et la précaution de toute première urgence et de toute première nécessité s'imposait : déceler l'aspect mondain de la chose (non pas du Parthénon bien sûr, mais de l'impasse) et le signaler sans grand espoir d'ailleurs de se faire entendre. La suite de l'argumentation entraîne une double affirmation : toute littérature fondée doit être dite classique, ou bien encore : toute littérature digne de ce nom se refuse au relâchement : automatisme scribal, laisser-aller inconstructif, etc.⁷⁴

Il viaggio in Grecia durerà soltanto quattro mesi, fino al 19 novembre del 1932, e tuttavia alimenterà in maniera determinante la sua vena creativa e critica, come mette in evidenza il passo che abbiamo appena citato. Nel 1933 pubblicherà infatti il suo primo romanzo *Le chiendent* e da qui in avanti darà alle stampe quasi regolarmente un libro all'anno. Proprio per questo, all'interno dell'ampio spettro polemico costituito dalle battaglie letterarie di Raymond Queneau vorremmo mettere in luce quelle che più da vicino hanno a che fare con la Grecia. Una di queste riguarda senz'altro la fondazione del neo-francese e la riforma dell'ortografia. Avevamo già rilevato come alcuni intellettuali francesi e greci, tra la metà degli anni '20 e la fine degli anni '30, vedano una possibile sovrapposizione tra le due differenti diatribe, riguardanti il problema della lingua, che animano accese discussioni nei due paesi. Per quel che riguarda Queneau, possiamo ricostruire i termini della questione attraverso gli articoli che pubblicò a più riprese su varie testate, in seguito ripresi e ordinati dallo scrittore in due raccolte principali: *Bâtons, chiffres et lettres* e il già nominato *Le Voyage en Grèce*. Sembra che in alcuni testi Queneau voglia sottolineare le origini mediterranee delle sue prese di posizione: la Grecia viene identificata come il luogo di una vera e propria epifania, in cui ha modo di elaborare le prime riflessioni sul «le français parlé comme

⁷⁴ Queneau, Raymond, « Errata », in *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, Paris, 1973, cit., p. 11.

un langage différent (très différent) du français écrit»⁷⁵. In *Écrit en 1937*, in particolare, che ha quasi valore di manifesto, lo scrittore espone le linee fondamentali del suo pensiero e racconta il suo viaggio in Grecia. Ne darà una diversa versione in uno scritto del 1969, del quale parleremo in seguito. All'altezza del primo scritto, sembra che molte cose accadano addirittura prima che lo scrittore possa toccare il suolo greco: durante il viaggio in mare Queneau inizia a studiare il greco e a discutere della lotta tra *kahtarèvusa* e *dhimotikí* con alcuni amici greci, dei quali non specifica i nomi. Queneau scopre così la diglossia del paese e crede di intravedervi delle sinistre somiglianze con il contesto linguistico francese: «C'est alors que se cristallisèrent les éléments que j'ai énumérés ci-dessus et qu'il me devint évident que le français moderne devait enfin se dégager des conventions qui l'enserrent encore»⁷⁶. Nel corso dell'articolo, sulla falsariga del linguista Vendreys propone infatti una radicale riforma ortografica, sintattica e lessicale della lingua francese. L'obiettivo dichiarato è quello di creare un «français moderne écrit», un «troisième français, correspondant à la langue réellement parlée»⁷⁷. Per dare applicazione pratica al suo ambizioso progetto, Queneau concepisce l'idea di scrivere in francese demotico. Non un romanzo, ma una dissertazione filosofica, alla maniera degli uomini del Cinquecento che utilizzarono le lingue volgari, invece del latino, per scrivere dei trattati di argomento scientifico, teologico o filosofico. Così decide di tradurre un libro che aveva – secondo le sue parole – portato con sé per caso: *Le discours de la méthode* di Descartes. A questo punto lo scrittore dichiara di essere sull'isola di Mykonos. Il progetto di traduzione verrà presto abbandonato, ma dalle bozze delle prime pagine tradotte nascerà *Le chiendent*, un romanzo rivoluzionario, in cui troviamo all'opera per la prima volta, secondo le parole dell'autore, «beaucoup de photographies de langage populaire»⁷⁸, ma anche alcuni tentativi di trattazione filosofica. Il testo tuttavia - e l'operazione linguistica che tenta di mettere in atto - passarono sotto silenzio, perché doppiati lo stesso anno dal *Voyage au bout de la nuit* di Céline «où pour la première fois le style oral marche à fond de train»⁷⁹. La pubblicazione gli valse in ogni caso una recensione

⁷⁵ Queneau, Raymond, «Écrit en 1937», in Queneau, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1965, cit., p. 12.

⁷⁶ *Ivi*, cit. p. 16.

⁷⁷ *Ivi*, cit., p. 19.

⁷⁸ *Ivi*, cit., p. 17.

⁷⁹ *Ibid.*

indignata sull'*Action française* del 1933, rivista nella quale si esprimeva la destra maurassiana, di cui vale forse la pena citare un breve estratto:

[...] le langage rudimentaire et obscène des gens obscènes et rudimentaires y est transcrit à la lettre et dans son orthographe [...] on lit enfin des « meussieux » ou une « castrole » pour casserole, sous prétexte que de pâles interlocuteurs prononcent ainsi. Ces plaisanteries, à condition qu'elles n'y tinsent point trop de place, pourraient se supporter un instant dans un journal humoristique ou une de ces feuilles honteuses que les collégiens d'autrefois glissaient dans leur carton à dessin. Etalées en 313 pages, elles font scandale et l'on se demande comment il a pu se trouver quelqu'un pour les écrire, quelqu'un pour les imprimer, comment il se trouvera quelqu'un pour le lire.⁸⁰

Molti anni dopo, nell'aprile del 1969, Queneau ritornerà sui suoi ricordi dalle pagine della *Nouvelle Revue Française* con un articolo intitolato *Errata*. Le poste in gioco sono cambiate e Queneau racconta nuovamente il viaggio, emendando quanto non gli sembra più al passo coi tempi: la questione del neo-francese per esempio gli appare ormai inattuale e del resto ha smesso da tempo di occuparsene. Riconosce quindi i limiti delle sue previsioni sul destino del "français écrit": i nuovi media, e in particolare la televisione, hanno contribuito alla diffusione della lingua colta a discapito del francese demotico. L'autore precisa che non fu a bordo della *Patris II*, dove incontrò soltanto l'amico Tériade, ma ad Atene che poté discutere con alcuni intellettuali greci, dei quali questa volta cita i nomi: Embrikos, Kalamaris, Dimara, Ouranis, Katsimabalis. Si tratta di alcuni greci di Parigi che abbiamo già incontrato nelle pagine precedenti. Quel che riempì le loro conversazioni fu il nascente surrealismo greco e la lotta tra *katarévousa* e *dhimotikì*. L'autore fa qualche correzione anche a proposito della genealogia di *Le chiendent*, nato non tanto a partire dal *Discours de la méthode* – che aveva con sé insieme alle opere di Kierkegaard e di Faulkner – ma a partire da una traduzione, cominciata e poi abbandonata, di *An experiment with time*, di John-William Dunne, dal quale riprende la figura dell'osservatore.

In Grecia dunque Queneau nasce alla scrittura ed elabora le linee principali della propria poetica, influenzato dal dibattito linguistico che agita gli ambienti intellettuali ateniesi, ma non solo. Sui rapporti tra Queneau e la Grecia la critica ha già ampiamente

⁸⁰ Anonimo, compte rendu di *Chiendent*, in *Action française*, 1933, ripresa ed editata da A. Bergens, *Raymond Queneau*, L'Herne, pp. 328-329, citato in J. Meizoz, *L'âge du roman parlant*, p. 458.

scritto, motivo per il quale in questa sede ci limiteremo a porre l'attenzione su alcune questioni fondamentali.

Cominciamo dalla città antica di Delfi e dal teatro di Dioniso ad Atene, che colpirono lo scrittore per la loro bellezza ed ispirarono un articolo del 1935, intitolato *Harmonies grecques*. Vi troviamo *in nuce* alcuni elementi fondamentali nella futura pratica letteraria dello scrittore: in particolare il pensiero dialettico e l'idea di struttura.

Rileggendo Nietzsche in maniera abbastanza personale, Queneau considera l'armonia greca come una sintesi dialettica di apollineo e dionisiaco, identificando il primo principio all'opera dell'uomo e il secondo alla Natura. Così, scrive l'autore:

Lorsqu'on s'assoit sur les gradins en marbre du théâtre de Dionysos, de ce marbre tiède et doux qui semble palpiter, on voit alors s'associer la Nature à l'œuvre de l'homme, car l'on constate que les montagnes environnantes et le ciel même viennent leur donner sa signification complète et magnifier son existence, dans laquelle se sont déjà concrétisées les harmonies numériques de l'architecture. Le Grec ne s'anéantit pas dans la nature non plus qu'il ne l'asservit ; mais en s'accordant avec elle, il garde ainsi lui-même sa propre autonomie et réalise la plénitude de son être.⁸¹

In questo luogo, che Queneau qualifica come apollineo, la Natura magnifica e dona pieno significato al teatro, in cui si manifestano «les harmonies numériques de l'architecture», che sono quanto garantisce l'intesa tra uomo e Natura. Per il loro tramite l'uomo non viene annientato dalla Natura, né l'asservisce, ma si accorda ad essa. Questa fusione tra sito, architettura e natura fa sì che: «La Grèce présente se merveilles en toute simplicité, et j'oserai qualifier d'harmonieux cet accord entre la vie quotidienne et la vie perpétuée de ces ruines magistrales qui demeurent toujours dans l'instant, au confluent toujours tragique du devenir et de l'immuable»⁸². L'autore esprime in questo passo un'idea diversa rispetto a quella dei suoi contemporanei – che manifestavano spesso un certo disprezzo verso la Grecia contemporanea – affermando che tra passato e presente vi sia invece perfetta intesa.

Lo stesso concetto di armonia ritornerà nel romanzo *Odile* e verrà ripreso in un articolo del 1939, intitolato *L'écrivain et le langage*. Nell'articolo ritornano il pensiero dialettico che guidava lo scritto del 1935 e l'idea di struttura: «Il me semble que les

⁸¹ Queneau, Raymond, *Le voyage en Grèce*, 1973, Gallimard, Paris, France, cit., p. 58.

⁸² *Ibidem*.

arts anciens et les sciences anciennes, se présentaient comme une collaboration de l'homme avec la nature. J'entends par là que l'activité technique de l'homme visait, tout en réalisant des fins humaines, à aider le plan naturel, et à y concourir»⁸³. Così l'architettura è imperfetta, se non si adatta al sito in cui è collocata: « Le temple de Dionysos à Athènes, par exemple, montre comment l'homme peut construire en accord entier avec ce qui entoure, et fonde son œuvre »⁸⁴. Al contrario, i *lotissement* contemporanei rappresentano una forma di barbarie, poiché implicano una soppressione della natura. Barbarie e mancanza di sintesi dialettica si esprimono per l'autore anche nella medicina e nella chimica contemporanee, che operano nella direzione di un annientamento della natura. In letteratura, il classicismo, fondandosi sulla preponderanza dell'uomo sulla natura, ha teso verso la sterilità, tramite delle frasi lontane dall'afflato vitale della lingua. Esse non sono che foglie morte, « pis que mortes car le vent même ne le vient plus faire danser »⁸⁵. Se si scaglia contro la sintassi interamente scritta, non parlata e impronunciabile dei classicisti, Queneau si pronuncia anche contro la tradizione romantica, che dura fino alla scrittura automatica, fondata, a suo dire, sulla preponderanza della natura sull'uomo. In questo caso, il rischio è quello della perdita di controllo che degenera nel verbalismo, «c'est à dire débordement de l'écriture sur la langue véritablement, authentiquement parlée»⁸⁶. Una delle funzioni del poeta, per Queneau, è invece « de rétablir l'harmonie entre les deux termes du rapport, et ceci par une activité esthétique, par le plaisir de la beauté »⁸⁷. Vediamo qui riproposta la sintesi necessaria tra l'opera dell'uomo e la Natura. Quest'ultima viene identificata con il linguaggio parlato: lo scrittore deve costruire in armonia con il fondo sonoro in cui è immerso, perché « le langage, qui est donné comme la nature, est un donné précis : une langue déterminée, que l'écrivain ne doit pas brutaliser comme un lotisseur, mais dans laquelle il doit situer son œuvre, collaborant à sa vie, et multipliant sa force». E conclude : « Le langage populaire est le terreau qui permet les plus hautes œuvres »⁸⁸. Emerge qui un principio fondamentale nella lotta di Queneau per il neo-francese : il poeta deve rimanere fedele alla realtà

⁸³ *Ivi*, cit., p. 178.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, cit., p. 184.

⁸⁶ *Ivi*, cit., p. 186.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, cit., p. 182.

fonica delle parole, perché « dans toutes langues occidentales, il y a primordialité du langage parlé sur le langage écrit. Et les crocheteurs ont toujours raison. C'est ce que les défenseurs de l'orthographe actuelle, cette abominable cacographie, ne veulent point entendre »⁸⁹. Lo scrittore afferma la preminenza della lingua parlata su quella scritta, in concordanza con le tesi della nascente linguistica, espresse da Vendryes. Proprio per questo una delle principali preoccupazioni di Queneau è quello di trovare una forma scritta adeguata alla lingua parlata. L'ideale perseguito dall'autore è quello della perfetta consonanza tra forma (grafia linguistica) e fondo (la realtà sonora delle parole). Ideale che si specchia nella definizione di letteratura con la quale conclude il suo testo del 1939 : «la littérature est comme le sommet des ondulations de la mer, l'écume immortelle et transfigurée de l'océan des mille paroles prononcées par un peuple au cours de son histoire »⁹⁰.

1.7. IN GUISA DI CONCLUSIONI

A conclusione di questa prima parte della nostra ricerca, possiamo affermare che l'interesse portato alla cultura greca e alla Grecia contemporanea in questi anni è intenso ed attraversa trasversalmente il campo letterario, toccandone differenti poli, come testimoniano le pubblicazioni, spesso di qualità molto elevata, dedicate al paese e l'attenzione che i letterati francesi portano al dibattito greco sulla diglossia, nonché alla situazione politica del paese. Tutto ciò si scontra con un complessivo disinteresse rispetto all'origine nazionale degli scrittori greci, di prima o seconda generazione, che scrivono in francese, come il prossimo capitolo andrà a confermarci.

Il nomadismo linguistico e le deambulazioni intellettuali che caratterizzano il secolo sembrano svolgersi in questo periodo in una sola direzione, che vede come punto d'approdo e centro culturale la Francia e la città di Parigi. Quest'ultima rappresenta «la capitale mondiale des artistes qui refusent de se soumettre à la vision nationale»⁹¹ e il calderone alchemico nel quale tutte le avanguardie europee tendono a fondersi. Vivere a Parigi non è tanto per gli artisti stranieri una scelta in favore della Francia,

⁸⁹ *Ivi*, cit., p. 184.

⁹⁰ *Ivi*, cit., p. 186

⁹¹ Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, 1997, cit., p.130.

ma una rivendicazione di autonomia internazionale, soprattutto per quanti si trovano ad operare in patria in un contesto artistico e letterario conservatore, quale è nello stesso giro di anni il campo letterario greco. In questo senso, il caso di Jean Calas è emblematico. Calas porterà avanti una carriera artistica sotto il segno del trilinguismo, che partirà dal greco, attraverserà il francese e approderà all'inglese. Si tratta di lingue che lo scrittore e intellettuale greco padroneggia fin dall'infanzia, poiché cresciuto in una ricca famiglia cosmopolita. Nei suoi anni parigini, Calas è l'unico greco a godere della considerazione di Breton per la semplice ragione di aver scritto, a differenza di Embrikos e Engonopoulos, il saggio *Foyers d'incendie* e alcuni componimenti poetici direttamente in francese. Breton tributerà ampi riconoscimenti al saggio di Calas, definendolo un «manifeste d'une nécessité et d'une ampleur sans précédent»⁹², ma non sarà dello stesso avviso riguardo alle poesie composte negli stessi anni, sulle quali esprimerà delle vive riserve⁹³, come ricaviamo dalla corrispondenza tra i due scrittori.

Breton, come voleva il colore del tempo, non manifesta alcun interesse verso le lingue straniere. A questo proposito è stata più volte citata la sua dichiarazione, apparsa sul numero 11 della *Revoluzione Surréaliste* del 15 marzo 1928 nelle *Recherches sur la sexualité*: alla domanda «Vous serait-il agréable ou désagréable de faire l'amour avec une femme ne parlant pas le français?» Breton rispose sarcasticamente: «Insupportable. J'ai horreur des langues étrangères»⁹⁴. Al di là dell'aneddoto, anche il rifiuto di scrivere in inglese o di usarlo come lingua di comunicazione durante il suo esilio americano testimoniano dello stesso sentimento. In ogni caso, “l'orrore per le lingue straniere” è condiviso all'epoca da molti intellettuali francesi, che non avevano del resto alcun bisogno di imparare lingue diverse dalla propria, se non spinti da una forte curiosità personale, come dimostra il caso di Queneau – che rappresenta però l'eccezione e non la regola – perché il francese è all'epoca la lingua internazionale non solo in Europa, ma nel mondo intero. Proprio per questo, Breton si ritrova nell'impossibilità di apprezzare pienamente i surrealismi d'oltre Francia. Il caso di Calas, e di tutti i suoi contemporanei che conobbero la tentazione di scrivere in francese, ci dimostra quindi come il plurilinguismo rappresenti in questi anni un

⁹² Breton, André, *Œuvres Complètes*, II, Gallimard, p. 1222.

⁹³ Kravvaris, Dimitri, « Nicolas Calas-André Breton : Lettres sur Hitler et l'impuissance de la littérature », in *Les réseaux du surréalisme*, Mélusine, n°31, 2011, cit., p. 248.

⁹⁴ « Recherches sur la sexualité », in *La révolution surréaliste*, n°11, 1928, cit., p. 36.

“passaporto culturale”⁹⁵ fondamentale per tutti gli scrittori che cercano il riconoscimento nella capitale. I rapporti di forza tra lingue sono infatti ben chiari e vedono il francese in posizione dominante.

Quanto appena detto ci porta all’enunciazione di una prima regolarità: se il nome di uno scrittore e il capitale simbolico ad esso associato s’inscrivono generalmente in uno spazio strutturato su base nazionale, il passaggio di frontiera può portare a una perdita di capitale simbolico e all’anonimato di un autore precedentemente celebre nel paese d’origine. Questo assioma sembra però dimostrarsi veritiero soltanto per gli scrittori provenienti da paesi in posizione subalterna, che hanno perciò bisogno di almeno una lingua-passaporto per attraversare i confini culturali che separano i diversi stati. Il capitale simbolico legato al nome di Breton rimane invece intatto ad ogni passaggio di frontiera dal Messico al Giappone, senza che lo scrittore debba abbandonare una lingua di scrittura in favore di un’altra.

Un’altra regolarità che la rassegna degli autori di origine greca ci ha aiutato a individuare è il fatto che tutti gli scrittori hanno bisogno del patrocinio di uno scrittore francese, consacrato o in ogni caso appartenente al polo autonomo del campo letterario, che faccia da garante del valore letterario della sua opera e la introduca al pubblico francese. È il caso di Anatole France per Nicolas Ségur, di Romain Rolland per uno scrittore inclassificabile come Panaït Istrati, di André Breton e Paul Éluard per Nicolas Calas⁹⁶ e per Gisèle Prassinos. Il fatto che Kazantzakis non abbia nessun garante francese rinomato è forse uno dei motivi per i quali i suoi scritti francesi degli anni ’30 non incontrarono il favore del pubblico. Il sostegno di uno scrittore francese consacrato trasforma la posizione “ai margini” di questi scrittori in una forma di marginalità elettiva, consentendone il riconoscimento nel campo letterario.

Terza e ultima regolarità, cui abbiamo già accennato: a questa altezza, per quel che riguarda la ricezione degli autori greci che scrivono in francese, il problema dell’origine non si pone. Non solo la stampa, ma anche i critici non si curano dell’origine etnica degli scrittori, che sembra – e a ragione – non essere giudicata

⁹⁵ Bruera, Franca, « Le plurilinguisme comme passeport culturel. France et Italie entre mobilité transnationale, nomadisme intellectuel et flânerie linguistique », in Bruera, Franca, Meazzi, Barbara (a cura di), *Plurilinguisme et avant-gardes*, Peter Lang, Bruxelles, 2011.

⁹⁶ Non a caso le poesie di Calas, che Breton mostra di non apprezzare, non verranno mai pubblicate.

pertinente: a nessuno viene in mente di interrogarsi su come incasellare questi autori inclassificabili, che spesso del resto francesizzano i loro nomi: si pensi, per esempio, all'aura emanata da cognomi come Ségur o Calas. Breton, nel *prière d'insérer* a *Foyers d'Incendie* di Nicolas Calas non spende nemmeno una frase sull'argomento, limitandosi a scrivere: « Cette incoordination est ici dominée de main de maître comme attelage de char qui, parti de la Grèce natale de l'auteur – il nous le dit : non celle de Périclès, mais bien celle d'Héraclite, d'Anaxagore et Zénon – traverse aujourd'hui sans écume l'époque de Lautréamont, de Freud et de Trotsky »⁹⁷, designandolo più come un pensatore universale, che affonda le proprie radici in un sostrato culturale certamente greco, ma soprattutto europeo. Non sembra dunque esistere in questi anni una relazione consistente tra quando si legge e scrive sulla Grecia e la ricezione degli scrittori di origine greca.

⁹⁷ Breton, André, « Prière d'insérer pour *Foyers d'incendie* de Nicola Calas », in Breton, André, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, cit., p. 1221-1222.

Capitolo 2

Gisèle Prassinos: una scrittrice di seconda generazione e la sua ricezione (1935-1939)

Gisèle Prassinos è una scrittrice di seconda generazione in almeno due sensi: da un lato, perché, come ci suggerisce il cognome, la sua famiglia proviene da Istanbul ed emigra in Francia nel 1922, quando l'autrice ha soltanto due anni; dall'altro, perché appartiene alla seconda generazione degli scrittori surrealisti, con tutte le implicazioni che questo dato, come vedremo, comporta.

Nei paragrafi che seguiranno vorremmo portare avanti un'analisi della ricezione di Gisèle Prassinos a partire dalla metà degli anni '30 fino all'inizio della guerra, quale caso esemplare della ricezione di uno scrittore di origine greca nel campo letterario francese di quegli anni. Il caso di Prassinos sembra dimostrare come quella di autore sia una nozione plurale, frutto dell'interazione di diversi livelli e della manipolazione di diversi attori del campo letterario. Nel solco delle riflessioni portate avanti da Meizoz¹, potremmo dire che un autore è in primo luogo la persona biografica (*personne*) riferita a uno stato civile; esso è poi anche scrittore (*écrivain*), ovvero

¹ Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Genève, 2007, p.42.

l'attore del campo letterario e il personaggio offerto al pubblico, ed è infine *inscripteur*, l'enunciatore all'interno del testo. Per questo, dopo aver ricostruito i dati biografici essenziali della scrittrice, in un primo tempo analizzeremo la creazione della ricezione da parte dei surrealisti e la spettacolare consacrazione che ha segnato la sua "entrée en surréalisme" per riprendere un'espressione utilizzata da Emmanuel Rubio². Quindi analizzeremo la ricezione sulla stampa francese dell'epoca e infine tenteremo di ricostruire il discorso che l'autrice stessa ha prodotto sulla sua precoce consacrazione.

2.1.LA PERSONNE: DATI BIOGRAFICI CHIAVE

Gisèle Prassinos è nata a Istanbul nel 1920. Della sua città di nascita non ha ricordi, perché la famiglia si trasferisce in Francia nel 1922: «Je ne me rappelle rien de cette vie grecque, d'autant que tout se mélange, ce que j'ai appris par la suite avec le peu que j'ai retenu. Comment le savoir?»³. La sua famiglia è composta da levantini di origine italiana e greca. Nel ramo materno troviamo la nonna Anastasie Massimo e le sue tre figlie: Clotilde, Victorine, la madre di Gisèle, e Marie. A queste donne, si unirà in seguito il "finto nonno francese" di Gisèle, secondo marito di Anastasie, Charles Prétextat Lecomte. Suo padre, Lysandre Prassinos, è professore di francese e redattore della rivista greca *Logos*. La famiglia si esilia a causa della guerra greco-turca: il padre non si era presentato come coscritto per non combattere a fianco dei turchi contro i suoi compatrioti. A un certo punto però, compresa l'impossibilità di evitare la guerra, l'intero clan parte:

On est partis, en laissant tout, en empruntant de l'argent à un ami de mon père. J'ai le vague souvenir de la petite chaise d'enfant paillée, que j'avais à Constantinople et que sans doute au dernier moment je n'ai pas voulu quitter. On l'a emportée sur le bateau. Maintenant est-ce un souvenir, est-ce un faux souvenir ? Je n'en sais rien.⁴

La famiglia si stabilisce prima a Puteaux, poi a Nanterre dal 1923 al 1936, anno della morte di Lysandre Prassinos. Nell'arco di questi anni del resto le perdite sono molte:

² Rubio, Emmanuel (a cura di), *L'entrée en surréalisme*, Phénix, Paris, 2004.

³ Prassinos, Gisèle, citata in Richard, Annie, *Le monde suspendu de Gisèle Prassinos*, cit., p. 9.

⁴ Gisèle Prassinos, citata da Richard, Annie, *Le monde suspendu*, cit., p. 11.

nel 1927 muore la madre di Gisèle, mentre tre mesi dopo il padre verrà a mancare anche la zia Clotilde.

A Nanterre l'intera famiglia abita sullo stesso pianerottolo in due diversi appartamenti. Le zie cuciono senza sosta per dare di che vivere alla famiglia, mentre la nonna si occupa delle commissioni, della cucina e delle pulizie. Il padre di Gisèle, che non ha ritrovato lavoro come professore di francese, disegna chiodi per i cataloghi di venditori all'ingrosso e realizza miniature su commissione. Quasi ogni domenica riceve i suoi ex-allievi di Istanbul, che secondo la testimonianza dell'autrice erano tutti artisti, pittori e attori – e che rappresentano l'unico legame che Lysandre Prassinòs possiede con la sua vita precedente. In queste occasioni, le donne della casa iniziavano a cucinare due giorni prima per preparare un pranzo sontuoso da offrire agli ospiti, di cui Prassinòs mantiene un ricordo vivido, insieme alla “chambre-sanctuaire” del padre. Quel che emerge con forza dai racconti d'infanzia della scrittrice, come è già stato ampiamente sottolineato dalla critica, è una netta partizione degli spazi della casa e dei ruoli sessuali. Nella sua casa d'infanzia esiste uno spazio comune e uno spazio sacro, che è lo studio del padre, alla quale la bambina non può sempre accedere. Allo stesso modo, il mondo della conoscenza e della cultura è riservato agli uomini, mentre alle donne spetta la cura della casa e la devozione alla famiglia. Così il padre si fa carico dell'educazione intellettuale del figlio Mario, mentre trascura quella di Gisèle, che adora “comme un petit chat”⁵. Secondo quanto scritto da Annie Richard, il padre comincia a preoccuparsi dell'educazione della figlia soltanto all'altezza della pubblicazione dei suoi primi testi surrealisti. Decide di darle da leggere *Les Chardons du Baragan* di Panaït Istrati e *Le Charretier de la mort* di Selma Lagerlöf, senza però preoccuparsi di discuterne in seguito con lei. I confini in ogni caso non sono così netti, poiché Gisèle forma un mondo a parte con il fratello Mario, con il quale condivide l'impeto creativo e i giochi d'infanzia: «Dès l'enfance, nous avions la même age, le même sexe, nous nous entendions parfaitement. On passait son temps à inventer, à créer des objets»⁶. Tra questi giochi, come ricaviamo dall'autobiografico *Le temps n'est rien*, particolare rilievo assumono quelli con la bambola Claude: «On m'avait donné, quand j'avais 7 ans une poupée nommée Claude : il était à lui seul un théâtre, on lui inventait des

⁵ *Ivi*, ci.p. 13.

⁶ Cit. in *Le monde suspendu*, p. 16.

mimiques, on parlait Claude, cela a continué jusqu'à la mort de Mario »⁷. L'importanza di queste attività è testimoniata dal fatto che la critica leggerà i suoi primi componimenti, apprezzati dai surrealisti, come una sorta di prolungamento naturale dei giochi con il fratello, attraverso il quale la giovane Gisèle riusciva ad assorbire tutta la cultura alla quale il suo sesso le impediva di accedere in via diretta. Bisogna aggiungere però che a volte il padre e i due figli creavano degli oggetti insieme, come "L'échafaud", una ghigliottina corredata di teste sanguinanti. Non sorprende che l'immaginario talvolta crudele e stralunato dei primi testi di Prassinos si sia formato in questa atmosfera familiare intrisa di creatività, volentieri iconoclasta, soprattutto dopo che Mario Prassinos negli anni '30 si allinea alle posizioni surrealiste. Infine, importanti durante gli anni dell'infanzia sono anche le domeniche passate al cinema *La Boîte aux puces* di Nanterre, dove il nonno Prétextat faceva la corte alla pianista, tanto che un giorno cadde nella fossa in cui questa suonava.

Se ci siamo molto dilungati sull'infanzia dell'autrice, è perché nel racconto offerto dalla critica e dall'autrice stessa sembra che Prassinos tragga proprio da quest'infanzia mitica e dal suo nucleo familiare sopra le righe quel che nutrirà la sua opera futura, surrealista e post-surrealista. Alla morte del padre, nel 1936, la famiglia si stabilisce a Parigi, su iniziativa della zia Marie. In seguito, nel 1938 Mario Prassinos abbandona il nucleo familiare per sposarsi.

Quanto ai trascorsi scolastici di Prassinos, non sono dei più lineari. Frequenta prima il lycée Racine e poi il lycée Saint-Germain en Laye. Una volta a Parigi viene iscritta al lycée Victor-Duruy, che abbandona poco tempo dopo, poiché la differenza con le ragazze parigine emancipate ed eleganti le sembrava insormontabile. Allora la nonna decide di pagarle un corso di stenografia presso l'école Pigier e all'età di diciassette anni Gisèle comincia a lavorare in diversi stabilimenti della città. Poco prima della guerra e durante la guerra stessa, Gisèle, che non ha la cittadinanza francese, fatica a trovare un impiego, a causa di una legge che limitava il numero di stranieri impiegati in fabbriche e aziende. La lista degli impieghi che ricopre in questi anni ha in effetti quasi dell'incredibile: in un primo tempo viene assunta da un finto mago per il quale scrive oroscopi indirizzati a clienti lontane. Arrestato l'astrologo per frode fiscale, diviene fattorina per una ditta di ditta-foni e poi maestra in una scuola montessoriana.

⁷ Gisèle Prassinos, Entretien, in Richard, Annie (a cura di), *Le monde suspendu*, cit., p.16.

Infine, viene assunta da un altro truffatore, che vende questa volta bottiglie vuote porta a porta e le cui dipendenti sono ex-prostitute. Questo datore di lavoro, comprese forse le doti affabulatorie di Gisèle, decide di farle apprendere la grafologia, permettendo all'autrice di dare libero corso alla sua fantasia tramite attività di finta divinazione. In tutti questi anni Prassinòs, nonostante la fine del sodalizio con i surrealisti, -che del resto avevano predetto che raggiunta l'età adulta la sua vena creativa si sarebbe estinta - non abbandona mai la scrittura, anche se fino all'uscita di *Le temps n'est rien*, nel 1958 nulla le sembra degno di pubblicazione.

Finita la guerra, nel 1949 si sposa con Pierre Fridas, un intellettuale di origine greca, e la coppia si stabilisce in un nuovo stabile parigino insieme alla zia Marie. A partire dal 1950 si dedica con il marito alla traduzione delle opere di Nikos Kazantzakis. L'attività di traduzione sembra riattivare l'ispirazione e incoraggia la scrittrice a intraprendere una scrittura romanzesca di più ampio respiro:

Quand j'ai regardé le bloc des 500 pages de la *Liberté ou la mort*, je me suis dit : « Et si j'en écrivais au moins la moitié ? ». C'est à ce moment que j'ai décidé d'écrire ma biographie, que j'ai commencé à rédiger chronologiquement, puis composée par association d'idées, parce qu'il me semblait que c'était une formule beaucoup moins ennuyeuse.⁸

La vena romanzesca di Gisèle Prassinòs darà i suoi frutti fino al 1966, anno a partire dal quale scriverà soprattutto racconti e poesie, ritornando quindi alle forme brevi che avevano segnato la sua entrata in surrealismo e la sua venuta alla scrittura. A questo si aggiunge un libro inclassificabile: *Brelin Le frou* del 1975, che rappresenta un prolungamento dei lavori di tappezzeria, le *tentures*, cui si dedica a partire dagli anni '70. Parte dell'attività artistica della scrittrice sarà infatti legata a questa complessa e laboriosa forma di artigianato, che non manca di ricordare le attività sartoriali delle zie durante la sua infanzia a Nanterre.

Ricostruiti a grandi linee i dati bio-bibliografici essenziali dell'autrice, vorremmo adesso focalizzare la nostra attenzione su un segmento temporale abbastanza limitato: i debutti di Gisèle Prassinòs nel mondo delle lettere e la sua ricezione tra il 1934 e il 1939.

⁸ Intervista di S. Druet a Gisèle Prassinòs: <http://litur.free.fr/112.htm> [consultato il 22/01/2019].

2.2. ENTRATA IN SURREALISMO: L'INVENZIONE DELLA *FEMME-ENFANT*

Il primo ottobre 1927 sulla copertina de *La révolution surréaliste* appare una particolare figura in veste di allegoria della scrittura automatica. Si tratta di una scolara vestita di nero, seduta su uno sgabello davanti al suo banco, penna alla mano, intenta a scrivere su un quaderno aperto. È l'*écolière ambiguë*, secondo la definizione che ne darà in seguito André Breton nell'*Antologie de l'humour Noir*.

La scolara è ambigua per almeno due ragioni. Innanzi tutto, non deve il suo talento allo studio o all'impegno, perché scrive senza guardare il foglio, volgendo gli occhi verso un altrove invisibile allo spettatore, dal quale possiamo immaginare provenga la corrente creativa che la spinge a scrivere. Ambiguo è poi il suo stesso aspetto: ha un viso di donna truccato, i capelli corti, un pugno sull'anca e le ginocchia rialzate. Elementi nei quali è possibile intravedere un'attitudine corporea che mescola insolenza adolescenziale quasi mascolina e sensualità elusiva. Annie Richard ha visto, in particolare, un legame tra la figurazione della scrittura automatica del 1927 e *La Salomé* di Gustave Moreau, tanto ammirata da Breton, di cui l'*écolière ambiguë* possiede la giovinezza alleata alla tenuta provocante della "femme fatale": «Telle est en effet la place idéale de la femme écrivain pour les surréalistes, du côté du désir brut, de la folie ou de l'enfance immuablement en prise sur les sources pulsionnelles de la poésie»⁹. Gérard Legrand¹⁰ rileva che, dopo questa prima apparizione del '27, attorno a Breton si moltiplicano "les épiphanies tangibles de la femme-enfant", come se il fantasma stesse cercando di prendere forma: il ricordo letterario di Bettina von Arnim e della Giulietta di Shakespeare, l'interesse accordato a Violette Nozière e la *Poupée* di Hans Bellmer, che arriva a Parigi nel 1934, insieme all'*Alice au pays des merveilles* di McLeod, proiettato nelle sale cinematografiche nel 1933. Finché una domenica del 1934 la *femme-enfant* si presenta in carne ed ossa. L'epifania tangibile è incarnata da Gisèle Prassinos. La storia è ormai nota. Il fratello Mario Prassinos, che frequenta il prestigioso liceo Condorcet e poi la Sorbona, si lega in amicizia a Henri Parisot, portandogli un giorno le poesie della sorella. Per il tramite di Parisot, che resterà per

⁹ Richard, Annie, *Le monde suspendu de Gisèle Prassinos*, Aigues-Vives, HB éditions, 1998, cit., p.23.

¹⁰ Legrand, Richard, « À propos de la Femme-enfant : contribution à un typologie de la femme surréaliste », in *La femme surréaliste*, Obliques, n°14-15, 1977, pp. 9-12.

tutti gli anni '30 l'agente letterario dei Prassinos, gli scritti giungono a Breton. La lettura delle poesie, come ricaviamo dalla corrispondenza tra Henri Parisot e Mario Prassinos « a été un véritable coup de foudre pour les surréalistes », provocando « un délire d'enthousiasme et d'admiration », tanto che secondo le parole di Parisot « ils estiment indispensable de publier cela le plus rapidement possible »¹¹. La giovane poetessa viene allora convocata, poiché Breton vuole verificare l'autenticità della sua produzione, che avvicina a quella del giovane Rimbaud. Colpisce fin d'ora, come leggiamo nella stessa lettera di Parisot a Mario Prassinos, che i surrealisti si preoccupino di chiedere a Mario di nascondere alla sorella il valore dei suoi scritti, in modo che i suoi doni "naturali" non vengano compromessi: «René Char (et avec lui Tzara, Éluard, et la majorité des surréalistes) estime qu'il serait préférable de ne pas éclairer ta sœur sur la valeur réelle de ses écrits – et cela, de crainte de provoquer chez elle une recherche artistique préjudiciable à ses extraordinaires dons naturels»¹². Preoccupazione che si avvicina a quella di impedire alla giovane poetessa di leggere dei libri che potrebbero di nuovo spingerla a una ricerca artistica cosciente¹³ e corromperne la vena creativa, che i surrealisti tengono a presentare come spontanea, in conformità del resto alla caratterizzazione degli artisti surrealisti fatta da Breton dieci anni prima, nel primo *Manifeste du surréalisme*, come «sourds réceptacles de tant d'échos» e «modestes appareils enregistreurs qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent»¹⁴.

La lettura per verificare che non ci sia inganno sull'identità dell'autrice avrà luogo a casa di Man Ray, dove le più alte istanze poetiche dell'epoca compiranno la consacrazione. Questa spettacolare investitura, fissata nella celebre fotografia dello stesso Ray, nella quale i poeti¹⁵, raccolti e attenti, tendono l'orecchio alle parole della giovane poetessa quattordicenne dal largo colletto bianco, segnerà in effetti l'intera carriera della scrittrice. La fotografia è di capitale importanza, perché verrà apposta

¹¹ Prassinos, Catherine, Rye, Thierry (a cura di), *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos*, Paris, Joëlle Losfeld, 2003, cit., p. 16.

¹² *Ibidem*.

¹³ « Rencontre avec Gisèle Prassinos », *Europe*, Paris, janv.-février 1994, p. 159-163.

¹⁴ Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, [1924], in *Manifestes du surréalismes*, Gallimard, Paris, 1963, cit., p. 12.

¹⁵ Nella fotografia compaiono Mario Prassinos, Henri Parisot, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret e René Char.

sulla copertina della prima edizione della *Sauterelle Arthritique* del 1935, edita per le edizioni di Guy Levis-Mano, ed avrà un effetto duraturo sulla ricezione dell'autrice. L'opera di Prassinòs verrà infatti perpetuamente riportata a questo punto iniziale, che rappresenta, come ha ben messo in luce Annie Richard¹⁶, il punto di fuga, al quale verranno costantemente ricondotte le linee di forza della sua traiettoria letteraria.

Il momento in cui Prassinòs ottiene la consacrazione surrealista coincide con uno dei periodi a maggior vocazione internazionale vissuti dal movimento: i gruppi d'intellettuali ispirati dalle idee teoriche di Breton sono sempre più numerosi e nel 1933 si uniscono al gruppo francese quello cecoslovacco, svizzero, inglese e giapponese. Breton inoltre tiene conferenze a Zurigo, a Praga e alle Canarie, mentre la stampa estera ne sollecita interventi e interviste. L'uscita dalle frontiere francesi coincide però anche con una crisi interna al movimento, legata soprattutto alle divergenze di visione rispetto all'impegno politico del gruppo, che avevano già provocato nel 1932 l'uscita di Aragon, allineatosi sulle posizioni del comunismo sovietico ortodosso. Nel 1933 al contrario Breton, Éluard e Crevel vengo espulsi dal partito comunista. Se Crevel rientrerà qualche mese più tardi, per Breton ed Éluard l'allontanamento dal comunismo ufficiale – e l'aperta opposizione ad esso – saranno più duraturi. A questa crisi si unisce il fatto che dal 1933 i surrealisti non hanno più una rivista ufficiale attraverso cui esprimersi: l'ultimo numero di S.A.S.D.L.R. esce il 15 maggio 1933. Iniziano così a collaborare con la lussuosa rivista d'arte *Minotaure* e riescono a farne un organo di stampa quasi interamente surrealista negli ultimi anni della sua apparizione, una volta che Tèriade ne avrà abbandonata la direzione.

Nonostante l'uscita di Aragon, questo periodo vede l'entrata nel gruppo di alcuni nuovi elementi, quali René Char, Luis Buñuel e soprattutto Salvador Dalí, che con la sua teoria della *paranoïa-critique* contribuisce a «un regain de jeunesse au mouvement en ce qu'il le replace sur ses rails antérieurs : l'esprit tout-puissant capable de façonner, grâce à son délire, le monde durement matériel des faits»¹⁷. In particolare nel suo articolo «Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vu surréaliste », uscito sul primo numero di *Minotaure*, Dalí annuncia un superamento della pratica della scrittura automatica. Come messo in luce

¹⁶ Richard, Annie, *Le monde suspendu*, p.6.

¹⁷ Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, Paris, 1944, cit.p.235.

da Laurent Jenny: « Avec une virtuosité toute dialectique, il rend hommage à l'écriture automatique tout en dénonçant discrètement sa « passivité », ses « germes » de stéréotypie, son manque de prise sur le réel »¹⁸. All'automatismo, che Dali sembra intendere come una malattia infantile del surrealismo, vuole rimediare « par une conversion du passif à l'actif, de l'inorganisé au systématique, de l'abstrait à ses prolongements concrets ». Il sogno deve quindi agire sul piano della vita, deve intervenire nell'interpretazione attiva della realtà. Proprio per questo a partire dagli anni '30 l'attenzione dei surrealisti si sposta agli oggetti a funzionamento simbolico, di cui Giacometti fornisce il primo esempio nel 1931. Al rinnovamento apportato da Dali, si collega la difficoltà di conciliare la pratica dell'automatismo con l'adesione del gruppo al comunismo, poiché « l'automatisme « passif » se prête mal à la lutte organisée. Effectivement, l'appropriation du subliminal suppose une double attitude de solipsisme (« faire abstraction du monde extérieur ») et de soumission (obéir à la « dictée magique ») »¹⁹. In questo quadro, secondo Madeleine Cottenet-Hage : « Breton a pu ressentir alors la nécessité de réaffirmer avec éclat l'un des principes fondamentaux du surréalisme, la foi en l'automatisme comme technique de libération du désir »²⁰. Proprio al 1933 risale infatti l'articolo di Breton su *le message automatique*, apparso sul *Minotaure*. Anche per questo forse i testi di Prassinos trovarono un auditorio particolarmente ben disposto ad accogliere i suoi testi, che erano in un certo senso attesi. Quel che è certo è che l'attenzione accordata all'opera di Prassinos si mantiene quasi invariata per cinque anni, fino alla vigilia della guerra, tanto che ancora nel 1936, Char ringrazierà Parisot dell'invio di alcuni testi di Prassinos con queste parole: « Merci du Gisèle, que je trouve encore en progrès. Elle domine et brasse à présent son élément avec des dents de jeune loup »²¹, mentre Breton « préférerait de très loin Gisèle à Valentine Penrose, Louise Vilmorin, et outre poétesses surréalisantes »²² e Max Jacob, che del resto sosterrà la scrittrice anche nella

¹⁸ Penny, Laurent, « Les aventures de l'automatisme », in *Littérature*, n°72, *Matière de poésie*, 1988, cit.p.3.

¹⁹ *Ivi*, cit., p.9.

²⁰ Cottenet-Hage, Madeleine, *Gisèle Prassinos ou le désir du lieu intime*, J.M.Place, Paris, 1988, cit. p. 40.

²¹ Prassinos, Catherine, Rye, Thierry (a cura di), *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos*, cit., p. 128.

²² *Ibidem*.

sua avventura romanzesca, « proclame sur tous les toits le génie de Gisèle »²³. E ancora, nella stessa direzione, un commento di Bellmer rispetto al racconto *Sondue* nel 1937: « Sondue m'est tombée dans les mains en un moment très favorable; je l'ai avalé en un seul coup et le degré élevé de sa méchaneté, même relativement peu sucrée, a fait mon vrai bonheur »²⁴. Ne troviamo testimonianza anche nelle numerose pubblicazioni che si susseguono con regolarità fino al 1939. *La Sauterelle arthritique*, come già detto, venne pubblicata nel 1935 da Guy Lévis-Mano nei celebri Cahiers. Lo stesso anno verrà inoltre dato alle stampe *Une demande en mariage* con una illustrazione di Hans Bellmer, che curerà le illustrazioni anche per la *plaque* *Quand le bruit travaille*, apparsa sempre per Guy Lévis-Mano nel marzo del 1936. Seguono *Facilité Crépusculaire* pubblicato presso René Debresse nel 1937 e le raccolte *La lutte double* e *Une belle famille* del 1938. Il 1939 sembra essere un anno di pubblicazioni particolarmente frenetiche: vengono date alle stampe *La Revanche* e *Sondue* di nuovo per Guy Lévis-Mano. Lo stesso anno venne pubblicato *Feu maniaque* per le edizioni Robert J. Godet, preceduto da una notizia di André Breton e accompagnato da prefazione e postfazione di Paul Eluard. A New York, Julien Levy presenta in *Expectation* una traduzione di *Chevelure arrogante*. Infine, sempre nel 1939, Breton includerà due dei suoi testi nell'*Antologie de l'humour noir*, che chiude in un certo senso la collaborazione coi surrealisti. A questo bisogna aggiungere che nello stesso arco di tempo la maggior parte delle riviste d'avanguardia pubblicarono i componimenti di Gisèle Prassinos. Si tratta non solo di riviste francesi come i già nominati Cahiers GLM, Minotaure, le Dernier Carré, Feuillet Inutiles, Sud, Les Cahiers du sud, le Lunain, la Hune, Plastique, Documents 34, ma anche di riviste internazionali come Linien (Copenaghen), Konkretion (Stoccolma), Surrealismus (Praga), l'Echange Surréaliste (Tokio), Poetry and Prose (Londra) e Surrealism (New York). Inoltre nel 1939 Prassinos fu l'unica donna a partecipare al tentativo di romanzo collettivo, rimasto incompiuto, *L'homme qui a perdu son squelette* con Hans Arp, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Max Ernst, Georges Hugnet e Henri Pastourneau, pubblicato lo stesso anno sul n° 4 della rivista *Plastique*.

Nella vasta produzione di questi anni, colpisce come i surrealisti si siano spesi nel costruire una maschera autoriale, una postura, per Gisèle Prassinos, tramite prefazioni,

²³ *Ivi*, cit.p.72.

²⁴ *Ivi*, cit. p.162

postfazioni, notizie biografiche e in ultimo anche attraverso l'uso della fotografia. La giovane poetessa del resto non scrive, almeno agli esordi, i suoi testi per i surrealisti, ma per divertire i suoi familiari, secondo – come vedremo in seguito - la sua stessa testimonianza e quella di suo fratello Mario, e non si preoccupa in alcun modo di dare visibilità alla sua opera: come testimonia la corrispondenza tra Herni Parisot e Mario e Gisèle Prassinos, la maggior parte delle lettere di Parisot sono indirizzate a Mario. È con lui che discute in primo luogo le strategie per pubblicare e dare visibilità ai componimenti della sorella e non con Gisèle, che del resto è molto giovane. Forse anche in ragione della sua età, l'autrice si presta a diventare quasi uno schermo bianco sul quale vengono proiettati fantasmi, fantasmagorie e miti dei surrealisti, andando a confermare quanto denunciato da Susan Suleiman²⁵ sulla doppia marginalizzazione delle donne all'interno delle avanguardie, in virtù della loro appartenenza di genere, ma anche della loro età, che le includeva nella seconda ondata del surrealismo.

Infatti la critica e le interpreti della scrittrice sembrano essere concordi nel condannare l'assimilazione operata dal surrealismo, soprattutto in ragione della lettura fuorviante che questa causerà alla sua produzione successiva alla guerra.

Fin dal 1971 Xavière Gauthier, certo in un saggio fortemente contestato, aveva affermato che «la femme surréaliste est une forgerie des mâles»²⁶, aggiungendo riguardo alla figura della veggente in un passo che ci sembra, in ogni caso, significativo:

La voyante est une aveugle, aveugle au monde qui n'est pas seulement celui de la réalité, mais aussi celui du changement ; voyante sans le savoir, sans le vouloir, parce que traversée de fluides qu'elle ne contrôle pas, émettant, telle la Pythie de Delphes, des cris inarticulés que seuls les prêtres mâles d'Apollon, peuvent interpréter²⁷.

Gauthier non fa riferimento esplicito a Prassinos, né nomina la *femme-enfant*, eppure è difficile non riconoscere la scrittrice nella figura della Pizia di Delfi, veggente cieca, attraversata da fluidi che non controlla, e le cui grida inarticolate vengono interpretate dai sacerdoti-surrealisti, unici detentori legittimi dell'interpretazione di una materia

²⁵ Suleiman, Susan, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, 1990, Harvard University Press.

²⁶ Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, NRF, Paris, 1971, cit, p.190.

²⁷ *Ivi*, cit., p.191.

verbale incontrollabile e selvaggia. Inoltre, questo passo può forse far pensare all'incontro in cui venne autenticata l'identità dell'autrice sotto la luce di una vera e propria sessione oracolare, in cui venne attribuito alla scrittrice il ruolo di "tramite divino", "epifania tangibile della scrittura automatica", fissata dalla celebre fotografia, che le garantirà una posizione elevata in seno al surrealismo. In seguito, nel 1977, sul numero della rivista *Obliques* dedicato alle donne surrealiste, Jacqueline Chénieux si esprimeva in effetti in questi termini a proposito di Prassinós:

Elle avait tout simplement remis à l'honneur un mode d'écrire duquel André Breton venait de déclarer l'insuffisance, et dans cette écriture énigmatique, les surréalistes découvrirent, non à tort, une des formes les plus étincelantes de « L'écriture automatique ». Mais elle était déjà la victime d'un malentendu : c'était aux pouvoirs de l'enfance qu'on rendait aussi hommage à travers son aventure singulière, et on la repoussait, elle qui avait quinze ans [...], vers l'âge sans âge de l'émerveillement enfantin.²⁸

Seguendo lo stesso filo polemico, Annie Richard denuncia non solo nella sua monografia dedicata all'autrice, ma anche in diversi articoli, come la ricezione dei testi di Prassinós sia stata segnata a lungo termine dall'immagine della *femme-enfant*:

La réception de l'œuvre de Gisèle Prassinós ne s'est guère dégagée de ce stéréotype : d'autres enfants prodiges ont eu le droit à la recherche d'une voix propre, variant les approches, dans un souci de plus en plus grand de maîtrise, il y a invariablement chez les auteurs de notices de dictionnaire ou d'anthologies, le désir de la ramener à ses origines.²⁹

Se la ricezione di Prassinós è stata fortemente compromessa dell'investitura surrealista, perpetuata tramite dizionari e antologie, Annie Richard ha sottolineato anche come il malinteso della *femme-enfant* sia stato favorito dalla stessa attitudine della scrittrice:

même si elle a conscience d'avoir été utilisée et refuse parfois avec humeur d'être appelée « surréaliste », le rôle qu'on lui a prêté est un héritage familial dans lequel elle se reconnaît, celui de la petite fille et de la petite sœur. Place intériorisée du portrait de famille dont la remise en cause tient de la trahison envers le siens, ces exilés avec lesquels, morts ou vivants, elle

²⁸ Chénieux, Jacqueline, « Gisèle Prassinós disqualifiée disqualifiante », in *La femme surréaliste*, *Obliques*, n°14-15, 1977, cit., p. 208.

²⁹ Richard, Annie, *Le monde suspendu*, cit., p. 28.

continue à vivre, et place aliénante dans l'entre-deux contradictoire d'un devenir féminin et artistique³⁰.

Il ruolo di *femme-enfant* ben si accorda infatti al ruolo di sorella minore attribuitole nel contesto familiare, del quale la scrittrice si libererà soltanto molto tardi. Richard ha parlato di un “tra-due” contraddittorio che separa il divenire donna dal divenire artista, anche in virtù del fatto che a lungo Gisèle non ha avuto il coraggio di usurpare il ruolo di artista, che pur le spettava, al fratello, erede legittimo del lascito culturale e artistico di Lysandre Prassinos, il padre. Certo è che nell'interrogazione identitaria che l'autrice porterà avanti con i suoi romanzi, la figura della *femme-enfant* scomparirà, per lasciare spazio a un ritorno mitico all'infanzia e alla storia familiare, agli esuli con i quali ha vissuto, che entrano nei suoi romanzi sotto forma di personaggi netti e di grande forza espressiva.

Madeleine Cottenet-Hage ha poi messo in luce come la scoperta di Prassinos assomigli alla «consécration d'un “personnage fableux” venu confirmer les signes»³¹ e questo ha offuscato lo sguardo dei surrealisti, che hanno voluto leggere nella sua opera soltanto quello che vi cercavano, ovvero: «l'automatisme comme procédé poétique, le statut de l'imaginaire chez l'enfant, la menace que fait peser la société sur lui»³². Senza queste lenti deformanti, probabilmente, continua la studiosa, i surrealisti avrebbero forse capito che «les qualités qui situaient ces textes au-delà de simples fantaisies adolescentes ne tenaient ni à leur mode de production ni à une disposition passagère exclusivement, mais à une forme de pensée, d'imaginer et d'être-au-monde qui étaient le garant d'une vocation tenace de l'écriture »³³.

Infine, nella direzione di un affrancamento dalle linee interpretative dei surrealisti, va anche il saggio che Marie-Claire Barnet dedica a Lise Deharme, Joyce Mansour e Gisèle Prassinos. Nelle intenzioni dell'autrice lo studio delle loro opere vorrebbe «faire part de leur rôle actif si occulté, de leur subversion commune au cœur de la subversion surréaliste » di contro al « caractère mythique, mystique ou mystificateur,

³⁰ *Ivi*, cit., p. 29

³¹ Cottenet-Hage, Madeleine, *Gisèle Prassinos ou le désir d'un lieu intime*, cit., p. 36.

³² *Ivi*, cit., p. 37.

³³ *Ibidem*.

qui était alors accordé aux femmes »³⁴, spesso per altro veicolato attraverso i ritratti delle tre autrici realizzati da Man Ray.

Proprio perché condannata da tutte le interpreti dell'autrice vorremmo tornare sulla sua precoce consacrazione surrealista, in modo da comprendere cosa essa ha da dirci sulla ricezione di una poetessa francese di seconda generazione nella seconda metà degli anni Trenta.

2.3. LE PREFAZIONI, POSTFAZIONI E NOTIZIE BIOGRAFICHE: LA COSTRUZIONE SURREALISTA DELLA RICEZIONE

I primi componimenti di Prassinòs vengono pubblicati sul numero 6 di *Minotaure* nell'inverno 1935. Si tratta di sette testi presentati da Breton, accompagnati da una fotografia dell'autrice e dalle poesie di P. J. Jouve, da un testo di Péret, uno di Eluard e da due testi dello stesso Breton. Immediatamente prima dei testi, troviamo un commento di Breton intitolato *La grande actualité poétique*, nel quale l'autore tiene a sottolineare il ruolo della scrittura automatica come ponte tra una dimensione individuale dell'attività artistica e una collettiva, condivisa da tutti gli uomini. Può essere interessante citare per esteso il passo finale nel quale parla nello specifico di Prassinòs:

Si certain doute subsistait, touchant l'authenticité parfaite des textes ou poèmes d'origines automatique que le surréalisme jusqu'à ce jour avait mise en avant (leur frappante ressemblance immédiate obligeait à se demander si l'on avait éveillé merveilleusement la source même de la poésie commune à tous les hommes, ou si les premières productions systématiques de cette nature n'avaient pas plutôt déteint sur les autres), ce doute, je crois pouvoir dire que la publication de poèmes qui ouvrent le cahier ci-contre est de nature à le dissiper complètement. L'auteur de ces poèmes, Mlle Gisèle Prassinòs est en effet âgée de quatorze ans, nous avons pu nous assurer que ne lui était passé sous les yeux aucun texte de caractère automatique et que l'état de ses lectures ne différait aucunement de celui des jeunes filles de son âge. Je n'insisterai pas sur la qualité de la page qui va suivre. L'importance du problème qu'il résout m'engage à laisser parler pour tous mes amis et pour moi ce document exceptionnel³⁵.

³⁴ Barnet, Marie-Claire, *La femme cent-sexes ou les genres communicants*. Deharme, Mansour, Prassinòs, Peter Lang, Bern, 1998, cit., p. 28.

³⁵ Breton, André, « La grande actualité poétique », in *Minotaure*, n°6, 1935, cit., p.62.

Fin da questa prima introduzione, viene sottolineata la giovane età della poetessa, nonché il fatto che le sue letture non si allontanino da quelle di ogni sua coetanea, suggerendo implicitamente al lettore che gli ammirevoli esiti artistici da lei ottenuti non sono frutto di una ricerca cosciente, ma di un talento oracolare, che le permette di avere accesso alla «source même de la poésie commune à tous les hommes». Sorta di *medium* in contatto con le fonti primarie della poesia, Prassinòs permette così a Breton di riabilitare la scrittura automatica come punto d'unione per l'appunto tra una singolarità creatrice e un fondo poetico comune, disponibile a tutti gli uomini disposti ad intercettarlo. Il fatto che la poetessa non abbia fatto delle letture colte rafforzerebbe ancor più questa riabilitazione, che colpisce in maniera particolare se pensiamo a quanto poco tempo prima Breton aveva annunciato con la conferenza tenuta in Belgio nel 1934 *Qu'est-ce que le surréalisme*.

Inoltre, già a questa altezza, l'autorevole introduzione di Breton viene accompagnata e rafforzata da una fotografia di Man Ray, che ritrae l'autrice in un abito scolastico e con le labbra tinte di rosso intenso: il termine *femme-enfant* non viene ancora utilizzato, eppure sembra già in atto tramite la fotografia il tentativo di avvicinare Prassinòs a *l'écolière ambiguë* del 1927, imprimendo alla scrittura automatica i tratti di una ragazza adolescente, genio *naïf*, inconsapevole e disinteressato.

Ritroviamo lo stesso tentativo di riabilitare la scrittura automatica nella prefazione che Paul Éluard scrive nel 1935 per la *Sauterelle Arthritique*. Dopo aver sottolineato «les charmes d'un naturalisme crepusculaire», in mezzo al quale batte le ali «une féerie» che per Gisèle Prassinòs è quotidiana e che fa l'incanto dei suoi testi, Éluard sottolinea: «L'écriture automatique ouvre sans cesse de nouvelles portes sur l'inconscient et, au fur et à mesure qu'elle le confronte avec la conscience, avec le monde, elle en augmente le trésor». Prova della portata rivoluzionaria della scrittura automatica è il fatto che leggendo di testi di Prassinòs:

on y voit apparaître une morale qu'un humour lugubre tient en laisse. Morale de la dissociation, de suppression, de négation, de révolte, morale des enfants, des poètes qui se refusent à acquérir et qui resteront des phénomènes tant qu'ils n'auront pas redonné à tous les hommes l'envie de regarder en face ce qui les sépare d'eux-mêmes »³⁶.

³⁶ Éluard, Paul, « Préface », in *La Sauterelle Arthritique*, Cahiers G.L.M., Paris, 1935.

Di nuovo quel che si ammira nell'opera di Prassinos è «l'enfance immuablement en prise sur les sources pulsionnelles de la poésie»³⁷, l'immaginario crudele e a tratti macabro che domina i suoi componimenti, ancor più sorprendente se si considera che l'autrice è un'adolescente che non ha ancora abbandonato il mondo dell'infanzia, come anche Éluard tiene a sottolineare. Si loda inoltre l'aspetto rivoluzionario e sovversivo della scrittura automatica, che con la sua tendenza ludica ad avvicinare le contraddizioni "obbliga gli uomini a guardare in faccia quel che li separa da se stessi".

A rafforzare l'effetto consacrante della prestigiosa prefazione, interviene di nuovo una fotografia di Man Ray, che ritrae Prassinos e i poeti surrealisti, di cui abbiamo già parlato. Siamo di fronte a un uso dell'immagine vicino a quello contemporaneo, che aiuta i surrealisti a produrre e controllare una determinata immagine dell'autrice. Commentando la presenza dell'elemento femminile al cuore del gruppo surrealista nella foto che abbiamo appena nominato e in quella in cui invece è rappresentata Simone Breton, Adamowicz, Béhar e Pouzet-Duzer hanno commentato nei seguenti termini:

ces photographies ont toujours le même effet : c'est au bout du compte sur la femme que se pose le regard, et l'on en oublie un peu tous les hommes qui l'entourent. Et c'est une des raisons pour lesquelles l'élément féminin serait, subrepticement, au cœur de toute l'imagerie surréaliste. Néanmoins, voir, regarder, poser les yeux sur ces femmes centrales, suppose que les hommes périphériques restent dans l'ombre. Et leur présence-absence signifie que ce sont eux qui constituent le point de référence à partir duquel le féminin devient visible. Le célèbre « Je ne vois pas la... cachée dans la forêt » de René Magritte, – où la femme-flamme dévêtue rayonne au centre d'une forêt de portraits d'hommes habillés aux yeux clos – ne dit pas autre chose : les dormeurs-rêveurs voient, en groupe, un féminin unique et nu qui s'inscrit comme le mot non-dit, le blanc silencieux que tous ont pourtant sur le bout de la langue.³⁸

Fotografia dunque che pur sottolineando la centralità femminile nel progetto surrealista e nel suo immaginario, mette al centro l'occhio maschile. Sguardo che provvede all'elaborazione mitica e rappresenta anche l'unica istanza in grado di consacrare, riconoscere, dare valore alle opere e interpretarle: «œil de pouvoir qui nous engagerait à mesurer le poids des instances de reconnaissance pour l'oeuvre des

³⁷ Richard, Annie, *Le monde suspendu*, p. 23.

³⁸ Adamowicz, Elza, Béhar, Henri, Pouzet-Duzer, Virginie, « Introduction », in *Masculin/Feminin*, Mélusine, n° XXXVI, 2016, cit., p.15.

femmes surréalistes. Regard dans les faits plus médusant que médusé »³⁹. Come messo in luce da Richard vediamo « la scène tout entière d'un texte soumis à l'instance de regards intériorisés derrière les yeux bassés de la créatrice, regard de Mario, regard du groupe, qui en tissent des fils de signification se combinant et se heurtant »⁴⁰.

Oltre alle prefazioni di cui abbiamo appena parlato, in seguito, una breve nota appare nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme* del 1938, pubblicato in occasione dell'“Exposition internationale du surréalisme”. Gisèle Prassinos è definita «“Alice II.” Poète surréaliste»⁴¹, unica donna insieme ad Alice Paleen a cui viene attribuito il titolo di poeta surrealista all'interno del testo. Nello stesso dizionario inoltre sopra alla voce “Automatique (écriture)”, campeggerà la fotografia della *femme-enfant* già apparsa sulla *Revolution surréaliste*, quasi a confermare la volontà di legare indissolubilmente il mitologema della *femme-enfant* e l'attività della scrittura automatica.

Nel 1939 la stessa prefazione di Éluard, di cui abbiamo parlato sopra, è poi ripresa per introdurre la raccolta *Le feu maniaque*, con testi scelti da Henri Parisot, preceduta da una nota di André Breton, estratta dall'*Anthologie de l'humour noir*, al tempo ancora inedita. Nella breve *notice* Breton si propone, ricalcando i termini di Dali, di erigere “le monument impérial à la femme-enfant”. Breton associa Prassinos, oltre che all'*écolière ambiguë* del 1927 di cui si è già parlato, alla “Reine Mab, la sage femme entre les fées” di Shakespeare, mentre scompaiono i riferimenti a Giulietta⁴² e a “La jeune chimère” de Max Ernst.

C'est une enfant qui rit de peur dans la nuit ; ce sont tous les peuples primitifs qui lèvent la tête pour voir si leurs ancêtres, à l'air un peu fatigué, qu'ils viennent de faire monter à l'arbre et auxquels ils ont tiré l'échelle avant de secouer vont tomber. C'est la révolution permanente en belles images coloriées à un sou – elles n'existent plus – mais le ton de Gisèle Prassinos est unique : tous les poètes en sont jaloux. Swift baisse les yeux, Sade referme sa bonbonnière⁴³.

³⁹ Richard, Annie, « L'entrée en surréalisme à l'épreuve de la photographie », in Rubio, Emmanuel, *Entrée en Surréalisme*, cit., p.184.

⁴⁰ Ivi, cit., p. 183.

⁴¹ Breton, André, Eluard, Paul (a cura di), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, [1938], in Paul Eluard, *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1968, cit. p. 769.

⁴² Personaggio che secondo Gérard Legrand avrebbe a lungo attirato l'interesse di Breton.

⁴³ Breton, André, « Notice », in *Le Feu maniaque*, Robert G. Godet, Paris, 1939, cit., p. 10.

Come ha messo in luce Annie Richard siamo di fronte a « autant d'avatars de l'éternel féminin du côté du primitif, de l'archaïque, encore immergée dans l'état de nature »⁴⁴. Gisèle Prassinos diviene così un'icona che scrive naturalmente « sous la dicté du Désir, éternellement immature et innocemment perverse »⁴⁵. Tutti i poeti ne sono gelosi, perché non possono vantare gli stessi doni naturali di Prassinos. Del resto, Sarane Alexandrian ha definito in questi termini la natura della figura della *femme-enfant* nel corso degli anni '30:

Une femme en qui se sont conservés intacts l'anarchie de l'enfance, sa perversité polymorphe, son innocence, son don d'émerveillement. Ce qui la définit échappe à la pensée masculine : félinité, rêverie active, feu intérieur, « espièglerie au service du génie », « calme étrange parcouru par la lueur du guet ».⁴⁶

In ultimo, tornando al testo, Prassinos mette in opera la « révolution permanente » che si compie « en belles images coloriées à un sou », prodotte dalla scrittura automatica, di cui diviene fonte medianica ed epifania.

L'apparato paratestuale appena ricostruito è importante perché influenzerà la critica futura, le notizie sui numerosi dizionari del surrealismo e sui libri di storia della letteratura, ovvero sui principali veicoli della memoria storica. Passiamo ora all'analisi della ricezione su stampa, per verificare le reazioni dei contemporanei alla fragorosa entrata di Prassinos nel campo letterario.

2.4.LA RICEZIONE SULLA STAMPA

Nella ricostruzione della ricezione di Prassinos sulla stampa francese dell'epoca è stata fondamentale la consultazione della Corrispondenza tra Henri Parisot e Mario e Gisèle Prassinos. Parisot è l'agente letterario e l'editor di Gisèle Prassinos. Si fa carico della pubblicazione delle sue opere, talvolta pagando di tasca propria le sottoscrizioni

⁴⁴ Richard, Annie, « L'entrée en surréalisme à l'épreuve de la photographie », in Emmanuel Rubio (a cura di), *L'entrée en surréalisme*, Actes du séminaire du Centre de Recherche sur le Surréalisme, Phenix et les auteurs, Paris, 2004, cit., p.178.

⁴⁵ *Ivi*, p. 179.

⁴⁶ Alexandrian, Sarane, *Les Libérateurs de l'amour*, Seuil, 1977, cit.,p.242, citato in Colvile Georgiana, « Les femmes-fantômes du surréalisme », in Rubio, Emmanuel (a cura di), *Entrée en surréalisme*, p. 161.

richieste dall'editore, e non esita a correggere, se necessario, le poesie con l'inchiostro verde alla maniera di Breton. Oltre a ciò, Parisot si occupa anche di inviare i componimenti ad intellettuali di spicco e a riviste, in modo da assicurare ampia visibilità all'opera di Prassinos. Infine, raccoglie gli articoli e recensioni e li invia talvolta ai Prassinos.

Il primo articolo appare, in forma di poesia, su *L'intransigeant* del 3 agosto 1935. L'autore è Louis de Gonzague Frick, che dedica a Prassinos alcuni versi intitolati "Pour une poétesse de Quinze ans", da cui traspare tutto l'entusiasmo dell'autore per una poetessa in grado di trasformare alchemicamente "les mines de crayon en l'or icastique"⁴⁷.

A poca distanza apparirà un'altra recensione su *Comœdia*, che già il 23 giugno del 1935 in una breve nota aveva annunciato l'imminente uscita de *La sauterelle arthritique*: "souhaitons à ce malheureux insecte de sauter, de voler, quand même". Il 7 agosto 1935 esce infatti un articolo a cura di Fernand Lot, che assume un tono particolarmente polemico verso i surrealisti e le modalità attraverso le quali la scrittrice viene introdotta nel mondo delle lettere. Nello specifico, Lot sembra molto colpito dalla fotografia di Man Ray che apre la *plaquette*, perché « elle fait penser à Jésus au milieu des Docteurs », e inoltre « Sans avoir besoin d'aller plus loin, vous savez donc que le grand [parola illeggibile] major du Surréalisme considère Mlle Prassinos comme une révélation. Vous le savez clairement et discrètement. Ce qui ne laisse pas de me chiffonner un peu, je vous avou ». Quindi passando a un tono leggermente sarcastico l'autore dell'articolo si chiede come i surrealisti abbiano potuto consentire a realizzare una fotografia tanto realista – e che serve in tutta evidenza a fare pubblicità a Prassinos. Lo stesso sarcasmo persiste nel commento alla prefazione di Éluard, accusato di essersi servito di una logica rigorosa nel legare le frasi l'una all'altra. Nonostante il tono alquanto provocatorio tenuto nella prima parte della recensione, il giudizio sulle opere di Prassinos è nel complesso positivo: « Textes absurde, abracadabrants. Mais on pressent sous les folles images cette ténébreuse circulation de secrets importants par quoi nous captivent, si incohérentes semblent-elles, nos

⁴⁷ de Gonzague Frick, Louis, « Pour une poétesse de quinze ans », in *L'intransigéant*, 3 agosto 1935, cit., p. 4.

représentations oniriques»⁴⁸. Colpisce che già a questa altezza le modalità di consacrazione messe in atto dai surrealisti vengano criticate, mentre proprio per questo non stupisce che Parisot consideri l'articolo "assez stupide", ma allo stesso tempo si felicitò dell'"excellente publicité" per Gisèle, che potrebbe permettere una riedizione aumentata della *Sauterelle Arthritique* presso Lévis-Mano, che, come viene continuamente messo in luce nella corrispondenza, non è esente da preoccupazioni finanziarie e richiede spesso un certo numero di sottoscrizioni prima di dare in stampa le sue eleganti edizioni. In seguito, Hector Talvart pubblicherà nelle *Notices bibliographiques* della rivista *Nouvelles Littéraires* una recensione della *Sauterelle arthritique*. L'autore riprende in larga parte la prefazione di Éluard, soprattutto per quel che riguarda la scrittura automatica, e aggiunge: «avec certains surréalistes sincères, courageux, doués, on a l'impression de ces terrains bouleversés où l'on trouve mêlés à beaucoup de pierre, de vase et d'herbes des pépites et des palletes d'or»⁴⁹, forse più in riferimento all'opera di Éluard che a quella di Prassinos, rispetto alla quale il suo giudizio rimane volutamente opaco. Il 19 ottobre 1935 ne parlerà anche Jean Cassou, senza troppo entusiasmo, nonostante le speranze espresse da Parisot nella corrispondenza: « la *Sauterelle arthritique*, dont la singularité, ainsi qu'en témoigne le titre, est parfois forcée, mais où d'autres fois résonne, de façon vraiment impressionnante, une sorte d'enfance hagarde »⁵⁰.

Nel 1935 arrivano anche elogi dalla rivista *Cahiers du Sud*: Léon Gabriel Gros, responsabile della sezione poetica, scrive a Parisot manifestandogli un forte interesse verso i testi che compongono la *Sauterelle Arthritique* e la sua intenzione di riflettervi più diffusamente in un articolo⁵¹. Nel numero di gennaio viene infatti pubblicato sulla rivista *Le scaphandrier qu'on enchanta*, mentre il 1 febbraio 1936 appare l'articolo *Fantasmisme et poésie*. Secondo Gros nelle due raccolte *La Sauterelle Arthritique* e *Une demande de mariage* si realizzano «les intentions le plus pures du surréalisme». E continua: « Il y a dans ces pages, ne serait-ce que dans le titre de la première plaquette,

⁴⁸ Lot, Fernand, « Une écolière surréaliste et sa Sauterelle arthritique », in *Comœdia*, 7 agosto 1935, cit., p. 3.

⁴⁹ Talvart, Hector, « La semaine bibliographique », in *Nouvelle Littéraire*, 31 agosto 1935, cit., p.5.

⁵⁰ Cassou, Jean, 19 ottobre 1935.

⁵¹ Prassinos, Catherine, Rye, Thierry (a cura di), *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos*, cit., p. 91.

de quoi faire grincer des dents les fabricants de littérature »⁵². L'autore afferma di non credere al caso letterario, al prodigio, interpretazione che del resto i surrealisti tentano di avvallare. Piuttosto Gros intende sottolineare che non ci si dovrebbe limitare a qualificare i testi della poetessa come "charmants", perché in essi intravede un forte potenziale sovversivo, essi:

suffisent à prouver quelle patience satanique met à souiller les esprits un système d'éducation qui, au service d'un régime où seul importe ce qui es basement monnayable, s'emploie, au seul profit de la raison raisonnante, à tuer l'imagination des enfants. Tout le monde a droit au pays des merveilles, dont Gisèle Prassinos n'a pas voulu se laisser déposéder.⁵³

La critica di Gros per mezzo delle opere di Prassinos si rivolge quindi ai limiti del sistema educativo, che impiega ogni mezzo per annientare l'immaginazione dei bambini. Immaginazione, concetto cardine dei surrealisti, che in Prassinos, risulta invece intatta. Quindi Gros sottolinea il valore rivoluzionario di questi scritti: « Par la nostalgie, l'examen de conscience qu'elles provoquent chez tout homme non encore abruti par le conformisme social, elles sont une violente protestation, contre un certain ordre et s'avèrent plus sûrement subversives que bien des manifestes ». Questo passaggio non manca di ricordare la prefazione di Éluard in favore del messaggio automatico: se Éluard aveva parlato di ridare « à tous les hommes l'envie de regarder en face ce qui les sépare d'eux-mêmes », Gros non dice niente di molto dissimile quando parla dell'esame di coscienza che questi scritti dovrebbero provocare in tutti gli uomini non ancora completamente piegati al conformismo sociale, anche se, come risulta chiaro leggendo il resto dell'articolo, l'autore è ben lontano dal voler fare l'apologia della scrittura automatica, di cui anzi auspica un superamento nella giovane poesia contemporanea.

Colpisce in questo testo, ma anche in quelli precedentemente citati, come la prefazione di Éluard – che del resto è il grande poeta de *La capitale de la douleur* – rimanga il punto di riferimento fondamentale nell'elaborazione del giudizio critico sull'opera di Prassinos e che raramente gli autori non ne riprendano le linee concettuali di fondo, a scapito talvolta di un commento e di una lettura più fedeli ai testi. In ogni caso, a

⁵² Gros, Léon, Gabriel, « Fantasmisme et poésie », in *Cahiers du Sud*, 1 febbraio 1936, cit. p. 145.

⁵³ *Ibidem*.

conferma dell'interesse portato da Gros ai testi di Prassinos, un anno dopo, il primo febbraio 1937 i *Cahiers du Sud* pubblicheranno anche *Jumeaux perfectionnés*.

Il 19 giugno 1937, su *Le Droit de vivre*, troviamo nella rubrica curata da Claude Carty l'unico riferimento alle origini elleniche di Prassinos: «Le nom seul de Gisèle Prasinós [...] évoque l'Hellade lumineuse et les temples aux lignes pures. On pressent en elle la gamine frêle comme une Tanagra. Une amphore sur la tête elle revient en chantant de la source, par une allée de marbre bordée d'oliviers»⁵⁴. Ma alla lettura dei testi, l'autore si accorge in fretta dell'incongruenza di una tale interpretazione, nella quale per altro non ritroviamo che degli stereotipi sulla Grecia antica, e non dei reali riferimenti al mondo greco contemporaneo: i componimenti di Prassinos non hanno nulla a che fare con il classicismo. Lo stile di Prassinos conclude così l'autore, in mancanza d'altro, « nous dévoile un poète déjà averti de la valeur propre du mot quantité musicale »⁵⁵.

Il 12 gennaio 1937 è uscito un intervento di Max Jacob su *Les feux de Paris*, intitolato “Le tiers transporté chronique des temps héroïques”. Nel paragrafo 9 « Médioms. Très important » vediamo un riferimento ironico alla Grecia da parte dello scrittore che si definisce « astrologue sous les colonnes d'Apollon ». E poi, poco più avanti troviamo un breve omaggio alla poetessa, in cui ricorrere di nuovo il riferimento alla natura medianica della sua scrittura:

Mais Gisèle Prassinós (c'est son nom), comme un jeune cygne navigue avec ses quatorze ans sur les reflets d'arbres qu'elle n'a jamais aperçus. Ah! Ne relevez pas la tête vers le rivage de combats, mademoiselle ! C'est un si grand plaisir de contempler le surréalisme démoucheté. Ne prêtez pas l'oreille aux parades, mademoiselle... vous entendriez des bruits de marteau et d'échelle qu'on déplace. Prenez garde à la méchacheté, jujube pour les gens de lettres, elle anéantirait votre chance de médium ; la méchancheté scandalise l'Esprit qui s'écoule sans dire adieu, et son départ est le signal des instruments faux du Beau Style. Médium, certes, Gisèle Prassinós! Quand son éditeur lui eut inculqué la nécessité et la nature de dédicaces, l'ignorante inspirée formula de brefs horoscopes et bien indiscrets si j'en juge par mon exemplaire de la Sauterelle Arthritique.⁵⁶

⁵⁴ Carty, Claude, « En Vrac : des Poètes », in *Le droit de vivre*, 19 giugno 1937, cit., p.2.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Jacob, Max, « Le tiers transporté chronique des temps héroïques », in *Les feux de Paris*, N°7-8, 12 gennaio 1937.

Infine, un'ultima considerazione sulla ricezione di Prassinos va fatta in relazione alla N.R.F., alla quale Parisot invia ripetutamente i testi della giovane, tentando di aprirsi una breccia tramite l'amico Henry Michaux. Gli esiti rimarranno tuttavia sempre negativi «ceci, en raison de l'opposition absolue de Mr. Jean Paulhan»⁵⁷, apprendiamo da una lettera del 3 aprile 1936. Anche se in un'altra missiva del 17 febbraio 1937 sembra che «M. Jean Paulhan aurait, paraît-il, trouvé “très bien” les textes de vous parus dans le dernier n° des Cahiers du Sud»⁵⁸, nessuna pubblicazione verrà tuttavia concretizzata.

Per concludere, alla fine di questa rassegna, possiamo rilevare come la ricezione dell'autrice non sia univoca e come non manchino le voci critiche. Fernand Lot e Léon Gros in particolare rifiutano di credere al caso letterario dell'*enfant prodige*, di cui intravedono già a questa altezza l'artificiosità, frutto della manipolazione surrealista. In questo si avvicinano alle considerazioni di Parisot quando il 9 maggio 1936 nel sollecitare nuovi testi della poetessa scrive:

J'aimerais maintenant qu'elle ne s'endormît pas tout à fait « sur ses leuriers » (si l'on peut dire !) et ne donnât pas ainsi fâcheusement raison à ceux qui prétendent ne voir en elle que l'« instrument » d'un phénomène psycho-pathologique transitoire – au lieu d'une personnalité créatrice véritablement consciente⁵⁹.

A testimonianza del fatto che Parisot, pur vicino al gruppo dei surrealisti, vede in Gisèle Prassinos una scrittrice a parte intera e non “lo strumento di un fenomeno psicopatologico transitorio”. Oltre a ciò rileviamo che quel che viene apprezzato dei primi componimenti della poetessa è il loro carattere sovversivo: da un lato perché danno a riflettere grazie alla sottile critica sociale implicita in alcuni di essi, dall'altro perché la capacità di meravigliarsi e l'immaginazione non imbrigliata dal sistema scolastico di cui fa prova Gisèle sono considerate per l'appunto qualità eversive. In questo la ricezione segue le linee critiche generali fornite dalla prefazione di Éluard, ma cerca anche di prendere posizione rispetto al surrealismo in sé – prendendo le distanze o cercando di avvicinarvisi. Infine, quanto ai componimenti veri e propri

⁵⁷ Prassinos, Catherine, Rye, Thierry (a cura di), *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos*, cit., p. 123.

⁵⁸ *Ivi*, cit., p. 163.

⁵⁹ Prassinos, Catherine, Rye, Thierry (a cura di), *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos*, cit., p. 128.

dell'autrice, quel che sembra colpire i commentatori sono le qualità sonore e ritmiche. Infine per quel che riguarda le origini greche della scrittrice non vi si attribuisce grande importanza ed anzi vengono considerate incongruenti ai fini della lettura dei testi.

2.5. TESTIMONIANZE DELL'AUTRICE: UNA CONTROSTORIA

In ultimo, può essere interessante confrontare la ricezione che abbiamo appena ricostruito con il discorso che l'autrice produce su se stessa e sulla propria precoce investitura, tramite i suoi testi autobiografici successivi al periodo surrealista e le interviste.

Una considerazione preliminare riguarda il fatto che nel romanzo autobiografico del 1958 *Le Temps n'est rien*, in cui ritorna agli anni dell'infanzia e della prima giovinezza, non venga mai nominato l'incontro con i surrealisti. Nel romanzo, l'unico riferimento al gruppo riguarda il suicidio di Crevel. Questa esclusione è sintomatica e può già dare la misura del rapporto che Prassinou intrattiene con questa parte della sua traiettoria letteraria. Annie Richard, per altro artefice della maggior parte delle interviste all'autrice, ha parlato a questo proposito di una « prise de conscience par l'artiste de l'épaisseur de discours dans laquelle l'œuvre est prise, comprise, définie et éternisée »⁶⁰, leggendola come la prima tappa di un processo di ribellione sfociato in un discorso, messo poi nero su bianco, della sua venuta alla scrittura e della sessione di posa, differente rispetto a quello prodotto dai surrealisti.

Certo è che a partire dal dopoguerra l'autrice inizia a formulare un discorso autonomo, in cui si esprimono un forte desiderio demiurgico e la volontà di controllare la propria maschera autoriale. Creando la propria opera d'artista, inizia anche a creare se stessa come scrittrice, dandosi forma e costituendosi insieme a quanto scrive e a quanto dice. Secondo Richard il racconto che Prassinou fa di questi anni funziona come « un contre récit historique de son rattachement « officiel » au surréalisme »⁶¹.

⁶⁰ Richard, Annie, « Gisèle Prassinou ou la Révolution surréaliste de l'« écolière ambiguë » », cit., p. 3, exposé tenuto in occasione della giornata di studi « Rebelles du surréalisme » : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/wp-content/uploads/2016/05/Annie-Richard-Gisele-Prassinou.pdf> [consultato il 22/01/2019].

⁶¹ *Ibidem*.

Veniamo ora ai testi. È nella prefazione al racconto *Le Rêve* del 1947 che Prassinos fa intendere per la prima volta la sua voce. Ecco le sue parole a proposito dei primi tentativi di scrittura:

Un jour, c'était l'été, j'avais un peu plus de treize ans et je m'ennuyais beaucoup. Je m'assis devant une petite table qui me servait de bureau et pris une belle carte mauve dans une boîte qui en était pleine et que je brûlais d'entament depuis la vieille. On m'avait fait ce cadeau, d'abord parce que j'ai toujours eu l'amour du papier, ensuite pour me consoler de ne pas pouvoir aller en vacances.

« Ces saletés sont magnifiques »

J'écrivis ces mots machinalement. Ayant commencé la carte par son côté étroit, le mot magnifiques finissait juste la ligne ; j'en ajoutai deux au hasard, au milieu de la ligne suivante : « Pourquoi pas », pour le plaisir de l'œil.

Je continuai, toujours sans réfléchir, et il se trouva que le dernier mot de la troisième ligne finissait également en *iques*. Alors, je m'aperçus que je faisais des vers, et, très satisfaite, je couvris la carte des phrases incohérentes, mais volontairement symétriques. Puis, j'abandonnai le tout sur la table.⁶²

Nel racconto della scrittrice dunque ci troviamo di fronte a un'adolescente che, nell'impossibilità di andare in vacanza, tenta di lenire la noia scrivendo su dei fogli color malva. I testi sgorgano dalle mani dell'autrice spontaneamente, senza un progetto di scrittura preliminare e senza riflessione. I versi sono “trovati senza cercare”⁶³, per riprendere il titolo dato alla raccolta dei suoi scritti giovanili. La poetessa sembra essere guidata dal piacere di scrivere e dalla pura sonorità delle parole: è il ritmo a costruire la frase, al di là del significato inaspettato che prende forma dall'accostamento di parole incongrue.

Quelques jours plus tard, mon frère me dit que je pouvais continuer à m'amuser de cette façon. Je le fis avec grand plaisir, d'autant plus que ceux qui lisaient mes poèmes riaient aux éclats et me regardaient d'un air étonné qui me flattait. J'en écrivais douze ou quinze par jours en vers et en prose.

L'atto di scrivere è qui per la prima volta legato al riso dei membri della sua famiglia, vero motore degli scritti della poetessa. Da qui la presentazione a Parisot e l'incontro con i surrealisti. In ogni caso, senz'altro gli intenti desacralizzanti dell'autrice si

⁶² Prassinos, Gisèle, introduzione a *Le Rêve*, 1947, cit., p. 4.

⁶³ Parisot, Henri (a cura di), *Trouver sans chercher (1934-1944)*, Flammarion, Parigi, 1976.

indirizzano in particolar modo verso la sessione di posa, durante la quale vennero scattate le fotografie che resero celebre l'autrice:

Un dimanche, vêtue d'une robe neuve confectionnée amoureusement par mes tantes pour la circonstance, je fus conduite chez Man Ray. Il y avait là André Breton et sa femme, Paul Eluard, Benjamin Péret et René Char qui les surplombait tous. Man Ray m'apparut le dernier comme un petit dieu nègre, sous une bouche immense en forme de canapé, peinte sur une toile accrochée au mur. On me fit asseoir et on me regarda. Ils dirent des choses que je ne comprenais pas mais qui me remplissaient de confusion parce que je devinais qu'il s'agissait de moi. On me demanda de lire un de mes textes à haute voix. Ils m'écoutaient tous d'un air recueilli, sans un mot, sans un geste, les yeux fixés sur moi. Ils m'impressionnaient tant que ma voix tremblait, s'éraillait et menaçait de s'éteindre au milieu de chaque phrase. Le plus amusant c'est que Paul Éluard, rencontré douze ans plus tard chez un ami commun, m'a avoué que je l'avais fort intimidé ce jour-là. Le moment de poser pour la photographie arriva. Il fallut prendre des attitudes très naturelles, ce qui était difficile. On changeait de place constamment, calculant la position d'un coude sous un menton, d'un pied qui devait ou non se voir, etc. Moi, je n'osais pas bouger, raide, avec un papier que je devais faire semblant de lire, entre les mains. Enfin, tout alla bien et Man Ray opéra.

Come del resto parte dei contemporanei non aveva mancato di registrare, la fotografia, che sulla *plaque* de *La Sauterelle Arthritique* sembra immortalare dei gesti naturali e una lettura presa sul vivo, è in realtà frutto di una minuziosa costruzione, di una messa in scena laboriosa, in cui nessun dettaglio, dai piedi al mento, è lasciato al caso. Rispetto agli incontri con i surrealisti poi Prassinòs mette in luce la noia e la sensazione di alienante estraneità di cui soffriva, insieme al fatto che i surrealisti non le rivolgevano mai la parola direttamente: « Je n'étais pas encore lucide [...]: ils m'étaient tout à fait étrangers. C'étaient des messieurs savants qui ne s'adressaient pas vraiment à moi »⁶⁴.

Ritroviamo lo stesso intento smitizzante, quando Gisèle Prassinòs racconta il momento in cui le venne mostrata una copia della *Sauterelle Arthritique*:

Lorsqu'on me montra un exemplaire de mon premier livre, la *Sauterelle arthritique*, où figurait la fameuse photographie (de Man Ray), je ne pus pas croire qu'on s'était donné tant de mal pour moi... j'avoue qu'en me devenant accessible, l'imprimerie baissa aussitôt dans mon estime ainsi

⁶⁴ Richard, Annie, *Entretien avec Gisèle Prassinòs*, Lunes, n° 5, ottobre 1998.

qu'une partie de l'humanité. Je me demandais comment des gens mûrs et respectables... pouvaient prendre au sérieux mes jeux d'écriture. C'était presque une déception.⁶⁵

I testi surrealisti non sono nient'altro che "giochi di scrittura" per Prassinòs. Forse in queste considerazioni della scrittrice riecheggia la voce del padre, Lysandre Prassinòs, erudito ed intellettuale, che seguiva tutto quello che accadeva nel mondo letterario francese e non riusciva a capacitarsi del fatto che i surrealisti potessero interessarsi agli scritti di un'adolescente. L'autrice più tardi si limiterà a dire: «Ce n'était pas qu'ils m'exhibaient, mais j'illustrais leur théorie. J'étais une preuve que l'inconscient existe, et qu'il peut fonctionner»⁶⁶. Affermazione non del tutto ingiustificata, se si tiene conto che, assolto questo scopo e superata l'adolescenza, i surrealisti perdono interesse per le sue opere:

Déjà avant [la guerre], de toutes façons, lorsque je rencontrais Breton dans la rue, il faisait mine de ne pas me reconnaître, je ne l'intéressais plus. Avec ses poches remplies de romans policiers, sa dégainé abominable de cette époque, il passait sans me voir. Il continuait d'entretenir une certaine correspondance avec mon frère, où il disait d'ailleurs qu'il était persuadé que je n'écrirais plus. Je leur avais suffisamment servi, voyez, je n'avais plus d'autre intérêt.⁶⁷

Fatto che l'assenza di reazioni da parte dei surrealisti all'uscita del suo primo romanzo nel 1958 ci sembra confermare.

In ogni caso, un aspetto importante è che, accanto alla consapevolezza di aver risposto a delle poste in gioco specifiche proprie ai surrealisti, si faccia strada nelle interviste un'idea particolare: «je suis née surréaliste» e «les surréalistes ne m'ont rien inculqué»⁶⁸. Come avevamo già sottolineato durante l'esposizione dei dati biografici dell'autrice, Prassinòs associa la sua vena surrealista all'infanzia e ai giochi con il fratello Mario «Avec mon frère, on n'arrêtait pas de jouer, on écrivait des soi-disant romans, des soi-disant pièces de théâtre, on construisait des objets complètement abracadabrantes»⁶⁹, nonché alla sua famiglia di esuli greci, in cui un posto di primaria importanza è occupato dal padre. Prassinòs opera in questo modo uno spostamento significativo, riconducendo la nascita dei suoi primi scritti dallo spazio pubblico delle

⁶⁵Prassinòs, Gisèle, *Le Rêve*, cit., p. 13.

⁶⁶ Richard, Annie, « Rencontre avec Gisèle Prassinòs », Europe, Paris, janv.-février 1994, p. 159-163.

⁶⁷ Intervista di S. Druet a Gisèle Prassinòs: <http://litur.free.fr/112.htm> [consultato il 22/01/2019].

⁶⁸ Richard, Annie, « Rencontre avec Gisèle Prassinòs », Europe, Paris, janv.-février 1994, p. 159-163.

⁶⁹ Intervista di S. Druet a Gisèle Prassinòs: <http://litur.free.fr/112.htm> [consultato il 22/01/2019].

riviste e dei cenacoli surrealisti a quello privato e intimo della famiglia. Dalle mura domestiche «cadre de tous mes rêves»⁷⁰ prende avvio per l'autrice ogni forma di creatività. Fatto che ci sembra confermato, quando, interrogata sul senso che attribuisce alla scrittura automatica, Prassinòs risponde: «Ce que m'a apporté l'écriture automatique, ce sont les éclats de rire de mon père». E ancora: « Je pense que j'ai continué un moment à écrire mes textes pour qu'il me remarque. [...] Donc, pour lui faire plaisir, je me mettais à plat ventre dans ma chambre, et j'écrivais, j'écrivais... pour l'étonner. Mais je ne connaissais rien à ce que les surréalistes appelaient l'écriture automatique »⁷¹.

La spontaneità e i doni naturali della scrittura automatica, sui quali i surrealisti avevano puntato i riflettori, del resto sembrano messi in dubbio anche da Mario Prassinòs in una lettera del 26 settembre 1934 a Parisot:

Qu'on sache qu'elle n'est pas inconsciente et que ce qui est subconscient dans ce qu'elle écrit n'y vient que parfois et malgré elle. Je veux dire que ça n'est pas un besoin d'écrire qui la pousse à noircir ses petits bouts de papier mais le désir de m'amuser, de me faire plaisir et de les montrer ensuite à mon père. Je lui ai expliqué le surréalisme il y a quelques temps. Ne crie pas à la maladresse : c'est depuis ce moment-là que ses productions sont intéressantes ⁷².

Se i testi vengono composti senza alcuna ambizione artistica, certo essi non sono del tutto spontanei e la scrittrice non è del tutto incosciente, né il mero trasmettitore di un fondo poetico comune a tutti gli uomini, come lo stesso Mario ha confermato nel passo precedente. Sull'argomento l'autrice preciserà:

Pour moi, je n'ai jamais pratiqué l'écriture automatique, telle que la décrit Breton, laquelle, je pense, est une utopie. Dès le début, même avant d'écrire des poèmes conscients, j'écrivais une phrase automatique, et je trouvais dans cette phrase un personnage, une atmosphère, qui m'aidaient à continuer. Ce n'était donc pas entièrement de l'écriture automatique. Et puis, il faut une occasion- pour moi, c'était l'ennui. J'admets bien sûr que l'écriture déverrouille le subconscient, puisque les psychiatres se sont intéressés à ce que je faisais. Mais au bout d'un moment, la conscience revient dans une assez forte mesure. Le texte comporte une logique interne, un entraînement, il y a une cohésion même dans le texte le plus imaginaire.⁷³

⁷⁰ Prassinòs, Gisèle, *Le temps n'est rien*, Plon, Paris, 1958, cit., p. 7.

⁷¹ Intervista di S. Druet a Gisèle Prassinòs: <http://litur.free.fr/112.htm> [consultato il 22/01/2019]

⁷² Lettera di Mario Prassinòs a Henri Parisot del 16 settembre 1934.

⁷³ *Ibidem*.

E aggiunge, riguardo all'attività di scrittura successiva al surrealismo: « Vous ne pouvez pas savoir comme mes textes sont travaillés, retravaillés, pour parvenir à l'harmonie. Je cherche le bon mot dans le dictionnaire ; certes, quand je ne le trouve pas j'en mets un autre, mais enfin, je biffe, je rature. Je ne crois pas qu'on puisse se contenter de l'automatisme »⁷⁴. Nel corso della stessa intervista l'autrice è ancora più esplicita:

Au fond, vous savez, je ne suis pas vraiment fière d'avoir été surréaliste. Tous ou presque s'intéressent à moi à cause de cette période de ma vie, mais j'ai envie de leur dire : « vous m'emmerdez avec le surréalisme ! » [...] Je ne crois pas vraiment en l'écriture automatique, et je ne pense pas que n'importe qui puisse faire de la poésie, comme cela. C'est difficile la poésie, très difficile. Plus que le roman. C'est un resserrement des sentiments, il ne faut pas trop en écrire, et il faut certainement avoir un don pour cela. Leurs idées sur la poésie faite par tous, par exemple, n'ont rien à voir avec ce que je pense.

Tout ce que je vois de commun entre les surréalistes et moi, c'est la foi en l'imagination. Je crois toujours à l'imagination, à une imagination plutôt morbide, qui me porte vers le fantastique.

Nulla di strano in quello che dice Prassinòs rispetto alla scrittura automatica: fin dal 1970 Chénieux aveva collocato i componimenti di Prassinòs non tanto nel solco dell'elaborazione teorica di Breton, ma piuttosto in quello tracciato da Aragon: «du côté d'Aragon, l'automatisme, la première phrase automatique propose un rythme, fait image, ou fait sens : cette image ou ce sens sont alors assumés comme tels, et développés dans une combinatoire où la conscience a toute sa place»⁷⁵. Lo stesso Aragon inoltre insiste più di Breton sul fatto che, sul piano individuale, il talento e gli esiti artistici ottenuti tramite la scrittura automatica restino fortemente ineguali. Idee che Prassinòs sembra riprendere per svincolare la sua ricezione da una lettura unilateralmente surrealista. Non sorprende in ogni caso che la sua critica si indirizzi in particolare alla concezione bretoniana della scrittura automatica. Breton, come abbiamo messo in luce precedentemente, aveva introdotto i suoi testi nel 1935 come forme esemplari di una poesia in presa diretta sul fondo poetico comune a tutti gli uomini, nell'ottica di aprire a una sorta di democratizzazione della poesia e non con l'intenzione di operare una lettura fedele dei testi dell'autrice.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Chénieux, Jacqueline, *Le surréalisme*, 1970, Gallimard, Paris, cit.p. 71.

A conclusione di questa rassegna, ci sembra emerga una posizione piuttosto ambigua, perché l'autrice non si stacca completamente dal surrealismo, ma tenta piuttosto di collocarsi al crinale tra fedeltà al surrealismo - in seno al quale afferma di essere nata senza aver avuto bisogno di lezioni dai "messieurs savants" e di cui mantiene "une imagination morbide" - e necessità affrancarsi da questa etichetta per affermare l'originalità della sua produzione artistica.

2.6. IN GUIA DI CONCLUSIONI

Dall'analisi dei diversi livelli che hanno concorso alla formazione della figura autoriale di Prassinòs emergono numerose contraddizioni. Proviamo a metterle in luce.

Rubio, nell'introduzione alla raccolta *Entrée en surréalisme*, aveva già sottolineato come l'investitura tramite la quale la poetessa diviene "l'enseigne d'un automatisme inné, naturel, et pour tout dire, sauvage" non sia priva di controsensi. Stando a quanto scrive Mario Prassinòs infatti i testi della sorella, composti al principio per divertire i membri della famiglia, non sarebbero diventati interessanti che una volta spiegati i principi del surrealismo. Rubio si chiede allora provocatoriamente se la poetessa "née surréaliste" – secondo i suoi stessi termini – non abbia in realtà avuto bisogno di una lezione preliminare di surrealismo.

Anche Richard ha messo in luce le numerose incongruità legate all'assimilazione di Prassinòs al surrealismo e, fedele al discorso prodotto dall'autrice, arriva al punto di mettere in questione l'appartenenza alla famiglia surrealista « même pour ces textes écrits « sans chercher » mais non pas dépourvus d'une structure rythmique et narrative annonçant la maîtrise future »⁷⁶ e nati in ambito privato per provocare il riso del fratello e del padre. Così secondo la lettura che Richard fa dell'opera di Prassinòs:

Les textes dits automatiques sont les prémices géniales de l'œuvre de la maturité où le rapport entre maîtrise et spontanéité atteint un rare équilibre déjà sensible dans les premiers textes et loin de l'image de passivité qui est un des stéréotypes du féminin naturel qu'elle était censée représenter.⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, cit., p. 183.

Certo è, come ha messo in luce Stephanie Caron, che « l'on ne devient pas surréaliste, l'on se reconnaît, ou l'on est reconnu tel »⁷⁸. Surrealisti si nasce, non si diventa: ci si riconosce nel movimento o al contrario si è riconosciuti come surrealisti da uno dei membri del gruppo che intravede un'affinità elettiva nei fini e nei mezzi dell'opera di un altro artista, poeta o scrittore. Per quel che riguarda le donne poi, esse accedono allo *status* di surrealiste quasi sempre per intercessione di un uomo, rappresentato nel caso di Gisèle Prassinos dal fratello Mario. Come sottolinea Emmanuel Rubio il gruppo surrealista appare in questo senso come « une communauté d'élection, qui révélaient les hasards, doubles apparitions et autres rencontres-précipices »⁷⁹. In questo quadro, potremmo avanzare l'ipotesi che la consecrazione di Gisèle Prassinos, operata dai surrealisti, avvenga, seguendo i termini utilizzati da Nathalie Heinich, in "régime vocationnel": « À la différence du travail professionnel, qui dépend du mérite de la personne et exige du temps, le don vocationnel est détaché de tout mérite, et prend le minimum de temps puisqu'il est octroyé, en principe, dès naissance »⁸⁰. Divenire scrittore per Gisèle Prassinos segue, suo malgrado, una precisa opzione identitaria, che Heinich definisce nei termini di "devenir qui l'on est"⁸¹. Se si nasce surrealisti, entrare nel gruppo rappresenta un'attualizzazione, un'emersione in superficie, di quel che si era fin da principio. Il riconoscimento della qualità di scrittore passa quindi attraverso la rappresentazione del dono naturale, che come abbiamo visto i surrealisti menzionano più volte. La figura del dono risulta tanto più importante, poiché i surrealisti, come scrive Breton nel *Manifeste du surréalisme*, si vogliono scrittori "senza talento": « nous n'avons pas de talent... nous qui sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs qui ne s'hypnotisent pas sur le dessein qu'ils tracent »⁸². Come ci conferma Nadeau nella sua *Histoire du Surréalisme* quando scrive :

Si depuis Baudelaire en effet, les poètes se sont aperçus que le langage menait une vie autonome, et que les mots en particulier étaient susceptibles de mille combinaisons, il est curieux de constater que ceux qui voulurent maîtriser ces combinaisons – les fortes têtes de l'école

⁷⁸ Caron, Stephanie, citata in Rubio, Emmanuel, « Entrée en matière », in Rubio Emmanuel (a cura di), *L'entrée en surréalisme*, cit., p.12.

⁷⁹ *Ivi*, cit., p.13.

⁸⁰ Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, Paris, 2000, cit., p. 64.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, [1924], in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1963, cit., p.40.

mallarméenne – échouèrent généralement, alors que ceux qui se livrèrent pieds et poings liés au monstre – Lautréamont, Cros, Rimbaud, Corbière, Jarry, Maeterlinck – reçurent comme don de leur abandon la grâce poétique, alors que l'intelligence les annihile, et passe dans ses constructions savantes à côté de la poésie.⁸³

In Prassinòs si celebra inoltre la materializzazione della “femme-enfant”, incarnazione di una serie di segni che non avevano smesso di manifestarsi a partire dalla sua figurazione in allegoria della scrittura automatica nel 1927. Così, suo malgrado, Prassinòs si trova legata, in un momento di crisi della scrittura automatica, a una posta in gioco fondamentale: la sua riabilitazione. Breton sottomette a revisione il messaggio automatico, sotto l'impulso della teoria della *paranoïa-critique* di Dalì, per certificare la sua adesione al materialismo storico. Così nell'articolo *Le Message automatique*, apparso sul numero 3-4 di *Minotaure*, leggiamo:

Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité de tous les êtres devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns.⁸⁴

Breton, come sottolineato da Chénieux, confidando «dans la richesse égale de ce fonds chez tous, ne veut voir dans l'inégalité des résultats que le stupide volontarisme de l'écrivain y rajoutant “du sien” »⁸⁵ e attribuisce alla scrittura automatica il compito di democraticizzare l'accesso alla scrittura. Argomentazioni che ritroviamo anche nel testo che precede la pubblicazione dei primi scritti di Prassinòs nel 1935.

Ora, la figura del dono, cui si lega la consacrazione di Prassinòs, è profondamente incorporata e s'inscrive nell'infanzia, età in cui per i surrealisti alberga «cette imagination qui ne connaît pas de bornes»⁸⁶, non ancora corrotta dalla scuola e dalla cultura. Proprio per questo s'incarna molto facilmente nell'*enfant prodige* e trova in Gisèle Prassinòs una figura esemplare. Prassinòs scrive agli occhi dei surrealisti «selon les stricts procédés de l'écriture automatique»⁸⁷, ha il dono di vivere in pieno il meraviglioso, che è per Breton «un abandon pur et simple aux lois de l'inconscient,

⁸³ Nadeau, Maurice *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1944, cit., p. 233

⁸⁴ Breton, André, « Le message automatique », in *Minotaure*, n°3-4, 1933, cit., p. 63.

⁸⁵ Chénieux, Jacqueline, *Le surréalisme*, Gallimard, 1970, cit., p. 75.

⁸⁶ Breton, André, « Manifeste du surréalisme » [1924], in *Manifestes du surréalisme*, cit., p. 12.

⁸⁷ Naudeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, cit., p. 232

par conséquent un don gratuit et qui ne saurait se confondre, comme l'ont cru les symbolistes, avec la recherche du mystère, artificiel, faux, volontaire»⁸⁸. Infine, come sottolinea ancora Heinich, se la precocità è una componente essenziale della vocazione e del dono, essi si trovano anche al di fuori della responsabilità del soggetto. È lo stesso principio di grandezza per nascita proprio all'aristocrazia – ma individualizzata nel caso dell'artista fuori da ogni lignaggio e da ogni filiazione.

Prassinou, nel discorso da lei stessa elaborato, pur criticando - come abbiamo visto - la concezione della scrittura automatica espressa da Breton all'altezza della sua consacrazione, non si stacca, nella costruzione della sua maschera autoriale, dalla figura del dono innato, quando si definisce una scrittrice “nata surrealista”, che non ha avuto bisogno di prendere lezioni di surrealismo da nessun altro poeta. Opera semmai un semplice spostamento, ricollocando la sua opera all'interno di un preciso lignaggio: quello della sua famiglia d'origine.

Tuttavia, lo studio della ricezione su stampa ci dice che l'unica affiliazione che conta in questi anni è quella che lega uno scrittore all'avanguardia, ovvero al surrealismo. L'origine etnica e la genealogia familiare non sembrano invece avere alcun valore e non sono in ogni caso messi in risalto dal discorso critico e giornalistico, anche quando il paese d'origine dell'autore è la Grecia, con tutta la portata di esotismo che esso poteva esercitare all'epoca sull'immaginario francese. Proprio per queste ragioni forse della scrittrice si ignorerà a lungo la persona biografica, ovvero la scrittrice di seconda generazione, figlia di esuli levantini: delle sue origini e della sua famiglia non si farà quasi mai menzione, almeno prima dell'apparizione dei primi studi monografici sulla scrittrice verso la fine degli anni Ottanta. Questo è il motivo per cui ancora nel 1958 all'uscita del suo primo romanzo, superata ampiamente l'infanzia, un titolo ricorrente negli articoli a lei dedicati, sarà: “la Minou Drouet des surréalistes”, a riprova di quanto la sua ricezione successiva resti legata alla doppia figura di poeta surrealista e di *enfant prodige*.

In conclusione, quel che colpisce è che, nonostante la maggior parte degli artisti e delle artiste dell'avanguardia parigina siano stranieri, non venga data alcuna importanza alle loro origini: l'unica affiliazione o appartenenza che conta, come già detto, è quella che li lega al movimento surrealista. Essi sono artisti e scrittori surrealisti innanzi tutto e

⁸⁸*ibid.*

soltanto secondariamente sono anche tedeschi, italiani, greci o inglesi. Tutto il contrario dunque dell'ossessione contemporanea per l'origine etnica e l'appartenenza nazionale e dell'impeto attuale che spinge la critica a cercare etichette consone alle origini degli autori. Del resto, si tratta dell'area più autonoma del campo letterario, nella quale ogni dato extra-letterario è naturalmente escluso da ogni giudizio di valore sull'opera letteraria. Tutto ciò cambierà radicalmente - come vedremo - dopo la guerra, quando il campo letterario si caratterizzerà per una maggiore eteronomia.

Capitolo 3

Contesti: La Grecia sulla Senna nel Dopoguerra

Veniamo adesso a un periodo di primaria importanza nella ricezione degli scrittori greci transfughi che stanno occupando la nostra attenzione: l'immediato dopoguerra dal 1947 al 1952. Un breve periodo nel corso del quale le leggi del campo letterario appaiono momentaneamente sovvertite: la dimensione politica invade d'un colpo quella letteraria, così come la Storia negli anni del conflitto mondiale aveva sopraffatto e inghiottito le storie individuali.

Nello specifico, cercheremo in un primo momento di ricostruire i principali dibattiti che hanno attraversato il campo letterario, mettendo in luce quelli in più stretta relazione con gli autori d'origine greca. Ancora una volta tenteremo di capire che tipo di interesse gli intellettuali francesi dell'epoca portano alla Grecia, quanti di loro viaggiano nel paese e che significato attribuiscono al loro viaggio. Nostro obiettivo principale sarà quello di comprendere il posto della Grecia nell'immaginario francese in questo mutato panorama politico e intellettuale per poter in seguito mettere in luce il suo ruolo nella creazione di un nuovo orizzonte d'attesa.

3.1. LA GRECIA DALLA SECONDA GUERRA MONDIALE ALLA GUERRA CIVILE

Prima di addentrarci nei fatti salienti che riguardano il campo letterario francese nell'immediato dopoguerra, vorremmo soffermarci brevemente su alcuni momenti cardine della storia greca, senza i quali è impossibile comprendere l'interesse portato alla Grecia e ai greci in questo periodo. Sarà inoltre necessario tenerli a mente quando leggeremo le opere scritte in questi anni direttamente in francese da alcuni autori sfuggiti alle violenze che hanno insanguinato il paese fino al 1949.

Se allo scoppio della guerra, nel settembre 1939, Metaxas aveva deciso di rimanere neutrale, nel 1940 l'invasione dell'Epiro da parte delle truppe di Mussolini lo costrinse a rompere il suo proposito. In pochi giorni le truppe italiane subirono una cocente sconfitta: non soltanto esse furono respinte, ma l'esercito greco riuscì anche a conquistare alcune città oltre il confine albanese. La Grecia si trovò così schierata contro l'Asse, nonostante le simpatie di Metaxas per la Germania nazista. Il paese si trovò inoltre posto, suo malgrado, sotto la protezione della Gran Bretagna. Dopo la morte di Metaxas – che aveva sempre impedito ai britannici di trasferire i propri soldati nel paese - e con lo stringersi della morsa hitleriana sui Balcani, le truppe Britanniche ottennero il permesso di entrare in Grecia. Questo non impedì ai tedeschi di conquistare il paese all'inizio di giugno nel 1941. Le truppe greche e inglesi fuggirono in Egitto, mentre il governo greco e il re si stabilirono a Londra e poi al Cairo. Il paese intanto venne dotato di un governo fantoccio e diviso in tre zone d'occupazione, rispettivamente tedesca, italiana e bulgara. La Germania si era così assicurata la punta estrema del Balcani in previsione di un attacco alla Russia. Fin dalle prime settimane si registrarono i primi atti di resistenza: il 31 maggio, per esempio, la bandiera nazista che sventolava sull'Acropoli venne strappata via. In particolare, fu il partito comunista – che emerse in questo periodo come una delle principali forze politiche del paese - ad organizzare e coordinare la resistenza, nonostante tutti i quadri dirigenti del partito fossero in quegli anni in carcere. Si pensi che Nikos Zachariadis, segretario generale del KKE, trascorse tutti gli anni della guerra nel campo di concentramento di Dachau. Il Fronte di liberazione nazionale (EAM) venne formato nel settembre del 1941 con lo scopo di difendere l'Unione Sovietica e di liberarsi dall'assoggettamento fascista e

dall'occupazione straniera. Gli anni dell'occupazione, stando alle cronache degli storici e alle testimonianze, furono in ogni caso incredibilmente duri. Durante l'inverno tra il 1941 e il 1942 trecentomila persone morirono di fame, a causa della terribile carestia che colpì il paese, e tuttavia la resistenza non demorse. Alcuni scioperi organizzati dal Fronte di liberazione operaio, in particolare quelli che ebbero luogo più tardi nel febbraio e nel marzo del 1943, riuscirono a mandare a monte i piani del Reich, che intendeva obbligare gli operai greci a lavorare per il regime. Verso il dicembre 1941 nacque l'Armata Greca di Liberazione (ELAS) – che si pronuncia esattamente come Ellàs, ovvero Grecia –, dominata dal partito comunista. Le prime bande di partigiani iniziarono la vita clandestina sulle montagne nel 1942. Nelle campagne l'ELAS tolse di mezzo gli squadroni di italiani e protesse i raccolti dalle razzie delle truppe d'occupazione. Le regioni liberate venivano inoltre amministrate come un vero e proprio Stato: celebri rimangono a questo proposito le riforme del Comitato provvisorio di liberazione nazionale nel 1944. Nello stesso giro di anni, il governo, conservatore e monarchico, che si trovava in esilio, sosteneva invece l'Unione Nazionale Greca democratica (EDES), appoggiata per altro dagli inglesi, spaventati dall'importanza che l'EAM stava assumendo in Grecia. Fin dal 1943 l'ELAS e l'EDES, accusata non a torto di collaborazionismo, si scontrarono, anticipando la guerra civile. Giunti alla Liberazione, stando a quanto afferma Clogg, la Grecia divenne «una pedina nel gioco di potere tra Churchill e Stalin»¹. In effetti l'accordo Churchill-Stalin venne sancito nell'ottobre 1944 e prevedeva campo libero per la Russia in Romania, Bulgaria, Jugoslavia e Ungheria in cambio della libertà d'azione dei Britannici in Grecia. Queste iniziative politiche rimasero nascoste all'EAM, che stava intanto spendendo tutti suoi sforzi per la liberazione del paese dal nazi-fascismo. In ogni caso, come rileva ancora Progg, alla Liberazione «l'egemonia comunista in Grecia sembra sia stata compromessa dall'evidente indifferenza russa»². L'EAM in effetti si lasciò sfuggire l'occasione di conquistare il potere dopo la ritirata tedesca del 1944, lasciando campo libero al governo di unità nazionale, capeggiato da Papandrèu, nel quale in ogni caso vennero nominati sei membri dell'EAM. In questo modo, la guerra, che doveva finire con la fuga dei tedeschi, non finì. Tra il 1944 il 1946 i governi

¹ Clogg, Richard, *Storia della Grecia moderna. Dalla caduta dell'impero bizantino ad oggi*, Bompiani, 1996, cit., p. 143.

² *Ivi*, cit., p. 145.

conservatori e monarchici si succedettero a impressionante velocità. Il trenta dicembre 1944 Papandreu venne sostituito, con la benedizione di Churchill, dal generale Nikolaos Plastiras, mentre il cardinale Damaskinos diveniva il reggente di Atene. Nell'aprile del 1945 Plastiras fu sostituito dal repubblicano Vulgaris, che si dimise in ottobre. Venne allora nominato primo ministro l'ottuagenario Themistoklis Sofulis, che indisse ufficialmente le elezioni – le prime dal 1936 – per il 31 marzo 1946, che vennero boicottate dalla sinistra e si svolsero in un clima di terrore. Venne quindi nominato Kostantinos Tsaldaris a capo di un governo populista e conservatore. Tsaldaris prese delle pesanti misure contro la sinistra e, invece di concentrarsi sulla ricostruzione interna del paese, preferì dedicarsi alle rivendicazioni territoriali verso i paesi confinanti.

Inoltre, con l'irrigidimento dell'atteggiamento tra le potenze che aveva segnato l'entrata nella guerra fredda, già nel gennaio del 1946 i russi avevano chiesto alla Gran Bretagna di abbandonare la Grecia. In questa direzione va anche la creazione da parte dei comunisti nell'ottobre 1946 dell'Esercito democratico guidato da Màrkos Vafiàdis, comandante comunista nato in Anatolia. Nell'inverno 1946-1947 cominciò in questo modo la guerra civile, anche se la stampa comunista venne dichiarata ufficialmente fuori legge soltanto nell'ottobre 1947 e con essa il partito comunista nel dicembre dello stesso anno. Da qui in avanti gli Stati Uniti verranno coinvolti in maniera sempre più decisa negli affari greci: il 12 febbraio 1947 il governo inglese aveva infatti dichiarato di non poter più mantenere gli impegni presi in favore di Grecia e Turchia. Il 12 marzo Truman avrebbe enunciato la "dottrina Truman": « gli Stati Uniti si facevano carico di contribuire economicamente agli sforzi dei popoli liberi che resistevano ai tentativi sovversivi di alcune minoranze»³. Allo stesso tempo però l'esercito di Vafiàdis riceveva l'aiuto e il sostegno materiale dei paesi del blocco orientale e nel Natale del 1947 dichiarò la formazione del governo democratico provvisorio. Risulta chiaro da questi fatti come la Grecia era diventata un campo di battaglia fondamentale nel corso della guerra fredda tra i due blocchi in lotta, e risulterà ancora più chiaro quando in seguito analizzeremo la stampa francese. Nonostante i successi ottenuti tra il 1947 e il 1948 dall'esercito democratico, la bilancia prese ad inclinare sempre più in favore dei governativi, in virtù degli ingenti aiuti ottenuti dagli americani. Inoltre, lo stesso Stalin

³ *Ivi*, cit., pp.153-154.

decise di porre fine alla guerra civile, poiché la Russia, sprovvista di una flotta e di armi nucleari, non avrebbe mai potuto sfidare Gran Bretagna e Stati Uniti, decisi ad impedire che la Grecia diventasse un paese comunista. Così nel luglio 1949 la Jugoslavia chiuse le sue frontiere all'esercito democratico. Nel febbraio dello stesso anno il generale Vafiadis venne epurato come disfattista, poiché riteneva che l'esercito democratico non fosse in misura di combattere come un vero e proprio esercito, abbandonando la tecnica della guerriglia. Zachariadis assunse così il comando dell'esercito democratico portandolo alla disfatta. Nell'estate del 1949 dopo una serie di aspre battaglie sui monti Grammos e Vitsi, l'esercito nazionale prese il sopravvento e le ostilità cessarono in maniera definitiva. Per la Grecia cominciarono una serie di anni neri che videro le destre al potere fino alla metà degli anni Settanta.

3.2. LA FRANCIA LETTERARIA NEL DOPOGUERRA: UN MUTATO PARADIGMA CULTURALE

Alla Liberazione, la Francia presenta invece una situazione di segno inverso rispetto alla Grecia. Nell'affacciarsi sul panorama letterario francese dell'immediato dopoguerra, il primo dato da sottolineare è infatti che il 1945 vede in Francia un'eclissi quasi totale della destra, che porta su di sé la macchia infamante di Vichy e della collaborazione. Anche le maggiori istanze letterarie dell'epoca - Académie française, Académie Goncourt, NRF-, poste sotto la doppia egida degli apparati di censura nazista e vichyista durante l'Occupazione, uscirono screditate dalla guerra. Speculare a questo dato è invece l'incredibile ascesa del partito comunista, che ottiene cinque milioni di voti, diventando il primo partito del paese. I comunisti hanno conquistato uno straordinario prestigio grazie alla loro partecipazione alla Resistenza. L'altissima legittimità culturale del partito comunista impone a quasi tutti gli intellettuali, se non di esplicitare apertamente la propria fede rivoluzionaria, almeno di prendere posizione in merito ad essa. Rende inoltre possibile e necessario – come vedremo in seguito – per gli scrittori stranieri che approdano in Francia un trasporto da un paese all'altro delle loro proprietà politiche di militanti, comunisti e resistenti, poiché l'intellettuale legittimo in questo periodo deve avere anche dei meriti politici: deve aver partecipato alla Resistenza e dar prova di fede politica marxista.

Tra le istituzioni letterarie che alla fine della guerra erano dotate di un alto prestigio morale, acquisito durante la guerra, bisogna citare il *Comité national des Écrivains* (CNE) e la sua rivista *Les Lettres françaises*, corollario letterario del *Comité national de la Résistance* (CNR). Il CNE era diretto da un gruppo di intellettuali in fase d'ascesa - ovvero Louis Aragon, Elsa Triolet, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre - anche se parte delle avanguardie degli anni '30 vi restarono rappresentate. Il CNE occupa una posizione preponderante nel campo letterario alla Liberazione e disputa all'*Académie française*, la cui integrità etica è stata intaccata, il posto di rappresentante ufficiale delle Lettere francesi. A partire dal 1944 il CNE doppia infatti i tribunali instaurati dal governo della Liberazione, mettendosi a capo di una serie di epurazioni letterarie, fondate sulle famose "liste nere", nelle quali venivano allineati i nomi di quanti si erano compromessi durante la guerra collaborando con i Nazisti. Come messo in luce da Anna Boschetti:

In Francia sotto l'occupazione si era realizzata una saldatura tra causa resistenziale e legittimità letteraria. Tutto incoraggia un'ideologia manichea che facendo della scelta politica un criterio discriminante sul piano estetico, trasforma in un'unica sacrosanta crociata la condanna degli scrittori collaborazionisti e la loro espulsione della letteratura.⁴

Queste operazioni si conclusero drammaticamente con la condanna e l'esecuzione di Robert Brasillach nel febbraio del 1945 - nonostante la richiesta inviata a De Gaulle per accordargli la grazia da Mauriac, Paulhan, Claudel e Camus - e con il suicidio di Drieu de La Rochelle nel marzo dello stesso anno. Questi avvenimenti spinsero gli scrittori che pur si erano fatti promotori delle purghe - soprattutto Mauriac, Paulhan e Guéhenno - a fare un passo indietro. Di fatto, anche se le morti cessarono, gli autori presenti sulle liste di prescrizione saranno banditi dal mondo delle Lettere. Queste operazioni di epurazione sottolineano ancora una volta l'importanza di possedere un "credito" ideologico per poter esistere in questi anni sulla scena letteraria.

Altro dato da sottolineare è che il posto lasciato vacante dalla NRF verrà occupato a partire dall'ottobre 1945 da *Les Temps Modernes*, che ricoprirà da qui in avanti una posizione dominante nel campo letterario, perché, come ha dimostrato Anna Boschetti, attorno ad essa andranno ad articolarsi i più importanti dibattiti letterari dell'epoca.

⁴ Boschetti, Anna, *L'impresa intellettuale. Sartre et « Les Temps Modernes »*, Dedalo, 1984, cit., p. 91.

Un'altra importante indicazione che ci fornisce Anna Boschetti riguarda inoltre l'invenzione del profetismo:

Sartre legittima la pretesa, iscritta nell'habitus intellettuale, di prendere posizione e agire politicamente – in tempi che impongono l'azione e la politica – direttamente, in prima persona, respingendo ogni delega, in una forma o da un punto di vista propriamente intellettuali. Fonda, in altri termini, il profetismo politico degli intellettuali, come una componente indispensabile dell'eccellenza.⁵

Inoltre, Sartre contrasta abilmente il complesso d'inferiorità di cui soffre la Resistenza letteraria di fronte alla Resistenza armata, difendendo l'idea che la letteratura è «la forma suprema dell'azione»⁶. Mettere in avanti la letteratura come azione sembra importante quanto il tema rivoluzionario, che caratterizza i dibattiti intellettuali dell'epoca, e pone la partecipazione degli intellettuali, la *praxis*, al centro della riflessione, tanto che un giornale come *Combat* porta come sottotitolo ad ogni suo numero : « De la résistance à la révolution ». Le posizioni che è dunque possibile prendere in questi anni non sfuggono all'impegno politico, che si tratti della “simpatia, senza adesione”, promulgata da Sartre, o dell'aperta militanza nel PCF esibita da Aragon.

È all'interno di questo mutato paradigma culturale che vengono a inserirsi i testi degli scrittori provenienti dalla Grecia. La maggior parte di essi non porta con sé la fama di grande scrittore dal paese d'origine, non solo perché – come abbiamo già visto – il paese e la sua letteratura si trovano in posizione subalterna rispetto alla Francia e alla letteratura francese, ma anche e soprattutto perché la maggior parte di essi inizia la propria carriera letteraria in Francia e in francese. In questo senso, si deve senz'altro tener conto del fatto che per uno scrittore comunista è quasi impossibile all'epoca pubblicare in Grecia, dove la situazione politica è estremamente precaria e le destre rimarranno al potere almeno fino a metà degli anni Settanta. In Francia invece sembra che i loro testi e le loro testimonianze siano non soltanto attesi, ma anche incoraggiati. Tenteremo in seguito di spiegarne le ragioni. Proprio a causa della violenza che si riversa nel paese nell'immediato dopo-guerra questi intellettuali - che militano nel partito comunista greco e spesso hanno preso parte con coraggio alla Resistenza -

⁵ Boschetti, Anna, *L'impresa intellettuale. Sartre et « Les Temps Modernes »*, Dedalo, 1984, cit., p. 170.

⁶ *Ibid.*, p. 143.

riescono a trasportare da un campo all'altro le proprietà di militanti, comunisti e resistenti, che, come abbiamo visto, rappresentano le disposizioni dell'intellettuale legittimo in questo momento della storia del campo. Per questo, arrivati in Francia, godranno del sostegno intellettuale e del patrocinio di Aragon, che si impegnerà a pubblicare alcuni dei loro testi. Sembra dunque essere ancora valido, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, il principio secondo il quale lo scrittore straniero deve godere dell'appoggio di un padrino francese per affermarsi nel campo letterario. Fin d'ora ci sembra di poter dire, però, che a questa altezza cambi l'importanza attribuita all'origine dell'autore: essere greci comincia ad essere importante, nella misura in cui si è partecipato alla Resistenza e si possiede del capitale politico come militanti, in virtù del fatto che nell'immediato dopoguerra il campo letterario francese prende almeno provvisoriamente delle nuove articolazioni in cui prevalgono delle logiche eteronome, ovvero degli schemi politici che gli sono in principio esterni. Proprio per questo, quel che importa agli scrittori e agli intellettuali francesi di questo periodo è avere notizie dalla Grecia e dalla guerra civile. Si tenga inoltre conto del fatto che, se gli intellettuali francesi, come già messo in luce, spesso soffrono di un complesso d'inferiorità, perché non hanno abbracciato le armi, quanti vengono dalla Grecia hanno invece combattuto in prima linea nella maggior parte dei casi.

Perché dunque questi scrittori e i loro testi trovano ampio spazio in Francia, in particolare tra gli intellettuali comunisti? Per rispondere a questa domanda dobbiamo fare una breve incursione nel pensiero politico e poetico che Aragon stava elaborando in quegli anni, in ragione del fatto che il poeta rappresenta l'intellettuale di punta del PCF e si impegnerà a pubblicare alcuni autori greci che ci interesseranno.

3.3. ARAGON EDITORE

Nello specifico, Aragon stava cercando di adattare il realismo socialista di Zdanov alla tradizione romanzesca e poetica francese, rifacendosi al grande romanzo realista francese. Si trattava di trovare una forma di conciliazione tra le forme letterarie e la materia politica, le quali non mancavano di entrare talvolta in contraddizione. Secondo Sapiro il realismo socialista è concepito a un tempo come "méthode de création" e come "méthode critique", che permette una riappropriazione dell'eredità nazionale: « D'un côté la « forme » nationale (réalisme, classicisme, dimension épique, caractère

populaire), de l'autre la composante idéologique impliquée par l'adjectif « socialiste », et qui, dans son acception la plus large, est « l'humanisme »⁷.

In particolare, da un punto di vista letterario esso si opponeva al formalismo, inteso come l'arte per l'arte, e al naturalismo, inteso come piatta registrazione della realtà che esclude l'intervento dell'autore. La dimensione politica invece andava ad investire il piano dei contenuti, che potevano andare nella direzione del pacifismo, dell'eroismo guerriero rappresentato dalla Resistenza, ma che trovava realizzazione non solo nella lotta antifascista, ma anche in quella contro l'imperialismo. Forma nazionale e contenuto socialista, queste le parole d'ordine del nuovo romanzo comunista. Per Aragon la tradizione del romanzo francese realista rappresentava per eccellenza uno strumento di conoscenza della realtà, che egli distingueva dal romanzo borghese, che invece avrebbe avuto la tendenza a falsificare la realtà: «Selon lui, la tradition du roman réaliste français [...] exprimait, de Stendhal à Malraux, en passant par Hugo, Flaubert, Zola e Romain Rolland, "l'esprit" du peuple français dont il portait l'élan révolutionnaire ou la critique sociale»⁸. Inoltre, come sottolineato da Sapiro:

Il manquait aux écrivains communistes française l'épopée qui donnerait à la méthode du réalisme socialiste son contenu héroïque et ses héros positifs, et qui, pour les auteurs russes, était, après la Révolution de 1917, l'édification du socialisme. La Résistance va leur fournir la matière de cette épopée.⁹

La Resistenza è quel che fornisce il contenuto eroico ai testi del dopoguerra, permettendo allo scrittore di svincolarsi dal rischio di cadere in una mistificazione della guerra e nell'eroismo epico ampiamente demistificati dai romanzi ispirati alla Grande Guerra: si pensi in particolare ai celebri testi di Céline e di Barbusse.

Aragon «plus porté au pacifisme qu'au bellicisme»¹⁰, incitato in particolare già da Georges Politzer a mettere a tema la figura dell'eroe nelle poesie scritte durante la guerra, aveva così sviluppato così, «une conception épique du poème comme chant» e

Sapiro, Gisèle, « Formes et structures de l'engagement des écrivaines communistes en France. De la 'drôle de guerre' à la Guerre froide », in *Sociétés & Représentations*, Éditions de la Sorbonne, 2003/1, n°15, p. 154-176, cit., p. 157.

⁸ *Ivi*, cit., p. 157.

⁹ *Ivi*, cit., p., cit. p. 159.

¹⁰ *Ivi*, cit., p. 160.

aveva adattato alle nuove circostanze «sa théorie de la rime comme forme nationale»¹¹, uscendo dalla semplice poesia patriottica per farsi cantore della lotta contro i fascismi e contro l'oppressione. Aveva risolto inoltre il problema posto dalla tecnica del *trobar clus*, sviluppata nel corso della guerra: se Zdanov nel 1934 aveva espresso l'ingiunzione di restare fedeli alla realtà e all'esattezza storica, Aragon riesce a giustificare l'uso metaforico di miti e leggende attraverso la loro funzione mobilizzante e la loro efficacia sociale: «réveiller le sens épique, expression du sens national, de la tradition héroïque, telle est la fonction des mythe»¹². Anche a questo si lega probabilmente, l'interesse per gli scrittori greci in questo periodo, che come abbiamo già avuto modo di dire militano nel Partito Comunista greco e hanno attivamente partecipato alla Resistenza e si fanno latori di materia epica per la nuova letteratura, garantita inoltre dal marchio d'autenticità dell'esperienza vissuta.

Questa valorizzazione della resistenza all'oppressione di tutti i popoli ci sembra confermata dalle linee editoriali di *Les Éditeurs Français Réunis* (EFR) - la casa editrice in cui erano confluite nel 1949 *La Bibliothèque française* (BF) e le edizioni *Hier et aujourd'hui* - e sulla quale Aragon imprimerà ampiamente il proprio segno. Come messo in luce da Béryll Lecourt, i due grandi temi della battaglia ideologica portata avanti dagli intellettuali comunisti in Francia sono la lotta per la pace e quella, come abbiamo in parte già messo in luce, per un romanzo nazionale propriamente francese, minacciato dalle «nouvelles tendances de l'après guerre, où foisonne sur le marché, en plein reflux de la littérature de la Résistance, une littérature américaine néfaste, ainsi qu'une littérature française d'auteurs à scandales et d'ex-collaborateurs»¹³. Al contrario il libro nazionale in Francia, nell'ottica di Aragon, si deve opporre alla nuova occupazione americana - contro la quale si scaglia in particolare *Le premier choc* di André Stil nel 1952 - ma può anche cantare la resistenza ai fascismi di tutti i popoli oppressi. Proprio per questo nel catalogo risuonano i nomi di Melpo Axioti, Pablo Neruda e Nazim Hikmet. I primi due sono in esilio in virtù delle loro posizioni politiche, mentre il terzo è in prigione. Si tratta, secondo le parole di Aragon, dell'«épopée [...] des peuples qui sortent de leurs chaînes et de leurs

¹¹ *Ivi*, cit., p. 160.

¹² *Ivi*, cit., p. 160.

¹³ Lecourt, Béryll, *Aragon éditeur : les EFR dans la guerre froide*, Fabula atelier,

http://www.fabula.org/atelier.php?Aragon_%26acute%3Bditeur, consultato il 10/02/2019

chants »¹⁴, che si uniscono alla lotta per la pace nella sua più vasta estensione. Attraverso la tematica della lotta all'oppressione vediamo nascere, per l'autore, una nuova letteratura, che vuole trovare nell'epica la sua dimensione discorsiva, di cui EFR si fa promotrice, e che avrà come modello la letteratura sovietica e come eroe tipo, il comunista:

Le Résistance, avec *Les Communistes* d'Aragon au premier plan, et les nombreux romans sur la résistance, mais aussi ce qui s'est appelé la « nouvelle Résistance », celle à l'occupation américaine (*Le Premier Choc*, premier roman français prix Staline en 1952), forme le grand thème de cette littérature qui se veut nouvelle. Mais on retrouve ici la même tension entre une visée très large, la défense de la paix, du progrès, de la résistance à l'oppression, et la réalité de guerre froide qui fait du héros nouveau un communiste, et un communiste français.¹⁵

In effetti, tra gli scopi primari delle EFR, come ci segnala Marie-Cécile Bouju, troviamo quello di «diffuser le réalisme socialiste, française et étranger (surtout soviétique), et d'éditer les pamphlets et textes polémiques. Ils sont donc en première ligne sur le front de la propagande politique la plus élémentaire »¹⁶. Tra le iniziative editoriali più importanti di Aragon troviamo infatti la fondazione della collezione “Le pays de Stalin” (1949-1951), che si dà lo scopo di portare a conoscenza del pubblico francese l'U.R.S.S. di Stalin e gli uomini che l'hanno costruita, sottolineando la continuità del suo eroismo. Vengono così tradotti, soprattutto ad opera di Elsa Triolet, la maggior parte dei testi incoronati dal premio Stalin in Unione Sovietica. In questo modo s'intende anche fornire agli scrittori francesi un modello estetico, quello del realismo socialista, attraverso l'esempio della letteratura sovietica più ortodossa. Anche se il progetto si risolverà in un fiasco editoriale¹⁷, incapace di uscire dalle maglie ristrette dell'ambiente militante, esso ci dà la misura dei fini formali ed estetici perseguiti dagli scrittori comunisti in questi anni.

Il romanzo proposto da Aragon vorrebbe opporsi da un lato ai romanzi di Sartre e ai suoi epigoni, quella che Aragon chiama la “moda esistenzialista” e che non manca di criticare; dall'altro alla letteratura francese che sembra una traduzione delle opere

¹⁴ Aragon, Louis, « Les pilotes de l'enthousiasme », in *Les Lettres Françaises*, 5 maggio 1949, citato in Lecourt, Béryl, *Aragon éditeur : les EFR dans la guerre froide*, Fabula atelier.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Bouju, Marie-Cécile, « Les maisons d'édition du PCF, 1920-1956 », in *Fond G. Péri, Nouvelles FondationS*, 2007/3, n° 7-8, cit., p. 264.

¹⁷ Si veda a questo proposito, Forest, Philippe, *Aragon*, Gallimard, 2015, p. 557.

americane e che Aragon vede manifestarsi nei libri di Boris Vian, ma anche la letteratura oscena di Henry Miller, che è uno dei bersagli polemicamente preferiti del poeta. In sostanza, i valori che la nuova letteratura dovrebbe esprimere sono: «optimisme, exaltation du Bien, de la vie [...] contre le pessimisme, le triomphe du Mal (l'idée qu'on « ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments », contre laquelle Aragon s'est toujours élevé avec force) et les forces morbides et artificielles de l'« autre » littérature»¹⁸. Le tre dimensioni che caratterizzano il realismo socialista promulgato da Aragon - ossia il materialismo storico, che considera la storia come soggetto del dramma e non come tela di fondo, la documentazione sulla quale riposano l'esattezza del romanziere e l'esperienza storica del romanziere come militante - giocheranno un ruolo di primaria importanza nella ricezione degli scrittori di origine greca. Tuttavia, l'interesse che si afferma in questo periodo rispetto alle loro origini in ambito letterario è legato ad almeno altri due elementi.

In primo luogo, la concezione dell'internazionalismo sorta all'interno del partito comunista e portata avanti in particolare da Aragon. A Zurigo nel marzo 1946 Churchill aveva infatti formulato l'idea degli Stati Uniti d'Europa, sulla quale negli stessi anni stavano riflettendo anche il francese Robert Schuman, il tedesco Konrad Adenauer e l'italiano Alcide de Gasperi, dai quali prenderà i suoi natali la futura Unione Europea. Ora, come sottolineato da Forest, Aragon si oppone a «l'humanisme abstrait que l'Unesco entend promouvoir », perché, in linea con l'anti-americanismo di cui abbiamo già parlato, « il voit en lui le cheval de Troie de l'idéologie américaine en passe de coloniser l'Europe et de conquérir le monde »¹⁹. Seguendo le idee che Aragon esprime in questi anni, la cultura è considerata come un campo di battaglia sul quale si affrontano:

Un pseudo-internationalisme à la solde des seuls intérêts américains et des nationalismes dont la spécificité revendiquée et assumée sert en réalité la cause du seul vrai internationalisme qui soit puisqu'il contribue, sous l'égide du communisme et la conduite de l'Union soviétique, au progrès de l'Humanité tout entière.²⁰

Vediamo quindi come i nazionalismi, rivendicati e assunti, ricoprono un'importanza di primo piano all'interno dell'internazionalismo promulgato dall'Unione Sovietica,

¹⁸ ¹⁸ Lecourt, Bérly, *Aragon éditeur : les EFR dans la guerre froide*, Fabula atelier.

¹⁹ Forest, Philippe, *Aragon*, Gallimard, 2015, cit., p.579.

²⁰ *Ivi*, cit., p. 579.

che ha come obiettivo primario in piena Guerra Fredda quello di contrastare il dominio ideologico e culturale imposto dagli Stati Uniti, attraverso la dottrina Truman e il piano Marshall, nonché attraverso l'imposizione dei suoi prodotti letterari e cinematografici. Proprio per questo quindi Aragon si impegna nel contrastare la cultura americana a favore di quella francese, ma allo stesso tempo valorizza, come abbiamo visto, il racconto della lotta all'oppressione di tutti i popoli del mondo. Questo rende preziosa agli scrittori stranieri la propria origine nazionale, poiché essa è il punto di partenza dal quale si contribuisce all'internazionalismo comunista, che intende valorizzare le differenze dei singoli stati europei ed extra-europei contro il conformismo capitalista rappresentato dagli Stati Uniti.

E ancora, secondo elemento che gioca un ruolo di rilievo nell'importanza accordata alle origini degli autori si colloca invece sul piano della riflessione estetica: si tratta dell'attenzione dedicata da Aragon al concetto di "circonstances" a partire dal 1946. Come scrive Forest, proprio nel gennaio del 1946 infatti nella prima delle sue *chroniques* per la rivista *Europe*, prendendo inaspettatamente a modello Reverdy, Aragon si esprime contro l'idea di una letteratura distaccata dal tempo e dal mondo: « Il n'y a pas de poésie, si lointaine qu'on la prétende des *circonstances*, qui ne tiennent des circonstances, sa force, sa naissance et son prolongement ». Tutta la poesia è dunque « éternelle enfin d'être datée ». Le « circostanze » sono il punto di sutura tra letteratura e realtà e sono anche ciò che ridà attualità alle opere, una volta che il tempo ne abbia offuscato i contesti di creazione. Non esiste opera quindi per Aragon che possa considerarsi distaccata dal mondo e dal tempo in cui è nata, dei quali al contrario rispecchia le poste in gioco e i limiti. Il poeta sembra così insistere sulla dimensione del testo che lo lega alla realtà presente e che egli ritrova all'interno degli scrittori che apprezza, come Paul Eluard, Pierre Emmanuel e Jean Cayrol. L'autore respinge in questo modo le tesi di quanti sostengono che uno scrittore debba invece porre un'indispensabile distanza tra se e gli eventi di cui narra, perché « toute littérature romanesque est authentique, soutient Aragon, parce qu'elle relève du témoignage, suppose l'expérience vécue de celui qui la dit »²¹. Esperienza vissuta e testimonianza, tanto valorizzate nell'elaborazione estetica di Aragon, di cui senz'altro scrittori e intellettuali greci in fuga dalla guerra civile possono far prova. Certo, una tale

²¹ *Ivi*, cit., p. 596.

preoccupazione nel campo estetico basta a far guadagnare ad Aragon la qualifica di «écrivain attardé, voire réactionnaire»²². Bisogna però tener conto che Aragon occupa, in questi anni, all'interno del campo letterario una posizione eteronoma, in cui quanto è propriamente letterario si mescola inestricabilmente alla materia politica, e questo è di fondamentale importanza rispetto alla ricezione degli scrittori di cui ci stiamo occupando. Infatti, l'interesse per gli scrittori greci che, come abbiamo già avuto modo di dire, militano nel Partito Comunista greco e hanno attivamente partecipato alla Resistenza, si collega al loro ruolo di latori di materia epica per la nuova letteratura, garantita dal marchio d'autenticità dell'esperienza vissuta. Dunque, quel che è importante sottolineare è che in questo momento storico tra la figura dello scrittore e quella del militante esiste uno scambio di prestigio, di esperienze e di procedimenti. L'esperienza vissuta e il valore di testimoniale dell'opera di questi autori sembra essere riconosciuto anche al polo più autonomo del campo, rappresentato da *Les Temps Modernes*, sul quale nell'agosto del 1950 viene pubblicata la testimonianza di Mimika Cranaki²³ sul suo esilio, cominciato dal viaggio sul piroscafo Mataroa. L'articolo ha certo un suo valore letterario, ma viene pubblicata soprattutto in virtù del suo valore di testimonianza, poiché i fatti della Grecia avevano ampiamente colpito l'opinione pubblica francese e in particolare l'arrivo del Mataroa. Vediamo a questo proposito cosa accade sulla stampa.

3.4.LA RICEZIONE DELLA GRECIA IN FRANCIA (1946-1950)

Se la dittatura di Metaxas, come abbiamo messo in luce nel capitolo precedente, non aveva suscitato la solidarietà degli intellettuali francesi, volti in quegli stessi anni alla guerra di Spagna e al sostegno ai ribelli spagnoli in lotta contro Franco, nel dopoguerra invece alla Grecia sono indirizzate appassionate attestazioni di solidarietà, in ragione del grande valore dimostrato dai partigiani durante la guerra. Come sottolinea Basch : « La nouvelle de l'héroïsme grec avait agi comme une décharge électrique sur les

²² *Ibid.*

²³ Cranaki, Mimika, « Journal d'exil », in *Les temps modernes* », n°58, agosto 1950, pp.327-340. Si tenga conto inoltre che *Les temps modernes* aveva pubblicato già nel 1948 un'altra testimonianza della scrittrice dal titolo "Nous autres. La generation de '40 en Grèce".

Français vaincus et partiellement occupés par l'Allemagne »²⁴. Se negli anni '30 la Grecia e il viaggio in Grecia avevano rappresentato per gli intellettuali soprattutto una forma d'evasione, nonostante la dittatura di Métaxas e i suoi oppositori, adesso “on se tourne [...] vers une Grèce héroïque qui, aux yeux de tous, incarne d'autant mieux l'esprit de la liberté qu'elle venait de représenter celui du rêve”²⁵. Il sentimento di forte simpatia che lega in questo periodo i francesi ai greci si riassume perfettamente nelle parole di Claude Aveline: “Les manuels nous avaient enseigné que la Grèce n'appartenait qu'au passé, qu'elle était morte. Les pseudo-vainqueurs ont eu à s'expliquer trois ans et demi avec ce peuple de fantômes »²⁶. Anche Lacarrière, nell'*Été grec*, in cui raccolse i ricordi dei suoi lunghi viaggi in Grecia, avrebbe posto come punto di cesura importante la guerra civile in Grecia, momento nel quale la vecchia idea della Grecia immaginaria promulgata dalla scuola sarebbe morta in favore di quella reale:

J'étais venu ici, poussé par les fantômes et les mirages du passé, pour jouer devant les Grecs d'aujourd'hui les drames et les horreurs de la guerre de Troie alors qu'une autre guerre se déroulait en ces lieux mêmes. Une guerre civile, plus lourde et meurtrière que celle des Grecs et des Troyens. Ce jour-là, dans cette nuit de Delphes et ce silence des montagnes où nous épiâmes sans aucune doute les partisans, je sentis qu'une Grèce mourait en moi et qu'une autre naissait.²⁷

Proprio per questo nel 1946 la rivista *Le voyage en Grèce*, che abbiamo già incontrato, conosce un effimero ritorno con la pubblicazione di un numero speciale intitolato *Messages de la Grèce*, sul quale, come prima della guerra, continuavano ad esprimersi nomi illustri, tra i quali possiamo citare a titolo d'esempio André Gide, Charles Vidrac, Jean Cassou, Pierre Reverdy, Georges Batailles, Gabriel Audisio, Albert Camus. Sarà l'ultimo numero della rivista: finanziata dal proprietario di una grande compagnia navale, essa non troverà più motivo di esistere nel momento in cui la situazione politica in Grecia non avrebbe spinto nessuno, eccettuati i rivoluzionari, a intraprendere un viaggio nel paese.

²⁴ Basch, Sophie, *Le Mirage Grec*, cit., p. 474.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Testimonianza raccolta da Roger Millieux in *Hommage à la Grèce. 1940-1944*, Athènes, Collection de l'Institut français d'Athènes, 1979. Cit., p. 135, citato in Basch, Sophie, *Le mirage Grec*, p. 474.

²⁷ Lacarrière, Jacques, *L'été grec. Récit d'une passion grecque*, [1975], 2018, Pocket, cit., p.17.

Questo speciale interesse per la Grecia contemporanea ci sembra inoltre dimostrato dal fatto che a partire dai primi mesi del 1946, i principali quotidiani e alcune riviste del paese - *Le monde*, *Combat*, *Ce soir*, *Le Figaro*, *Carrefour*, *L'Action* e *Gavroche* -, come ci segnala Athanasia Balta²⁸, inviano in Grecia i propri inviati speciali: «[Ils] ne se limitent pas à informer leurs lecteurs sur l'aspect politique de la crise, ils essaient de leur faire ressentir l'ambiance quotidienne dans laquelle vit le peuple à Athènes et dans les provinces, où règnent la peur et la misère»²⁹. Come messo in luce ancora da Balta, sembra che l'attitudine della stampa nei confronti della guerra in Grecia sia fortemente segnata dalla logica della Guerra Fredda: ognuno dei due campi opposti, comunista e anticomunista, tende a vedere nel blocco avversario il colpevole dei disordini e delle violenze in Grecia. Ecco dunque che si moltiplicano i reportages sulla Grecia : «La question cruciale de l'hiver, au début du 1947, est l'identité des partisans : qui sont les rebelles ? Patriotes pour la presse communiste, terroristes et criminels pour les journaux conservateurs»³⁰.

La questione greca è in questi anni tanto più importante in virtù della sua posizione strategica nei Balcani e del valore simbolico, che la presa della Grecia da parte di uno schieramento o dell'altro avrebbe avuto. Sembra infatti che la battaglia che si combatteva in Grecia non fosse altro che la lotta tra Unione Sovietica e Stati Uniti combattuta per interposta persona.

Un altro dato importante da sottolineare è che per tutti i giornalisti, conservatori o meno, la nazionalità francese rappresenta una sorta di *passe-partout*, che permette loro di muoversi abbastanza liberamente nel paese e di entrare facilmente in contatto con i partigiani. La Francia, in questo delicato momento storico, sembra essere infatti per i greci sinonimo di lotta per i diritti dell'uomo e per la libertà. Tra i numerosi *reportages* concernenti la Grecia, cercheremo di concentrarci su quelli che riescono, per la loro rappresentatività, a darci delle informazioni globali sulle differenti posizioni all'interno del campo letterario francese.

²⁸ Balta, Athanasia, *La presse française face à la guerre civile grecque (1946-1949)*, Cahiers balkaniques, n° 41, 2013, p.2.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

Nella primavera del 1947 l'*Humanité* invia il suo primo corrispondente, Germain Rigal, al quale il generale Markos Vafiadis accorda la sua prima intervista, presentata come esclusiva mondiale. Quel che la stampa di sinistra denuncia in particolar modo è « la doctrine Truman et l'intervention américaine en Grèce ». Per quel che riguarda la Grecia inoltre « La presse de la gauche communiste et non communiste proteste vivement contre la répression, les arrestations massives et la violation des libertés démocratiques par le gouvernement grec ».

Al contrario la stampa di destra si esprime quasi sempre in favore di un intervento americano, considerato come l'unico mezzo per proteggere la Grecia e tutta la civiltà occidentale dalla barbarie sovietica. Vi si esprime « la conviction que la guerre civile est provoquée par l'action traître des communistes grecs, soutenus moralement et matériellement par l'U.R.S.S. »³¹.

A partire dal maggio del 1947 alcuni elementi di politica interna in Francia, avranno una certa influenza su quel che si scrive a proposito della Grecia: non ci sarà più alcun ministro comunista nel governo Ramadier e il PCF si trova ormai all'opposizione. Contro la dottrina Truman e il piano Marshall nel settembre 1947 viene creato il Kominform e in Francia i grandi scioperi dell'autunno 1947 aggravano la divisione in seno alla società francese, allora: « L'Humanité fait de plus en plus usage de l'exemple grec pour lancer des attaques rigoureuses contre le gouvernement français en matière de politique étrangère »³².

Tra settembre 1947 e giugno 1948, come abbiamo visto, la guerra civile greca entra nella sua fase più decisiva: si costituisce il GDP, "les gouvernement des montagnes", secondo i termini utilizzati dall'*Humanité* per annunciarlo. Da questo momento il numero di giornalisti in Grecia aumenta. Una posizione importante in questo periodo è quella presa da *Le Monde* che:

est persuadé d'une part de l'action traîtresse des « rebelles communistes » et, d'autre part, de l'intention sincère des États-Unis d'aider la Grèce en danger. Après la formation du GDP, le journal exprime la conviction qu'il s'agit d'une nouvelle manifestation de l'activité du Kominform.

³¹ *Ivi*, cit., p. 3.

³² *Ibid.*

L'inviato ad Atene di *Le monde* è Marc Marceau: arriva nella capitale nel gennaio 1948 e i suoi articoli appaiono sotto il titolo *Les lettres d'Athènes*. In accordo con la linea del suo giornale, Marceau ritiene che la responsabilità del conflitto sia da attribuire a "l'expansionnisme soviétique", ma allo stesso tempo, pur restando ostile ai comunisti greci, accusa il governo di aver seguito una linea politica irresponsabile e priva di coerenza, qualificando di incapaci tutti i politici di destra.

Invece la nuova inviata speciale de *L'Humanité* è una donna: Simone Téry. Arriva nella "Grecia libera", nella regione del nord della Grecia nell'ottobre 1947 come "envoyée spéciale de L'Humanité à l'armée de Markos". I suoi *reportages* verranno pubblicati sotto il titolo generico *Les hommes de coeur sont plus forts que les dollars*, dal 19 dicembre 1947 al 4 gennaio 1948. Come messo in ce da Balta « avec beaucoup de lyrisme, elle donne l'image idyllique d'une armée de héros. Parallèlement elle ne manque pas de tirer les leçons politiques nécessaires »³³, in altre parole sembra quasi che Téry nei suoi *reportages* si voglia tenere fedele ai precetti del realismo socialista, come sembra confermare il passo che segue:

Quelle leçon que la Grèce pour nous, Français, et pour tous les peuples que veut coloniser l'impérialisme américain, quelle leçon et quel exemple !... En Grèce, j'ai vu ce que, si nous le laissons faire le parti américain prépare pour la France ; le retour des années du malheur, les traîtres revenus au gouvernement³⁴.

Il titolo dell'articolo da cui la citazione è tratta ci sembra per altro emblematico rispetto ai rapporti che in questo periodo si tessono tra Francia e Grecia: « Je t'ai retrouvée, Grèce des héros, mère de la France ». Quel che si ricerca è una Grecia eroica che faccia da specchio alla Francia e dalla quale poter prendere a piene mani materiale epico per una narrazione che vede nei comunisti e nei rivoluzionari i nuovi eroi della modernità.

Balta segnala inoltre che tra la stampa comunista e anticomunista esiste una tendenza intermedia che raccoglie degli intellettuali non comunisti. Si ritrova in giornali come *Combat* e *Franc-tireur* e nella rivista *Esprit*, che « se tiennent à égale distance entre les deux grandes puissances en ce qui concerne l'aspect extérieur des événements de Grèce et, en même temps, jugent sévèrement le gouvernement grec pour sa politique

³³ *Ivi*, cit., p. 4

³⁴ Téry, Simone, « Je t'ai retrouvée, Grèce des héros, mère de la France », in *L'humanité*, 28-29 dicembre 1947.

de répression contre la gauche »³⁵. Prendiamo a questo proposito l'esempio di una rivista nata dalla resistenza come *Combat*, che seguì in presa diretta per due mesi gli avvenimenti tramite i *reportages* di Roger Grenier, un giovane scrittore che aveva preso parte alla Liberazione di Parigi. Grenier avrebbe in seguito raccolto i suoi ricordi sui mesi passati accanto ai ribelli nel romanzo *Les Embuscades* del 1958. Colpisce, in ogni caso, il titolo del primo *reportage* pubblicato su *Combat* "L'Olympe, séjour des dieux et des partisans". Il titolo dà di nuovo il tono del testo. Anche Grenier infatti, come sottolinea Basch, non sfugge alla tentazione di riferirsi ai fasti della Grecia classica e afferma che: "Il manque à la Grèce d'aujourd'hui un Démosthène". Nei *reportages* di Grenier, come in molti altri articoli dell'epoca, inoltre ritroviamo la denuncia dell'intervento delle potenze straniere, in questo caso la Gran Bretagna e la Russia, che si contendono il paese e intervengono nelle sue questioni interne.

Per concludere a partire dall'autunno 1948, la stampa, a eccezione di *Le Monde* e dell'*Humanité* si occuperà sempre meno della Grecia. La disfatta dell'esercito democratico e la fine della guerra nell'agosto 1949 incontrarono in realtà l'indifferenza della maggior parte dei giornali. Balta sembra concludere che malgrado la profonda divisione, la stampa sembra essere unanime nel manifestare la propria affezione alla Grecia. Proprio per questo nel febbraio 1949 dalle *Lettres Françaises* Aragon può scrivere: « Il y a une longue histoire entre la Grèce et nous ». Eppure sottolinea la studiosa :

L'attitude de la presse est donc façonnée aussi par l'influence de l'image traditionnelle de la Grèce en France. En pleine guerre civile, ruinée et exsangue, la Grèce reste comme elle l'était toujours, la mère de la sagesse humaine, le berceau de la démocratie, le carrefour du monde où se rencontrent l'Occident et l'Orient, le rationnel et le mystique. Par ailleurs, la Grèce contemporaine est avant tout le petit pays héroïque dont la résistance antihitlérienne grandiose avait beaucoup contribué à la victoire alliée.³⁶

In altre parole, l'attitudine della stampa è influenzata dall'immagine tradizionale della Grecia, veicolata in parte dalla scuola e ancorata nella stessa letteratura prodotta sulla Grecia, più che nella realtà. Ne troviamo un esempio eclatante di nuovo in un articolo di Simone Téry del 1948:

³⁵ Balta, Athanasia, « La presse française face à la guerre civile grecque (1946-1949) », p. 4-5.

³⁶ *Ivi*, cit., p. 5.

Je veux d'abord, avec toute mon admiration, tout mon amour, te saluer, Grèce clair et dure, diamant de l'Europe, Grèce de toujours, terre des héros, mère de la France. C'est toi qui nous as donné la civilisation, c'est toi qui nous a appris l'intelligence, la beauté, la mesure, le sourire et comment on lutte et on meurt pour la liberté³⁷

Tutto quel che è degno d'ammirazione nel presente sembra affondare le sue radici nel passato antico, mentre tutto il negativo del carattere nazionale greco è legato alla storia greca moderna e contemporanea. In ogni caso, ci sembra di poter confermare quanto sostenuto da Balta: «L'image traditionnelle de la Grèce est utilisée pour créer de nouveaux mythes et symboles», dei quali si servono sia la destra sia la sinistra, anche se il valore loro attribuito varia a seconda dei fini perseguiti. Così, nella stampa anticomunista il « piccolo paese eroico » rappresenta il bastione della lotta del mondo libero contro la barbarie comunista. Al contrario, la stampa comunista ha trovato nella Grecia una nuova fonte ricca di argomenti propizi a un uso politico, ma anche di immagini eroiche e di simboli: «Le PCF a vu dans les rudes andartès des montagnes les représentants d'un romantisme révolutionnaire cher à la culture communiste»³⁸. I nuovi eroi sono presentati come i veri discendenti dei guerrieri di pietra arcaici e degli eroi leggendari di Omero. Proprio per questo « Journalistes et intellectuels communistes donnent de l'Armée démocratique l'image idéale d'une armée populaire qui se bat avec abnégation, du patriote communiste qui combat l'impérialisme américain »³⁹.

Infine, è importante sottolineare, come ha fatto Sophie Basch, che da questo momento in poi la ricezione della Grecia non evolverà, «en dépit d'un certain engouement pour sa littérature, bénéficiaire de l'essor général des traductions »⁴⁰, e che esiste una costante nella ricezione della Grecia in Francia: «le flux et le reflux de la sympathie que les écrivains portent à la Grèce sont en relation étroite avec sa situation politique, à l'exception de la période de l'entre-deux-guerres où l'on ne voulait pas voir et où on préféra se réfugier dans l'abstraction »⁴¹. Si ama la Grecia soprattutto nelle avversità politiche, che permettono di apprezzare nei greci le qualità eroiche che li legano al loro

³⁷ Téry, Simone, « Ils se battent aux Thermopyles », in *L'humanité*, 1948, p. 229.

³⁸ Balta, Athanasia, « La presse française face à la guerre civile grecque (1946-1949) », p. 6.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Basch, Sophie, *Le mirage Grec*, cit. p. 493.

⁴¹ *ibid.*

illustre passato e che danno modo ai francesi, e con loro a tutti gli altri europei, di sentirsi a loro volta degni eredi della tradizione classica. Si pensi al caso di un poeta che intrattiene in questi anni un rapporto privilegiato con la Grecia, facendovi numerosi viaggi: Paul Éluard.

3.5. ÉLUARD TRA GLI ANDARTÈS

Il primo avvenimento storico di rilievo ad attirare l'attenzione di Éluard fu la feroce repressione dei partigiani greci, massacrati dalle truppe britanniche sbarcate nel paese durante il mese di dicembre del 1944. Ispirerà la prima poesia che il poeta dedicherà alla Grecia, intitolata *Athena*. Ne citiamo qualche verso:

Peuple grec peuple roi peuple désespéré
Tu n'as plus rien à perdre que la liberté
Peuple désespéré mais peuple de héros
Peuple de meurt-de-faim gourmands de leur patrie

Quel che colpisce in queste poesie è il tono epico, che ritornerà nella raccolta *Grèce, ma rose de raison*, nel quale il cronotopo della Grecia, insieme a quello della montagna sarà molto frequente, unito al grande tema del disprezzo della morte. In seguito, il poeta terrà alcune conferenze in tutta la Grecia, probabilmente su invito di Octave Merlier. Su questo primo viaggio in Grecia normalmente gli esegeti del poeta non si dilungano e l'unico ad offrircene uno spaccato esaustivo è Robert Jouanny⁴². Siamo nel 1946 e il poeta è affaticato da una malattia e dalla recente perdita della moglie. Nel suo breve soggiorno ad Atene tiene, tra il 21 e il 27 maggio, sei conferenze e numerosi incontri con poeti e intellettuali greci. Tuttavia, l'incontro con il poeta non sembra colpire in maniera particolare il poeta Séféris, che nel suo diario annota in data 20 maggio: « Réception à l'Ambassade de France. Eluard vient d'arriver ; on dirait qu'il attend qu'un souffle l'emporte. Cet homme de la cinquantaine me donne l'impression qu'il est le grand-père de Gide septuagénaire lorsque je fis sa connaissance »⁴³. Séféris noterà nello stesso diario come il poeta tenda a ripetersi, poiché nella sua conferenza

⁴² Jouanny, Robert, « Eluard en Grèce », in Pomeau, René (a cura di), *Histoire et littérature : Les écrivains et la politique*, 1977, Puf, Paris.

⁴³ Séféris, Giorgios, *Meres tou 1945-1951*, Athènes, Ikaros, 1973, p.33 (traduzione in francese di Jouanny), citato in Jouanny Robert, *op.cit.*, p. 163.

riconosce dei passi interi di un intervento tenuto ad Atene nel 1936. Il poeta greco sembra invece colpito dalla lettura delle poesie che seguì la conferenza. Per un'analisi più dettagliata di questo primo viaggio in Grecia di Eluard e per la riproduzione integrale dei suoi interventi rimandiamo al già citato articolo di Jouanny. In ogni caso, come afferma lo studioso: "C'est seulement après le séjour de 1949, au contact de la réalité du combat plutôt que des combats de salon, que l'inspiration grecque s'affirma chez Eluard, sous forme de traductions, d'allusions et surtout de beaux poèmes de *Grèce ma rose de raison* (1949). »⁴⁴. Risale infatti al 1949 il viaggio in Grecia più conosciuto tra quelli di Eluard, durante il quale l'autore si spinse fin sui campi di battaglia sul monte Grammos per incoraggiare i partigiani greci nella loro lotta contro quello che la stampa di sinistra dell'epoca chiamava "le monarcho-fascisme". Il viaggio di Éluard ebbe luogo tra maggio e giugno 1949, in compagnia di Yves Farges. I giorni spesi sul monte Grammos insieme ai ribelli hanno per lo più attirato l'attenzione dei suoi biografi ufficiali. In particolare, in virtù del fatto che il 10 giugno 1949 il poeta lanciò, amplificato da degli altoparlanti, un appello alla riconciliazione, che aveva in realtà ben poche possibilità di essere inteso dalle truppe governative che si trovavano a poca distanza. Citiamo parte del discorso:

Fils de Grèce, je m'adresse à vous, paysans, ouvriers, intellectuels, embrigadés dans l'armée d'un gouvernement qui ne vous représente pas. J'ai voulu avant tout être ici un témoin et je n'ai été animé que de l'unique souci de la vérité, que de ma passion pour la paix. Une guerre fratricide comme la vôtre est la plus horrible des guerres et ceux qui vous y conduisent peuvent seuls en tirer profit. Ce que j'ai vu en Grèce libre, c'est l'invincible armée du peuple, où les officiers et les soldats sont fraternellement unis par l'amour de leur patrie et de la liberté. Aucun étranger dans leurs rangs, leur dessein n'étant que l'indépendance et la grandeur de leur pays dans le bonheur et dans la paix. Je les ai vu au grand jour de leur cœur innocent, de leurs yeux francs et de leur ciel serein, danser et chanter comme des enfants. J'ai vu aussi leur front s'assombrir à l'idée que ce sont leurs frères, leurs fils et leurs pères qu'ils ont en face d'eux dans le combat. Mais trop de territoires sont encore à libérer, trop de ruines à relever, trop de champs à défricher et surtout trop de martyrs à délivrer. Je vous conjure de penser, vous qui vous trouvez du côté des geôliers et des bourreaux, à tous ces innocents qui, chaque jour, paient de leur sang votre propre avenir. Je vous conjure de penser à l'horreur de Makronissos et de vos prisons où des milliers de patriotes, sûrs de leur victoire, attendent chaque jour les tortures et la mort. J'ai vu partout d'ici, sur le front comme à l'intérieur, vos prisonniers traités avec le plus grand respect de la personne humaine et nourris comme les andartès [les rebelles], j'ai vu vos blessés soignés avec les mêmes

⁴⁴ Jouanny, Robert, *Op.cit.*, p. 181.

attentions et la même bienveillance que ceux de l'armée démocratique. Beaucoup choisissent cette dernière solution. C'est bien la première fois dans l'Histoire moderne qu'une armée se sent forte, assez sûre de la victoire pour pouvoir montrer pareille confiance en l'homme. C'est aussi la première fois qu'une armée offre d'autant plus la paix qu'elle voit grandir ses forces. La seule victoire qu'elle souhaite est l'union de tout son peuple et la fin des misères d'une guerre imposée par les impérialistes anglo-saxons. Dans le monde entier, les gens simples luttent pour la paix. Le bon peuple de Grèce, en se couvrant de gloire, est à leur avant-garde.

Ecco che in questo intervento emerge come il poeta ricopra il ruolo di testimone, preoccupato di registrare la verità e di partecipare alla storia vivente del paese, in nome della lotta per la pace. Ci è nota la disfatta cui le armate dei partigiani greci erano destinati in ogni caso. Dell'affezione di Éluard per il popolo greco e le sue lotte rimarrà un segno indelebile nella sua opera. Secondo Athanasia Tsatsakou, la Grecia è in effetti un elemento ricorrente nell'opera di Éluard: « Elle y figure soit directement, toutes les fois qu'elle est nommée, soit indirectement, comme infrastructure mythologique ou culturelle »⁴⁵. In particolare, questo viaggio si tradurrà al suo ritorno in Francia nella raccolta *Grèce, ma rose de raison*. Oltre alle sue poesie la raccolta contiene le traduzioni, che si devono a Melpo Axioti in collaborazione con lo stesso Éluard, delle poesie di due partigiani fucilati, i poeti -combattenti Yannopoulos e Asteris, con i quali il poeta stabilisce nei suoi componimenti una fitta rete di rimandi, messa in luce di nuovo da Tsatsakou. Nello stesso spirito filellenico Éluard ritradusse due poesie popolari *Votis Mourant* e le *Cercueil de Dimos* – già tradotte negli anni Venti dell'Ottocento da Fauriel nella celebre raccolta che abbiamo già nominato - per la rivista *Europe*, che consacrerà una parte del suo numero del luglio 1949 a “La chanson de la résistance en Grèce”. Questo ci sembra testimoniare del fatto che gli entusiasmi verso la Grecia caratterizzanti questo periodo si riallacciano a quelli di inizio Ottocento, che avevano animato i filelleni durante la rivolta contro i turchi e che avevano spinto Victor Hugo a scrivere in onore dei ribelli *L'Enfant Grec*.

3.6.L'AZIONE DELL'INSTITUT FRANÇAIS D'ATHÈNES

⁴⁵ Tsatsakou, Athanasia, *La Grèce comme espace-temps chez Paul Éluard*, L'Harmattan, 2000, cit. p. 10.

Per parlare della Grecia in Francia nel dopoguerra, bisogna infine mettere in rilievo il ruolo di due celebri filelleni e neoellenisti, che giocarono una parte di importanza maggiore nelle relazioni tra i due paesi, sia attraverso il loro lavoro di traduttori e critici, sia attraverso le loro funzioni ufficiali. Si tratta di Octave Merlier e Roger Milliex, rispettivamente il direttore e il vice-direttore dell'*Institut français d'Athènes. Agrégés de lettres*, entrambi lavorarono inizialmente come professori di francese, senza mai abbandonare, anche all'apice delle loro carriere, l'attività scientifica, tramite la stesura di articoli e studi, la traduzione e il lavoro di editori. Merlier terminerà addirittura la sua carriera come professore di greco moderno all'università di Aix-en-Provence dal 1962 al 1971. Quel che sembra animare l'attività di promozione culturale dei due intellettuali sembra essere la convinzione « que le meilleur moyen d'assurer la diffusion de la culture française en Grèce est de manifester un intérêt sincère pour la culture grecque et d'en soutenir de manière efficace le développement »⁴⁶. In questa direzione va senz'altro una delle iniziative di Octave Merlier al suo ritorno ad Atene nel 1945, ovvero la creazione di un servizio d'edizione proprio all'*Institut français*, che gli permetterà di pubblicare più di un centinaio di libri tra il 1945 il 1961 nella famosa *Collection de l'Institut français d'Athènes*. Arnoux-Farnoux ha sottolineato che:

L'originalité de ces éditions est que, loin de se contenter de faire la promotion de la littérature française traduite en grec, elles vont s'attacher au contraire à publier un très grand nombre d'études d'universitaires et de chercheurs grecs dans le domaine les plus divers [...], aussi bien en grec qu'en français, ainsi que des œuvres de la littérature grecque moderne, dans leur version originale ou traduites en français. C'est ainsi par exemple que Solomos, Séféris, Sikélianos, ou Katzantzakis sont traduits en français, mais également que l'œuvre théâtrales de Sikélianos, refusée per les éditeurs grecs de l'époque, est éditée en grec.⁴⁷

L'invenzione di questa collezione permette dunque agli scrittori greci di sfuggire alla censura e dare ampia diffusione alle loro opere, anche in ragione del fatto che traduzioni in francese dei loro testi sono in grado di raggiungere un pubblico internazionale.

⁴⁶ Arnoux-Farnoux, Lucile, « Relations intellectuelles et artistiques entre la France et la Grèce au XXe siècle. L'action de deux philhellènes, Octave Merlier (1897-1976) et Roger Milliex (1913-2006) », in *Rives méditerranéennes*, n°50, 2015, p. 61.

⁴⁷*Ivi*, cit. p. 58.

Negli anni del dopoguerra inoltre i due intellettuali si resero celebri, tra le numerose iniziative di cui furono promotori, per l'organizzazione di due eventi maggiori: il Mataroa – di cui parleremo in seguito - e l'*Exposition des oeuvres offertes par des artistes français en Hommage à la Grèce*, che ebbe luogo all'*Institut français d'Athènes* dal 17 al 29 aprile 1949. Quest'ultimo rappresenta in un certo senso, come sottolinea Arnoux-Farnoux⁴⁸, l'inverso speculare del viaggio sul Mataroa, che da Atene a Parigi aveva condotto in Francia circa 200 giovani studiosi. Invertita la rotta, da Parigi viaggiarono verso Atene una quarantina di opere di artisti contemporanei francesi.

L'evento fu reso possibile da Roger Milliex e sua moglie, che nell'inverno 1945-1946 si trovavano in Francia. Milliex stava tenendo una serie di conferenze per informare il pubblico francese sul contributo della resistenza in Grecia, ma accanto a questo stava cercando di raccogliere in un movimento di reciprocità degli omaggi alla resistenza greca da artisti e intellettuali francesi, che potessero fornire conforto alla parte resistente del paese in un momento in cui la violenza e la guerra sembravano in Grecia ben lontane dal voler finire. Così, come racconta lo stesso Milliex: «Nous songions alors uniquement à un monument écrit, à une sorte de Livre d'Or où les Français de tout rang et de toute culture viendraient évoquer les sentiments d'admiration, de piété, de fraternelle solidarité qu'ils éprouvèrent en silence, de 1940 à 1944, devant l'exemplaire attitude de la Grèce en guerre »⁴⁹. Ricevute le prime testimonianze scritte tuttavia, cominciò a manifestarsi anche l'interesse di alcuni pittori: per primi vollero partecipare agli omaggi André Fourgeron e Henri Matisse. Quest'ultimo in particolare offrì un'opera da lui illustrata durante la guerra: la *Pasiphae* di Montherland, seguita da *Chant de Minos*, e domandò inoltre che il Museo Moderno di Atene accettasse uno dei suoi disegni. I due artisti aprirono così a una più vasta partecipazione di pittori, scultori e disegnatori, che richiamò anche l'attenzione del famoso editore d'arte greco-francese Christian Zervos. Accanto alle testimonianze scritte, i Milliex cominciano così a raccogliere, da un *atelier* all'altro, delle opere d'arte per la Pinacoteca di Atene: Picasso, Marquet, Lhote, Marchand, Gromaire e altri forniranno i loro contributi,

⁴⁸ *Ivi*, cit. p., p. 59.

⁴⁹ Milliex, Roger, *Catalogue de l'Exposition des œuvres offertes par ses artistes français en hommage à la Grèce*, IFA, 1949, p. 7.

impresiositi da dediche cariche di emozionato sostegno al popolo greco. Così i Milliex raccolsero :

29 toiles, gravures, dessins, sculptures, livres d'art offerts à la Grèce par 26 artistes Français (ou Français d'adoption comme Galanis et Mario Prassinis) auxquels avait bien voulu se joindre Madame Sébasto-Bourdelle, [leur] remettant une belle « Pallas » de bronze, comme un hommage posthume de son mari à la terre de ses attaches spirituelles et charnelles ⁵⁰.

A queste si unirono anche quelle inviate per iniziativa della *Direction Générale des Relations Culturelles du Ministère des Affaires étrangères*, che portarono l'insieme a 46 pezzi d'arte, che saranno esposti nell'aprile 1949 all'*Institut Français*, prima di essere solennemente consegnate al Ministro greco dell'Educazione, Costantin Tsatsos, e poi deposte alla Pinacoteca di Atene. Questa esposizione, testimonianza dell'amicizia tra i due popoli, ebbe non soltanto un valore artistico, ma anche e soprattutto un valore etico di sostegno alla popolazione resistente. Tuttavia, il contesto sociale e politico in cui ebbe luogo era abbastanza instabile, perché agitato dalla guerra civile non ancora terminata. La stampa di destra infatti, come sottolinea Arnoux-Farnoux⁵¹, criticherà aspramente questa esposizione, non soltanto per le tendenze estetiche che vi erano rappresentate, ma anche per la partecipazione di artisti comunisti. Proprio per questo, Merlier decise di non pubblicare immediatamente il famoso *Livre d'Or*, con le testimonianze raccolte dai Milliex, che avrebbero potuto inasprire il già teso clima politico. Questo verrà pubblicato soltanto nel 1979 dopo la fine della dittatura dei Colonnelli e a trent'anni di distanza dall'esposizione. Quel che colpisce nei testi è innanzi tutto la lunga lista di scrittori che parteciparono e poi la trasversalità degli omaggi: anche se la sinistra fu maggioritaria – con, tra gli altri, gli interventi dei comunisti Éluard e Gullevic. Numerosi omaggi si devono anche a scrittori di destra, come de Lacretelle e Boissy, ed anche alle correnti spiritualiste d'ispirazione cattolica, rappresentate da Jacques Maritain e Emmanuel Mounier, fondatore della rivista *Esprit*. Abbiamo del resto già messo in luce l'importanza che la resistenza aveva avuto in Francia e il rilievo di temi come l'azione, la pace e la rivoluzione nel campo letterario francese. Così, oltre a scrittori del calibro di Bernanos,

⁵⁰ Milliex, Roger, Catalogue, 1949, cit., p. 9.

⁵¹ Arnoux-Farnoux, Lucile, « Relations intellectuelles et artistiques entre la France et la Grèce au XXe siècle. L'action de deux philhellènes, Octave Merlier (1897-1976) et Roger Milliex (1913-2006) », cit., p. 61.

René Char, Georges Duhamel, Roger Martin du Gard, François Mauriac, Francis Ponge, Jules Romains, Vercors, Tristan Tzara e Paul Claudel, troviamo anche numerosi giornalisti, editori e letterati come Jean Ballard, all'epoca direttore dei *Cahiers du Sud*, Jean Cassou, Jean Cayrol, Max-Pol Fouchet, Jean Paulhan e Pierre Seghers, insieme a ellenisti, neoellenisti e rappresentanti del mondo scientifico. Anche l'architetto Le Corbusier partecipò, ricordando la sua venuta ad Atene nel 1933 e, infine, *l'Université de Paris*, attraverso il suo rettore, e gli allievi dell'École Normale Supérieure espressero la loro solidarietà. Come sottolinea Arnoux-Farnoux: «La teneur des hommages est moins variée, le plus grand nombre se contentant d'un éloge un peu vague de l'héroïsme grec pendant la guerre, avec souvent un recours assez attendu à la référence antique. Quelques-uns toutefois, mieux informés et plus engagés, font directement allusion à la guerre civile»⁵². In questa direzione vanno per esempio le già nominate poesie di Paul Éluard e di Gullevic, che rimandano ai sanguinosi avvenimenti del dicembre 1944, mentre molti altri esprimono l'augurio che si ristabilisca in Grecia la libertà e la democrazia.

All'IFA seguiranno altre manifestazioni sull'arte francese contemporanea, come l'esposizione nel 1955 dei disegni e delle litografie di Fernand Léger, ma quella del 1949, come conclude Arnoux-Farnoux, «reste unique par son histoire et sa signification»⁵³.

3.7. IL MATAROA: ETEROTOPIA DELL'ESILIO

Una delle iniziative più importanti prese da Octave Merlier nel dopoguerra è inoltre, come abbiamo già sottolineato, il Mataroa, che designa ormai metonimicamente il viaggio che ha condotto nel dicembre 1945 centoventisei studenti Greci dal Pireo a Parigi. Il Mataroa non era altro che una nave neo-zelandese addetta al trasporto di truppe militari sulla quale i borsisti del governo francese raggiunsero il porto di Taranto dal quale avrebbero raggiunto la Francia tramite un lunghissimo viaggio in treno. Si tratta di un evento maggiore, che non si ripeterà più nella storia dei rapporti tra i due paesi, e che corrispose al culmine della politica delle borse messe in atto dal

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ivi*, cit., p. 62.

governo francese in favore della Grecia che, iniziata alla fine degli anni '20, terminerà soltanto negli anni '80. A questo proposito Nicolas Manitakis ha sottolineato che: « L'aide apportée aux migrations étrangers par l'État français au lendemain de la Libération fut d'autant plus importante qu'elle survenait alors même que le courant d'études vers la France se trouvait au point mort après la guerre »⁵⁴. Proprio per questo il *Ministère des Affaires étrangères* decise di predisporre un numero di borse particolarmente alto, che permettesse di attrarre nuovamente i migliori talenti d'Europa in Francia. Accanto a questo, l'Italia e la Germania si erano ormai qualificate come meta di studio per la maggior parte degli studenti d'Europa e della Grecia in particolare, dove le due potenze occupanti erano ritenute causa principale delle sofferenze patite dal paese nel corso della guerra. Inoltre, secondo una lunga tradizione francofila ampiamente diffusa nel paese soprattutto negli ambienti intellettuali e studenteschi, la Francia era considerata la patria della libertà e della lotta contro i fascismi.

Octave Merlier, « l'un des intellectuels étrangers les mieux intégrés à la société hellénique »⁵⁵, a partire dal 1937 aveva già fatto parte, in quanto direttore dell'*Institut*, della commissione incaricata di selezionare i candidati alle borse francesi. Nel 1945 alla luce della situazione politica sempre più instabile e sempre più pericolosa per la parte del paese che aveva partecipato alla resistenza e che militava nel partito comunista greco, tentò quanto possibile per aumentare il numero di studenti inviati in Francia: riuscì in questo modo a portare da 45 a 154 le borse inizialmente disponibili. Proponendo da un lato di aggiungere le 25 borse del 1940 non utilizzate a causa della guerra e dall'altro l'aggiunta di altre 40 borse supplementari, definite “bourses de personnalités”, della durata di un anno, che riuscì a spezzare in diverse borse trimestrali e semestrali. Venne inoltre creata la categoria dei non-boursiers, il cui viaggio e il cui soggiorno in Francia vennero presi in carico dai servizi statali francesi: così altri 59 studenti riuscirono a partire anche senza borsa. In questo senso, a proposito della difficile situazione dei borsisti greci, è preziosa la testimonianza di André Kedros

⁵⁴ Manitakis, Nicolas, « L'exil des jeunes Grecs et le rôle de l'Institut français : un exil doré ? », in Jovillet, Servanne, Premat, Christophe, RosenGren, Mats, *Destins d'exilés*, Le Manuscrit, Paris, 2011, cit., p. 48.

⁵⁵ *Ivi*, cit., p. 54.

Hélas ! La situation politique se corsait. Je risquais, comme beaucoup d'autres, d'atterrir en prison. J'allais ainsi être coupé des miens d'une manière bien plus cruelle que si je m'expatriais. [...] Les responsables de la Résistance encore en liberté nous encourageaient également à profiter de ces bourses pour gagner l'Occident. Ils espéraient que nous serions à même d'éclairer l'opinion publique mondiale sur les événements récents qui avaient créé en Grèce une situation dramatique.⁵⁶

Questa insistenza sul dovere di testimoniare di fronte all'opinione pubblica mondiale non deve stupire: della situazione politica in Grecia si ritenevano responsabili le potenze straniere e per questo si pensava che soltanto dall'esterno potesse venire l'intervento decisivo per risolvere la guerra. Le autorità greche non tardarono in ogni caso a maturare dei sospetti e a tentare di ostacolare le pratiche:

Les autorités grecques affirmèrent aussitôt que l'Institut français d'Athènes avait favorisé les « extrémistes rouges ». C'était faux. La sélection -sévère – avait privilégié les qualités personnelles et les titres des candidats. Seulement voilà : en Grèce, la plupart des intellectuels dignes de ce nom s'étaient battus contre l'occupant dans le cadre de l'EAM-ELAS, les grandes organisations de la Résistance dirigées par les communistes.⁵⁷

Quel che è vero è che in ogni caso la stampa di destra attaccò ferocemente Merlier, che allo stesso tempo venne accusato negli ambienti diplomatici francesi di aver utilizzato dei sotterfugi nella distribuzione delle borse. Proprio per questo le borse vennero ridotte a 25 tra il 1946 e il 1947. All'interno delle commissioni di selezione vennero inoltre inseriti dei membri greci, nominati dal governo, con il compito di escludere ogni candidato che avesse manifestato simpatie politiche verso i ribelli.

Kédros racconta, per esempio, le difficoltà incontrate, una volta guadagnata una borsa, per metter insieme i documenti necessari alla partenza: « nous nous heurtions, partout, à la mauvaise volonté de l'administration et à ses manoeuvres dilatoires ». Oltre a questo la situazione si complicava per quanti invece erano stati arrestati o avevano un dossier aperto a loro nome:

Les uns durent faire intervenir des parents influents et tous les "pistons" dont ils disposaient. D'autres, appartenant à des familles aisées, « huilèrent » les rouages administratifs avec des

⁵⁶ Kédros, Andres, *L'homme à œillet*, Laffont, 1990, cit., p.30.

⁵⁷ *Ivi*, cit., p. 31.

livres-or. Quelques-uns, enfin, n'hésitèrent pas à s'adresser à d'anciens résistants spécialisé de longue date dans la fabrication de faux papiers.⁵⁸

Dopo un rocambolesco viaggio in treno in terza classe da Taranto alla Gare de Lyon, passando per la Svizzera, gli studenti approdano a Parigi dove vengono alloggiati nel Pavillon grec della Cité internationale, inaugurato nel 1932.

Avevamo già messo in luce come il campo letterario fosse in questo periodo particolarmente predisposto ad accogliere gli scrittori transfughi di cui ci stiamo occupando e Nicolas Manikitas sembra confermare la nostra intuizione, quando mette l'accento sulle condizioni materiali estremamente favorevoli dell'accoglienza di questi intellettuali. Non soltanto essi furono i principali beneficiari della politica francese delle borse, ma poterono anche approfittare di una politica sociale in favore della popolazione studentesca messa in atto dal governo francese a partire dagli anni '30. Poterono così – allo stesso titolo che gli studenti francesi – alloggiare in residenze universitarie, aver accesso a ristoranti universitari e ai servizi sanitari destinati agli studenti, e allo stesso tempo godere di una copertura sociale. Più determinante ancora per i rapporti che questi esiliati intrattennero con la società francese fu l'evoluzione avvenuta nell'insegnamento superiore e della ricerca scientifica, perché “les années d'après-guerre furent en effet, marquées par le développement d'un vaste appareil de recherche scientifique, le fameux Centre National de Recherche Scientifique (C.N.R.S.)”⁵⁹. Fondata nel 1939, alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, questa istituzione conobbe un incredibile sviluppo nel dopoguerra, con la creazione di dozzine di laboratori. Si aggiunga inoltre che dalla fine degli anni Cinquanta vennero assunti circa 7000 ricercatori e collaboratori, tra i quali numerosi studiosi stranieri. Molti esiliati greci, che erano già ricercatori e studiosi di valore nel proprio paese d'origine, colsero dunque questa opportunità per iniziare una carriera accademica in Francia. Molti di loro divennero professori presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, fondata nel 1947 e diretta prima di Lucien Febvre e poi da Fernand Braudel, che si dimostrò sempre aperta e favorevole alla presenza degli stranieri anche nel corpo insegnanti. Vi insegnarono per esempio Cornelius Castoriadis e Eleni Bibicou. I greci ebbero quindi la possibilità di portare avanti delle brillanti carriere accademiche e di

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, cit., p. 57.

terminare i propri studi all'interno delle istituzioni universitarie e scientifiche francesi.

Infine, continua Manitakis :

De manière générale, les exilés grecs des années 1940 réussirent à s'introduire sans grande difficulté auprès des milieux intellectuels français. Leur passé de résistant et de militante communiste ou troskiste leur offrait une certaine aura. Leurs lectures d'œuvres marxisantes et l'idéologie marxiste, dominante à l'époque en France, les rapprochaient d'un certain nombre d'intellectuels français, radicalisés sous l'effet de la guerre, la résistance et l'occupation, engagés, après la guerre, dans le PCF ou attirés par les organisations de gauche. Les expatriés grecs purent ainsi bénéficier d'un vaste mouvement de solidarité, disposer d'appuis, se faire des contacts et se créer des amitiés, se faire éditer, plus généralement participer à la vie intellectuelle et politique françaises.⁶⁰

Questo contesto estremamente favorevole colpisce in maniera particolare se lo si compara, come fa Manitakis, a quello che accolse i profughi tedeschi, che fuggivano l'avanzare del Nazismo, negli anni '30, e che vissero tutti in Francia una vita misera, senza trovare posto nell'accademia francese. Proprio per questo Norbert Elias e Leo Strauss cercarono fortuna in Gran Bretagna, mentre Ernst Bloch, Max Horkheimer e Friedrich Pollock negli Stati Uniti. Si pensi anche a un intellettuale che avevamo nominato nel capitolo precedente: Lysandre Prassinou, il padre di Gisèle, professore di francese e direttore di rivista, costretto al suo arrivo in Francia a dei lavori di sussistenza.

3.8. IN GUIA DI CONCLUSIONI

Per finire, proviamo a tirare le fila. Che cosa persiste e che cosa è cambiato rispetto al periodo tra le due guerre nel contesto che accoglie gli scrittori di origine greca?

Partiamo da quello che non è cambiato: gli scrittori stranieri hanno ancora bisogno del patrocinio di uno scrittore francese ampiamente riconosciuto nel campo letterario per vedere la propria opera pubblicata e per ottenere lodi ed attenzioni. Nel caso degli scrittori di origine greca si tratta nello specifico di Louis Aragon, come mostreremo nel prossimo capitolo.

Quanto alle differenze, innanzi tutto è cambiata la provenienza sociale degli scrittori e sono mutati i motivi per i quali essi giungono in Francia. Se negli anni '20 e '30

⁶⁰ *Ivi*, cit., p.59.

giungevano a Parigi soprattutto autori provenienti dall'alta borghesia cosmopolita del paese, che in Francia cercavano in primo luogo la modernità letteraria impossibile da trovare in Grecia, nell'immediato dopoguerra gli scrittori che approdano sulla Senna sono dei militanti comunisti che fuggono alla morte e alle persecuzioni. Questo dato basterebbe a spiegare il primato dell'etica sull'estetica che caratterizza alcune delle loro opere. Gli scrittori provenienti dalla Grecia hanno infatti un capitale politico molto prestigioso – almeno in Francia - ma spesso non hanno ancora scritto alcun libro al loro arrivo nel paese d'accoglienza. Il contesto d'arrivo, come mai più si ripeterà nel corso di altre congiunture storiche, è inoltre estremamente favorevole sia da un punto di vista umano e culturale, sia da un punto di vista economico. Tutto ciò permette loro di concludere i propri studi e di iniziare delle carriere soddisfacenti in ambito culturale, accademico o artistico. Proprio per questo, non dovranno dedicarsi a lavori di sussistenza e non abbandoneranno la Francia, ma vi si stabiliranno a lungo termine, partecipando alla sua vita politica e culturale.

Altra differenza riguarda poi la questione delle origini: se per le avanguardie primonovecentesche l'origine nazionale degli scrittori non contava nulla e non poteva interferire con il giudizio estetico, nel dopoguerra essere greci acquista un'importanza ed anche un prestigio inediti. Abbiamo messo in luce come questo dato si debba in larga parte al nuovo internazionalismo sorto in seno al partito comunista francese, che prevedeva una valorizzazione delle differenze nazionali, volto a contrastare il conformismo culturale che gli Stati Uniti stavano imponendo dopo la Liberazione. Come abbiamo visto inoltre sulla Grecia si esercita nella seconda metà degli anni Quaranta una forma di esotismo particolare, che vede nel paese la culla eroica dell'Europa, ultimo bastione della civiltà, dal quale è ancora possibile attingere nuovi miti e simboli, grazie alla strenua resistenza del popolo greco contro i nazisti durante l'Occupazione. In stretta relazione con questo dato, proprio in questo periodo grande importanza viene attribuita al valore testimoniale delle opere. Se la Storia, nel romanzo comunista che Aragon stava elaborando, non era più mero sfondo, ma vero e proprio soggetto, allora l'esperienza vissuta dell'autore e il suo valore documentario assumeranno un inedito peso, come il prossimo capitolo ci dimostrerà.

Per concludere, la maggior parte delle differenze che abbiamo individuato possono essere attribuite al fatto che ci troviamo in un momento durante il quale il campo letterario è segnato da una forte eteronomia e pertanto sono ammessi al suo interno dei

criteri di valore in principio estranei alle sue logiche. Se Gisèle Prassinos aveva ricevuto i suoi titoli di nobiltà nel polo più autonoma del campo, dove tutto ciò che è esterno al puro dato letterario non è ritenuto pertinente, nella nuova articolazione che il campo letterario ha assunto, per attestarsi su posizioni di avanguardia letteraria bisogna obbligatoriamente passare attraverso posizioni di avanguardia politica.

Capitolo 4

André Kédros e Melpo Axioti: l'itinerario di due scrittori greci nella Francia del dopoguerra

André Kédros e Melpo Axioti sono due degli autori più rappresentativi di quella che Mimika Cranaki ha definito la “générationio de 40”¹. Entrambi militarono nel partito comunista e parteciparono alla resistenza. Entrambi, una volta arrivati in Francia, scrissero all'ombra di Aragon. Ma forse i tratti comuni finiscono qui, a riprova che un'origine comune non fa una scuola letteraria.

Nel corso di questo capitolo, tenteremo di ricostruire il loro itinerario esistenziale e artistico, soffermandoci in particolar modo sugli anni che hanno passato in Francia. Vorremmo mettere in luce le caratteristiche tematiche e formali di alcuni romanzi scritti direttamente in francese sul finire degli anni Quaranta per provare a capire quanto dell'immaginario gravitante intorno alla Grecia – e portato alla luce nel capitolo precedente - incida su di esse e quali sono i vincoli che il cambio di lingua impone nella seconda metà degli anni Quaranta a uno scrittore di origine greca che intenda partecipare alla vita politica e culturale francese. Intrecceremo, dove possibile, l'esame

¹ Cranaki, Mimika, « Nous autres », in *Les Temps Modernes*, Vol.3, n°28-33, 1948, cit., p. 2030.

dei romanzi allo spoglio della ricezione in modo da avere un quadro il più completo possibile di quel che nei testi ha più colpito i commentatori coevi. Metteremo inoltre in luce l'idea che gli scrittori si fanno della propria opera e del posto da essi occupato all'interno della società francese.

4.1. ANDRÉ KÉDROS : PARADIGMA DELL'ESULE *ENGAGÉ*

Ricostruire i dati biografici chiave di André Kédros non è una facile impresa, considerata l'esiguità delle informazioni disponibili. Le indicazioni biografiche sulle quarte di copertina dei suoi romanzi sono molto limitate e riportano talvolta delle informazioni sbagliate. Sembra essere certo, in ogni caso, che il suo vero nome sia Virgile Solomonidis e che, come scrittore, abbia adottato due diversi pseudonimi. André Masepain è il nome dello scrittore di libri per l'infanzia, vincitore di premi e riconoscimenti, André Kédros è quello dello scrittore impegnato e dello storico della resistenza greca. Accanto all'attività di scrittore, Kédros ha portato avanti anche una prolifica attività di traduttore, alla quale il suo plurilinguismo lo disponeva in maniera particolare: ha tradotto opere dal tedesco, dal romeno e dall'inglese. Sembra certo altresì che l'autore sia nato a Bucarest il primo gennaio 1917. Suo padre era un commerciante greco originario di Corfù, mentre sua madre aveva origini romene. Passa tutta l'infanzia e la prima giovinezza nella capitale romena, dove compie i suoi studi in una scuola germanofona. Terminato il liceo e i primi anni di università, Kédros si trasferisce a Praga dove perfeziona la propria formazione e porta a termine un dottorato in scienze alla prestigiosa Università Carolina nel 1938. Allo stesso tempo, l'autore comincia in questi anni a militare in alcuni gruppi di sinistra, senza però inquadrarsi nei ranghi del partito comunista. Munito di una solida formazione universitaria e della conoscenza di molte lingue, lo scrittore, che aveva conservato nel frattempo la nazionalità paterna, si trasferisce ad Atene nel 1939, dove viene assunto come professore di Filosofia all'*Institut Français d'Athènes*. Vivrà in Grecia per circa cinque anni, fino alla vigilia della guerra civile sul finire del 1945. A questo punto il governo francese gli offrirà una borsa per partire in Francia a bordo del mitico piroscafo Mataroa. In Francia passerà attraverso la Fondation Hellenique della Cité Universitaire, lavorerà in ambito pedagogico con degli adolescenti sopravvissuti ai campi di sterminio, finché non gli verrà offerto un posto di lavoro come *attaché*

culturel presso l'ambasciata della Romania. Lavoro che svolgerà con riluttanza e che lascerà non appena ne avrà l'occasione, perché come scrive nella sua autobiografia: «Travailler en tant que Grec dans une ambassade roumaine me paraissait un situation de plus en plus fausse»². Dichiarazione quanto meno sospetta per uno scrittore che era cresciuto a Bucarest, che almeno per parte materna era romeno e che non avrebbe mai perso, secondo le testimonianze, il suo accento romeno quando parlava greco. Forse questo rifiuto si deve alla volgarità dell'ambasciatore della Romania a Parigi, Dragomirescu, e di altri funzionari, che lo scrittore rappresenta in maniera marcatamente caricaturale nella sua autobiografia. Ritorniamo in seguito su questo punto ambiguo della sua biografia. Per ora basti aggiungere che lo scrittore passerà in seguito attraverso molti altri lavori di sussistenza per poi dedicarsi a tempo pieno all'attività di scrittura.

Se le fonti che ci permettono di ricostruire la biografia di Kédros sono poche, allo stesso modo non sono molti gli studi critici che hanno preso in esame i suoi romanzi. Esiste un capitolo dedicato all'autore nella tesi di Olympia Antoniadou e due articoli della stessa autrice³, che è l'unica ad aver tentato un'interpretazione complessiva della sua opera, anche se le sue analisi si limitano a un esame tematico dei suoi romanzi. Lo scrittore è inoltre citato sporadicamente in alcuni articoli che trattano del realismo socialista in Francia nell'immediato dopoguerra. Troviamo così un riferimento in un articolo di Reynald Lahanque⁴. Se Antoniadou qualifica i romanzi di Kédros come "romans proletariens", lo studioso, rifacendosi a una categoria elaborata da Susan Suleiman, qualifica la raccolta *L'Odéon* e il romanzo *Peuple roi* come *romans antagoniques*, in virtù delle loro qualità strutturali, oltre che tematiche, aggiungendo che si tratta del gruppo di romanzi più caratteristici del realismo socialista francese, e dunque della letteratura di partito, proprio nel momento in cui ci si appresta ad entrare

² Kédros, André, *L'homme à l'œillet*, Robert Laffont, Paris, 1990, cit., p. 150

³ Antoniadou, Olympia G., Oktapoda, Efstratia, « Littérature engagée dans l'espace balkanique. André Kédros, r-évolution identitaire et d-éconstruction idéologique », in *Филолошки преглед*, XXXIV, 2007/2.

Antoniadou, Olympia G. « L'image de la Roumanie à travers l'œuvre romanesque d'André Kédros », in *Analele Universitatii Stefan cel Mare Suceava (Annales de l'Université de Suceava)*, tome XI, n° 2, 2005, pp. 19–30.

⁴ Lahanque, Reynald, « Les romans du réalisme socialiste français », in *Sociétés et Représentations*, 2003/1, n°15, pp. 177-194.

nella guerra fredda. La nostra analisi non intende estendersi a tutta la produzione romanzesca di Kédros, ma concentrarsi invece sui libri da lui pubblicati nell'immediato dopoguerra.

In particolare, vorremmo proporre un'analisi dettagliata del romanzo *Le navire en pleine ville*. Ci interessa come testo emblematico di un determinato clima politico e di un determinato stato del campo letterario, che si caratterizza in questa fase per una marcata eteronomia, come abbiamo già avuto modo di mettere in luce. Nei testi successivi di Kédros – scritti e pubblicati nell'arco di tempo che stiamo considerando - ritroveremo infatti, con qualche piccola variante, gli stessi elementi strutturali e tematici. Proprio per la sua esemplarità il testo costituirà allora il nostro caso di studio. Dove si colloca questo romanzo attraverso le scelte narrative e tematiche dell'autore? Cosa ci dice dei vincoli e delle libertà che la scelta della lingua francese impone all'opera di un autore straniero? Come si diventa greci in Francia nell'immediato dopoguerra?

Per rispondere a questi interrogativi, cercheremo di intrecciare all'analisi del romanzo la disamina della ricezione su stampa dei testi di Kédros dal 1948 al 1952, insieme alle informazioni che ci sono fornite dall'autore nella sua autobiografia, che ripercorre la sua traiettoria letteraria e politica, aiutandoci a mettere in luce l'idea elaborata dallo scrittore sul posto che egli occupa all'interno della società francese negli anni cruciali del dopoguerra.

4.1.1. *LE NAVIRE EN PLEINE VILLE*: IL FRANCESE COME ARMA DA COMBATTIMENTO

Le navire en pleine ville è il primo romanzo pubblicato da André Kédros. Uscito nel 1948 per le edizioni *Hier et Aujourd'hui*, sotto i buoni auspici di Aragon, il romanzo costituisce un caso esemplare della produzione romanzesca dell'immediato dopoguerra, e in particolar modo di quegli scrittori che abbracciano un campo ideologico definito, esibendo la propria fede comunista. L'opera si colloca in quella che Lahanque ha definito la terza fase della storia francese del realismo socialista (1948-1954). A questo punto della sua vicenda, il realismo socialista in Francia diviene « l'affaire du Parti lui-même, sur le plan de sa politique culturelle », giacché tutte le condizioni affinché una letteratura militante veda la luce sono da tempo

apprestate « les structures et les hommes existent, périodiques, maisons d'édition, chroniqueurs, associations de créateurs, commissions, moyens de diffusion, lectorat, organisation de la compréhension »⁵. Lo stesso Aragon, dopo aver proposto i primi esempi della sua versione di realismo socialista con *Les Cloches de Bâle* (1934) e *Les Beaux Quartiers* (1936), tornerà a dare l'esempio con un progetto di più ampio respiro: *Les Communistes*, pubblicato tra il 1949 e il 1951. Insieme ad Elsa Triolet, inoltre, come avevamo già sottolineato nel capitolo precedente, lo scrittore diede vita nel 1948 alla collezione “Le pays de Stalin” in seno agli Éditeurs Français Réunis, il cui scopo era quello di presentare al lettore francese una letteratura “esemplare”, volta a diffondere la conoscenza della Russia sovietica tra i lettori francesi e a fornire dei modelli agli scrittori comunisti in erba. Non è un caso che lo stesso Aragon incoraggi Kédros e riconosca il valore del suo primo libro, come lo stesso Kédros si preoccupa di sottolineare nella sua autobiografia⁶. È in questo contesto dunque che l'elaborazione del romanzo va collocata. Ci sembra, in effetti, che un'analisi tematica e narratologica del romanzo possa condurci ad affermare che il romanzo rientri nell'ampia categoria dei “romans à thèse”, e in particolare nella categoria del “roman antagonique”, all'interno del quale si incastona anche quella che Suleiman ha definito una storia di formazione mancata. Strutturalmente vicino al romanzo antagonistico francese, il libro assume tuttavia un soggetto e un'ambientazione eminentemente greci, dando luogo a una sorta di “exotisme de la gauche”⁷. Il testo mette a tema un periodo storico non troppo lontano dal lettore francese coevo: il 1940, poco prima che la Seconda guerra mondiale trascini anche la Grecia nei suoi sanguinosi eventi. Ci troviamo quindi negli ultimi anni della dittatura di Metaxas. Vi si narra lo scontro tra un gruppo di operai, che insieme a un ingegnere illuminato Christos hanno fondato una cooperativa sociale, un *kholkoz*, contro i fascisti e i loro affiliati, ovvero la borghesia e la chiesa. Gli operai costruiscono una nave nel cuore di Atene, subendo numerosi tentativi di sabotaggio da parte del regime. Il libro ricalca quindi perfettamente la struttura del *roman antagonique* definito da Suleiman:

En termes très généraux, on peut donc définir le contenu d'une histoire à structure antagonique comme un conflit entre deux forces, dont l'une (celle du héros) est identifiée comme la force du bien, l'autre étant identifiée comme la force du mal. Ce conflit peut prendre la forme d'une

⁵ *Ivi*, cit., p. 178.

⁶ Kédros, André, *L'homme à l'œillet*, pp. 22-23.

⁷⁷ Antoniadou, Olympia, *L'altérité à travers le roman francophone grec du XXe siècle*, Thèse de Doctorat, 2006, cit., p. 256.

bataille physique ; mais il peut aussi se manifester comme une lutte judiciaire (*Vérité de Zola*) ou parlementaire (*Leurs Figures*), comme une grève ouvrière (*Les Cloches de Bâle*), ou comme n'importe quale confrontazione où des valeurs autres que l'avancement ou l'intérêt personnel sont en jeu. (p. 127)

Si tratta, in altre parole, di un conflitto tra una forza del male e una forza del bene, nel quale l'eroe principale è in possesso della verità. Nel romanzo, in particolare, vengono rappresentati anche uno sciopero e due scontri diretti tra le parti in lotta.

Oltre a questo, *Le navire en pleine ville*, si presenta come un romanzo corale e multifocale, nel quale il singolo individuo tende a scomparire all'interno della grande massa del popolo greco. L'autore non tenta infatti di dar voce a un Io, ma a un Noi, un soggetto collettivo che si identifica con l'intero paese. La polifonia e la coralità non si manifestano invece sul piano della lingua utilizzata dal narratore, che è il francese standard, anche se spesso i personaggi parlano talvolta un francese popolare, attraverso il quale forse l'autore voleva dare l'idea della loro bassa estrazione sociale, nell'impossibilità di utilizzare il greco e fedele a un certo mimetismo linguistico. Sono poche le parole greche utilizzate nel testo e tutte sono tenute a distanza da corsivi, virgolette e note a piè di pagina. Una sorta di grecità, abbastanza trasparente al lettore francese, si manifesta nel fatto che i personaggi si diano spesso del tu e imprechino. Allo stesso modo, i nomi di tutti i personaggi sono greci e alcune parole intraducibili sono riportate in greco nel testo. Tra di esse, notiamo alcuni appellativi come *barba*, *kirie* o *koukouès*. Una nota a piè di pagina ci informa che quest'ultimo, per esempio, è il soprannome dispregiativo con il quale la borghesia conservatrice designava i membri del partito comunista. Anche quando l'autore traduce letteralmente qualche modo di dire greco o qualche proverbio non esita a spiegarne immediatamente il senso. Non c'è quindi opacità nel testo, che è anzi trasparente e manifesta una forte volontà esplicativa volta a far comprendere al pubblico francese il mondo rappresentato. Questa scelta non deve stupire almeno per due ragioni. La prima è che Kédros intende rivolgersi a un pubblico molto ampio. La letteratura è per lui un'arma da combattimento con la quale diffondere la tragedia del popolo greco a un numero più vasto di lettori francesi ed europei. Questa scelta di pubblico impone al testo la leggibilità, la trasparenza e l'assenza di opacità. In secondo luogo, lo scrittore straniero, in virtù delle sue origini non francesi, deve dar prova di eccellenza e maestria nell'uso della lingua d'adozione: ogni infrazione alla regola rischia di essere sanzionata da puntigliose recensioni negative, come testimoniano le osservazioni di Louis Parrot su *Les Lettres Françaises*

riguardo alle improprietà linguistiche del romanzo e quelle di Régis Bergeron quando rileva – nella sua recensione del romanzo *Peuple Roi* – che all’uscita della raccolta *Odéon* “un critique ultra-pointilleux avait relevé je crois deux impropriétés d’écriture”⁸.

La polifonia si manifesta semmai nella tensione dialogica insita nei procedimenti narrativi messi in campo dall’autore. Le differenti voci che andranno a comporre il romanzo sono orchestrate da un narratore extradiegetico, che tende a dissolversi nelle maglie del romanzo, alternando alla focalizzazione esterna una focalizzazione interna imperniata di volta in volta su differenti personaggi. Non solo sull’eroe positivo Vassili, ma anche sulla militante Aspasia, sullo scrittore borghese Miltos, sull’avidroghiere Panayotakis: il narratore tenta di mostrare i pensieri e le pulsioni di ogni personaggio che fa la sua comparsa nel corso della narrazione e ne ripercorre le storie tramite analessi ricorrenti, in modo da metterne in rilievo i moventi. La focalizzazione interna, che produce per tutto il romanzo quello che Genette ha definito un effetto di “trasparenza interiore”, non sarà però la modalità narrativa dominante del romanzo: a prevalere sono infatti i lunghi dialoghi tra i personaggi, spesso pretesto per mettere in scena lo scontro ideologico tra parti avverse.

Quanto al sistema dei personaggi, esso mette in scena dei tipi umani netti e altamente riconoscibili, ed è costruito in virtù della tesi che il romanzo intende dimostrare. Nello specifico, il romanzo si apre sull’eroe-positivo: Vassili. Muratore di giorno e lettore di Platone di notte, militante, studente di Lettere e operaio a un tempo, questo personaggio coincide con il “sujet-héros” del romanzo antagonistico individuato da Suleiman, esibendone i quattro tratti distintivi:

- 1) Il possède, dès le début de l’histoire, les « bonnes » valeurs (il « a raison ») ; 2) il fait partie d’un groupe avec lequel, à la limite, il se confond ; 3) il se bat, en tant que membre du groupe, pour la réalisation des « bonnes » valeurs ; 4) en ce qui concerne son adhésion à ces valeurs – donc, son développement personnel le plus fondamental – il ne change pas.⁹

L’autrice aggiunge inoltre che l’eroe antagonistico è appena un individuo tanto il suo destino individuale finisce per confondersi con un destino collettivo, « et c’est en tant que représentant ou porte-parole d’un groupe que le personnage fait appel à l’intérêt

⁸ Bergeron, Régis, « André Kédros: Peuple Roi », in *Europe*, giugno 1952, p. 117.

⁹ Suleiman, S. Rubin, *Le roman à thèse où l’autorité fictive*, PUF, 1983, cit., p. 131.

du lecteur ». Si tratta dunque di un personaggio collettivo, che si fa coscientemente rappresentante di un gruppo del quale esprime i valori e con il quale si identifica. Anche gli altri membri del gruppo che ci saranno introdotti in seguito, in effetti, pur avendo delle storie distinte e singolari, sono intercambiabili nelle opinioni che esprimono, e si confondono in un unico pensiero. I co-adiuvanti di questo eroe collettivo, costituito dai militanti, saranno tutti i cittadini di Atene che simpatizzano con la causa comune e con gli operai del *kolkhoz*. Quanto a Vassili all'inizio del romanzo è già un militante comunista e né la sua conoscenza del mondo, né la sua maniera d'agire in rapporto ad esso cambieranno nel corso del testo. Il tono è dato fin dall'inizio del romanzo e lo stesso narratore sembra simpatizzare con i partigiani. Dalle prime pagine i compagni di Vassili sono lodati e magnificati:

Au milieu de l'atmosphère d'oppression et de peur, de lâcheté et de corruption instaurée per le régime fasciste, cette poignée d'homme persécutés, avait conquis l'admiration secrète du peuple. On ne parlait d'eux qu'en chuchotant. Mais tout le monde connaissait leur attitude digne devant les juges, le courage qu'ils avaient opposé aux tortures raffinées de l' « Asfalia », leur inflexibilité devant les tentations perfides. Ces hommes déportés dans les îles désertes, mal nourris, mal soignés, étaient condamnés depuis des années à une extermination lente. Affamés, maltraités, tuberculeux, ils ne devaient qu'à leur résistance physique d'enfants du peuple et à la force de leur caractère le fait de vivre encore. Et tant qu'ils vivaient, ils symbolisaient la volonté de lutte pour leurs camarades et un danger redoutable pour les ennemis.¹⁰

Questi dunque i personaggi in possesso della verità. L'unico personaggio a subire un'evoluzione nel corso del romanzo, come vedremo, sarà Manos, il figlio di Miltos lo scrittore borghese, coinvolto in un processo di formazione mancata. Tra i compagni di Vassili, i più caratterizzati sono Vanghelli operaio alcolizzato, ma riscattato dalla proposta dell'ingegnere di associarsi a lui, l'operaio armeno Ohanès – unica figura di meteco rappresentata e votato a una tragica fine – e Aspasia. Ad essi si affiancherà l'ingegnere idealista, che grazie all'entusiasmo e alla gentilezza riuscirà a portare avanti la grande impresa di una cooperativa sociale.

In ogni caso, l'eroe positivo, Vassili, appare tutt'altro che monolitico: nei momenti di più forte scoraggiamento legge di nascosto le storie sentimentali pubblicate sui giornalotti da ragazze, tenuti nascosti sotto al letto, che sono una sorta di vizio segreto per l'impavido militante. La rivoluzione va di pari passo con il sogno d'amore, ma si

¹⁰ *Ivi*, cit., p. 12.

tratta sempre di un amore impossibile, perché la vita del vero comunista sposa l'ascetismo e richiede una devozione assoluta alla lotta e agli altri compagni. Nella stessa direzione, sembra andare la fede politica di un'altra militante, Aspasia. « Les femmes déçues par l'amour se réfugiaient autrefois dans les couvents »¹¹, leggiamo nel paragrafo che introduce questo personaggio. Per la militante il voto religioso è stato invece sostituito da quello rivoluzionario, poiché questo personaggio vive il comunismo come una forma d'ascesi e di sacrificio di sé. C'è tuttavia anche una sorta di febrilità in Aspasia e un forte sentimento di rivalsa nei confronti di Miltos, che la spingerà a corromperne il giovane figlio, Manos, portandolo alla derelizione.

Quanto invece ai personaggi negativi, verso i quali il lettore finirà per provare ribrezzo, essi sono gli affiliati del regime fascista di Metaxas e di quanti se ne servono per perseguire la propria sete di potere o di denaro. Si tratta non soltanto dei militanti di estrema destra, ma anche dell'alta borghesia, dei ricchi commercianti, dei preti ortodossi e degli armatori, associati di nuovo a un unico personaggio collettivo di segno rovesciato rispetto al precedente. Il capitolo VIII ce ne offre, in particolare, un campione esemplare. Una serie di loschi personaggi si sono riuniti al ministero della propaganda per cercare un pretesto che giustifichi l'arresto dell'ingegnere. A colloquio troviamo Marinopoulos, Direttore generale al ministero della propaganda e dell'informazione, uomo ambizioso e opportunista, che non esita a sfruttare la stoltezza del ministro – e lo stesso regime di Métaaxas - ai suoi fini personali. Viene poi rappresentato un generale che ha fatto carriera nell'esercito grazie alle raccomandazioni del nonno monarchico: l'ottusità che lo spingerà a divulgare delle informazioni riservate al piccolo assembramento è messa in scena in maniera quasi caricaturale. Tra i partecipanti al conciliabolo ci sono anche anche un giornalista che dirige una rivista scandalistica al soldo del regime e, infine, Miltos, il poeta borghese. Se questo personaggio fa parte di quelli con il quale il lettore non dovrebbe identificarsi, perché non è in possesso della verità, in realtà, forse in virtù di quelle che Suleiman ha definito “les débordements du texte”, finisce per affascinarlo: « La manifestation la plus claire du débordement, c'est lorsqu'un personnage dont la valeur dans le supersystème idéologique est fortement négative réussit à devenir charmant, c'est-à-dire à exercer une certaine séduction sur le lecteur »¹². La sua condizione di

¹¹ *Ivi*, cit., p.38.

¹² Suleiman, Susan, *Op.cit.*, p. 247.

intellettuale mette Miltos nella posizione di scavare una certa distanza tra sé e quel che gli accade e tra se e il regime. Si presenta quindi come una sorta di coscienza al di sopra delle parti e forse proprio per questo il lettore è spinto a manifestargli una certa simpatia. Nonostante questo, il personaggio, all'interno del sistema assiologico del romanzo, è ambiguo e vile, collocandosi a metà strada tra il poeta che "vivant par définition dans l'irréel, [...] était absous d'avance de son inconscience envers la misère et l'injustice de ce monde » e il « pauvre égoïste, assez maladroit pour succomber de temps en temps aux remords de sa propre condition »¹³. In altre parole, Miltos rappresenta la figura dell'intellettuale che si limita ad esprimere il proprio dissenso verso il regime nel privato, esimendosi dal partecipare direttamente alla resistenza. Questo dissenso appena sussurrato, invece di alienargli le simpatie dei quadri del regime, fa in modo che egli venga ammesso nei suoi circoli più esclusivi e fa di lui, in fin dei conti, un suo sostenitore.

Altro personaggio connotato negativamente è papa Kanaràki, l'avidò prete ortodosso, ossessionato dalla necessità di racimolare denaro per costituire la dote delle sue sei figlie: « Les baptêmes, les noces et même les décès étaient considérés par le papàs comme autant de bontés divines, expressement suscitées par le Seigneur, pour compenser son excès de misère »¹⁴. Accanto a lui viene posto infine il ricco commerciante Panayotakis, il padre di Marika, la fidanzata dell'operaio Vanghelli. Prodotto di una società reazionaria e patriarcale, Panayotakis è « un homme prompt à la colère [...] Ainsi chacun dans la famille le craignait et veillait par habitude à sa bonne humeur »¹⁵. In altre parole, è un uomo che esercita all'interno del microcosmo familiare gli stessi principi retrivi e conservatori che il regime impone a livello macroscopico all'intera società greca. La sua massima aspirazione è che sua figlia sposi un uomo istruito, perché: « Un avocat ou un docteur à sa table et lui témoignant le respect dû au chef de la famille, voilà ce dont il avait rêvé tout sa vie »¹⁶. In entrambi i casi, si tratta nuovamente di uomini senza ideali, a cui il regime interessa nella misura in cui esso può garantire loro denaro e potere.

¹³ Kédros, André, *Le navire en pleine ville*, cit., p. 43.

¹⁴ *Ivi*, cit., p. 81.

¹⁵ *Ivi*, cit., p. 71.

¹⁶ *Ivi*, cit., p.79.

Ma qual è la tesi che tutto il romanzo tenderà a dimostrare e che determina il sistema assiologico del romanzo? Ne troviamo un'indicazione cristallina all'interno di uno dei numerosi dialoghi che costellano la narrazione. A farsene portavoce è Vassili. Nel rivolgersi al giovane Manos, che svolge la sua prima azione insieme ai comunisti, dice:

- Ecoute, mon vieux, dit-il, si pour te montrer digne de nous, comme tu dis, tu es prêt à faire une bêtise, autant te dire tout de suite : de l'héroïsme on s'en fout chez nous. Si par ta faute les ténèbres te happent, comme on dit dans mon village, ne crois pas qu'on va t'ériger une statue de bronze. Moi, Aspasia, le Parti entier t'oublieront très vite. Nous avons encore trop à faire dans le monde des vivants, pour penser aux morts.

[...]

L'héroïsme du communiste, c'est tout simplement la constance. Être fidèle à sa propre raison, au Parti, aux camarades, ce n'est pas si facile que ça ! Tenir, mon vieux, tenir au milieu des privations, tenir en dépit de la peur et de la brutalité, tenir à tout prix dans la prison et dans la torture... au juste, ce n'est pas une question d'héroïsme ou de foi, c'est une question de caractère.¹⁷

L'eroismo del comunista non si manifesta in atti eclatanti, ma nella sua costanza e nella fedeltà che egli dimostra al Partito e ai propri compagni. Fin d'ora è chiaro che nella lotta portata avanti dai comunisti nulla è individuale, nemmeno l'eroismo e il coraggio, ma tutto trova un senso soltanto nella dimensione collettiva della lotta. A confermare con una forza ancora maggiore questa tesi interviene la formazione mancata di Manos, che è per altro l'unico tra i militanti a vantare delle origini alto borghesi. Dopo essere stato introdotto alla fede rivoluzionari da Aspasia, la vecchia amante del padre, Manos, desideroso di tradurre in atti i principi politici appresi, partecipa alle guardie notturne per salvaguardare dai sabotatori la nave ormai terminata. Qui subisce un'aggressione da alcuni militanti fascisti e nei giorni seguenti soffre di quello che oggi chiameremmo uno shock post-traumatico:

Son étonnement était toujours celui qu'il avait éprouvé avant d'être écrasé par le dernier coup de poing. Il était indéfinissable et les mots : « Cela est possible, cela est possible » que son esprit, encore alourdi, répétait indéfiniment l'exprimaient mal. C'était comme si l'étonnement avait floé pareil à une boule au-dessus d'un abîme de néant.

[...]

¹⁷ Kédros, André, *Le Navire en Pleine Ville*, 1948, cit., p. 152.

L'atroce sentiment d'impuissance fut charrié par le sang jusqu'aux confins de son être, puis se replia dans ces régions obscures où le moi est tissu dans les réflexes, et la confiance en soi, l'estime de soi se trouvent entrelacées avec les fibres musculaires et les viscères.¹⁸

Manos non ha tenuto, non è stato in grado di resistere, laddove compito principale del rivoluzionario sta proprio nella costanza, nella sua capacità di resistere alle atrocità. Questo fallimento si deve al suo entusiasmo idealistico di superficie e alla sua incapacità di fondersi nel soggetto collettivo dei militanti: i principi che Aspasia ha tentato di inculcargli non sono che lettera morta, pura superficie. Questo fallimento, questa incapacità di vivere nella nuova verità appresa come un santo o un asceta, può essere forse collegato anche al fatto che Manos è l'unico, tra i rivoluzionari rappresentati, ad appartenere alla borghesia. Roso dal dubbio di non essere che un vile e un debole, Manos non riesce a controllare la propria violenza e si abbandona alla derelizione. Più avanti nella narrazione, l'esemplarità di questo contro-modello risalterà in maniera particolare nel corso di una discussione con un altro traditore, il fratello di Aspasia:

Je croyais que la vie était le bien suprême. Je croyais que j'avais le droit à la vie et... la santé morale. (il frappa légèrement son front avec ses doigts). Je me suis trompé. Peut-être étais-je déjà fou en le pensant. On croit pouvoir mesurer la limite des choses... J'ai perdu ma vie en croyant la troquer contre ma liberté. La liberté... (L'homme git une moue de dépit, que Manos n'aperçut pas). En quoi suis-je plus libre qu'eux, si je ne peux pas recommencer, si je ne peux jamais plus être près d'eux, là-bas, un homme parmi les hommes ? ils m'ont appris tant de choses. Pourquoi ne m'ont-ils pas appris que le remords et la pire de servitudes ?...

Manos: Je suis dégoûté et j'ai peur, voilà ce qu'ils m'ont fait !

[...]

Manos: Aspasia, Vassili, Vanghelli, les autres. Il ne pourrait plus jamais revoir ces gens. C'était fini. Leurs croyances, leurs agissements lui étaient devenus incompréhensibles, comme s'il les voyait à travers une brume de non-sens, à travers un voile d'absurdité qui les déformaient jusqu'à la moelle. Du fond de cette conscience gonflée et douloureuse comme un ulcère, il cria à l'homme aux cheveux blancs :

_ je me fous d'eux éperduement, vous entendez ! Il s'agit de moi, moi, moi, et de mon mépris pour moi-même !...

¹⁸ *Ivi*, cit., p. 204.

[...]

*Vous êtes plus malade que moi, ajouta-t-il de sa voix atone.*¹⁹

Se il fratello di Aspasia mostra un rimorso, un pentimento rispetto all'impossibilità di tornare ad essere un militante dopo il tradimento, Manos ha completamente abbandonato la causa rivoluzionaria: non gli importa che di se stesso. La sua malattia è l'individualismo, ha perso di vista il carattere collettivo di una lotta che non può mai considerarsi perduta, nonostante le sconfitte personali. Entrambi i personaggi sono la dimostrazione dell'assioma di Vassili: nella lotta l'unica cosa che conta è la costanza, "tenere", resistere alle torture e alle violenze. Senza questo, tutto il resto – anche la temerarietà e il coraggio – non è che pura cosmesi. Il militante deve così fondersi nella massa dei combattenti, mettendo da parte le aspirazioni di gloria singolari. Il lettore è chiamato in maniera abbastanza elementare a disidentificarsi con questi tipi umani, che corrispondono a dei contro-modelli da non seguire.

Sembra quindi che ogni volta che la sfera del privato o l'individualismo interferiscono con la causa comune, i risultati siano disastrosi. Così, per esempio, le violenze della polizia contro la folla, riunitasi per vedere la nave salpare, sono scatenate da Ohanès, devastato dalla morte della moglie, che, issandosi sopra la folla, urla:

- Camarades, voilà vos ennemis ! (il pointa son bras d'un geste accusateur vers les gendarmes [...]) Ce sont les ennemis du peuple, eux et ceux qui les payent » Vous avez remporté aujourd'hui une victoire : la grève » Une autre : ce bateau, le bateau des ouvriers, symbole de leur volonté constructive...mais voilà...[...] les oppresseurs du peuple s'acharnent contre vous... les laquais de la dictature...les requins du fascisme²⁰.

A questa provocazione seguono gli spari sulla folla e il massacro. Il romanzo non finisce dunque con un lieto fine: Vassili è in carcere, altri compagni sono stati arrestati, altri ancora sono morti. Anche l'ingegnere è stato arrestato, il "male" ha in un certo senso trionfato sul "bene". Eppure, nonostante questo scontro veda momentaneamente i comunisti sconfitti, il romanzo lascia intendere che la lotta non è abbandonata e che anzi, per quanto lunga e difficile, essa continuerà e condurrà il popolo greco alla libertà e alla rivoluzione. Il finale è aperto, come da migliore tradizione del romanzo a tesi:

¹⁹ *Ivi*, cit., p. 212-213.

²⁰ *Ivi*, cit., p. 262.

Or, la fin du conflit a ceci d'intéressant, qu'elle ne peut jamais constituer un triomphe définitif des « méchants ». Si le sujet-héros est vaincu matériellement [...] il remporte quand même une victoire spirituelle ou morale, puisqu'il a raison. Sa défaite ne peut donc constituer qu'un triomphe différé du bien.²¹

Altra operazione evidente condotta da Kédros, in linea con il realismo socialista, come abbiamo in parte messo in luce nel capitolo precedente, è quello di creare nuovi miti e di sfruttarne la forza mobilizzante. In questo caso, si tratta dei *kholkoz*: le cooperative sociali degli operai. Il tema è discusso esplicitamente nel corso del romanzo :

La misère croissait chaque jour à mesure que les spéculateurs, les grands commerçants, les aventuriers de l'argent raflaient impunément, en prévision de la guerre, les vivres, les articles de première nécessité, la monnaie forte du pays.

[...]

C'était l'existence de l'ingénieur et de son équipe, l'intérêt, voire les passions, que son expérience avait suscité partout, le mythe qui s'était formé spontanément autour de cette chose incroyable : des ouvriers qui travaillaient à « leur » bateau, à leur entreprise.²²

E ancora, nella pagina successiva:

-Vassili avait lentement acquis la conviction que ce mythe, en dépit de son caractère utopique et de sa fragilité, avait profondément ému les ouvriers. Il jouait le rôle d'un catalyseur qui, en agissant sur l'imagination, concentrant, condensait les énergies. L'effort de Vassili tendait pourtant à ne pas lui laisser dépasser ce rôle. Si ce mythe entraînait dans le mouvement qu'il aidait à déclencher, il pouvait tout compromettre.²³

Vassili oppone in ogni caso al potere mobilizzante di questo mito, le esigenze di realismo che la realtà sociale, politica ed economica greca richiede, soprattutto per limitare il numero dei morti e degli arrestati. Vassili cerca di riportare sempre tutte le azioni a un principio di realtà, di smorzare gli idealismi e gli entusiasmi, al fine di limitare i danni, le morti e le sconfitte.

In conclusione, bisogna riconoscere all'autore una certa arte della *suspence*, che riesce a tenere il lettore incollato al libro: l'intrigo è lineare, mentre in secondo piano troviamo un quadro realista e verosimile della città di Atene. Kédros adatta una nuova materia tematica, eminentemente greca, a un genere romanzesco che era all'epoca

²¹ Suleiman, Susan, *Op.cit.*, p. 139.

²² Kédros, André, *Le navire en pleine ville*, cit. p. 233.

²³ *Ivi*, cit.,p.234.

ampiamente codificato nel campo letterario francese: il romanzo a tesi. L'osservazione, i veri fatti, l'esperienza personale dell'autore garantiscono l'autenticità delle vicende narrate – che si svolgono rigorosamente in Grecia -, il cui valore finzionale allo stesso tempo non viene intaccato. Magnificazione dei valori della resistenza, denuncia delle condizioni di vita precarie del popolo greco e della violenza della dittatura, questo romanzo non si limita a rappresentare la realtà, ma ha anche l'ambizione di presentarla al lettore in una forma idealizzata, iscrivendo il divenire storico nell'orizzonte ineludibile della rivoluzione. Il romanzo apre la strada a un più ampio affresco che tratterà la Storia recente della Grecia. Se *Le navire en pleine ville* si era concluso con l'entrata in guerra della Grecia, *L'Odéon* parlerà della Grecia sotto l'occupazione tedesca, mentre *Le Peuple Roi* sarà dedicato alla Resistenza durante la guerra civile. Si tratta di alcuni momenti chiave della storia del paese, di cui l'autore si serve per dimostrare in queste sue prime prove che: « Les communistes ont été les patriotes les plus sincères et les plus constants, les combattants les mieux organisés, les plus résolus et les plus actifs ; ils ont donné à la cause de la libération nationale des héros en grand nombre, sortis des rangs du peuple, et que seul le Parti pouvait mobiliser »²⁴.

Così Kédros, a partire dai suoi primi anni in Francia e dai suoi esordi letterari, costruisce una postura ben definita di esule impegnato, la cui partecipazione politica si declina sul modo della testimonianza. Il francese è la sua arma da combattimento. La Grecia di Kédros coincide con il piccolo paese eroico che avevamo già trovato nella stampa di sinistra coeva.

4.1.2. LA RICEZIONE SU STAMPA

Veniamo ora alla ricezione del romanzo per capire cosa ha interessato i contemporanei. Tra le proprietà formali che hanno più colpito la critica c'è innanzitutto la verosimiglianza. *Le navire en pleine ville* appare infatti come « un tableau extrêmement concret de la dictature, avec ses politiciens, ses valets et ses profiteurs, et de la lutte du peuple grec dont la grandeur est faite ici de mille visages bien vivants

²⁴ Lahanque, Reynald, « Les romans du réalisme socialiste français », in *Sociétés et Représentations*, 2003, cit., p.188.

»²⁵. Fin dall'inizio inoltre viene sottolineato il valore di importante testimonianza che questo testo assume nel campo letterario francese e l'importanza del nuovo mito che questo libro mobilita: « C'est un nouveau mythe grec que nous propose ce *Navire en pleine ville*, riche de tout le tragique moderne, et qui convient au lecteur d'aujourd'hui. »²⁶. Abbiamo, in effetti, già messo in luce come lo stesso Kédros abbia dedicato uno spazio ed un'attenzione particolari al mito all'interno del testo, ergendo il *kholkoz*, la cooperativa operaia, a mito moderno, modello di un esperimento politico e sociale rivoluzionario. Kédros porta dunque in dono alla letteratura francese « une oeuvre marquante ». Nell'articolo viene ben sottolineato che, pur essendo uno scrittore di lingua francese, Kédros non abbia mai smesso di essere greco e di parlare in nome del suo popolo:

Ce jeune écrivain grec, devenu d'emblée, et dans la pleine acception du terme, un écrivain français parmi le plus riche d'avenir, j'entends bien pourtant qu'il ne cesse pas pour autant d'être écrivain grec. Sans doute contribue-t-il à maintenir une tradition qui honore notre culture, mais il est aussi remarquable qu'il n'ait pas eu d'abord un effort d'assimilation à fournir.²⁷

Lo scrittore non cessa di essere greco, ed anzi viene lodata ampiamente la sua capacità di non assimilazione. Ci sembra quindi confermata la tesi, che abbiamo già espresso, secondo la quale il compito principale che si assegna in quest'epoca allo scrittore in esilio è quello di rendere conto del proprio paese e che il modello principale di impegno per questi scrittori si declini sul modo della testimonianza: nell'impossibilità di partecipare direttamente alle lotte nel loro paese, il loro coinvolgimento politico non può manifestarsi che attraverso quel che scelgono di scrivere. Devono sensibilizzare il pubblico francese ed europeo alle lotte dei compagni rimasti in patria. Continua ancora Lacôte: « *Le navire en pleine ville*, qui témoigne pour le peuple grec et que nous recevons comme une œuvre française montre assez combien la sensibilité de ce peuple et sa lutte sont aussi les nôtres. Le lecteur n'en ressentira que mieux avec quelle acuité particulière se posent en Grèce des problèmes qui sont ceux du monde contemporain »²⁸. E qui ancora ritroviamo l'idea della Grecia come specchio eroico

²⁵ Lacôte, René, « Notes de lecture », *Europe*, Jun 1, 1948, 26-30, p. 102.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

dell'Europa, in cui tutti i militanti europei cercano di ritrovare gli stessi valori e ideali che li hanno spinti alla lotta.

Si designa così, fin dal primo romanzo, la figura paradossale di uno scrittore francese rimasto greco, nonostante l'adozione di un'altra lingua, che gli serve come un'arma di lotta e non come strumento di assimilazione.

Louis Parrot su *Les Lettres Françaises* dedica ampio spazio al testo di Kédros. Le navire en pleine ville è immediatamente qualificato come uno di « ces récits allégoriques, très simples le plus souvent, mais dans lesquels une histoire réelle, formée de faits vécus et authentiques se trouve transfigurée et, sans rien perdre de sa vérité, devient une sorte de fable, une chanson de geste qui possède une haute valeur d'enseignement »²⁹. Vediamo con un solo gesto essere messi in primo piano, l'importanza delle storie reali e dei fatti vissuti, alla base di questo romanzo, che riesce tuttavia a sublimarli ed universalizzarli in una favola dal forte valore didattico. Il libro sembra colpire Parrot perché propone una nuova leggenda, una nuova favola, un nuovo mito ed è proprio questo che ci si attende dal paese che fu la culla della civiltà occidentale. Nonostante gli elogi fatti al libro, l'autore non esita a sottolineare alcune improprietà di linguaggio: « On pourra relever dans ces pages, bien des hésitations, des tournures maladroites », ma sfuma la critica aggiungendo: « mais le ton du livre et l'étonnante maîtrise avec laquelle il est mené nous le font bien publier ». L'autore riconosce a Kédros un certo senso del movimento, che fa sì che il libro si legga tutto d'un fiato. Infine, un elogio è fatto alla forza espressiva dei personaggi, che non si limitano ad essere delle mere astrazioni – come in molti romanzi simili – ma che presentano una forte verosimiglianza. Così, conclude l'autore: « André Kédros a fait un excellent roman auquel le ciel de Grèce, le mouvement de la ville et la beauté des visages font un décor qui en rend la lecture encore plus attachante ».

Un'altra recensione compare inoltre su *L'émancipateur*. Secondo l'autore della recensione il libro ha una specifica funzione: « Il s'agit surtout pour notre auteur de nous montrer dans la Grèce opprimée de 1939 l'activité du Parti Communiste illégal – et cela nous fera comprendre mieux le sens de la lutte que les patriotes grecs mènent encore aujourd'hui les armes à la main »³⁰. Di nuovo dunque una forte enfasi sul

²⁹ Parrot, Louis, « Les livres et l'homme », in *Les Lettres Françaises*, n°211, 3 giugno 1948, cit., p.3.

³⁰ « Lettres, arts, sciences », in *L'émancipateur*, 3 giugno 1948, cit., p. 4.

carattere testimoniale di questo romanzo. Al contrario del critico precedente, l'autore non rileva alcun difetto linguistico e tiene a sottolineare che si tratta di un: «Livre plein de vie – et dont l'écriture est parfaite»³¹. Di nuovo in questa recensione di ammira la verosimiglianza del romanzo, che presenta uno spaccato credibile della situazione della Grecia sotto il regime. Ed anche l'autore sembra soffermarsi sulla concezione dell'eroismo comunista espressa ne *Le navire en pleine ville*, comparandola a quella di Elio Vittorini in *Uomini e No*.

Infine, a un anno di distanza rispetto alle recensioni che abbiamo appena citato, esce un breve commento sul *Mercure de France*: «en tant que témoignage celui-ci s'ajoute à d'autres, et parmi les meilleurs»³², leggiamo in questa breve nota.

Per concludere, vorremmo sconfinare in qualche recensione dei libri successivi per sottolineare come anche nelle recensioni successive si ritrovino gli stessi elementi che abbiamo sottolineato nei commenti al primo romanzo. Così accade nella recensione entusiasta di Pierra Gamarra del libro successivo di Kédros, una raccolta di racconti: *L'Odéon*. Significativamente la recensione si apre con questi termini: «Voilà un écrivain qui exalte le combat de son peuple, du peuple grec. Voilà un écrivain placé au cœur même des préoccupations, des douleurs et des aspirations de ce peuple »³³. A distanza di un anno, il prestigio del testimone rimane dunque invariato. Quanto invece alla lingua di scrittura, l'autore si stupisce ancora che il romanzo sia stato scritto direttamente in francese: «Chose remarquable, il est écrit directement en français, avec une pureté, un art de la précision et de la nuance qui arrachent à tout moment l'admiration. Comme si l'écrivain était à ce point porté par son sujet qu'il a recherché le meilleur langage, l'éloquence la plus persuasive »³⁴. Notiamo che della lingua di Kédros viene elogiata la purezza, l'arte della precisione e della sfumatura, - non vi è di nuovo traccia di innovazione - ed è la nobiltà del soggetto, che sfiora l'epico, a nobilitare ancor di più la lingua francese: il racconto delle lotte del popolo greco è in questo modo doppiamente esaltato. L'opera, continua il critico «fulgure, pénètre dans la mémoire » e conclude:

³¹ *Ibid.*

³² *Mercure de France*, 1 marzo 1949, cit., p. 500

³³ *Europe*, Oct 1, 1949; 27, 45, cit., p. 116.

³⁴ *Ibid.*

Je crois qu'in sait très mal en France comment ces gens ont souffert, combattu – combattent encore. Pour de nombreux Français, la Grèce est vague et lointaine, elle succombe sous les millénaires et les vieilles images traditionnelles. Acropole, mer bleue, cyprès noir, Byron. Cela demeure estompé dans un nuage de littérature de bon aloi et de légende sans danger.

Or, vous découvrirez avec Kédros la jeune Grèce douloureuse et combattante et vous retrouverez les antiques images, les cris millénaires mais ravivés, ressuscités dans de nouvelles floraisons. La légende vivante se rattache aux grandes légendes non pas mortes, mais sclérosées.³⁵

Di nuovo quindi, tutto quel che di buono avviene in Grecia nel presente e che fornisce ai libri di Kédros la sua materia tematica, viene connesso al passato mitico delle antiche immagini eroiche. Del resto, come vedremo in seguito, questo grande *topos*, verrà ripreso dagli autori stessi in alcuni articoli. Inoltre, è chiara in queste righe la fascinazione che questo “esotismo di sinistra” opera sugli intellettuali dell’epoca.

Veniamo infine a una recensione del 1952, concernente il romanzo *Peuple roi*, che prende il titolo dai famosi versi di Éluard, di cui abbiamo già parlato. Ne citiamo un ampio, ma significativo, estratto

C’est aussi un livre d’histoire.

Qui crie la vérité mêlant à l’intrigue romanesque les faits d’une réalité historique la plus stricte. Par ses livres, il nous fait aimer plus encore ce vaillant petit peuple pour qui bat notre cœur fraternel. Les malheurs de ce peuple-roi ainsi rapportés en ces jours qui suivent de si près les salves qui couchèrent sur le sol grec Beloyannis et ses camarades, nous emouvent comme on ne saurait le dire ici. Les frères de l’homme à œillet dont le sourire nous poursuivra longtemps, André Kédros les a bien servis, nous aussi, dont le combat pour la liberté dans la paix est inséparable du combat qui se poursuit en Grèce contre l’oppression étrangère.³⁶

Di nuovo si sottolinea il compito etico che viene attribuito a Kédros in quanto scrittore straniero: testimoniare le sofferenze e le lotte del popolo greco, trasformarle in materia epica in grado di dare slancio ai militanti di tutto il mondo. E ancora, il carattere finzionale del suo romanzo, definito enfaticamente come un “libro di storia” nell’articolo, non intacca l’autenticità dell’esperienza di vita alla quale attinge, e che rappresenta per Kédros una forma molto prestigiosa di capitale simbolico da impiegare nel mondo delle lettere. Il libro di Kédros commuove in maniera particolare propria perché viene pubblicato in concomitanza alla grande mobilitazione, suscitata dallo

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Bergeron, Régis, « André Kédros : peuple roi », in *Europe*, 1 Giugno 1952, cit., p.116.

stesso Kédros in favore di Beloyannis, di cui, come vedremo sarà questione anche nell'autobiografia dell'autore.

4.1.3. L'UOMO COL GAROFANO O IL PUNTO DI VISTA DELL'AUTORE

L'homme à l'œillet è l'autobiografia politica di André Kédros, nel corso della quale l'autore ripercorre il lento percorso di disillusione che lo ha condotto ad allontanarsi in maniera definitiva dallo stalinismo e dal partito comunista francese. Queste sono in effetti le colonne portanti del libro, pubblicato significativamente nel 1990, ovvero un anno dopo la caduta del muro di Berlino. Il testo copre soltanto sei anni della vita politica e letteraria dell'autore – con qualche salto indietro ai suoi primi anni in Francia –, dal 1949 al 1956, data simbolica dei fatti di Budapest, che segnarono l'inizio della destalinizzazione nel partito comunista francese. Tra gli innumerevoli spunti offerti da questa autobiografia, che dipinge un ampio spaccato della vita politica e letteraria francese nei primi anni della guerra fredda, nel corso di questo paragrafo ci limiteremo a prendere in considerazione quanto ci può aiutare a comprendere quali sono le filiazioni letterarie che Kédros si accorda, il valore attribuito alle proprie origini greche e le sue considerazioni sul posto da lui occupato nell'universo letterario francese.

Innanzitutto, è necessario rilevare che una forte volontà autocritica si manifesta sin dalla premessa che l'autore antepone al testo: « Ignorant presque tout du cynisme des grandes puissances et du manque de scrupules de leurs dirigeants, ils [les résistants] avaient tendance à chercher les responsables de cette incroyable volteface historique parmi les seuls gouvernements occidentaux » e continua: « L'auteur du présent ouvrage ne faisait pas exception à la règle [...]lui aussi – malgré une méfiance instinctive à l'égard de Staline – imputait d'abord à Churchill et à Truman tous les malheurs qui s'étaient abattus sur son pays »³⁷. In questo processo di progressivo disinganno, ha giocato un ruolo maggiore la vicenda di Nicos Beloyannis, come testimonia il titolo stesso dell'autobiografia. Beloyannis è l'uomo col garofano ingiustamente ucciso dal regime e sacrificato dallo stesso partito comunista greco. Per la sua salvezza, Kédros, a Parigi, tentò di mobilitare inutilmente numerose personalità artistiche e politiche.

³⁷ Kédros, André, *L'homme à l'œillet*, cit., p.11.

Oltre a prendere le distanze dallo stalinismo, sembra inoltre che l'autore voglia mettere al riparo la propria opera dalla categoria ormai infamante di realismo socialista. Philippe Olivera ha in effetti messo in luce la trasformazione di questa etichetta in stigmatizzata a partire dagli anni della guerra fredda:

Prolonger le formidable écho de la poésie de Résistance sous la bannière du réalisme socialiste s'avère en effet difficile : à la suite du *Déshonneur des poètes* de Benjamin Péret, les critiques surréalistes assimilent le réalisme socialiste à l'arrière-garde et la polémique de 1952 entre Louis Aragon et André Breton contribue à l'association de plus en plus fréquente dans le contexte de Guerre froide entre réalisme socialiste, art de parti et totalitarisme soviétique. Et surtout, les figures montantes de l'après-guerre que sont Jean-Paul Sartre et Roland Barthes vont successivement faire du réalisme socialiste un archétype d'art mineur. Le premier dans *Situation II* (1948), et le second dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953).³⁸

Ancora negli anni Sessanta Barthes parlerà in effetti di “l'indigence imperturbable du roman socialiste”³⁹, mentre Régine Robin definirà il realismo socialista nei termini di “une esthétique impossible”⁴⁰. Non stupisce dunque che l'autore voglia sottrarre la propria opera a un'etichetta alla quale viene associata una pronunciata mancanza di letterarietà e la completa sottomissione alle direttive di partito. Funzionale a questo obiettivo è nell'autobiografia la figura di Aragon. Il romanzo si apre infatti su una conversazione tra i due scrittori. Bisogna sottolineare che l'autobiografia è inframmezzata, quasi scandita, da numerosi dialoghi con il celebre poeta, attraverso i quali Kédros non si limita ad affermare la letterarietà dei propri libri, ma anche a sottolineare il prestigio di cui il suo capitale politico – come militante ed ex-resistente greco - godeva nel campo letterario francese di quegli anni. Tramite il personaggio di Aragon, Kédros mette dunque in scena una doppia consacrazione, letteraria e politica a un tempo.

Partiamo da quella letteraria. Nel dialogo che apre il romanzo, sebbene il tema centrale affrontato dai due intellettuali sia la guerra civile in Grecia, Aragon inanella qualche giudizio estetico tra le maglie del discorso politico. Così *Le Navire en pleine ville* è definito come il libro della maturità politica di Kédros⁴¹ e *L'Odéon* «un petit chef

³⁸ Olivera, Philippe, « Aragon, « réaliste socialiste ». Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante », in *Société et Représentations*, 2003/1, n°15, pp. 229-246, cit. p. 240.

³⁹ Barthes, Roland, « La réponse de Kafka » (1960), in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points-essais », 1981, p. 138.

⁴⁰ Robin, Régine, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Payot, Paris, 1986

⁴¹ Kédros, André, *L'homme à l'œillet*, p. 19.

d'oeuvre»⁴². Qualche pagina più avanti Kédros descrive poi la calorosa accoglienza ricevuta dal grande scrittore al quale aveva avuto l'ardire di inviare il suo primo romanzo: *Le Navire en pleine ville* colpisce Aragon per «l'évocation vigoureuse, mais nuancée – il insistait sur le mot « nuancée » - de la dictature de Métaxtas » e per « la fraîcheur et [...] la complexité de mes personnages »⁴³ riporta Kédros. Inoltre Aragon dimostra una certa sensibilità verso «le symbole de ce navire, construit par une coopérative ouvrière en pleine ville du Pirée » che conferisce al romanzo « une dimension poétique qu'on rencontrait rarement, même chez les prosateurs chevronnés »⁴⁴. Infine, il poeta manifesta grande stupore rispetto al fatto che Kédros sia stato in grado di scrivere un intero romanzo in francese a un solo anno di distanza dal suo arrivo in Francia. Nulla di nuovo, in sostanza: ritroviamo in parte quanto era stato messo in luce attraverso l'analisi della ricezione su stampa del romanzo: l'elogio della verosimiglianza e della creazione di nuovi miti mobilitanti, nonché l'encomio dello scrittore straniero che si cimenta con la scrittura in una lingua straniera. Quel che importa rilevare è, in ogni caso, come Kédros stabilisca dall'apertura del libro la prima e forse più importante linea genealogica istituita nel campo letterario francese, quella che lo lega ad Aragon, dal quale assorbirà, stando al suo racconto, numerose riflessioni sull'arte di scrivere, nonostante le loro opinioni politiche tendano talvolta a divergere. Kédros affermerà in maniera ancora più esplicita la propria lontananza dal realismo socialista - e specularmente la letterarietà della propria opera - più avanti nel suo racconto, a proposito del suo terzo romanzo *Peuple roi*. Si tratta del primo libro nel quale mette in scena la resistenza greca. Alcuni membri del partito comunista francese avevano espresso delle riserve sul romanzo, perché l'autore avrebbe rappresentato come degli eroi positivi alcuni agenti britannici:

J'avais montré, dans *Peuple roi*, le machiavélisme des agents de Churchill. Devais-je taire que certains d'entre eux s'étaient révélés les véritables amis du peuple grec ? Même si l'on s'efforce, dans une œuvre, de concilier l'impératif catégorique de Kant avec le flux de l'Histoire, peut-on oublier que la vie est complexe et nuancée ? Tout en me référant à une époque qui imposait des choix extrêmes, j'avais pris soin, dans mon roman, de ne pas tomber dans les pièges d'un

⁴² *Ivi*, cit., p.20.

⁴³ *Ivi*, cit.,p. 22.

⁴⁴ *Ibid.*

réductionnisme outré. Peuple roi était gorgé de vie, de vie vraie, dense et parfois opaque, qui s'ébrouait, criait et parfois se repliait sur la douleur et le silence⁴⁵.

Nonostante questo, l'opinione di Aragon sul libro smentisce tutte le critiche e allo stesso tempo attribuisce letterarietà al romanzo:

- Et toi, Louis, qu'as-tu répondu à ce reproche ?
- Que l'écriture prend le pas sur tout le reste.⁴⁶

Così il romanzo verrà pubblicato sottoforma di *feuilleton* su *Ce Soir*. Kédros toglie in questo modo ogni dubbio rispetto al suo tentativo di allontanare i propri libri dal realismo socialista: «Que cet écrivain éminent ait dû se battre comme un chiffonnier parce que je n'avais pas succombé aux schémas simplificateurs du « réalisme socialiste » en disait long sur l'aliénation idéologique qui régnait au sommet de son parti »⁴⁷. Nella stessa direzione potremmo collocare anche l'ammirazione che lo scrittore tributa agli autori americani banditi dal partito e le critiche rivolte ai suoi dirigenti:

Chemin faisant, j'achète parfois, chez les bouquinistes, des exemplaires défraîchis des œuvres de Dos Passos, de Steinbeck, de Hemingway, que j'ai lus pendant mon adolescence. Tzara prétend, en s'indignant, que le P.C.F. voue aux gémonies tous ces grands écrivains d'outre-Atlantique. [...] J'ai entendu un jour Laurent Casanova – qui faisait de rares apparitions au C.N.E.- traiter Hemingway de faux jeton parce qu'il avait fait d'André Marty l'un des personnages de Pour qui sonne le glas. Les jugements tranchés et péremptoires de Casanova m'indisposaient. Et je me demandais, à part moi, si ce grand hiérarque du P.C., responsable des intellectuels, possédait vraiment la culture qui eût légitimé ses fonctions et ses anathèmes⁴⁸.

Prima di passare alla consacrazione politica, bisogna infine mettere in luce l'esistenza di un'altra linea genealogica, alla quale Kédros si lega nel campo letterario francese. In questo senso, la figura di riferimento è Tristan Tzara:

J'entretiens des relations amicales avec les Aragon, Vercors, André Chamson, mais je ne me sens vraiment proche que de Joseph Kosma et de Tristan Tzara. [...] A leur insu, Kosma et Tzara me mettent en confiance. Est-ce aussi parce qu'ils sont tous les deux d'origine étrangère ? Quand donc une histoire de la littérature étrangère rendra-t-il justice aux Moréas et Jean Psicharis, aux Panaït Istrati et Julien Green, aux Tristan Tzara et autres Ionesco ? Tous ces écrivains venus

⁴⁵ *Ivi*, cit.,p. 186.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, cit.,p.187.

⁴⁸ *Ivi*, cit.,p.253.

d'ailleurs ne méritent-ils pas un hommage d'ensemble ? N'ont-ils pas enrichi les lettres françaises d'apports spécifiques ? ⁴⁹

L'autore sembra quindi volersi sorprendentemente legare all'avanguardia letteraria, nonostante i suoi romanzi possano perfettamente collocarsi nell'alveo del romanzo comunista francese. Sembra inoltre fare di necessità virtù e trasformare una stimate possibile, le sue origini straniere, in una doppia fonte di valore simbolico, riallacciandosi all'illustre lignaggio dei numerosi scrittori stranieri – spesso legati alle avanguardie letterarie e talvolta greci – che hanno scelto il francese come lingua letteraria. Il fatto di aver scelto di scrivere in una lingua diversa dalla propria aggiunge difficoltà, ma anche lustro – basti pensare che ai commenti di Aragon di cui abbiamo già parlato - alla sua impresa di testimone. Inoltre, la scelta del francese lo differenzia dagli altri intellettuali greci politicamente impegnati, che avevano continuato a scrivere nella propria lingua materna. Al contrario, nel corso di tutta l'autobiografia, Kédros afferma con forza che il francese è la lingua che ha scelto. Questa scelta di uno strumento letterario d'elezione sembra per altro irrevocabile e viene enfatizzata in particolar modo nei capitoli che trattano il rischio di espulsione dello scrittore dal paese nel 1953. Se lo straniero deve sempre giustificare la propria presenza nel paese d'adozione, dimostrando di avere una precisa utilità al suo interno e di essere a questo fine un lavoratore indefesso, Kédros si destina il ruolo di testimone e di scrittore di espressione francese. Sulla libera scelta della lingua francese si potrebbe, certo, discutere. Quante possibilità poteva avere un militante di estrema sinistra come Kédros di farsi pubblicare in Grecia? E quanti lettori avrebbe avuto nel paese? La Francia è il trampolino di lancio europeo dei suoi libri ed è l'unico posto in Europa dove probabilmente un esule greco possa esprimersi liberamente, come del resto lo stesso scrittore mette in luce nella sua autobiografia. La Francia è così specularmente il paese della libertà d'espressione, in prima linea contro le dittature di tutto il mondo, nobilitata dagli scrittori che scelgono di scrivere nella lingua nazionale.

In ogni caso, a questo radicamento nel campo letterario francese, che passa attraverso la creazione di precise filiazioni letterarie, s'intreccia anche l'ancoraggio dello scrittore in esilio a un preciso capitale politico di partenza, presentato sotto una luce estremamente positiva e illuminato a ritroso nell'autobiografia. Ritorniamo, per metterlo in luce, alla figura di Aragon. Il primo dialogo tra i due, di cui abbiamo già

⁴⁹ *Ivi*, cit., p.79-80.

parlato, debutta su un potente cronotopo: il monte Grammos, ben conosciuto dal lettore francese, che rimanda immediatamente alla resistenza greca. Nel corso dello stesso dialogo con Aragon, Kédros ci dimostra in effetti come la nazionalità greca e il capitale politico ad essa associata abbiano un valore inedito nel campo letterario francese di questi anni:

Malgré notre différence d'âge, malgré mon inconsistance littéraire face à sa célébrité, il semblait admettre que mon « vécu » politique valait bien le sien. Il n'ignorait pas que dans les pays de l'Est européen, militer contre le fascisme, comme je l'avais fait depuis mon adolescence, comportait de hauts risques. Ni la Résistance grecque, d'une âpreté extraordinaire, m'avait mûri. La guerre, la répression des occupants, la famine avaient amputé le peuple grec de près d'un million d'hommes et de femmes. [...] du point de vue politique, je bénéficiais à ses yeux, d'un certain prestige, voire d'un prestige certain. Aussi acceptait-il de ma part un franc-parler qui, venant d'autres personnes de son entourage, eût déclenché des répliques cinglantes. A quoi s'ajoutait qu'il m'avait « découvert » en tant qu'écrivain.⁵⁰

Grazie al suo capitale politico, Kédros può collocarsi immediatamente sotto l'egida di Aragon, nonostante sia alla sua prima prova letteraria e godere di numerose libertà interdette ad altri. Più avanti, nel corso di un dialogo, Kédros arriverà al punto di affermare la sua superiorità morale rispetto a molti scrittori francesi che si sono limitati a prendere in mano la penna e non le armi. Così non mancherà di sottolineare il peso maggiore del suo capitale politico su quello dello stesso Aragon, come testimoniano alcuni passi:

Je n'aime pas qu'Aragon s'érige en censeur et en donneur de leçons. Surtout lorsqu'il s'agit des affaires grecques. Après tout, au moment même où, défiant les mitrailleuses de la Feldgendarmérie, je donnais l'assaut, avec de milliers d'autres Athéniens, au ministère du Travail, Aragon publiait, tranquillement, chez Gallimard, *Les Voyageurs de l'impériale*. C'était peut-être mesquin de m'accrocher à ce détail, mais je sentais monter en moi une irritation que j'avais du mal à maîtriser.⁵¹

Vicine alle critiche rivolte ad Aragon, con il quale l'autore, stando alla sua autobiografia, entra spesso in contrasto, sono quelle rivolte a Éluard, reo di essersi lasciato attrarre da un facile esotismo al limite del folklore durante il suo viaggio in Grecia e di aver mancato di acume nelle sue valutazioni politiche sul paese:

⁵⁰ *Ivi*, cit., p. 23.

⁵¹ *Ivi*, cit., p. 84.

Paul Eluard, lui, est rentré d'une visite au mont Grammos. Il n'y a vu que ce qu'on a bien voulu lui montrer. Les imprimeries de campagne, les écoles, la présence massive de femmes maquisards l'ont beaucoup impressionné. Il a fait un discours aux combattants, que les haut-parleurs ont répercuté par monts et par vaux. Mais que sait-il du cheminement politique qui a conduit à la guerre civile ? Que sait-il de la tactique désastreuse que Zachariadès a imposée à des pauvres guérilleros habitués à une guerre de mouvement ? De retour à Paris, il a déclaré avec une emphase un peu ridicule : « Pour le monarcho-fascistes démoralisés, l'euphorie du crime est passée ! » Pauvre Eluard ! Un adepte de Corneille, pad de Racine ! Et qui voit le monde tel qu'il devrait être, pas tel qu'il est !⁵²

Kédros accusa Éluard di non aver visto che, nelle zone controllate dal governo greco, i vecchi partigiani sono ricercati e spesso condannati a morte dai tribunali militari. Dietro alle critiche rivolte ad Éluard si nasconde forse un più ampio biasimo rivolto a tutti gli intellettuali francesi che, non conoscendo la lingua greca e avendo scarsa dimestichezza con la sua storia recente, non potevano avere una visione esaustiva e imparziale di quel che vi accadeva. Con lo sguardo retrospettivo di cui dispone il narratore nel 1990, inoltre, gli stessi intellettuali stavano sbagliando su tutta la linea, appoggiando le scelte di Stalin e del partito comunista.

In ogni caso, è evidente la luce positiva di cui il capitale politico di Kédros è infuso. Rientra nel colore del tempo, come abbiamo messo in luce nel capitolo precedente. Forse è per queste ragioni che Kédros, scrittore cosmopolita dai numerosi accenti, nato Bucarest e cresciuto tra la capitale romena e Praga, ha optato per la nazionalità greca e ha deciso di scrivere solo della Grecia. Nonostante il numero esiguo di anni passati in Grecia, il paese deve aver segnato per sempre la vita dello scrittore, in virtù della sua partecipazione alla Resistenza e dell'intensa attività politica nel corso di congiunture storiche estreme. C'è quindi un forte valore demiurgico che percorre sotteraneamente tutta la sua opera e la sua autobiografia in particolare. L'autore sembra infatti scegliere non soltanto una lingua d'elezione, il francese, ma anche un paese d'origine quasi mitico, la Grecia, dove ha trascorso soltanto cinque anni, me nel quale affonda il suo capitale politico ed anche la memoria immaginativa all'opera nei suoi romanzi. Proprio per questo il sottotitolo della sua autobiografia recita: "L'itinéraire d'un jeune grec dans la France des années 50" e lo scrittore arriva a erigersi come modello paradigmatico dello scrittore greco esiliato in Francia.

⁵² *Ivi*, cit., p. 42.

4.2. MELPO AXIOTI: VERSO IL *NOUVEAU ROMAN*

Il nome di Melpo Axioti ricorre in quasi tutti i manuali di letteratura neogreca a nostra conoscenza. Pochi autori segnalano però che l'autrice nel corso del suo soggiorno parigino, durato soltanto tre anni (1947-1950), si sia dedicata alla stesura di alcune bozze in lingua francese, che hanno dato vita a un romanzo postumo: *République-Bastille*. Non sono numerosi, del resto, nemmeno gli articoli apparsi in Francia sull'argomento, fatto questo che si deve forse alla pubblicazione tardiva del romanzo, avvenuta nel 2015, a sessantacinque anni di distanza dalla sua elaborazione. Oltre al romanzo, di Axioti rimangono in lingua francese soltanto alcuni articoli pubblicati su riviste nell'immediato dopo-guerra e alcune poesie. Come sottolineato da Anoux-Farnoux nella sua prefazione al testo, la pubblicazione tardiva del libro, che rimane di fatto incompiuto, pone all'esegeta una serie di domande destinate a rimanere senza risposta, poiché resta sconosciuta la forma definitiva che il libro avrebbe assunto, non essendoci pervenuti bozze e appunti preparatori.

Stavroula Katsiki⁵³ ci segnala che l'avventura editoriale del romanzo è cominciata in Grecia nel 2014, quando è stata pubblicata una prima traduzione greca dell'opera, basata su alcuni frammenti che l'autrice stessa aveva tradotto e che aveva pubblicato, ancora in vita, sotto forma di novelle. Tutto ciò testimonia del fatto che l'autrice abbia cercato di rimaneggiare i testi in questione, ma, trattandosi di pubblicazioni in greco, non approfondiremo in questa sede l'argomento. Quanto alla versione francese del romanzo, non risulta che l'autrice, dopo l'espulsione dalla Francia, abbia tentato di rimaneggiarla in vista di una possibile pubblicazione. In ogni caso, il testo – pur incompleto - ci è utile per capire quali fossero le linee attorno alle quali andava articolandosi la ricerca estetica di un'autrice greca che aveva deciso di cambiare la propria lingua di scrittura. Proficua potrà inoltre risultare una comparazione tra questo romanzo incompiuto e quel che scrive nello stesso giro di anni André Kédros, di cui abbiamo parlato nei paragrafi precedenti, perché tra i due scrittori le differenze sono significative, nonostante condividano lo stesso paese d'origine, la stessa fede politica

⁵³ Katsiki, Stavroula, « Écrire dans une langue autre que la sienne : se traduire ? République-Bastille de Melpo Axioti », in Denti, Chiara, Quaquarelli, Lucia, Reggiani, Licia, *Voci della traduzione/ Voix de la traduction*, in mediAzioni, n°21, 2016.

e lo stesso editore. A questi due punti si limiterà la nostra analisi nelle pagine che seguiranno, poiché la pubblicazione differita del romanzo non ci permette di esaminare la ricezione coeva dell'opera.

4.2.1. DATI BIOGRAFICI CHIAVE

Melpo Axioti nacque ad Atene nel 1906. Venne cresciuta sull'isola di Tinos dal padre, Grigorios Axioti, un famoso compositore nato in Russia e formatosi ad Atene e a Napoli, che divenne per un certo periodo direttore della scuola Odeon del Pireo. La vena creativa della sua famiglia d'origine non si limitava però alla musica, ma copriva anche la letteratura: il nonno paterno Panaghiotis Axioti, originario di Mykonos, era stato scrittore e traduttore di opere dal russo. Melpo venne educata presso la scuola delle suore Orsoline sull'isola di Tinos, dove apprese il francese. In seguito, visse per un certo tempo sull'isola di Mykonos dove si sposò. Nel 1936 si unì al partito comunista greco e più tardi fu membro dell'EAM. Fu una scrittrice prolifica: la sua attività si estese dal 1938 al 1972, coprendo un lasso temporale caratterizzato in Grecia da congiunture storiche estreme. La militanza nel partito comunista la obbligò all'esilio: dapprima a Parigi, poi a Berlino est, dove ottenne una cattedra di lingua e letteratura greca contemporanea, e ancora a Varsavia, per poi ritornare in Grecia poco prima dell'instaurazione della giunta dei colonnelli nel 1964, grazie ai documenti forniti dal poeta Iannis Ritzos, suo amico di lunga data. In Grecia rimase fino alla morte, sopraggiunta nel 1973. Torniamo adesso al soggiorno parigino dell'autrice, cercando di metterne in luce alcuni momenti chiave.

Nel marzo del 1947 l'autrice riesce, come Kédros, a beneficiare di una borsa di studio che le permette di raggiungere Parigi. Il francese appreso dalle suore Orsoline la predispone a compiere una missione particolare per il partito comunista greco: sensibilizzare il pubblico francese ed europeo alla causa greca e stabilire delle relazioni con la rete di intellettuali e politici comunisti a Parigi, sollecitandone un sostegno più attivo.

Quando arriva in Francia, la scrittrice ha quarant'anni. Alle spalle ha già una lunga vita fatta di scrittura, militanza politica e vita clandestina insieme ai partigiani. Se come André Kédros può attingere a un solido capitale politico pregresso ed è inoltre ben inserita nei ranghi del partito comunista greco, Axioti, giunta in Francia, ha già

pubblicato romanzi e poesie, che rientrano pienamente, come sottolinea Cristiano Luciani⁵⁴, nel nascente modernismo greco e pongono la sua ricerca formale nel solco del relativismo primonovecentesco e dello sperimentalismo ad esso connesso. Non sorprende allora che, come ha sottolineato Arnoux-Farnoux, tra i possibili modelli della scrittrice, nell'elaborazione del suo unico romanzo in francese, vi siano *Portrait d'un Inconnu* di Nathalie Sarraute e la raccolta *Le premier accroc coûte deux cents francs* di Elsa Triolet. In particolare, secondo Arnoux-Farnoux *République-Bastille* presenta una «parenté thématique troublante»⁵⁵ con il racconto *Cahiers enterrés sous un pêcher*, nel quale Triolet mette in scena un'eroina nostalgica di un mondo perduto, la Russia, in cui ha trascorso l'infanzia, e rappresenta la partecipazione alla Resistenza e la clandestinità. Oltre a questo, secondo la studiosa, Axioti avrebbe potuto scorgere nella figura di Triolet e nel suo itinerario artistico un incoraggiamento a integrarsi a sua volta nel paesaggio letterario francese.

In ogni caso, la fonte primaria d'incoraggiamento e di lodi viene a Melpo Axioti da un editore francese d'eccezione: Louis Aragon. Per *La Bibliothèque française*, diretta dal poeta, è infatti apparsa nel 1949 la traduzione francese del suo primo romanzo pubblicato in greco nel 1946: *XX^e siècle*. Il romanzo esce in seimila copie, vendute molto rapidamente, e ottiene delle ottime critiche. Lo stesso Aragon pubblica una recensione entusiasta sulle *Lettres Françaises*, di cui troviamo qualche eco in una lettera che il poeta si premura di inviare alla scrittrice:

Dans une période assez sombre de notre vie nationale, quand on voit la France dans divers domaines perdre sa place traditionnelle, c'est beaucoup pour un Français que, du pays qui nous a donné Jean Moréas et, pour une part, Anna de Noailles, se lève encore une écrivaine comme vous, adoptant de propos délibéré la langue française pour en faire l'instrument de ses pensées. Votre roman, madame, c'est un cadeau que vous faites à ma patrie, et je suis heureux d'être le premier à pouvoir vous en dire merci. Rarement, une lecture romanesque m'a tant ému. Ce livre est plein d'échos, de chants et de rumeurs : encore une fois, comment n'être pas fier que vous ayez trouvé que seule notre langue pouvait les faire entendre ? Vous prendrez donc place dans la littérature française, et puisse votre exemple être compris !⁵⁶

⁵⁴ Luciani, Cristiano, *Voci dalla Grecia moderna*, Nuova Cultura, Roma, 2006, pp. 113-138.

⁵⁵ Arnoux-Farnoux, Lucille, "Introduction", in Axioti, Melpo, *République-Bastille*, Cambourakis, 2018, cit., p. 17.

⁵⁶ Aragon, Louis, Lettera del 3/10/1948, citata in Arnoux-Farnoux, "Introduction", in Axioti, Melpo *République-Bastille*, cit., p. 11.

Non è chiaro perché in questa lettera Aragon si rivolga all'autrice come se avesse già cambiato lingua all'altezza di questo romanzo, in realtà composto in greco e tradotto in francese da Jean Darlet. Potrebbe certo trattarsi di una svista - del resto a partire dal 1947 Axioti pubblica direttamente in francese numerosi articoli su *Les Lettres françaises* e *Europe* - ma come ha sottolineato Anoux-Farnoux le parole di Aragon hanno indubbiamente incoraggiato l'autrice a perseverare nella scrittura in francese. Del resto, risalgono al marzo del 1947, quando la scrittrice si trovava ancora ad Atene, i primi esperimenti poetici nella futura lingua adottiva. Scrive in effetti una lunga poesia, il cui titolo ricalca sorprendentemente quello del futuro romanzo: *Ippokratous-Kolokithou*, allusione alla linea 11 del tram ateniese, laddove *République-Bastille* sarà un richiamo al bus numero 20 che l'eroina prende per tornare nella sua casa di Parigi in rue Pierre-Timbaud, oltre ad essere un tratto della manifestazione parigina del primo maggio descritta nel romanzo. *Ippokratous-Kolokithou* è una poesia che ha per centro tematico il congedo dal paese natale, aspetto che ritornerà in maniera molto marcata nel romanzo. A questo primo componimento in francese ne seguirono altri quattro, scritti tra gennaio e settembre 1948. La scrittrice affianca inoltre, fin dal 1947, all'attività letteraria, anche quella giornalistica, volta per intero a spiegare la Grecia e la sua storia recente ai lettori francesi.

La traduzione di *XX^e Siècle* rappresenta, in ogni caso, il primo grande successo parigino di Melpo Axioti e le permette di entrare nel cerchio ristretto degli artisti d'avanguardia, per lo più stranieri, che ancora vivono a Parigi e che sono vicini al partito comunista: Pablo Picasso, Pablo Neruda e Frédéric Joliot-Curie l'accolgono come una di loro. Il suo nome inoltre è posto in pianta stabile accanto a quello di Nazim Hikmet, Jorge Amado e Pablo Neruda nel catalogo della casa editrice *Hier et Aujourd'hui*, che, come abbiamo già avuto modo di dire, intendeva promuovere i libri che mettevano a tema la lotta per la libertà e per la pace di tutti i popoli oppressi del mondo. È dunque in questo quadro che la scrittrice decide di intraprendere la scrittura del suo primo romanzo francese, la cui stesura sarà bruscamente interrotta dall'espulsione dell'autrice nel 1950 ad opera del KKE, non soddisfatto della sua azione di propaganda presso le cerchie intellettuali parigine.

4.2.2. RÉPUBLIQUE-BASTILLE: PARIGI, ATENE E LA COSCIENZA AL MICROSCOPIO

Sappiamo poco del processo di elaborazione di *République-Bastille*, come abbiamo già messo in luce. L'unica traccia della stesura del romanzo sopravvive in una lettera che Axioti indirizza al Circolo Letterario del comitato d'informazione del partito comunista greco il 24 marzo 1949, consapevole del fatto che il Circolo intende porre fine al suo soggiorno parigino. Ne riporta un passo, tradotto in francese, Arnoux-Farnoux: « J'écris une autre œuvre qui parle de la Grèce et de la France en même temps, l'éditeur me la réclame dès à présent, mais comme elle n'est achevée qu'aux trois-quarts, elle ne pourra être complètement terminée »⁵⁷. L'editore in questione, come abbiamo già detto, è Aragon. Il poeta non è un editore ideologicamente intransigente e questo le permette, nella composizione di questo suo primo libro in francese, delle libertà inedite. Non soltanto il romanzo sfugge alla censura del regime in Grecia, ma anche a quella del partito comunista greco. In effetti, Axioti non mette in scena un eroe positivo ed esemplare, né costruisce un romanzo a vocazione didattica permeato da un forte dogmatismo ideologico. Al contrario, quel che colpisce immediatamente nel testo è il suo forte soggettivismo: la storia collettiva viene filtrata attraverso i ricordi della protagonista, Lisa, esule greca da poco sbarcata in Francia. Non un soggetto collettivo dunque, ma un Io. L'eroina muove i suoi primi passi incerti in un nuovo paese, mette a confronto le due diverse tradizioni culturali, descrive Parigi, le sue strade, l'immensa manifestazione del Primo maggio da République a Bastille, gli intellettuali. L'opera mantiene certo un valore testimoniale, come quelle coeve di Kédros, ma la storia recente della Grecia è frammentata e dispersa tra le maglie del romanzo, mescolata agli elementi di una educazione sentimentale abbastanza impudica e alle riflessioni sull'esilio e sullo sradicamento. Storia e geografia, Parigi e Atene, si confondono in un unico agglomerato di cui l'autrice sembra non voler sciogliere i fili. Così, fin dalle prime pagine, l'autobus parigino, che depone la protagonista vicino alla sua nuova casa, tra République e Bastille, « se cabre, il saute sur son derrière, il renifle, il saute encore, il s'élançait et puis il s'en va »⁵⁸, come un mulo in Grecia. Parigi si schiude davanti ai suoi occhi come il bocciolo di magnolia che vide in un giardino pubblico a Creta. In questa prima parte del romanzo, che fa da

⁵⁷ *Ivi*, cit., p. 8.

⁵⁸ Axioti, Melpo, *République-Bastille*, cit., p. 19.

apertura, deposta alla fermata Jean Pierre Timbaud dal bus 20, la protagonista evoca il suo viaggio in mare: alla descrizione del porto di Atene in rovina, dilaniato dai bombardamenti, si mescola la storia di Barba-Lorentzo, il pescatore di spugne, qualche canto del paese natale e i ricordi della guerra. La seconda parte è invece composta da sei capitoli in cui si sviluppa la vicenda vera e propria, che inizia nel marzo del 1947 e si protrae per i due anni successivi. La trama è scarna, quasi inesistente: Lisa cerca di trovare un orientamento nella sua nuova città, la osserva e compara incessantemente il nuovo paesaggio a quello greco, scambia sguardi d'intesa con la sconosciuta della finestra di fronte, si reca due volte in visita dal suo professore di francese, Octave Duchemin, dove conosce sua moglie Maria, un'esule greca in Francia da trent'anni, e alcuni intellettuali, tra i quali Georges, di cui si innamorerà, mettendo da parte il ricordo del suo vecchio compagno Jean, militante morto ad Atene. La terza parte, che fa da epilogo alla vicenda, narra la scoperta dell'espulsione, una notte passata con Georges e il viaggio in aereo che conduce la protagonista verso una nuova meta, sconosciuta al lettore. Il personaggio di Lisa è in realtà appena abbozzato e prende qualche tratto dell'autrice del libro. Senza conoscere la biografia di Axioti, in effetti, non riusciremmo a capire cosa esattamente stia facendo a Parigi la protagonista, né capiremmo le ragioni della sua espulsione alla fine del romanzo. A fronte di una trama priva di consistenza e di personaggi evanescenti, i veri protagonisti della vicenda sembrano essere la memoria e i ricordi, così come al centro delle preoccupazioni formali dell'autrice potremmo individuare la rappresentazione del tempo. Ogni episodio narrato sembra avere l'unica funzione di suscitare nella protagonista un ricordo, riportandola in Grecia, alla guerra e alla sua attività partigiana. Fin nella forma, in effetti, il romanzo tenta di emulare i processi interiori e lascia largo spazio a un fraseggio volutamente ellittico che ricalca le esitazioni, i vuoti e le sospensioni del pensiero quasi colto nel suo farsi. In questo modo la Storia passa attraverso i tempi soggettivi del vissuto umano e prende forma all'interno della coscienza di Lisa, che senza apparente ordine logico o cronologico ricorda gradualmente stralci del proprio passato, mentre tenta di trovare un orientamento nella città. Così, la protagonista ancora sul marciapiede alla fermata Pierre Timbaud: « établit des comparaisons maintenant. Déjà. Déjà il y a en elle un passé qui, très lentement, s'éloigne et un temps présent qui est né »⁵⁹. Proprio questo processo di distacco del passato dal presente,

⁵⁹ *Ivi*, cit., p. 38.

provocato dall'esilio, verrà rappresentato nel corso di tutto il romanzo fino all'ultimo capitolo della seconda parte e all'epilogo nei quali le digressioni che riportano la protagonista in Grecia saranno scomparse, come se il suo passato l'avesse infine abbandonata. Quanto alla Grecia e ai ricordi del passato, essi invadono l'apertura e la seconda parte del romanzo. Nel primo capitolo, per esempio, ritroviamo la protagonista in piedi alla fermata, intenta a riflettere sui suoi bagagli: di pensiero in pensiero l'autrice ricorda di aver dormito sulla grande valigia marrone per quattro notti di fila: « dans la petite maison qu'elle habitait, en ce temps-là, vint un moment où il n'y avait plus un coin vide. Tous les lits étaient pris, et on mettait pour la nuit, des couvertures par terre »⁶⁰. La valigia le faceva non soltanto da letto, ma anche da scrivania « car en ce temps-là on n'écrivait plus sur le bureaux comme des messieurs, ça faisait luxe et trop de danger, et alors on écrivait à d'autres endroits – caché la nuit dans son matelas, sur le plancher, par terre ou sur ses genoux »⁶¹. Il lettore capisce a poco a poco che nella casa della protagonista si nascondevano dei partigiani: « On les cherche, tes amis. La maison n'est pas sûre, qu'ils foutent le camp. Mais ne pleure pas, c'est pour leur propre vie, voyons. Et tes sentiments, ramasse-les bien, et enferme-les dans une valise, tu les auras tout neufs après l'occupation »⁶². Evocato fugacemente questo ricordo, ritorniamo alla fermata parigina, dalla quale la protagonista non si è ancora mossa. Lisa rimarrà ancora a lungo ferma alla fermata ascoltando i propri pensieri, che sembrano in apparenza non seguire alcuna logica. In questo modo l'autrice mette in scena la compresenza di passato e presente nella coscienza di un'esule che scopre un nuovo mondo. Oltre alle digressioni, troviamo molte divagazioni. Per esempio, la lettura dei nomi delle vie di Parigi suscita un'amara riflessione su Atene: « dans son pays en Grèce, elle aurait été débaptisée après la dernière guerre. On l'aurait appelée : « La rue de Monsieur Winston Churchill »⁶³. Così Lisa conclude che « après chaque guerre, il y a toujours quelque chose que son pays vend à 'étranger : que se soit le nom de ses rues, un peu de sa flotte marchande, ou son honneur, ou un peu de tout »⁶⁴. L'evocazione della Grecia è poi compiuta anche

⁶⁰ *Ivi*, cit., p. 44.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, cit., p. 45.

⁶³ *Ivi*, cit., p. 109.

⁶⁴ *Ivi*, cit., p. 110.

attraverso i dialoghi. Ne troviamo un esempio nel secondo capitolo, mentre Lisa discorre con Madame Maria:

- Vous savez, Madame, dans votre quartier, sur la route de Kalithéa, au bord du ruisseau d'Illisos, on a tué les Résistants pendant l'occupation. Il y avait six garçons et une fille. Elle avait vingt-quatre ans ; ils voulaient la faire descendre, pour la tuer, dans le ruisseau, il était desséché, mais elle leur a crié : « Non ! tuez-moi ici, sur le bord de la route, ainsi les passants sauront vos crimes dans les siècles à venir ! ». Et ils l'ont tuée là, et ses cheveux blonds flottaient longtemps sur le bord de la route⁶⁵.

La ragazza che è stata uccisa è Maro, amica della protagonista, che viene a farle visita nella sua stanza nei capitoli successivi, imponendole in un certo senso un dovere di memoria. Così una volta uscita Maro dalla camera, Lisa può sussurrarsi: “Toutes les belles choses de la terre doivent appartenir à tous, pensa-t-elle. Mais les mauvaises aussi. Tout le monde doit les voir et les juger. Et tant pis pour les ramoneurs de vomissures »⁶⁶. In questa direzione vanno senz'altro anche le descrizioni della carestia di Atene del 1940. Dapprima la protagonista descrive la storia del pappagallo di sua madre: all'arrivo degli occupanti non avevano più nulla da dargli da mangiare e l'animale venne infine mangiato da un gatto, a sua volta divorato da un vicino, che una volta morto venne mangiato dai vermi, perché durante la carestia ognuno mangiava quel che trovava⁶⁷. E ancora nella successiva conversazione con Madame Maria ricorrono altre immagini dell'occupazione. Nel corso dello stesso dialogo, cui partecipano altri due uomini, le viene suggerito di mettere per iscritto questi racconti tragici, ai quali tutti i presenti prestano una grande attenzione. A questo punto Lisa pronuncia delle parole che potremmo leggere come una dichiarazione di poetica dell'autrice:

Est-ce que les mots sur papier sont assez suffisants pour faire comprendre aux autres ? Il faudrait qu'on écrive un livre où toutes les choses puissent être contenues : où l'on puisse voir et entendre en même temps. Et sentir. Comme ça se fait dans la vie. Entendre les sons ; voir les couleurs ; sentir la douleur et la joie ; voir le sang quand il coule ; le voir quand il sort d'une bouche et qu'il laisse alors le corps vide comme une calebasse sèche ; entendre le son du chant, du chant de déportés, et la cadence de leurs pas quand ils s'en vont vers une route qui n'a pas de retour ; et

⁶⁵ *Ivi*, cit., p. 77.

⁶⁶ *Ivi*, cit., p. 103.

⁶⁷ *Ivi*, cit., p. 114.

sentir surtout, sentir l'émotion de l'enfant à qui l'on a promis un sifflet, sentir à quel point ça fait mal quand on vient de vous enlever celui que vous aimez⁶⁸.

La paura di non dire tutto e di non dire abbastanza sembra interdire a Lisa la scrittura, anche se quella di Axioti si muove sotto ai nostri occhi. In queste parole leggiamo la forte ingiunzione a testimoniare avvertita dalla scrittrice e l'esigenza di trovare una forma adeguata per comunicare fatti storici estremi ad altri, senza cadere nelle forme tradizionali del romanzo. L'ultimo legame con la Grecia rappresentato nel libro è la morte di Jean ad Atene, arrestato e probabilmente fucilato.

Nell'ultimo capitolo, la protagonista ci informa che sono passati nove mesi dal suo arrivo a Parigi: «Et neuf mois: c'est ce que les hommes ont un jour appelé, dans leur angoisse: le passé. Le passé change les saisons, et c'est lui qui crée la mémoire ». E ancora : « Un jour viendra – disent les bonnes femmes en tirant les torons – un jour viendra dans ta vie, ta première dent tombera en pourriture, tes cheveux blanchiront, ton cœur battra au ralenti, et dans ta tête, à ce moment, circuleront en liberté, seuls, les souvenirs... »⁶⁹. In effetti, nel corso del capitolo si limita ad evocare i suoi ricordi francesi: la Grecia e le sue memorie dolorose sono scomparse, sostituite in questo capitolo dalla menzione di uno sciopero. La stessa cosa accade nell'epilogo dove Atene è stata sostituita da Parigi, che «était l'hôpital des étrangers. On recevait les gens de partout. On gardait pour toujours les uns, on en faisait des parisiens avec un brin de nostalgie seulement dans les tréfonds de leur cœur, on en chassait les autres qui étaient indésirables »⁷⁰. Tra questi ultimi c'è Lisa, che pure ormai sembra sentirsi a sua volta integrata al paesaggio francese: «Dans la tête et le cœur de Lisa, s'étaient ainsi confondus maintenant le pays qu'elle avait habité et son pays natal. Car qu'est-ce que ça peut-être, un pays, au fond ? C'est là où tu découvres la vie ; et la vie se trouve partout »⁷¹.

In conclusione, vediamo l'impegno declinato in questo romanzo in maniera differente. Se nel libro di Axioti non mancano a livello tematico i riferimenti al paese natale e alle ingiustizie subite durante l'occupazione e la guerra, nella sua forma il testo si colloca nel solco dello sperimentalismo che aveva caratterizzato il periodo tra le due guerre sulla scia delle riflessioni sulla durata elaborate da Bergson. Vi troviamo infatti un

⁶⁸ *Ivi*, cit., p. 121.

⁶⁹ *Ivi*, cit., p. 151.

⁷⁰ *Ivi*, cit., p. 141.

⁷¹ *Ivi*, cit., p. 168.

impiego deciso del monologo interiore, che fa del tempo un incessante fluire in cui il passato è costantemente attuale nel presente. In questo andirivieni continuo si collocano le testimonianze su quel che accade in Grecia, illuminate attraverso una coscienza frammentata e disorientata da un nuovo paesaggio, che la spinge senza sosta alla digressione, forse alla ricerca di nuovi punti di riferimento. Tutto ciò testimonia la volontà di Axioti di porsi nell'alveo del romanzo di ricerca che, all'epoca del suo arrivo in Francia, cominciava a trovare i suoi primi modelli nei testi di Nathalie Sarraute: *Tropismes* del 1939 e *Portrait d'un inconnu* del 1947. Quest'ultimo in particolare, secondo la testimonianza di Mimica Cranaki riportata da Arnoux-Farnoux, era stato letto e apprezzato dalla scrittrice greca. Sarraute, a partire dal lascito di Proust, Joyce e Woolf, stava cercando di rappresentare « des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience »⁷², aggiungendo che « il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi »⁷³. Una visione della coscienza individuale a microscopio che può compiersi soltanto attraverso l'abbandono delle forme tradizionali del romanzo, e di cui ci sembra di poter individuare un tentativo in questa prima e unica prova in francese di Axioti. Ben lontana dal recupero delle forme classiche del grande realismo romanzesco, propugnato in Francia da scrittori comunisti come Aragon e Nizan, che avevano dato alla letteratura comunista francese le sue lettere di nobiltà, Axioti rappresenta quindi un caso a parte. Se avesse avuto modo di restare in Francia, avrebbe probabilmente aperto la sua opera romanzesca all'era del sospetto, mescolando il modernismo greco al nuovo romanzo francese, senza tuttavia abbandonare l'inevitabile impegno nel partito e il dovere di testimoniare.

4.3. IN GUIA DI CONCLUSIONI: NASCITA DI UN NUOVO ORIZZONTE D'ATTESA

In conclusione, potremmo forse collocare in questi anni un momento chiave nella ricezione di questi autori. Innanzi tutto, è la prima volta che nelle recensioni della critica vengono rilevate alcune improprietà linguistiche. Sembra allora che lo scrittore

⁷² Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Folio Gallimard [1956], 2017, cit., p. 8.

⁷³ *Ivi*, cit., p. 9.

straniero non debba ambire all'innovazione stilistica e letteraria, ma soltanto all'eccellenza nella *maîtrise* della lingua d'adozione, che deve presentarsi pura e conforme alle regole. Uno scrittore non francese quindi non può produrre una lingua impura, ma deve semmai cancellare ogni accento, poiché tutte le infrazioni alla regola vengono sanzionate attraverso puntigliose recensioni.

Un altro aspetto importante riguarda invece l'apprezzamento della verosimiglianza da parte della critica coeva: i libri di finzione scritti da esuli greci devono essere anche libri di storia con il compito etico di informare il lettore. In questo modo, si inaugura una tendenza duratura nel campo letterario francese: il lettore vuole soprattutto essere informato dagli scrittori stranieri, senza attendere dai loro romanzi un elevato livello di letterarietà. Simmetricamente, per lo scrittore greco l'accesso al grande pubblico è un imperativo etico. Soprattutto nei romanzi di Kédros, troviamo non soltanto una storia di finzione, ma anche uno spaccato storico, di cui nelle recensioni si apprezza la fedeltà al vero, che dà l'opportunità al lettore francese di scoprire una realtà che non conosce: in questo caso l'eroismo dei comunisti greci e le loro lotte. Strettamente collegato a questo punto, come avevamo in parte già rilevato, nel dopoguerra le origini degli scrittori, per la prima volta, acquistano valore e prestigio: attestano dell'esattezza delle informazioni riportate e spingono all'affermarsi della postura del testimone. Questa postura ritornerà con poche variazioni in un altro momento di forte eteronomia del campo letterario: il 1968 parigino che accoglierà gli esuli greci in fuga dalla dittatura dei colonnelli. Anche gli scrittori che in seguito non vorranno diventare portavoce della loro comunità d'origine e per i quali l'attività letteraria non rappresenterà un prolungamento dell'attività politica, dovranno confrontarsi con questa postura, rifiutandola o aggirandola con varie strategie.

Quanto a Kédros, se lo scrittore è riuscito ad essere pubblicato da un grande poeta a Parigi, nel centro editoriale e letterario della Francia, bisogna aggiungere in compenso che non ha ottenuto il riconoscimento che forse sperava, come testimoniano l'esiguità di articoli accademici che lo riguardano e la sua stessa autobiografia. Forse proprio il fatto di essersi fatto portavoce della storia greca recente e della resistenza del paese, insieme ai tratti fortemente ideologici della sua opera, hanno spinto la critica a collocarla a margine della letteratura. È del resto la stessa postura di testimone – a cui è sempre sotteso il primato dell'etica sull'estetica – assunta dallo scrittore ad aver premuto involontariamente in questa direzione. Dunque, tutto il riconoscimento

ottenuto dallo scrittore si colloca nella parte meno legittima del campo letterario, nonostante il patrocinio di Aragon. A questo si deve il fatto che ancora negli anni Novanta Kédros senta il bisogno di ritornare sulla sua opera di quel periodo per allontanarla dall'etichetta di realismo socialista.

Quanto invece ad Axioti, non sappiamo quale sarebbe stata la forma definitiva del suo testo e non disponiamo di recensioni della critica, dato che il testo è stato pubblicato soltanto nel 2015. Tuttavia, l'autrice sembra voler tentare un'altra strada, declinando il dovere testimoniale secondo le linee che la nuova vena sperimentale del romanzo francese cominciava a seguire sul finire degli anni Quaranta. Per la prima volta troviamo delle riflessioni sull'esilio e sui dolori dell'esule costretto a stare lontano dal paese natale, ben prima che questi temi conoscano l'inflazione di oggi. Nello stesso solco, potremmo collocare un testo inclassificabile di Mimika Cranaki, intitolato *Journal d'exil* e pubblicato nel 1950 su *Les Temps Modernes*, nel quale ricorrono per altro delle metafore molto simili a quelle impiegate da Axioti per parlare dell'esilio, e nel quale il Noi, soggetto collettivo, si assottiglia nuovamente nell'io. Questo testo è pubblicato significativamente sotto l'etichetta "témoignages", che di per sé riduce immediatamente la portata letteraria del testo, mettendo semmai ancora una volta l'accento sull'esattezza e la veridicità dei fatti raccontati. Anche questo testo è per altro una sorta di *hapax*, poiché Cranaki pubblicherà in francese soltanto alcuni testi accademici e una guida turistica, mentre riserverà alla lingua greca la sua opera letteraria. Anche queste scrittrici rimarranno, in ogni caso, a margine del campo letterario, soprattutto in virtù dell'esiguità della loro produzione letteraria in francese.

Da questo momento in avanti in effetti gli autori stranieri, e Greci in particolare, verranno tenuti in posizioni periferiche del campo letterario, come degli oggetti esotici in seno alla letteratura francese vera e propria, con lo scopo di informare il lettore sul loro paese d'origine, e molto raramente uno scrittore greco, che decida di cambiare lingua, tenterà di imporsi nella parte più autonoma del campo letterario.

Capitolo 5

Contesti: La Grecia sulla Senna durante la dittatura militare (1967-1974)

Nelle pagine che seguiranno affronteremo un altro importante cambio di paradigma che avviene sul finire degli anni Sessanta, mettendo in luce i principali dibattiti che hanno animato il campo letterario francese. Proveremo a ricostruire la ricezione della Grecia in Francia nei primi anni della dittatura, passando attraverso la parentesi di “surpolitisation” del maggio francese. Quindi ci occuperemo degli esuli greci in fuga dalla dittatura e delle istanze letterarie di cui si fanno latori, tentando di sottolineare somiglianze e differenze rispetto alla generazione precedente. Per finire, tenteremo di delineare le principali svolte che caratterizzano il campo letterario a partire dalla metà degli anni Settanta e il loro contributo alla nascita di una nuova figura di scrittore e all’emergere di nuove ingiunzioni cui lo scrittore straniero si vedrà costretto a rispondere.

5.1. GLI ANNI SESSANTA IN FRANCIA: LA MORTE DELL’AUTORE

Nel marzo 1960, in occasione dell’uscita del primo numero di *Tel Quel*, venne organizzato nella *salle de géographie* di boulevard Saint-Germain un incontro durante il quale i fondatori della rivista – Philippe Sollers, Jean-Edern Hallier, Jean-René Huguenin, Renaud Matignon - furono invitati a precisare le loro posizioni rispetto al

nouveau roman, confrontandosi con Alain Robbe-Grillet e Jean Thibaudeau. Sia Robbe-Grillet, sia Sollers insisteranno sul principio dell'oggettività di fronte a una platea scettica e decisa a considerare il romanzo come l'espressione soggettiva di una testimonianza personale. Questo breve aneddoto, apparentemente poco significativo, introduce la nuova temperie culturale che s'imporrà a partire dalla fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta. La nuova avanguardia che stava prendendo piede nel campo letterario francese gravitava attorno alla casa editrice Minuit, alveo del nuovo romanzo sperimentale, mentre la casa editrice Seuil stava affidando a un gruppo di giovani sotto i venticinque anni le cure di una nuova rivista, *Tel Quel* – che diventerà l'emanazione dell'ultima avanguardia letteraria - a partire dalla quale alcuni propositi espressi dai *nouveaux romanciers* verranno ripresi e radicalizzati.

Sin dall'ultimo scorcio degli anni Cinquanta l'universo letterario si stava in effetti riconfigurando. Abbiamo in precedenza già nominato i romanzi che Nathalie Sarraute aveva elaborato a partire dalla fine degli anni Trenta nel solco delle riflessioni di Virginia Woolf. Nel 1948 era uscito *Portrait d'un inconnu* e poco dopo, nel 1953, sarà il momento de *Les Gommages* di Robbe-Grillet, seguito da *Le voyeur* (1955) e dal debutto di un altro famoso romanziere, Michel Butor, con *Passage de Milan* (1954) e *L'emploi du temps* (1956). Al teatro della *Huchette* e nelle altre sale d'avanguardia andavano in scena Ionesco, Adamov e Beckett. Accanto ai mondi della creazione artistica, la critica letteraria e le scienze umane manifestavano un'inedita vitalità, che rimarrà inalterata fino alla metà degli anni Settanta. Per esempio, un testo fondamentale, uscito sul finire degli anni Quaranta, sarà *Les structures élémentaires de la parenté* (1949) di Claude Lévi-Strauss. Quanto alla critica letteraria il 1953 sarà l'anno di *Degré zéro de l'écriture* di Barthes, mentre tre anni dopo Blanchot pubblicherà *L'espace Littéraire* (1956). Entrambi «refusent la distinction de la littérature primaire et de la littérature secondaire [...] et les confondent dans l'écriture ou le texte»¹. Barthes inaugurerà il superamento dell'engagement sartriano con l'idea della scrittura come morale della forma, interessandosi a « l'engagement politique et

¹ Compagnon, Antoine, « XX^e Siècle », in *La littérature française : dynamique et histoire II*, cit., p. 749.

historique du langage littéraire »², mentre Blanchot riconoscerà nell'opera di Beckett, Michaux e Genet il modello dell'utopia della neutralizzazione del linguaggio.

In virtù forse di questo momento di grande esuberanza della critica, anche i romanzieri vivono una forte tensione teorica. I principali difensori della nuova estetica romanzesca sono i già nominati Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet. La prima raccolse i suoi saggi nella raccolta *L'ère du soupçon* (1956), mentre il secondo riunì una serie di articoli divulgativi, pubblicati a partire dal 1956 su *l'Express* e su *La Nouvelle Revue Française*, nel saggio *Pour un nouveau roman* del 1963. A questi si aggiungono inoltre gli interventi critici, certo più rari, di Claude Simon.

Le nuove parole d'ordine attorno alle quali ruota la creazione letteraria sono «optique, descriptif» di contro invece ad altri aggettivi che ci si sforza di mettere da parte «viscéral, analogique ou incantatoire»³. E ancora, aggiunge Robbe Grillet, lo scrittore, se è « celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir » allora « montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque »⁴. Nel celebre *Sur quelques notions périmés*, contenuto nella stessa raccolta, l'autore si scaglia poi contro alcuni concetti sui quali, a suo dire, la critica aveva fondato la propria arte: il personaggio, la storia, l'impegno, la forma e il contenuto. Raccontare è diventato sospetto, se non propriamente impossibile, a causa dell'impulso ordinatore e razionalista, emanazione della società borghese, che esso sottende. Privata della sua innocenza, la letteratura ormai «expose simplement la situation de l'homme et de l'univers avec lequel il est aux prises»⁵, perché « Le monde ne trouverait plus sa justification dans un sens caché, quel qu'il soit, son existence ne résiderait plus que dans sa présence concrète, solide, matérielle ; au-delà de ce que nous voyons (de ce que nous percevons par nos sens) il n'y aurait désormais plus rien »⁶.

Come segnala Forest⁷, non a torto Foucault in un perspicace articolo del settembre 1963, apparso su *Critique* notava a proposito della nuova avanguardia che a differenza dei surrealisti, con i quali in ogni caso condividono l'importanza accordata al sogno,

² Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, 1953, cit., p. 15.

³ Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, cit., p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, cit., p.37.

⁶ *Ibid.*

⁷ Forest, Philippe, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Seuil, 1995, p. 192.

all'immaginazione e alla follia, queste esperienze non rinviano più a una qualche realtà nascosta o superiore di cui sarebbero espressione. Esse esistono nel luogo stesso in cui si dicono, ovvero nel linguaggio: “maintenues là où elles sont, en leur superficie, sans profondeur, en ce volume indécis d'où elles nous viennent, vibrant autour de leur noyau inassignable, sur leur sol qui en une absence de sol »⁸.

In seguito, Robbe-Grillet, nel corso del saggio, si scaglia sia contro il romanzo del realismo socialista, sia contro la “littérature morale” di Sartre, che si proponeva di risvegliare le coscienze e ristabilire la loro libertà. E conclude:

Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est-là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose - peut-être même à la révolution⁹.

Il vero scrittore non ha – e non deve avere - insomma nulla da dire, perché soltanto la scrittura è responsabile. Grillet ci dice quindi che la necessità dell'opera d'arte non ha nulla a che fare con la sua utilità e ristabilisce la postura aristocratica dell'arte per l'arte.

In queste parole scorgiamo dunque alcune novità che gli anni 60 – esclusa la parentesi del 1968 – apporteranno. Si afferma un nuovo paradigma culturale e cadono tutte le pressioni che avevano imposto agli intellettuali della generazione precedente di interrogarsi sulla propria collocazione di classe e sul proprio ruolo politico all'interno della società. Innanzi tutto, come ha sottolineato Sapiro, essere marxisti per gli intellettuali è ormai anacronistico e rappresenta semmai una forma di conformismo – se non una forma di vero e proprio conservatorismo, stando alle parole di Robbe-Grillet. L'emergenza dello strutturalismo, con l'accento che pone sui concetti di struttura, sistema e relazione, metterà in secondo piano la storia, la politica, le condizioni della coscienza dell'azione dal dibattito pubblico. Come ha sottolineato Sapiro:

⁸ Foucault, Michel, « Distance, aspect, origine », in *Théorie d'ensemble*, cit., p.18-19

⁹ Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, cit., p. 39.

Les nouveaux romanciers se rattachent au mouvement de la nouvelle génération intellectuelle, représentée par Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss et le structuralisme, qui opère une véritable révolution symbolique dans le domaine des sciences humaines et sociales, en opposant à la « philosophie du sujet » une « philosophie sans sujet », à l'humanisme existentialiste ou personnaliste un « anti-humanisme » au subjectivisme l'objectivisme¹⁰.

Senza dubbio si assiste in questi anni a un riorientamento dei possibili letterari, rivolti contro l'invasione del politico che aveva caratterizzato gli anni del dopoguerra, dominati dalla figura di Sartre. A questo hanno senz'altro contribuito alcuni avvenimenti cerniera tra gli anni 50 e 60. In particolare, il rapporto Krushev sui crimini di Stalin, pubblicato nel 1956 da *Le monde*, insieme all'intervento sovietico in Ungheria nello stesso anno e alla costruzione del muro di Berlino nel 1961. I sospetti e le disaffezioni rispetto al regime sovietico erano cresciute. Molti militanti che avevano creduto ostinatamente nel partito, lo abbandonano o sono costretti a rivedere la loro fede politica. Trova ampio spazio l'elaborazione di un marxismo eterodosso fuori dal partito, nel solco dell'esperienza di *Socialisme ou Barbarie* di Cornelius Castoriadis e Claude Lefort. A questo si aggiunge, come messo in luce da Denis Benoît, l'emergere di nuovi luoghi d'impegno: la decolonizzazione dell'Africa, la guerra d'Algeria, il socialismo di Tito in Jugoslavia, la rivoluzione cubana, il terzo-mondismo e presto la rivoluzione culturale in Cina. Tra questi senz'altro il dibattito che domina i media e le coscienze politiche dei primi anni Sessanta è la guerra d'Algeria e i sanguinosi eventi che l'hanno accompagnata. In questi nuovi possibili politici, intellettuali e scrittori, delusi dal regime sovietico, possono investire il loro impegno. Tuttavia, l'impegno politico è ormai posto ai margini della letteratura, confinato alla vita privata dei singoli scrittori, come i testi di Robbe-Grillet, che abbiamo commentato precedentemente, dimostrano. Si pensi inoltre che tutti i *nouveaux romanciers* firmeranno il *Manifeste de 121*, in favore della disobbedienza militare e della liberazione dell'Algeria.

Anche *La Nouvelle Critique* abbandona in questi anni il dogma del realismo socialista:

avec la disparition du réalisme socialiste (et donc d'une littérature de la certitude idéologique), c'est aussi la nécessité de la réponse sartrienne – et donc de la radicalité de sa conception de la

¹⁰ Sapiro, Gisèle, « Formes et structures de l'engagement des écrivaines communistes en France. De la 'drôle de guerre' à la Guerre froide », in *Sociétés & Représentations*, Éditions de la Sorbonne, 2003/1, n°15, p. 154-176, cit. p. 175.

littérature engagée – qui s’efface. L’engagement peut alors se définir plus subtilement et, comme on le verra, de façon plus médiata. ¹¹

In questo ha un ruolo di primo piano l’importazione dei formalisti russi, tradotti in Francia da un giovane studioso bulgaro, Tzvezan Todorov, in una raccolta che porta il titolo di *Théorie de la littérature* ed è preceduta da una prefazione di Roman Jakobson. La raccolta esce nel 1965, nonostante lo scetticismo iniziale di Barthes. Si tratta di un libro cardine, che segnerà una svolta nei rapporti tra letteratura e politica: « Faisant naître le souvenir d’une épopée passée, il permet à l’avant-garde structuraliste de s’inscrire dans une prestigieuse et aventureuse lignée. C’est pourquoi l’ouvrage est décisif surtout par les résonances mythologiques et historiques qu’il suscite chez les écrivains français »¹².

Il formalismo russo, dimostrazione che un’alleanza tra poeti e linguisti è possibile, prende inoltre un forte valore politico, poiché la sua storia si svolge sullo sfondo della rivoluzione bolscevica. Così formalismo e impegno cessano di apparire come termini antagonisti: l’interesse per il linguaggio non rappresenta più una pratica borghese della letteratura, ma può essere reclamato anche dai rivoluzionari. Così la critica comunista può abbandonare Zdanov in favore di Mayakovski. La forza di questo assunto è dimostrata dal fatto che *Tel Quel*, nel momento in cui si politicizza, assumerà la bandiera del formalismo.

Nel 1964 l’uscita dell’autobiografico *Les Mots* segna simbolicamente la fine di un’epoca: Sartre mette in scena la fede nella letteratura e la religiosa venerazione dei grandi scrittori - «c’étaient les Saints et les Prophètes»¹³ - che hanno segnato la sua infanzia e che non l’hanno abbandonato fino ad un’età avanzata. Questa fede nella letteratura è descritta però dal punto di vista presente dello scrittore, che non crede più nella sua centralità e nella sua capacità demiurgica di cambiare il mondo. Con quest’ultimo libro di Sartre, sparisce anche l’ultima figura di Grande Scrittore e d’intellettuale totale, cui seguirà l’avvento degli “intellettuali specifici”, che scelgono con cura le cause a cui dedicarsi.

¹¹ Benoît, Denis, *Littérature et engagement*, Seuil, 2000, cit., p. 293.

¹² Forest, Philippe, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, cit., p. 182.

¹³ Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, 1963, cit., p. 53.

Dopo il 1965, *Tel Quel* diventa il principale organo dell'avanguardia « cherchant à abolir dans le Texte, comme mise en scène de l'acte d'écrire, la frontière entre réflexion critique et littérature »¹⁴. Processo che culmina con la pubblicazione di *Théorie d'ensemble* (1968), che raccoglie gli interventi di Barthes, Lacan, Derrida, Foucault e Kristeva, e che salda l'inedita alleanza tra scrittori e critici.

Nello stesso anno esce un celebre articolo di Barthes "La mort de l'auteur", seguito nel 1969 dal non meno famoso "Qu'est-ce qu'un auteur?" di Foucault, testo di una conferenza tenuta nel febbraio del 1969 alla *Société française de Philosophie*. Entrambi, tirando le somme delle ricerche letterarie e critiche del decennio, enunciano le basi della teoria letteraria degli anni Settanta, il post-strutturalismo o decostruzione. Senz'altro nella loro elaborazione una parte non minore si deve al pensiero di Bachtin e al concetto di polifonia, che in quegli anni un'altra giovane studiosa bulgara, Julia Kristeva, stava diffondendo in Francia, su impulso dello stesso Barthes. Quest'ultimo afferma nel suo articolo che il testo, inteso come macchina autotelica, eccede sempre l'intenzione o la coscienza dell'autore. Esso è uno spazio multidimensionale, in cui vengono ad incrociarsi discorsi differenti, mai originali: il testo appare così come un tessuto di citazioni, provenienti dai *mille foyers* della cultura. Richiamarsi all'autore rappresenterebbe, in questo contesto, una forma di chiusura del testo, un modo per stabilirne un significato ultimo e univoco. Liberare il testo dall'autore significa allora concentrare l'attenzione sulla lingua all'opera, irriducibile al solo controllo cosciente dello scrittore. Foucault, invece, cominciava il suo articolo con una citazione di Beckett: "Qu'importe qui parle. Quelqu'un a dit qu'importe qui parle". Citazione, come ha sottolineato Compagnon, non priva d'ironia, poiché prendeva a prestito la formulazione dell'anonimato in letteratura a un autore ormai canonico, che proprio nel 1969, per altro, aveva vinto il premio Nobel. Foucault, sostituisce all'autore-individuo la funzione-autore, « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société »¹⁵. Quel che allo studioso interessa studiare non sono i rapporti tra un autore-individuo e ciò che ha scritto o detto, ma i rapporti tra gli enunciati e le regole della loro formazione. Nel caso di queste "grandes unités discursives", l'entità che occupa il vuoto della funzione

¹⁴ Compagnon, Antoine, « XX^e Siècle », in *La littérature française : dynamique et histoire II*, cit., p.767.

¹⁵ Foucault, Michel, « Qu'est-ce c'est qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*, 1994, cit., p. 83.

soggetto è irrilevante e può facilmente variare. La necessità di far emergere le condizioni di possibilità di determinate pratiche discorsive scalza quindi quella di analizzare l'individualità concreta e particolare che ha dato vita a un determinato discorso. Il soggetto non è più l'origine unica e assoluta di un enunciato, ma una funzione che può essere ricoperta da una molteplicità di individui.

Vediamo quindi come avvenga in questi anni una radicale rimessa in questione di alcune idee fino ad allora date per assodate e difficilmente discutibili. La letteratura diviene così proliferazione di un linguaggio infinito, neutro e anonimo, di cui si rinnova con ogni opera il commento, mentre l'uomo, il soggetto e l'autore vengono messi da parte. Nonostante anti-umanismo e morte dell'autore sembrano essere le parole chiave della vita culturale francese negli anni Sessanta, ripiegata sulla scrittura e sul testo, nello stesso arco di tempo giungono in Francia dalla Grecia degli scrittori che non hanno mai tolto l'uomo dal centro dei loro interessi e che non intendono indossare il camice bianco dello scienziato o competere con la critica nell'elaborazione teorica.

5.2. GLI ESULI GRECI A PARIGI: UNA LETTERATURA AL SERVIZIO DELLA VITA

« Je me souviens qu'il y a quelques années, on m'avait demandé : « Mais pourquoi diable, vous les Grecs, continuez-vous à écrire des livres sur l'homme ? » J'ai répondu alors que cela fait des milliers d'années que la condition humaine nous intéresse, ce n'est pas maintenant que nous allons le changer. Ce n'est peut-être pas quelque chose de nouveau, mais nous estimons que ce qui est essentiel à l'expression de notre littérature, c'est l'humanisme ! »¹⁶

La frase che abbiamo riportato appartiene ad Aris Fakinós, scrittore greco, nonché ex-professore dell'École française d'Athènes, che sul finire degli anni Sessanta giunge in Francia a causa del suo impegno contro la giunta dei colonnelli. Nelle sue parole leggiamo in effetti quel che caratterizza i transfughi greci di questo periodo: il primato dell'etica sull'estetica e del contenuto sulla forma, che corrisponde all'habitus di quanti non possono permettersi alcun distacco rispetto ai problemi storici contingenti e alla loro urgenza. In altre parole, l'ethos di questa generazione di scrittori non è molto diverso da quello di André Kédros e di Melpo Axioti. Pur mantenendo un identico

¹⁶ « Interview », in Aris Fakinós, *Revue Desmos – Le lien*, n°1, 1999, cit., p. 23.

ethos di testimoni interessati a diffondere ed approfondire la storia recente del popolo greco, negli anni Sessanta questi autori si trovano a scrivere in un contesto completamente diverso rispetto a quello del dopoguerra, che sembrerebbe non lasciare molto spazio agli scrittori impegnati. Oltre ad Aris Fakinos, potremmo citare, tra gli scrittori più importanti presenti a Parigi, Vassilis Vassilikos, Aris Alexandrou., Alki Zei, la famosa scrittrice per bambini già resistente durante la guerra civile, e Dimitri Haztis.

Come emerge da questo breve elenco di nomi, una delle caratteristiche peculiari di questa nuova ondata di fughe dalla Grecia è quella di favorire l'incontro di due generazioni di esiliati: «la vieille garde des militants communistes bannis après la guerre civile et qui vit dans les pays de l'Est, et la jeune classe gauchiste»¹⁷. Tutto questo viene ben tematizzato da Vassilikos nel ciclo di romanzi scritti in esilio. Le due generazioni hanno molto in comune. Innanzi tutto, gli scrittori di entrambe mettono a tema la Grecia attraverso una scrittura piana e semplice, tentando di presentare la storia recente del paese nel modo più verosimile possibile. Di nuovo, essi sono anche giornalisti e pubblicano sulle principali testate francesi articoli di denuncia dedicati al loro paese e alla sua situazione politica e culturale. L'obbiettivo primario di questi autori sembra essere ancora una volta quello di risvegliare le coscienze europee e incoraggiare un aiuto più attivo alla Grecia. Del resto, in Francia, una parte dell'opinione pubblica aveva denunciato energicamente la dittatura, nonché il coinvolgimento degli Stati Uniti nella sua instaurazione.

Dobbiamo però fin d'ora mettere in luce una differenza fondamentale rispetto agli scrittori giunti in Francia nel dopo-guerra: l'uso della lingua francese, che essi parlano e scrivono in modo eccellente, è limitato agli articoli di giornale, mentre l'elaborazione artistica e la scrittura romanzesca si fa solo ed esclusivamente in greco. Proprio per questo i loro romanzi non fanno parte del nostro *corpus*. Tuttavia, ci concentreremo brevemente su queste figure, perché ci sembra che essi continuino a muoversi secondo una postura inaugurata da Kédros e Axioti, mentre Lépidis e Alexakis, di cui ci occuperemo in seguito, inizieranno un nuovo modo di essere scrittori e greci in Francia. Innanzi tutto, occorre però cercare di capire qual è l'interesse che la Francia

¹⁷ Wagener, Françoise, « Vassilikos et ses images de l'exil », *Le monde*, 5 aprile 1974.

porta alla Grecia e che cosa nello specifico viene pubblicato nel mondo delle Lettere in questo cruciale periodo.

5.3.LA DITTATURA DEI COLONNELLI (1967-74) E LA RICEZIONE DELLA GRECIA IN FRANCIA

La dittatura dei colonnelli giocò un ruolo fondamentale nella scoperta in Francia della letteratura greca contemporanea. Come sottolinea Choremi: « From a Greek point of view, the rule of military (1967-74) seemed to stimulate translation of literature into French. On the one hand, the emigration of Greek intellectuals reinforced the importation field in France, leading a rise of translation during the junta's rule»¹⁸. Si tratta di una costante nel campo letterario francese, dove congiunture storiche estreme e avvenimenti socio-politici d'importanza maggiore generano un aumento complessivo dell'attenzione indirizzata a determinate letterature, come dimostrano anche il caso della letteratura Ceca¹⁹, alla quale ci si interessò in particolare durante l'invasione sovietica del 1968, e quello della letteratura ebraica²⁰, nel cui caso le date da trattenere sono quelle della guerra del Libano nel 1982 e della prima Intifada nel 1988.

L'emergere dell'interesse per la Grecia si deve in particolare all'impegno profuso non soltanto dai numerosi intellettuali greci esiliati in Francia, ma anche a quello di alcuni filelleni. Impossibile non citare a questo proposito l'intellettuale libertario Jacques Lacarrière, che scriveva della Grecia e dei suoi scrittori dalle pagine de *Le monde* e de *Les Lettres Françaises*. Lacarrière era anche un importante traduttore, di prosa e versi, che aveva lavorato all'edizione francese di numerosi testi, da Sofocle a Séféris. Tra i suoi libri, uno in particolare ha goduto di un'incredibile celebrità: *L'été grec. Une*

¹⁸ Choremi, Thiresia, « Mapping a reception field and considering its implications: modern Greek literature translated in France (1945-2005), in Helgesson, Stefan (a cura di), *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*, cit. p. 138.

¹⁹ Popa, Ioanna, « Importer en provenance d'espaces périphériques. L'accueil éditorial des littératures d'Europe de l'Est en France (1970-1990), in Sapiro, Gisèle (a cura di), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, 2009, 369-401.

²⁰Sapiro, Gisèle, « L'importation de la littérature hébraïque en France : entre communautarisme et universalisme », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, 80-98.

Grèce quotidienne de 4000 ans. Si tratta di un testo ibrido - saggio, diario di viaggio, poema in prosa - nel quale l'autore presenta una Grecia inedita ai lettori francesi, libera dal « mirage des pierres ». Fin dal suo primo viaggio del 1950, l'autore aveva infatti capito che: « la Grèce existait toujours. Il y avait bien ici ou là des ruines, mais il y avait aussi et surtout une terre qui s'appelait encore la Grèce et qui était peuplée de Grecs »²¹. Il libro sarà pubblicato soltanto nel 1976, ma tutt'oggi, nonostante la Grecia sia molto cambiata, esso rimane uno dei testi più amati sull'argomento. Nel periodo che ci interessa, in ogni caso, Lacarrière è obbligato dalla dittatura a rimanere in Francia, dove si prodiga per diffondere informazioni sulla dittatura e per aiutare da lontano la resistenza, mettendo a disposizione le sue conoscenze di greco antico e moderno.

Tra i libri scritti dagli esuli greci, invece, bisogna innanzitutto citare l'enorme successo incassato dal romanzo *Z* (1966) di Vassilis Vassilikos, che venne tradotto in francese nel 1967 e consacrato a livello internazionale dall'omonimo film di Costa-Gravas uscito nel 1969.

Il 1969 è un anno particolarmente propizio per le pubblicazioni che riguardano la Grecia. Nonostante la svolta linguistica e testualista presa dalla letteratura francese, l'esplosione del maggio del 1968, provoca un breve momento di «surpolitisation politique»²² che spinge a un'inedita politicizzazione delle avanguardie. Segue una sorta di boom della letteratura rivoluzionaria ospitata in case editrici come Maspero, la collana “combats” di Seuil e Minuit, accompagnate da una dozzina di altre piccole case editrici destinate a una vita breve. In questo contesto, dobbiamo segnalare che la resistenza non opera più come capitale politico, anche se continua a strutturare l'immaginario dei militanti dell'estrema sinistra. La Grecia e i greci trovano in ogni caso il loro spazio. Potremmo citare, a titolo d'esempio, nel 1969 la pubblicazione che *Les Lettres Nouvelles*, probabilmente su impulso di Lacarrière, dedicarono alla letteratura greca contemporanea: «Écrivains grecs d'aujourd'hui ». Vi troviamo i testi di Mando Aravantinou, Vassilis Vassilikos, Marguerite Liberakis, Nikos-Gabrielis Pendzikis, Cosmas Politis, Yannis Ritsos, Georges Sféris, Costas Taksis. Nel luglio

²¹ Lacarrière, Jacques, *L'Été grec*, [1975], 2018, cit., p. 15.

²² Gobille, Boris, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en Mai 1968 », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 2005/3, n°158, pp.30-61.

dello stesso anno anche *Les Temps Modernes* consacra un numero monografico alla Grecia, intitolato *Aujourd'hui la Grèce* con presentazione di Jean-Paul Sartre. Nel corso del numero, alle analisi socio-politiche di diversi studiosi e uomini politici segue un'antologia di testi di scrittori novecenteschi. Ancora una volta gli occhi dei francesi sono rivolti al piccolo paese eroico sopraffatto dall'ennesima dittatura. Nel 1971 inoltre Aragon scriverà una prefazione alla raccolta "Pierre, Répétitions, Barreaux", che contiene la traduzione di alcune poesie di Jannis Ritzos. Fin dal 1970 rileviamo nelle pagine culturali dei principali quotidiani francesi uno spiccato interesse per il poeta greco, malato e costretto alla prigione durante gli anni della dittatura, tanto che Vassilis Vassilikos, dalle pagine di *Le monde*, finisce per domandare provocatoriamente: «Faut-il une dictature pour faire connaître un poète?»²³, forse consapevole che questo inedito interesse sarà di breve durata, poiché legato alla contingenza storica.

La stampa, in effetti, dedica ampie pagine di commento politico alla dittatura dei colonnelli, come aveva già fatto per la guerra civile. Le informazioni riportate provengono quasi sempre dal bollettino settimanale *Athènes presse libre*, creato nell'ottobre del 1967 a Parigi dal giornalista greco Richard Someritis: costituirà la principale fonte di informazioni sulla dittatura per tutta l'Europa. Sfogliando i principali quotidiani dell'epoca si incappa in effetti in numerose condanne de « la dictature absurde et criminelle qui s'est imposée par peur des élections »²⁴. Condanna condivisa non soltanto dai quotidiani comunisti, ma anche dal moderato *Le monde*. La responsabilità del colpo di stato viene attribuita quasi unanimemente agli Stati Uniti: « Jamais le roi et la junte dont les liens avec les services secrets sont notoires n'auraient pu prendre une telle décision sans avoir le feu vert de Washington »²⁵. Stupisce invece la posizione de *Le Figaro* che sembra appoggiare la dittatura e avvallarne la necessità, in nome di una supposta minaccia comunista, che continuerà ad invocare fino al 1972: «Il existait un plan visant à une action subversive ainsi que les moyens del la réaliser»²⁶. Per di più il giornale ritiene che «La pauvreté [de la Grèce][...] rend maliaisé l'exercice

²³ Vassilikos, Vassilis, « Pierres, répétition, barreaux de Yannis Ritsos », *Le monde*, 11 giugno 1970.

²⁴ *L'Humanité*, 23 aprile 1967, cit., p.3.

²⁵ *L'humanité*, 22 aprile 1967, p.3

²⁶ *Le Figaro*, 11 maggio 1967, cit., p.3

d'une démocratie à l'occidentale»²⁷. Siamo in piena guerra fredda e il mondo è ancora diviso in due blocchi contrapposti, che trovano incarnazione nella stampa francese, mentre la Grecia è ancora un fondamentale campo di lotte.

In ogni caso, nel 1969 – anno, come abbiamo visto, particolarmente fecondo – uscirà per la casa editrice Seuil, collezione Combats, un libro anomalo, volto togliere ogni dubbio e a condannare energicamente la dittatura. Gli autori sono Aris Fakinos, Richard Someritis e Clément Lépidis, un giornalista e due scrittori, e il libro è costruito a partire dai bollettini di *Athènes presse libre*. Ha per titolo: *Le livre noir de la dictature en Grèce*. Si tratta di un documento straordinario, che descrive in maniera minuziosa la dittatura, includendo nel proprio corpo numerosi documenti: traduzione dei comunicati trasmessi dalla dittatura, estratti di lettere o testimonianze dirette di prigionieri politici a proposito delle torture subite nei centri di detenzione, articoli di legge.

Il dossier è diviso in due parti, precedute da un'introduzione e seguite da una conclusione. Nell'introduzione viene descritta la nascita della dittatura e si analizza l'ambiguo passato militare e politico dei colonnelli. Segue, nella prima parte, l'esposizione del metodo di governo della giunta. Il titolo è significativo: *Les mille visages de la répression*. La repressione è stata in primo luogo quella che ha colpito i militanti di sinistra. Il rastrellamento del 21 aprile, la notte stessa del colpo di stato, portò all'arresto di diecimila persone in sole tre ore. Gli arresti non mancarono di situazioni grottesche: nelle liste nere degli oppositori al regime erano finiti anche alcuni vecchi resistenti della guerra civile, alcuni dei quali ormai avevano più di ottant'anni, cosicché molti gendarmi, abbassando gli occhi, dovettero rassegnarsi a tornare indietro senza prigionieri. Ogni rete politica dalla quale sarebbe potuta partire una seria azione di resistenza venne così preventivamente disorganizzata, mentre la popolazione civile viveva nel terrore di un arresto immotivato. In seguito, nel testo viene dipinta con minuzia di dettagli la repressione nelle università, nelle fabbriche, nel pubblico impiego. Anche i greci che vivono all'estero sono spiati e spesso puniti per le loro attività contro il regime. Al termine di questa prima parte il lettore ha un quadro completo di come la repressione e il terrore abbiano invaso ogni aspetto della vita quotidiana del popolo greco.

²⁷ *Le Figaro*, 7 settembre 1967, cit. p.5

La seconda parte è invece interamente dedicata alla denuncia della tortura praticata dal regime: vengono fatti nomi e cognomi dei torturatori e descritte le tecniche utilizzate. Si conclude con le toccanti lettere dei prigionieri politici, che raccontano in prima persona le torture subite. Colpisce che una, in particolare, sia indirizzata a Jean-Paul Sartre²⁸. Il testo si chiude con appello rivolto in particolare agli altri paesi europei:

les Grecs n'attendent plus la liberté « de l'extérieur ». De plus en plus nombreux, ils constatent que la libération de leur pays sera le résultat de leurs propres efforts.

Mais ils attendent des pays démocratiques qu'ils n'aident pas les colonels, qu'ils n'aggravent pas les difficultés de la lutte pour la démocratie. C'est le sens de l'espoir qu'ils placent en tout ce qui se fait au Conseil d'Europe, dans les organisations internationales, dans les Parlements des divers pays. Ils s'attendent à une certaine solidarité, à une compréhension de leur lutte et de leurs problèmes. Et ils estiment que l'Europe, en étant solidaire de la Grèce démocratique, travaille pour son propre salut. Ils savent que le régime qui leur a été imposé par les tanks de l'O.T.A.N est un cancer qui peut contaminer tout le Continent.²⁹

L'*éthos* del testimone, che avevamo già incontrato nel capitolo precedente, è qui portato alle sue estreme conseguenze: il libro è un documento puro. È il modo attraverso il quale gli scrittori in esilio tentano di aiutare quanti sono rimasti in patria. La lingua utilizzata per scriverlo non poteva che essere il francese: lingua da combattimento per eccellenza quando si tratta di diffondere delle informazioni a livello internazionale. I Greci conoscono bene quanto accade nel proprio paese e questo testo non è rivolto a loro, ma alla sensibilità di tutti gli europei.

Uno dei due scrittori che hanno partecipato alla stesura del dossier, Aris Fakinos, porterà avanti una medesima forma di impegno anche nei suoi romanzi che, pur lontani dal realismo socialista all'opera nei libri di André Kédros, vogliono raccontare la Grecia e la sua storia recente. Tra gli scrittori greci la sua parabola è la più significativa e vale forse la pena soffermarci brevemente.

5.4. ARIS FAKINOS: UNO SCRITTORE MILITANTE E LA SUA RICEZIONE NEL 1969

²⁸ Fakinos, Aris, Lépidis Clément, Someritis, Richard, *Le livre noir de la dictature en Grèce*, Seuil, 1969, pp. 174-175.

²⁹ *Ivi*, cit. p.203-204.

L'autore, nato a Marussi nel 1935, trascorse gli anni dell'infanzia in piena guerra civile. Dopo gli studi, diventò professore presso l'*Institut Français* di Kavassa e poi d'Atene fino al 1965, anno in cui deciderà di dedicarsi alla scrittura e al giornalismo. Con l'instaurazione della giunta, è costretto a lasciare la Grecia per fuggire a un arresto certo e arriva a Parigi intorno al 1967. Qui trova un mentore d'eccezione nella figura di Emmanuel Roblès, curatore della *Collection méditerranée* presso Seuil, nella quale venivano all'epoca pubblicati alcuni importanti autori algerini francofoni del calibro di Kateb Yacine. Per la casa editrice, si trattava nei cruciali anni Sessanta di cumulare del capitale simbolico, costituendo un catalogo di autori stranieri che, per il fatto di scrivere direttamente in francese, non prevedono costi supplementari di traduzione. Nelle intenzioni di Roblès, in ogni caso, la collezione aveva l'ambizione di "grouper des oeuvres qui montrent, dans la diversité des décors espagnols, italiens, grecs ou nord-africains, la permanence d'une communauté humaine où l'on partage les mêmes misères, les mêmes inquiétudes et les mêmes espoirs" ³⁰. Non sorprende dunque che proprio in questa casa editrice anche i greci in fuga dalla dittatura trovarono rifugio. Invece, quel che stupisce nella carriera di Fakinos è la scelta ostinata della lingua greca nell'elaborazione romanzesca. Questo autore che soleva spesso dire "Je réside en France, mais je vis en Grèce" ³¹, non abbandonerà mai la lingua materna, nonostante durante la giunta gli sia impossibile pubblicare in Grecia. Vivrà tutta la sua vita Parigi e tutti i suoi libri verranno pubblicati prima nella traduzione francese. Il suo primo romanzo, uscito in Francia nel 1969, verrà pubblicato in Grecia soltanto nel 1979. Interrogato rispetto alla sua scelta, Fakinos si è limitato a dire:

Je ne sais pas si je pourrais aujourd'hui écrire des romans en français, en fait je ne l'ai jamais vraiment désiré. Parce que j'estime que la langue maternelle n'est pas une chose qui vous tombe dessus par hasard. La langue, c'est notre âme, c'est notre coeur, c'est notre façon de penser. C'est l'instrument qui nous sert à exprimer nos sentiments au monde et aux êtres humains [...]. D'ailleurs je n'ai pas eu besoin de le faire. J'ai estimé que si mon travail valait quelque chose, c'est à partir de ma langue maternelle qu'il devait être diffusé. ³²

Oltre alle ragioni esposte dall'autore, potremmo avanzare diverse ipotesi rispetto a questa scelta: da un lato il bisogno etico di parlare al proprio popolo, almeno

³⁰ Roblès, Emmanuel, « L'Afrique du Nord a la parole », in *27 rue Jacob*, 1953.

³¹ « Interview », in *Aris Fakinos, Revue Desmos – Le lien*, n°1, 1999, cit., p. 23.

³² *Ivi*, cit., pp. 23-24.

idealmente, durante una congiuntura storica disastrosa, poiché il cambio di lingua sarebbe stato per un esule, obbligato alla lontananza, una sorta di doppio tradimento. O ancora, l'atto di trasgressione politica, insito nel fatto di scrivere nel greco demotico vietato dalla giunta, sarebbe stato neutralizzato dalla scrittura in francese – e infatti nessuno dei commentatori francesi coevi rileva questo particolare linguistico. Infine, la volontà di assumere una determinata tradizione letteraria, riallacciandosi a una precisa genealogia di scrittori. Tutto questo, nonostante i suoi interlocutori più immediati siano francesi. Del resto, le dichiarazioni di Fakinos non mancano di ricordare quelle già espresse dagli scrittori greci negli anni '20 e '30. Anche Pandelis Prevelakis scriverà nel 1963: «Tu es écrivain, prends pour matériau ton peuple. La langue que tu parles es déjà ton destin»³³. Ancora alla fine degli anni Sessanta la letteratura neo-greca non ha dunque perso il suo slancio etico e politico. Certo è che Fakinos sposò la sua traduttrice, levandosi dall'impaccio di dover tradurre da solo i suoi libri, come altri scrittori hanno fatto. Nonostante la scelta di scrivere in greco, Fakinos resterà in ogni caso più conosciuto in Francia che in Grecia.

Il primo romanzo pubblicato in Francia dall'autore è *Les derniers barbares*, che esce nel 1969 in concomitanza con *Le livre noir de la dictature en Grèce*. Al contrario di quel che si potrebbe pensare il romanzo non tratta della storia recente del paese, ma torna alla guerra civile (1945-1949). Fakinos mette in scena la vita in un piccolo villaggio della frontiera nord in cui si combattono, dopo la liberazione, due forze rivali: i partigiani comunisti e le truppe governative, che intendono controllare la strada che porta in Serbia. Dopo anni di massacri, la popolazione del villaggio è ridotta a qualche anziano e soltanto il prete del villaggio rifiuta di lasciar perire il suo paese. Così un gruppo di disertori delle truppe del governo e un gruppo di partigiani riuniti in chiesa dallo strano azzardo di una colomba decidono invano di fare causa comune affinché la guerra finisca. Tutti scapperanno in Serbia, a eccezione del protagonista, l'ufficiale Dimitri, che si consegna e viene deportato nelle isole.

Il romanzo, scritto in greco, ma pubblicato unicamente nella traduzione francese, non ha mancato d'ottenere recensioni positive sulla stampa parigina. Su *Le monde*, Jacques

³³ Prevelakis, Pandelis, *La tête de la méduse*, Athènes, Hestia, [1963], 1982, citato in Jouanny, Robert, *Singularités francophones*, p. 46.

Lacarrière³⁴ si limita ad elogiare sobriamente la scelta di ritornare ai drammi della guerra civile e a descrivere la trama del libro. Su *Esprit*, invece, Christian Audejean inizia la sua recensione, citando addirittura due versi del celebre *Peuple grec, peuple roi* di Éluard e aggiunge : « Ils prennent aujourd’hui leur parfaite résonance et leur plénitude à travers le cri de tant de voix contraintes dont ne nous parviennent, prisonniers d’un régime où la torture prime le droit, que les échos étouffés ou même, aux limites audibles de notre indifférence, que les silences trop éloquents »³⁵. Il compito attribuito allo scrittore greco è di nuovo quello di dar voce a un soggetto collettivo, un noi privato altrimenti di parola. Nel caso specifico di questo romanzo si tratta non soltanto di elucidare un passaggio cruciale della storia recente, ma anche di illuminare con il passato il presente dittatoriale della Grecia:

Le roman d’Aris Fakinos ne fait qu’ajouter à la tragédie hellène une autre dimension ; après la dénonciation du pouvoir policier dont Z de Vassilikos nous dévoilait, avant le putsch des colonels, les crimes et les exactions, Fakinos nous fait remonter aux sources du conflit politique qui déchira la Grèce, dès 1943, et qui devait, de compromissions en hypocrisies, conduire à l’argument final du coup d’Etat dont nous venons d’être les témoins impuissants. ³⁶

Così, la trama del racconto di Fakinos, « permettrait au lecteur de mieux situer dans le temps une action dont certains éléments risquent de lui échapper »³⁷.

Dei toni simili, ritornano del resto nelle recensioni dedicate a Vassilikos, al quale i romanzi di Fakinos sono associati:

Un Grec écrit sur son pays, raconte ses prisons, ses chômeurs, ses émigrés, ses déportés, son prolétariat méprisé, ses villages engloutis dans les crevasses de la terre comme autant d’Atlantides perdues, ses chiffonniers, ses éboueurs, ses militaires à demi fous, ses intellectuels englués dans des rêves fantasques, ses étudiants jetés dans un monde truqué où ils n’ont rien à faire. C’est un regard et un témoignage sans concession, mais sans haine ni prévention.

Ces récits, ces témoignages, sont livrés sans autre intervention de l’auteur que celle d’une écriture magnifiquement limpide et discrète » Le constat de Vassilikos³⁸

³⁴ Lacarrière, Jacques, « Deux romanciers grecs. La barbarie et les fantômes de l’histoire », in *Le Monde*, 17 maggio 1969.

³⁵ Audejean, Christian, « Aris Fakinos: Les derniers barbares », in *Esprit*, giugno 1969, p. 1134.

³⁶ *Ivi*, cit. p. 1135.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ J. L., in *Le monde*, 18 aprile 1970.

Vediamo dunque come il termine « testimonianza » continui a ricorrere anche per opere dotate di valore estetico oltre che etico. Certo è che sono gli autori stessi a rivendicare una letteratura al servizio della vita di contro forse a una letteratura che, in Francia in particolare, ha cancellato l'uomo dal suo orizzonte epistemologico. Oltre a questo, rivendicano anche il diritto di parlare a tutti, utilizzando uno stile semplice e piano, riallacciandosi in questo a una lunga tradizione greca di cui abbiamo già parlato, e che i commentatori coevi sembrano non rilevare: tutti questi autori scrivono nel demotico vietato dalla giunta dei colonnelli e hanno l'ambizione di farsi comprendere da tutti nella disprezzata lingua del popolo.

In un intervento in cui ricorda l'amico scomparso, scritto molti anni più tardi, è lo stesso Vassilikos a ricordare queste rivendicazioni di carattere strettamente politico:

Durant ces trente dernières années que j'ai vécues entre les deux pays, une foule de Français m'ont dit combien ils aimaient cet écrivain. C'était pour la plupart des gens simple, car c'est à eux qu'Aris s'adressait. Ils étaient venus dans notre pays, sans doute en touristes, et n'avaient rien compris. Mais en lisant les livres de Fakinos, ils ont appris l'histoire récente de la Grèce, qu'il savait avec un tel art relier à l'ancienne. Il y a deux écrivains en particulier, me disaient-ils, qui nous ont appris quelque chose sur la Grèce moderne : Kazantzaki e Fakinos.³⁹

Senz'altro, forse in maniera ancora più efficace rispetto alla generazione del dopoguerra, questi scrittori riescono a mettere in secondo piano il “miraggio delle rovine” e a diffondere la conoscenza della Grecia moderna e la brutalità della sua storia recente, diventando nel contesto francese i rappresentanti del loro paese d'origine. Ruolo, questo, pienamente assunto e rivendicato.

Per concludere, è difficile allora non concordare con quanto sostenuto da Sophie Basch: « la réception de la Grèce moderne n'a pas fondamentalement évolué depuis la Deuxième Guerre mondiale, en dépit d'un certain engouement pour sa littérature, bénéficiaire de l'essor général des traductions »⁴⁰. Come nell'immediato dopoguerra, la congiuntura storica estrema, da un lato, attiva una rete di intellettuali e traduttori presenti in Francia e, dall'altro, risveglia le attenzioni del pubblico. Le traduzioni e gli articoli si moltiplicano e senz'altro hanno il pregio di svecchiare l'immagine della Grecia, che si rende finalmente indipendente dalla Grecia antica, anche se il legame

³⁹ Vassilikos, Vassilis, « L'enfant d'Ulysse Aris Fakinos, l'ambassadeur de la Grèce en France », in *Aris Fakinos, Revue Desmos – Le lien*, n°1, 1999, cit., p. 21.

⁴⁰ Basch, Sophie, *Le mirage grec*, cit., p. 493.

con quest'ultima non è spezzato, ma semmai rinnovato. Questo interesse generale sarà però di breve durata, perché seguito, come ci dimostrano le ricerche di Choremi⁴¹ da una brusca caduta alla fine degli anni Settanta. Soltanto negli anni Novanta assisteremo a un'effimera ripresa, grazie alla centralità della Grecia al festival di traduzione *Belles Étrangères* e, in parte, nell'estremo contemporaneo a causa della violenta crisi economica che colpì il paese.

Quando, nel 1979, a dieci anni soltanto dai fatti di cui ci siamo occupati, il poeta Odisseas Elytis vinse il premio Nobel, la stampa francese dovette riconoscere, quasi all'unanimità, di non avere idea di chi fosse. Nel 1979 inoltre la Grecia aderisce alla Comunità Europea e agli esuli greci in Francia viene chiesto di scrivere delle guide turistiche. Scorrendo i cataloghi delle case editrici, colpisce infatti che nell'arco dello stesso anno siano state pubblicate tre guide turistiche, commissionate a tre scrittori greci in esilio a Parigi: *Les Grecs d'aujourd'hui* (Balland, 1979) di Vassilis Alexakis, *Athènes* (Seuil, 1979) di Aris Fakinos e *Iles grecques* di Mimika Cranaki (Seuil, 1979). Alla Grecia delle dittature militari e dei valorosi resistenti, al piccolo popolo eroico, succede la Grecia da cartolina delle vacanze di massa.

5.5. GLI ANNI SETTANTA E OLTRE: LA SVOLTA AUTOBIOGRAFICA E L'OSSESSIONE DELLE ORIGINI

Gli autori d'origine greca che scrivono in francese, come Lépidis e Alexakis, al contrario di quelli che non abbandoneranno mai il greco, rimarranno per diverse ragioni a margine dei grandi movimenti d'avanguardia e parteciperanno soltanto in maniera limitata alla Resistenza greca negli anni dei colonnelli. Abbiamo visto come Lépidis abbia collaborato alla stesura de *Le livre noir de la dictature en Grèce*. L'autore dedicherà inoltre alla dittatura il romanzo *Le marin de Lesbos*, che uscirà nel 1974. È poi unito a Fakinos da un forte legame d'amicizia. Alexakis invece resterà completamente a lato della rete degli intellettuali greci impegnati. Innanzitutto, nato nel 1943, era di una generazione più giovane di Lépidis e Fakinos. A 17 anni era emigrato a Lille per studiare giornalismo e non aveva sviluppato alcun contatto con le reti greche politicamente attive. Su questi punti ritorneremo. Quel che importa

⁴¹ Choremi, Tiresia, *Op.cit.*, pp.138-139.

sottolineare in questo paragrafo è come, nei loro testi e nelle loro traiettorie letterarie, possiamo leggere un'altra grande svolta della letteratura francese. Gli storici della letteratura tendono a collocarla intorno alla metà degli anni Settanta, citando tre importanti titoli, che danno immediatamente il senso del cambiamento: *Roland Barthes* (1975) di Roland Barthes, *Wou le souvenir d'enfance* (1975) di Georges Perec e *Fils* (1977) di Serge Doubrovsky. Questo titoli marcano il segno di una flessione, o più precisamente, i segni di quello che viene comunemente chiamato ritorno del soggetto. Lo stesso Barthes del resto ne *Le plaisir du texte* (1973) scriverà:

Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à " babiller ")⁴².

Il soggetto però si ripresenta sulla scena letteraria percorso da forti tensioni e ambiguità. Dominique Viart⁴³ individua nel lasso di tempo tra il 1975 e il 1984 l'avvento di questa mutazione maggiore, caratterizzata dall'indebolimento simultaneo delle avanguardie letterarie e della teoria critica: scompaiono le riviste, come *Tel Quel* e *Change*, e si sciolgono i gruppi costituiti. L'autore parla così di un ritorno della transività simultaneo a quello del soggetto. A partire dal 1974, inoltre con la pubblicazione de *L'archipel du Gulag* di Aleksandr Solženicyn, assistiamo a un ritorno ai "diritti umani", senz'altro reazione alla pervasività del discorso strutturalista, che aveva preteso di eliminare l'uomo, e favorito dalla nascita dell'intellettuale 'specifico'. Nello stesso periodo si colloca anche la nascita dell'intellettuale mediatico. Come ha spiegato Simonin, l'inizio degli anni Settanta marca la fine di un ciclo editoriale, cominciato negli anni Venti del Novecento, e l'avvento di un *cycle média*, che conferisce ad un apparato prima subalterno un potere assoluto: «Le monde intellectuel ne produit plus par lui même ses instances de consécration: les réactions de la presse écrite- et de l'audiovisuel surtout – revêtent désormais une importance déterminante»⁴⁴. Nasce anche, nello stesso solco, "l'oeuvre événement". Questo

⁴² Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, cit., pp.55-56.

⁴³ Viart, Dominique, « Le moment critique de la littérature », in Millois Jean-Christophe, Blanckeman, Bruno (a cura di) *Le roman aujourd'hui*, 2004, p. 125.

⁴⁴ Simonin, Anne, « « L'édition littéraire de 1945 à 1995 », in Fouché, Pascal (a cura di), *L'Édition française 1945-1995*, Cercle de la librairie, 1998, cit., p. 70.

processo sarà ulteriormente rimarcato nel 1975 con la nascita di *Apostrophes*, il programma di Bernard Pivot, con il quale gli scrittori cominciano a comparire con una certa regolarità in televisione: Lépidis e Alexakis non saranno da meno e parteciperanno ad alcune emissioni.

La flessione autobiografica diventerà, in ogni caso, particolarmente evidente quando tutta una serie di scrittori avanguardisti cederanno alla tentazione autobiografia nel corso degli anni Ottanta. Tutti si mettono a scrivere di sé, ma lo fanno in maniera deviante. Per questo l'uscita dalle avanguardie non coincide con un reale ritorno del romanzesco. E del resto anche formule come "ritorno dell'autore" e "ri-narrativizzazione della letteratura" non devono ingannare, perché esistono scrittori che non hanno mai abbandonato la vena narrativa, tra i quali potremmo citare l'esempio paradigmatico di Patrick Modiano. *Enfance* di Sarraute e *Le miroir qui revient* di Robbe-Grillet sono testi elaboratissimi, che mettono a frutto una parte dei dispositivi stilistici delle avanguardie. Il primo, uscito nel 1983, è scritto in terza persona e mette in scena l'infanzia nomade dell'autrice, insieme alla scoperta della scrittura, mentre nel secondo (1985) Robbe-Grillet affermerà «je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi»⁴⁵, inaugurando la trilogia intitolata "Romanesques", in cui scrittura e realtà sono strettamente legate. Anche Sollers pubblicherà nel 1983 un testo molto criticato, *Femmes*, in cui mette in scena parte della sua autobiografia politica e culturale. Impossibile non citare in questo contesto anche *L'Amant* di Marguerite Duras (1984), sorta di romanzo di formazione autobiografico che ebbe all'epoca un enorme successo. Infine, anche Claude Simon segue la vena autobiografica in due testi d'importanza maggiore: *Les Géorgiques* (1981) e *L'Acacia* (1989).

La scrittura autobiografica non tocca soltanto i grandi scrittori che avevano militato nelle avanguardie, ma si diffonde fino all'ipertrofismo nel mondo letterario francese. A questo proposito, è importante citare l'ormai celebre termine *autofiction*, che Serge Doubrosky coniò contro il saggio, diventato ormai un piccolo classico, *Le pacte autobiographique* (1975) di Philippe Lejeune. *Autofiction* indicava un nuovo genere, incarnato nel testo in cui Doubrosky narrò un'autobiografia immaginaria, nella quale narratore e personaggio portavano il suo stesso nome. La galassia dell'autofiction sembra da qui in avanti dominare la produzione letteraria francese. Sapiro attribuisce

⁴⁵ Robbe-Grillet, Alain, *Le miroir qui revient*, Minuit, 1985, cit., p.7 e p. 10.

questa moltiplicazione delle scritture dell'io a un mutamento nella divisione del lavoro intellettuale, che vede la specializzazione e istituzionalizzazione delle scienze umane e sociali:

La prétention à dire le vrai s'est resserrée autour de l'expérience individuelle, avec l'essor du genre de l'autofiction, qui s'inscrit dans la continuité du genre autobiographique par sa dimension réflexive, mais s'en détache par la recherche d'une forme d'exemplarité, ou autour du témoignage, qui se veut une contribution à la fabrication de la mémoire collective⁴⁶

Se è vero, come afferma Sapiro, che il romanzo è stato obbligato a ripiegarsi sulla vita privata dall'evolversi delle scienze sociali, che hanno sottratto numerosi soggetti alla letteratura sviluppando sopra di essi un discorso scientifico, vero è anche che la letteratura francese intrattiene un dialogo sempre più intenso con le scienze sociali, cui sottrae forme e metodi di ricerca e di analisi della realtà, come diversi critici hanno già avuto modo di constatare coniano differenti denominazioni: *écriture du terrain* secondo Dominique Viart⁴⁷, *narration documentaire* per Lionel Ruffel⁴⁸, *littérature d'investigation* per Florent Coste⁴⁹, mentre Laurent Demanze ha parlato di una vera e propria *poétique de l'enquête*⁵⁰. Parte di queste investigazioni sono, ancora una volta di natura biografica e prevedono un ritorno alle proprie origini, una fissazione simbolica delle filiazioni. In questa direzione, vanno per esempio molti romanzi di Annie Ernaux, tra cui il più conosciuto è senz'altro *La Place* (1983), ma anche romanzi come *Vies Minuscules* (1984) di Pierre Michon. A fronte di questa tensione all'investigazione genealogica, Viart ha parlato di *récit de filiation*:

Cette forme littéraire a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur *l'ascendance* du sujet. Tout se passe en effet comme si, la diffusion de la réflexion psychanalytique ayant ruiné le projet

⁴⁶ Sapiro, Gisèle, « Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique », in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°6 (2013), cit. p. 110.

⁴⁷ Viart, Dominique, « Les littératures de terrain. Enquête et investigations en littérature française contemporaine », in Wesley, Bernabé, Bouliane, Valudia (a cura di), *Repenser le réalisme*, Figura, n° 7, 2018.

⁴⁸ Ruffel, Lionel, *Un réalisme contemporain : les narrations documentaires*, in *Littérature*, 2012/2, n°166, pp.13-25.

⁴⁹ Coste, Florent, « Propositions pour une littérature d'investigation » in *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017.

⁵⁰ Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Corti, Paris, 2019.

autobiographique en posant l'impossibilité pour le Sujet d'accéder à une pleine lucidité envers son propre inconscient, les écrivains remplaçaient l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale⁵¹

Viart sostiene che questa sia una tendenza generale del romanzo francese, al di là dell'origine dell'autore. Tuttavia questa pulsione dei nuovi scrittori a investigare la loro "anteriorità familiare" ci traghetta verso un altro cambio di paradigma che in questo periodo comincia a delinearsi e che giungerà a compimento soltanto nel corso degli anni Ottanta. La svolta riguarda l'immaginario sociale legato alle migrazioni e il problema delle origini. Va di pari passo, ancora una volta, con un'istituzionalizzazione delle scienze sociali, poiché anche la sociologia e la storia cominciavano a porsi in maniera differente il problema delle migrazioni. Lo storico Gérard Noiriel ha sottolineato che « Les premiers études historiques qui commencent à voir le jour actuellement sur l'immigration en France émanent très souvent de jeunes chercheurs appartenant eux aussi à la troisième génération et qui justifient le choix de leur étude par la même quête des origines »⁵². Accanto a questo si moltiplicano anche le associazioni o le manifestazioni, chiamate ad esprimere questa cultura ritrovata, che magnificano la diversità culturale. La macchina assimilazionista francese, in altre parole, comincia a scricchiolare. Sembra che nella società francese degli anni Ottanta abbia luogo una presa di coscienza globale per quel che riguarda la realtà sociale dell'immigrazione, tanto che di lì a poco le case editrici fabbricheranno il fenomeno della *Littérature beur*. Oltre a questo, a partire dagli anni Ottanta il pubblico francese comincerà a mostrare un sincero interesse per le letterature straniere, diffuse da alcune case editrici allora emergenti, tra le quali potremmo citare *Actes Sud*. Negli stessi anni inoltre va collocato il *boom* delle letterature francofone africane, che conoscono in questo periodo i loro primi casi editoriali. Nascono collane e nicchie editoriali, dalle quali viene diffusa la letteratura scritta in francese fuori dalla Francia. Ricordiamo inoltre che le prime monografie dedicate alle letterature francofone usciranno negli anni Novanta. La valorizzazione delle differenze culturali, come vedremo, non sarà di secondaria importanza per quel che riguarda la ricezione degli scrittori di origine greca a partire dagli anni Ottanta.

⁵¹ Viart, Dominique, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation », *Études françaises*, Volume 45, Numéro 3, 2009, p. 95–112.

⁵² Noiriel, Gérard, *Le creuset français*, Seuil [1988], 2006, cit., p. 240.

Per concludere, vorremmo mettere in luce un ultimo cambiamento. Dal 1968 in avanti si assiste alla perdita progressiva di influenza della letteratura francese sugli altri paesi. Si legge generalmente la *Nouvelle Vague* cinematografica come l'ultimo grande movimento francese che ebbe un'influenza internazionale. Il dato è di grande importanza nella ricezione degli scrittori che stiamo analizzando. Se in precedenza agli scrittori stranieri non veniva fatta l'ingiunzione di giustificare la propria scelta di scrivere in francese, ma ci si limitava ad elogiare l'impervia scelta letteraria o a rilevare puntigliosamente delle imprecisioni linguistiche, a partire dal 1968 le cose cambiano, forse in parte perché decade la credenza nella dominazione culturale francese e nel francese come lingua della letteratura per eccellenza. Si tratta, del resto, di un'idea che si farà sempre più forte nel campo letterario francese, come testimoniano molti saggi recenti⁵³. A questo si deve parzialmente l'ingiunzione sempre più forte fatta agli scrittori stranieri di giustificare la propria scelta di scrivere in francese. Perché uno straniero dovrebbe scegliere il francese e non l'inglese come lingua di scrittura? La risposta è chiaramente destinata a dare nuovo lustro al prestigio della letteratura francese, che recupera con questi scrittori il posto di lingua d'elezione dell'*élite* intellettuale europea.

⁵³ A titolo esemplificativo e non esaustivo: Reczymow, Henri, *La mort du grand écrivain*, Stock (1994), Domenache, Jean-Marie, *Le crépuscule de la culture française*, (1995), Todorov, Tzvetan, *La littérature en Péril* (2007), Marx, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, (2005) seguito da *La haine de la littérature*, Minuit (2015).

Capitolo 6

Clément Lépidis: la scrittura come impegno demiurgico (1963-1971)

Abbiamo visto come negli anni Settanta cambi il modo di essere scrittore e come si modificano le forme e i temi prediletti da chi scrive. Quali conseguenze per uno scrittore d'origine greca? Risponderemo a questa domanda attraverso il caso di uno scrittore dal nome insolito che, pur facendo i suoi debutti nel mondo letterario francese nei primi anni Sessanta, ci immerge nella nuova temperie culturale.

È Clément Lépidis, pseudonimo di Kléanthis Tchélébidès. Si tratta, di nuovo, di uno scrittore di seconda generazione, per metà greco dell'Asia Minore, cresciuto nel quartiere multietnico di Belleville. La storia della sua entrata nel mondo letterario è diametralmente opposta a quella di Gisèle Prassinos, di cui ci siamo occupati nel secondo capitolo. Se la poetessa quattordicenne era *l'enfant prodige* dei surrealisti, Lépidis pubblica il suo primo libro a quarantaquattro anni, dopo un tortuoso percorso da autodidatta.

Nelle pagine che seguiranno, dopo aver ricostruito i dati biografici chiave dell'autore, tenteremo di analizzare le scelte tematiche e strutturali dei suoi primi romanzi, senza tralasciare l'analisi dei paratesti: da questo momento in avanti le soglie del testo

diventano sempre più importanti, perché partecipano in maniera significativa a indirizzare la ricezione, dandoci delle informazioni fondamentali sulle pressioni che le leggi del campo esercitano su uno scrittore di seconda generazione che, per altro, non si esime dallo sfruttare la forza evocativa di un certo esotismo. In ultimo, analizzeremo la ricostruzione retrospettiva della sua venuta alla scrittura operata dall'autore stesso nel testo autobiografico *La vie en chantier*, in modo da completare e arricchire la nostra analisi con il punto di vista dell'autore sul suo itinerario artistico e sulla sua posizione nel mondo delle lettere.

Quel che ci interessa mettere in luce è come a partire dai primi anni Cinquanta - proprio mentre André Kédros continuava a pubblicare i suoi romanzi e Aragon condannava energicamente gli scrittori americani e i loro epigoni, e mentre in altre falde del mondo letterario ci si scagliava contro autore, trama e personaggio - Lépidis elabori un'altra via per entrare in letteratura, cui la sua condizione di scrittore autodidatta probabilmente lo disponeva. Pur costeggiando i nuovi scrittori impegnati giunti a Parigi nel 1967, lo scrittore si pone pienamente, come vedremo, nel solco della svolta autobiografica, anticipando alcune tendenze maggiori che, come abbiamo visto, segneranno la vita letteraria in Francia a partire dalla metà degli anni Settanta.

6.1. DATI BIOGRAFICI CHIAVE

Niente destinava Kléanthis Tchélébidès alla scrittura. Nato nel 1920 nell'amato quartiere di Belleville, immerso nell'odore di cuoio dei raffinati *ateliers* che calzavano l'intera capitale, sarebbe stato forse più facile per il futuro scrittore assumere il mestiere di famiglia e perfezionare l'arte di costruire scarpe, che di generazione in generazione i suoi avi calzolari si erano tramandati dall'Asia minore fino alle rive della Senna. Invece, in butta con la sua famiglia fin dalla giovinezza, lo scrittore vive a lungo di espedienti e piccoli lavori di sussistenza, dimostrando una totale mancanza di oculatezza negli affari, insieme a un completo disinteresse per i mondi della cultura e della scuola.

La maggior parte della sua esistenza scorre sullo sfondo degli *arrondissements* parigini, se escludiamo qualche breve viaggio in Grecia e in Turchia. Nonostante la sedentarietà dello scrittore, le sue origini greche ricoprono un'importanza quasi ossessiva nei suoi primi romanzi. Queste radici, attorno alle quali lo scrittore costruisce

una sorta di mitologia personale, si devono al padre di Clément, Christo Tchélédidès (o Çelebioglou, secondo la versione non ellenizzata del cognome), un greco dell'Asia minore. Fuggito nel 1910 dalla città turca di Eskişehir, il padre di Lépidis non aveva trovato in Grecia un'accoglienza calorosa: il fatto di parlare turco non gli permetteva di essere riconosciuto come cittadino greco in periodo di guerra contro la Turchia. Christo Tchélédidès decise allora di trasferirsi a Parigi, dove avviò una piccola impresa di calzature col grazioso nome di *Andromaque*. Tra gli operai impiegati nell'*atelier* al 54 di rue Piat, c'era Georgette Guidet, sarta estremamente abile e *bellevilloise de souche*, che diverrà sua moglie dopo la guerra.

È in quella stessa rue Piat che Lépidis trascorre la sua infanzia. Frequenta la scuola senza entusiasmo fino ai quattordici anni d'età. In questi anni, come messo in luce da Spiropoulou, il piccolo Lépidis subisce delle discriminazioni da parte degli altri bambini in ragione del suo cognome e delle sue caratteristiche somatiche, che lo rendono "greco" agli occhi dei compagni. Sua preoccupazione fondamentale è dunque quella di integrarsi.

Per tutta la sua giovinezza, in ogni caso, non sono la scuola o i libri ad attirare la sua attenzione, ma le strade di Parigi : « Passer mon temps dans les cafés, les cinémas, les dancings et les bordels, tel était l'essentiel de mon emploi du temps. C'est tout ce que je savais faire. De Belleville à Montmartre et de la Bastille à Montparnasse »¹. E ancora: «La rue m'a façonné, elle a été mon Université, m'a appris sur les humains des vérités que l'encre des livres ne m'a jamais offerte. Elle m'a donné des airs de voyou que je refoule, non pour paraître, mais parce qu'une nouvelle vie m'a saisi, enlevé à l'ancienne »². Sull'importanza accordata alla strada e all'esperienza, torneremo in seguito.

Tra il 1939 e il 1950, rifiutando in un primo momento di prendere in mano l'attività di famiglia, esercita numerosi mestieri per guadagnare la propria indipendenza, finché non decide, incalzato dai genitori, di lanciarsi a propria volta nell'industria delle scarpe, prendendo in mano la piccola impresa del padre. Ingannato da un socio senza

¹ Lépidis, Clément, *Mille Miller*, Ramsay, 1981, cit., pp.12-13.

² Lépidis, Clément, *Des dimanches à Belleville*, ACE, 1984, cit., p. 27.

scrupoli, perde la fabbrica paterna e inizia a lavorare come contabile per i cantieri Babcock-Wilcox, società di costruzione di caldaie per le centrali elettriche.

Katherina Spiropoulou colloca proprio nel 1950, in coincidenza con la perdita della fabbrica di scarpe, l'inizio della metamorfosi che stravolgerà la vita di Lépidis: legge *Il tropico del Cancro* di Henry Miller e viene iniziato all'arte dall'amico Matthieu Murati, precettore mancato e suo collega contabile sui cantieri Babcock- Wilcox. Comincia così una nuova esistenza: nel giro di qualche anno lascia il lavoro, abbandona la propria famiglia e, a costo di grandi sacrifici materiali, comincia una nuova vita scandita dalla scrittura. Allo stesso tempo comincia a dipingere ed espone qualche opera intorno al 1952. Nel 1956 muore il padre, Christo, senza essersi riconciliato con Clément, sempre a causa della fabbrica perduta. A quest'anno risale anche il primo viaggio in Grecia e in Turchia dello scrittore, concepito dopo una fitta corrispondenza coi cugini.

Henry Miller e la Grecia giocano un ruolo fondamentale nell'elaborazione della propria immagine di scrittore e del progetto di scrittura che ha luogo in questi anni. In particolare, lo scrittore americano, condannato per decadentismo dai comunisti nello stesso arco di tempo, gli svela improvvisamente l'esistenza di un mondo interiore del quale, all'età di trentatré anni, l'autore non aveva mai sospettato l'esistenza. Come altri scrittori autodidatti, che non sono passati attraverso un'educazione borghese, Lépidis vive e descrive con un *pathos* particolare la scoperta della vita interiore e la possibilità di pensare la propria vita, mettendola in parole.

Dopo questo processo di metamorfosi avvenuto negli anni Cinquanta, Lépidis nel 1963 pubblica il suo primo romanzo per la collezione *Les Lettres Nouvelles* di Maurice Nadeau presso la casa editrice Juillard. Sarà uno scrittore prolifico e da questo momento in avanti darà alle stampe, fino alla prima metà degli anni Novanta, una trentina di opere tra romanzi, saggi e testi autobiografici, pubblicati per la maggior parte presso l'editore Seuil per la prestigiosa collezione *Méditerranée* curata da Emmanule Roblès – per la quale per altro, come abbiamo detto nel precedente capitolo, pubblicavano la maggior parte dei greci esiliati a Parigi. A partire dalla fine degli anni Sessanta, durante la dittatura dei colonnelli, Lépidis tesserà dei forti legami con la resistenza greca giunta in esilio a Parigi e parteciperà attivamente a *Athènes Presse Libre*, un'agenzia di stampa che aveva come scopo quello di informare il pubblico

francese ed europeo sulle ingiustizie che avevano luogo in Grecia negli anni della giunta. Questa collaborazione culminò nel 1969 nella pubblicazione de *Le Livre Noir de la Dictature en Grèce* in collaborazione con lo scrittore Aris Fakinos e con il giornalista Richard Soméritis. Questo libro varrà all'autore l'interdizione di recarsi in Grecia fino alla fine della dittatura. Nello stesso spirito, lo scrittore pubblicherà inoltre *Le Marin de Lesbos*, nel 1972. In seguito, Lépidis si farà cantore del quartiere di Belleville con dei romanzi che gli guadagneranno il titolo di «écrivain national de Belleville»³ e metterà a tema nei suoi romanzi anche la sua passione per la Spagna e l'Andalusia. Verrà a mancare nel 1998, lasciando due testi postumi: *La vie en Chantier* e *Les Bals à Jo*.

6.2. LA ROSE DE BÜYÜKADA : LA STORIA TURCA DI UNO SCRITTORE GRECO?

Se Lépidis è stato uno scrittore prolifico, che ha sondato nei suoi romanzi differenti tematiche e messo in scena differenti spazi, i suoi primi romanzi si caratterizzano per una forte tensione verso l'Oriente. Il primo romanzo di Clément Lépidis in effetti, sin dal titolo, sembra essere uscito dalla penna di Pierre Loti. Tentando di sbrogliare i fili della memoria familiare, Lépidis, *bellevillois de souche*, sembra rincorrere i ricordi paterni fino in Anatolia ed esordisce con un libro che ha per protagonisti dei turchi e come sfondo la città d'Istanbul e una delle isole dei principi: Büyükada, rinomato luogo di villeggiatura conosciuto in Europa fin dal XIX secolo. Come messo in luce da Spiropoulou: « il a tout inventé dans ce récit, comme s'il avait puisé dans les histories que son père lui avait racontées de cette époque. »⁴. Si aggiunga alle storie familiari il viaggio che nel 1956 il romanziere intraprende in Grecia e in Turchia su invito dei cugini, che sicuramente ha costituito un bacino ricco di stimoli e temi cui attingere. Ma prima di analizzare la trama e la struttura del romanzo, vorremmo soffermarci brevemente sulle soglie del testo.

Il paratesto è infatti quasi stupefacente alla luce della biografia dello scrittore che abbiamo appena ricostruito. Riportiamo per intero la nota biografica presente sulla

³ Spiropoulou, Katerina, *La France de Clément Lépidis : Retour sur la vie et l'oeuvre d'un écrivain francophone*. L'Harmattan, Paris, 2011, cit., p. 126.

⁴ *Ivi*, cit., p.138.

quarta di copertina del romanzo: «Clément Lépidis, de son vrai nom Kléanthis Tchélébidès est le dernier descendant d'une célèbre famille grecque d'Asie Mineure dont les membres, traditionnellement, cultivèrent l'art d'écrire. Il vit aujourd'hui à Belleville»⁵. Si tenta, in altre parole di affermare una fantomatica ascendenza, che viene ulteriormente rafforzata con una nota biografica più lunga che precede il testo e lo introduce, a corroborare il forte esotismo che permea l'intero romanzo: «Il est le dernier survivant connu d'une célèbre famille marquée par la vocation d'écrire. Du XIV au XVII siècle, dans l'Empire ottoman, Tchelebi est un titre honorifique décerné aux intellectuels, et particulièrement aux écrivains, musulmans ou non, Turcs ou non»⁶. La lista degli Tchelebi a cui si riconduce lo scrittore è lunga: un eroe delle crociate, un capo dell'ordine dei dervisci rotanti, sultani, grand vizir, medici, musicisti e storici. Il paratesto in questo senso sembra essere pienamente parte del testo, perché vero e falso sconfinano incessantemente l'uno nell'altro. Secondo un movimento paradossale, la vita dell'autore sembra sostenere la veridicità del testo e l'esattezza delle informazioni riportate, senza intaccare il carattere finzionale delle vicende narrate.

A differenza degli scrittori di cui ci siamo precedentemente occupati, Lépidis non viene introdotto nel mondo delle lettere da un *Grand écrivain*. Proprio per questo forse, lo scrittore, fino ad allora sconosciuto nell'universo letterario, tira tutta la sua legittimità a scrivere - e a scrivere per di più sulla Turchia - da una lontana filiazione con una famiglia di letterati stimati sotto l'impero ottomano. Non sappiamo esattamente quale sia il ruolo dello scrittore e quale quello dell'editore nell'elaborazione del paratesto, che sembra voler andare incontro a una certa sete di esotismo del pubblico francese, sfruttando ancora una volta l'*ethos* del testimone insieme al fascino esotico dell'Oriente. Certo è che Juillard non è una casa editrice d'avanguardia e, nonostante nei primi anni Sessanta abbia pubblicato alcuni testi fortemente politicizzati a favore della Liberazione dell'Algeria, non esita a pubblicare anche testi rivolti ad un pubblico più ampio. Non è esente, in altre parole, da logiche commerciali, che potrebbe aver dispiegato per rendere questo romanzo più accattivante. Tutto ciò però stupisce in un testo uscito per la prestigiosa collezione *Les Lettres Nouvelles*, diretta da Maurice Nadeau, che si stava in quegli anni interessando

⁵ Lépidis, Clément, *La Rose de Büyükkada*, Juillard, Paris, 1963, [quarta di copertina].

⁶ *Ivi*, cit., p.5.

molto alle letterature straniere, traducendo autori del calibro di Musil, Gombrowitz e Sciascia, e pubblicando il teatro di Arrabal e di Beckett. Curiosamente inoltre questa prima opera di Lépidis non risulta citata, oggi, nel catalogo storico dell'editore.

Infine, sempre nella quarta di copertina vengono inoltre elogiati “La simplicité, la saveur, la liberté du ton” che rimanderebbero “aux premiers récits de Panaït Istrati”. Ecco dunque che Lépidis viene associato a uno scrittore libertario e nomade per eccellenza, che ha messo ampiamente a tema l'Europa dell'est – e in parte anche la Grecia - nei suoi testi, creando nel lettore che si appresta a leggere il libro una precisa aspettativa.

Senza altro questo paratesto ci dice come a questa altezza l'origine degli scrittori venga ancora sfruttata per attestare la veridicità delle informazioni riportate nel libro: quel che leggiamo sulla Turchia, in altre parole, non potrebbe mai essere scorretto, perché ci viene da un informatore nativo. Eppure, troviamo alcune informazioni incongrue nel corso del romanzo, in particolare se guardiamo alle note a piè di pagina con le quali vengono spiegate alcune parole riportate direttamente in turco. Per esempio, il *salep*, una bevanda calda e densa a base di radici d'orchidea che si beve durante l'inverno spolverata di cannella, diventa “une boisson rafraichissante”⁷. O ancora la Basilica di Santa Sofia – Aya Sopya o Agia Sofia - diventa inspiegabilmente Ana Sofia. Inoltre, lo stesso nome del co-protagonista, Meydani, è il genitivo del sostantivo *meydan*, che significa in turco “piazza”.

Al di là di queste sottigliezze, in ogni caso, tutta l'azione del romanzo si svolge nella prima metà del XIX secolo sotto il regno del sultano Mahmud II. La trama è semplice e ricalca la struttura del viaggio iniziatico. Ha per centro la *quête* di un oggetto mancante da parte di un giovane eroe ancora inesperto della vita, che tenta di diventare uomo, imitando i gesti e il ruolo di una figura esemplare. Così Ahmet Gédik Oglou, il protagonista, è partito dal suo piccolo villaggio nel centro dell'Anatolia, alla ricerca della rosa blu di Büyükkada, cantata dal suo maestro, il poeta Nedim Seuleyman. Arrivato a Istanbul, Ahmet incontra il marinaio e avventuriero Meydani, che non manca di ricordare lo Zorba di Katzantzakis. Il romanzo ne ricalca in un certo senso anche alcuni aspetti: un giovane narratore intellettuale e inesperto della vita passa quattro giorni e quattro notti accanto a uno spericolato marinaio pieno di vita e

⁷ Lépidis, Clément, *La rose de Büyükkada*, Juillard, 1963, cit., p. 19.

magnetismo, che sembra non temere la morte ed essere dotato di una saggezza enigmatica unita a un magnetico vitalismo. Ahmet si configura fin dall'inizio come un osservatore abbastanza passivo e tuttavia vive, grazie a Meydani, alcune avventure sconvolgenti. Assiste alla morte in mare di un marinaio durante una tempesta e a un combattimento all'ultimo sangue con uno squalo. Vede Meydani uccidere due Tchéris al servizio del sultano e poi l'Hodja per cui lavora. Meydani non indietreggia davanti a niente, nemmeno di fronte alla morte, con la quale intrattiene un insolito rapporto di familiarità, tessendola incessantemente alla vita: «Il avait tué et il était capable de danser, de manger avec appétit et d'envoyer promener tout le reste. Il lui était possible de vivre deux vies et de les accorder en une seule»⁸. Del resto, lo stesso Ahmet per difendersi finisce per uccidere uno Tchéris ed essere a sua volta iniziato all'ambivalenza ineludibile dell'esistenza. Sarà infine di nuovo Meydani a trasportare Ahmet nella casa del ricco mercante Hikmet e a condurlo fino a Leyla, incarnazione della rosa blu: «Dès que Nédim Seuleyman te verra il regardera toutes les roses de son jardin et il déchirera les ghazels qu'il a écrits sur elles. Il comprendra que ses roses ne sont qu'un pâle reflet, leur parfume une imitation»⁹. Il mattino dopo, Leyla è scomparsa e Ahmet non è più sicuro di aver veramente incontrato la ragazza, ma sa che qualcosa in lui è cambiato per sempre. La morale della storia, abbastanza cristallina, viene così enunciata nel finale attraverso le parole di Hikmet: « Désormais tu n'imagineras plus rien, tu iras et vivras directement, sans intermédiaire. Toutes roses bleues de ton existence, tu n'auras qu'à te baisser pour le prendre. »¹⁰. L'iniziazione sembra ormai essere compiuta e Ahmet è pronto a prendere in mano la propria vita, incarnando il suo modello: « Si son souvenir te poursuit et que tu te sens incapable de l'oublier, alors vis de la même manière que tu as vécu avec lui »¹¹. Il viaggio iniziatico si chiude così con il più classico dei finali che veder il protagonista fare ritorno al proprio villaggio per raccontare quanto ha imparato : « Retourne chez toi et raconte-leur ce que tu as fait pour retrouver la rose bleue de ton ami Seuleyman. Tu leur diras que les roses bleues restent là où elles sont et que ceux qui désirent les voir doivent se déplacer comme toi »¹². L'esperienza, la vita vissuta senza pensiero

⁸ *Ivi*, cit. p., 149.

⁹ *Ivi*, cit., p. 164.

¹⁰ *Ivi*, cit., p. 183.

¹¹ *Ivi*, cit., p. 182-183.

¹² *Ivi*, cit., p. 183.

della vita, il viaggio e l'avventura sono i concetti che sembrano venire maggiormente valorizzati all'interno del romanzo.

Nel complesso, si tratta di un libro curioso, se collocato nel panorama letterario francese dei primi anni Sessanta, e proprio per questo forse ha vinto il premio des Deux Mégots nel 1964. Nonostante la svolta sperimentale e testualista presa dalla letteratura francese – almeno nelle sue frange più autonome - tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, Lépidis debutta nel 1963 con un libro anomalo, una sorta di fiaba orientale, che certo non ha l'ambizione di porsi al polo autonomo del campo letterario. Come abbiamo visto, viaggio iniziatico, *quête* e romanzo di formazione si mescolano andando a comporre una struttura che sarà ricorrente nei romanzi successivi di Lépidis, volti a dimostrare che « l'homme ne naît pas libre, mais le devient, par la prise de conscience et par l'action »¹³. La ritroveremo ne *La fontaine de Skopelos* ed anche nell'autobiografico *La vie en Chantier*, nel quale – come vedremo - il protagonista non rincorrerà una rosa blu, ma la scrittura stessa, e il ruolo di Meydani sarà giocato da Henry Miller. L'autore diventerà così l'eroe della sua propria *quête*, che si caratterizza per la presenza di un protagonista/eroe che è al contempo il suo proprio oppositore nella conquista della scrittura e della libertà.

Quanto a questo primo romanzo, può essere interessante rilevare come esso non abbia mancato di suscitare una piccola polemica rispetto alle origini dell'autore, di cui troviamo traccia nella corrispondenza di Lépidis. Leggiamo in una lettera indirizzata a una certa Madame Parafendidou, in occasione di un incontro da lei organizzato ad Atene sulla *Rose de Büyükkada*:

Lorsque le roman parut à Paris, certains journalistes dirent des choses inexactes. Ils écrivirent dans les journaux que j'étais turc, d'autres gréco-turc ou encore franco-gréco-turc. Tout cela n'a pas de sens. Le sang qui circule dans mes veines provient d'une semence qui bouleverse les quelques gouttes de sang français qui s'y trouvent. Je ne veux faire ici ni racisme, ni nationalisme outrancier, mais de qui dois-je me réclamer sinon de la Grèce ?¹⁴

Lo scrittore afferma in queste righe la sua ascendenza greca, l'unica che riconosce, affermazione piuttosto curiosa per uno scrittore che scrive in francese e che, a lungo,

¹³ Spiropoulou, Katerina, *La France de Clément Lépidis*, cit., p. 143.

¹⁴ Lettre à Madame Parafendidou, citato in Spiropoulou, Katerina, *La France de Clément Lépidis*, cit., p. 142.

nella sua vita non ha mai sentito di possedere altra identità oltre a quella *bellevilloise*. Lépidis si stupisce, in ogni caso, del fatto che alcuni greci abbiano letto con sospetto il suo romanzo. Ai greci è apparso inaccettabile che un loro connazionale potesse scrivere della Turchia, mettendo per di più in scena dei protagonisti turchi: «Ils me considèrent comme un mauvais Grec et ne veulent pas entendre parler de moi»¹⁵. Lépidis sottolinea qui l'assurdità di un certo nazionalismo ed anche l'insensatezza dell'odio reciproco che ancora negli anni Sessanta divide turchi e greci, ma soprattutto difende se stesso e il proprio romanzo dalle accuse di aver tradito le origini paterne: «Meydani pourrait être grec! À la différence qu'il n'userait pas de son *yagatan* avec tant de facilité»¹⁶. Avevamo del resto già sottolineato le sue somiglianze con lo Zorba di Katzantzakis, che non ci sembrano anodine.

Come vedremo nel prossimo paragrafo, tutto lo sforzo dell'autore va verso un tentativo di unione e di amicizia fra i due popoli, scelta all'epoca altamente impopolare, e ancora oggi non condivisa dalle parti più scioviniste dei due paesi. Anche i turchi non sono esenti da pregiudizi e hanno ostacolato la produzione del film ispirato al libro di Lépidis – che sembra non essere mai stata portata a termine. I turchi, in virtù delle origini greche dell'autore, hanno rifiutato l'autorizzazione di girare a Istanbul alcune scene del film.

A conclusione della sua lettera già citata, l'autore giustifica in questi termini l'ambientazione della *Rose de Büyükkada*:

Si j'ai placé l'action de ce premier roman en Turquie, c'est peut-être, bien sur, par la nostalgie du pays où vécut mes ancêtres et comme mon père aimait dire : Je suis Byzantin ! Toutes ces terres étaient grecques avant de devenir turques ! Aussi, je voulais situer l'action à une époque qui me permettait de jouer sur tout un ensemble typiquement oriental, baignée de cette poésie que j'aime¹⁷

Di nuovo, ci troviamo di fronte a un autore che in un certo senso si “inventa greco”, richiamandosi a delle origini che in realtà sono molto lontane e che sono state nutrite soprattutto dai racconti del padre. Tutte le storie ascoltate durante l'infanzia possono forse aver favorito una sorta di culto del paese d'origine, ovvero la Turchia. L'autore

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

fino a un'età abbastanza avanzata non ha infatti mai conosciuto la Grecia e la Turchia in prima persona, ma soltanto la Francia e la lingua francese, pur attraverso il filtro del quartiere multietnico di Belleville, che curiosamente apparirà nella produzione letteraria dello scrittore soltanto dieci anni più tardi, nel 1973.

Quel che colpisce in questa lettera è infine l'ampio ricorso ad alcuni dati extra-letterari in un ambito che dovrebbe essere loro estraneo, ovvero quello della creazione estetica. Persino la scelta di ambientare il romanzo in Turchia viene giustificata attraverso il vissuto autobiografico dell'autore: la nostalgia del paese d'origine – bizantino e non turco - e la necessità di riattivare i ricordi d'infanzia legati alle storie del padre. I racconti paterni immergevano forse lo scrittore in un'atmosfera da *Mille e una notte*, che ha voluto tentare di riprodurre nel suo primo romanzo. Quest'ultimo in effetti assomiglia fin nella sua struttura alla fiaba che potremmo raccontare a un bambino: lo stesso narratore interpella più volte il lettore, giocando su diversi effetti d'oralità, come farebbe un cantastorie.

Sembra, per concludere, che autore e romanzo si costruiscano a vicenda, poiché la finzione sconfinava di continuo nell'esistenza dell'autore, che giustifica e sostiene le sue scelte estetiche attraverso il suo vissuto in un movimento di forte circolarità ricorrente, come vedremo, in tutta la sua opera.

6.3. LA FONTAINE DE SKOPELOS: L'INCOMPONIBILE « TRA-DUE »

Il secondo romanzo di Clément Lépidis esce nel 1969 per la casa editrice Seuil nella celebre *Collection Méditerranée* diretta da Emmanuel Roblès. Il debito che Lépidis contrae con Roblès è sostanziale, come riconosce l'autore stesso: «c'est à Emmanuel Roblès que je dois aujourd'hui d'être romancier»¹⁸. Sebbene l'argomento meriterebbe un approfondimento, in questa sede ci limiteremo a notare come, rispetto al primo romanzo, l'evoluzione dello stile dell'autore sia molto rilevante, come se Lépidis fosse riuscito in questa seconda prova letteraria a conquistare la voce originale che caratterizzerà tutta la sua produzione successiva. In questo senz'altro Roblès deve aver avuto un ruolo di spicco. Oltre a questo, come metteremo in luce, il testo sembra prendere dei tratti sempre più marcatamente autobiografici.

¹⁸ Lépidis, Clément, *Mille Miller*, 1981, cit. p.116.

Partiamo nell'analisi del romanzo, ancora una volta, dal paratesto. Nella breve nota biografica presente sulla quarta di copertina non si fa più alcun riferimento alla celebre famiglia di scrittori Tchébélidés, che non è più di alcuna utilità rispetto al tema di questo romanzo. In conformità al contenuto del libro, che questa volta tratta soprattutto della Grecia e dei greci dell'Asia minore, la nota recita: « Né le 24 avril à Paris, d'une famille qui dut fuir l'Anatolie au moment des massacres par les troupes kémalienne des colonies grecques de cette région ». Ancora una volta il paratesto sembra incoraggiare una lettura autobiografica di questo libro sulla cui copertina campeggia invece una precisa indicazione di genere: *roman*. La circolarità tra vita e finzione e l'ethos del testimone sono, di nuovo, ampiamente sfruttati per rendere il libro più accattivante, come se ormai non fosse più legittimo parlare di temi che travalichino la propria esperienza di vita singolare: anche la finzione, soprattutto se legata a un altrove geografico, è ammessa soltanto se poggia su un vissuto attestabile. E ancora, nella stessa nota verrà elogiato il tema mediterraneo della storia raccontata: « Sur ce thème méditerranéen de la quête, thème homérique par excellence, Clément Lépidis a composé un récit d'une humanité profonde, riche de personnages hauts en couleur, aux noms sonores, comme les oncles et les cousins Achille, Socrate, Platon ou Thémistocle ». La prosa di Lépidis non viene più paragonata a quella di Panait Istrati, ma a quella di un altro autore francese: « Par la puissance de son style, par sa générosité, sa confiance dans l'homme, Clément Lépidis fait penser au meilleur Giono ».

Questa volta, forse anche in relazione alle polemiche che il primo libro aveva suscitato nella comunità greca, il fulcro tematico del romanzo cambia: si tratta della Grecia dei greci dell'Asia minore. Non è in effetti da escludere che l'autore abbia scelto questo tema per mettere a tacere le polemiche scatenate dal romanzo precedente e ristabilire una volta per tutte le sue ascendenze. In effetti, per tutto il libro sembra che l'autore non faccia altro che rispondere alla domanda: “Perché il figlio di un esule greco dovrebbe interessarsi alla Turchia?”. Vediamo come.

Nello specifico, la struttura del romanzo è quella di un racconto di viaggio doppiato di nuovo da una *quête*. L'oggetto della ricerca questa volta è il paese d'origine del padre, che l'autore tenta di riconquistare partendo dalla Francia e passando attraverso la Grecia. Il percorso è lo stesso che avevamo messo in luce nel paragrafo precedente e condurrà il narratore-protagonista a una maggiore consapevolezza di sé e alla libertà.

Il tono è dato fin dall'inizio : «Mon père portait sur les épaules le malheur de son peuple, fardeau bien lourd pour un seul homme». Il padre si configura in queste prime pagine come «l'archétype vivant»¹⁹ dei Greci dell'Asia minore. Il narratore, seduto sulle pile di cuoio dell'atelier di scarpe a Parigi, ascolta le storie legate ai primi massacri dei greci, precedute dallo stesso *leitmotiv* « On attendait les Turcs d'un moment à l'autre »²⁰. Quando racconta, il padre tiene gli occhi chiusi per nascondere la segreta sofferenza che lo affligge. Di giorno in giorno, queste storie coltivano nel figlio la nostalgia per una patria perduta, anche se mai conosciuta: «Tel un architecte, j'avais édifié le village du père au centre d'une plaine immense garnie de verges, des sources et de vallées heureuses. Rue par rue, maison par maison, j'avais élevé, le temps de l'enfance, ce jeu de construction que jamais je n'avais démoli jusqu'à mon âge d'homme »²¹. Così, il narratore-bambino si radica gradualmente in questa patria immaginaria, che ha come centro pulsante Eskişehir, dove abitava la grande famiglia paterna.

Diventato adulto, il narratore non riesce a dimenticare i racconti d'infanzia, che anzi hanno scavato in lui un malessere inesplicabile, approfondita dalla morte improvvisa del padre:

En l'espace de quelques minutes je compris ce que les années avaient accumulé, l'exil du père, s'étant fait une retraite en moi et je ne le savais pas. L'image de l'homme seul, portant sa valise à travers le monde, devint non seulement l'emblème du malheur universel mais aussi la cristallisation de mes ennuis, pour ne pas dire de mes impuissances. Cette hantise m'avait poursuivi sournoisement sans que je la distingue. L'émigration du père touchait à sa fin au bord d'un gouffre aussi gras qu'un terrain pétrolière.

De ce jour date l'impérieux besoin de partir à la recherche de mon identité. De rejoindre les souvenirs que l'irremplaçable absence ressuscitait en moi.²²

Ecco dunque che questo viaggio iniziatico si presenta come una ricerca dell'identità e una messa alla prova della memoria fittizia tessuta attorno al paese quasi mitico delle origini. Nel suo saggio dedicato alla storia dell'immigrazione in Francia, Gérard Noiriel ha rilevato come un ritorno alle radici etniche sia ricorrente nelle terze generazioni, ormai completamente integrate e prive della necessità di dimostrare la

¹⁹ Lépidis, Clément, *La fontaine de Skopelos*, Seuil, 1969, cit., p. 11.

²⁰ *Ivi*, cit., p. 12.

²¹ *Ibid.*

²² *Ivi*, cit., p. 15.

propria appartenenza al corpo della nazione. Così continua l'autore « "le besoin d'histoire" et la volonté de sauver de l'oubli la mémoire du groupe d'origine surgissent au moment même où l'expérience vécue du souvenir de l'immigration s'efface »²³. Sembra che questo "bisogno di storia" si possa estendere anche a Lépidis, nonostante l'autore appartenga a una seconda generazione, e che questa volontà di rimemorare il passato sia legata alla morte del padre, unica fonte dei racconti legati alla patria immaginaria, senza il quale l'immagine di questo luogo d'origine rischia di sfaldarsi e perdersi.

Su questo libro si stende dunque un potente fantasma di ricomposizione, che tocca la volontà di assumere la violenza dei processi storici che hanno provocato l'esilio della famiglia dopo la disgregazione dell'impero ottomano. Leggiamo in questo anche il tentativo dar voce a una parte della storia greca poco conosciuta dal lettore francese.

Da questo prologo introduttivo, che precede la partenza e la narrazione del viaggio vero e proprio, ricaviamo l'idea che le ferite dell'esilio siano ereditarie e che si possano trasmettere di padre al figlio:

Mais quand l'exil s'impose, commence une longue et difficile adaptation qui ne réussit pas toujours. Et si l'étranger s'assimile par force à la terre étrangère, qu'il fonde une famille comme ce fut le cas de mon père, il est rare qu'il survive normalement sans la nostalgie, car si l'histoire est une grande dame dont on ne peut effacer l'empreinte, la nostalgie est une maladie dont on ne guérit pas.²⁴

Ecco dunque che per chiudere una volta per tutte la ferita paterna il figlio decide di intraprendere un viaggio in Grecia e in Turchia. Questo viaggio verso l'est si caratterizza ancora una volta per una forte tensione verso l'Oriente e verso la Turchia. I suoi parenti greci hanno nomi altisonanti come Socrate, Achille, Platon, Thémistocle. Sono personaggi alti in colore, che sembrano di nuovo usciti da un romanzo di Katzantzakis. Rileviamo invece come il mondo femminile sia quasi completamente assente dal quadro. Le cugine sono legate soprattutto alla cucina e alla preparazione dei pasti, ma non ascoltiamo mai la loro voce.

In ogni caso, tutti i parenti tentano di dissuaderlo dal viaggio in Turchia. La tragedia dell'Asia Minore ha lasciato profonde cicatrici in questi esuli che temono ancora la

²³ Gérard, Noiriél, *Le creuset français*, cit., p. 243.

²⁴ Lépidis, Clément, *La fontaine de Skopelos*, cit., p. 17.

violenza e le ritorsioni dei turchi e non vedono come il cugino di Parigi possa ritrovare la patria sognata fin dall'infanzia. L'interdizione a recarsi sul luogo agognato sembra incoraggiare in maniera ancora maggiore l'autore a perseverare, invece di intimidirlo. A questo punto della narrazione, l'autore sembra mettere in scena nel romanzo tutti gli argomenti che la comunità greca deve aver portato avanti contro il suo primo romanzo di ambientazione turca. Così il narratore precisa che attraverso il viaggio intende portare avanti «la recherche de [son] identité» e specifica « je voulais m'imbiber de l'air du pays afin que ce soit le Grec qui aille en Turquie et pas un autre »²⁵. Questo desiderio lo spinge a fare una breve sosta dallo zio Platon, che non manca di ricordare il colosso di Marussi di Henry Miller – e anche in questo caso, come metteremo in luce nel prossimo paragrafo, le somiglianze non sono anodine – e la figura di Meydani. Al pari degli altri parenti, lo zio Platon non vuole ritornare sui suoi ricordi turchi, e tuttavia il narratore riesce infine ad strappargli qualche storia: «- C'est moi qui dirigeais les travaux de construction de la ligne de chemin de fer Koutchoular-Bagdad»²⁶. Il nome della città afgana suscita nel protagonista un'immediata ed irresistibile fascinazione, tanto che subito arriva il bisogno giustificarsi:

J'assure que le folklore n'y est pour rien. Que les tribulations des princes orientaux ou les Contes des mille et une nuits n'influencèrent ni n'excitèrent ma curiosité de lecteur. D'ailleurs je ne me suis jamais évadé par le livre dans le dédale des palais somptueux et des harems. Ces livres ne m'eussent rien appris que je ne connusse déjà intimement car j'ai toujours senti que je portais en moi la nostalgie de ces palais et de ces harems.²⁷

Difficile non riconoscere, anche in questa difesa da un facile esotismo, un residuo delle critiche ricevute dal libro che precedente e che devono avere particolarmente toccato l'autore.

Lasciato lo zio, il narratore si ferma a Mitilene, dalla quale è possibile scorgere le colline turche e ascoltare il richiamo alla preghiera del Muezzin. Il narratore sintonizza la sua radio sulle frequenze di radio-Istanbul, «me gardant bien toutefois de le faire marcher trop fort, le cousin Socrate et l'oncle Platon ayant tissé en moi une conscience de traître »²⁸. Sull'isola scopre poi una sorprendente storia di fratellanza e pacifica

²⁵ *Ivi*, cit., p. 31.

²⁶ *Ivi*, cit., p. 62.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, cit., p.72.

convivenza tra i due popoli durata centinaia di anni, al punto che anche durante la guerra non fu versata nemmeno una goccia di sangue. Proprio per questo la moglie del vecchio pacha dell'isola, Fatma Muhettin, vive ancora a Mitilene:

En compagnie de Fatma Muhettin j'avais remonté des décades d'histoires, comme si j'avais palpé le sultan de mes doigts, touché la soie de sa redingote. Depuis ce jour je vécus dans une sorte de rêve fantastique où le merveilleux de l'enfance se cristallisait à la fois tentateur et repoussant. J'étais pris entre deux sentiments contradictoires : l'envie de partir et la peur.²⁹

Nonostante questo passato condiviso, in città si festeggia l'anniversario della partenza dei turchi con una cerimonia della quale il narratore non si esime dallo smascherare le contraddizioni, e in particolare « l'ardeur des pouvoirs publics qui profitaient de la circonstance pour renforcer la fibre patriotique ». A questo fine, Atene « avait envoyé un avion bourré de généraux. Un gros torpilleur gris et sale mouillait dans le port, juste ne face la poste, canons brasqués sur Dikilli »³⁰. E ancora, gli allievi del ginnasio, imitano la marcia marziale dei vecchi combattenti dell'E.D.E.S (« "Organisation de résistance qui lutte contre les vrais résistants", me souffla quelqu'un à l'oreille »)³¹.

Infine, al termine del suo soggiorno sull'isola il narratore incontra Manolis Kavouras, console della Turchia e avvocato greco, primo personaggio a incoraggiare il suo viaggio in Oriente. Ecco allora che lo scrittore si reca ad Atene, in modo da imbarcarsi per il paese tanto agognato. E tuttavia, nella capitale del Regno di Grecia l'avversione ai turchi e alla Turchia tocca il suo culmine nelle parole di un gioielliere:

- Votre moustache a dû lui faire peur. Pensez donc quel effet aurait produit un vrai Turc ! Allons, monsieur, à quoi bon risquer d'attraper des poux et peut-être aussi perdre la vie pour une histoire d'ancêtres qui ne sont plus ? Voyez ce qu'ils ont fait des nôtres à Smyrne en 1923. Un peuple sauvage, vous dis-je ! Ah ! pourquoi ne pas mobiliser la nation et en finir une bonne fois avec cette vermine qui prolifère à notre frontière ?

[...]

Je mis deux jours pour digérer les paroles du bijoutier. De longues promenades autour de Plaka, ce vieux quartier que je chéris toujours puisque c'est là que s'installèrent les premiers réfugiés d'Asie Mineure. Ceux-là même qu'on regardait de travers et dont certains ne parlaient pas un

²⁹ *Ivi*, cit., p. 87.

³⁰ *Ivi*, cit., p. 91.

³¹ *Ivi*, cit., p.92.

seul mot de grec. C'est vrai qu'ils ressemblaient aux Turcs par leurs manières, leur accoutrement et leurs façons de vivre.³²

Lo scrittore si ritrova così catturato nello stesso trauma vissuto dalla sua famiglia: i greci dell'Asia minore si trovavano presi in una situazione "tra due", simile a quella vissuta dall'autore. Dapprima cacciati dai turchi, poi invisibili ai greci per le loro somiglianze con il nemico storico.

Dopo numerose peripezie, il narratore riesce infine a prendere uno dei rari aerei che assicuravano il collegamento tra i due paesi. Atterra a Smirne, brulicante di esseri umani che mercanteggiano, urlando, le più svariate merci. Qui prende un pullman per Eskişehir, che prevede una sosta nella città di Sivrihisar. Nel piccolo centro fa amicizia con il turco Osman, che lo guida nella città e lo presenta agli uomini del villaggio: « J'étais au coeur de l'Anatolie désirée, redoutée, parmi des hommes que je jugeais redoutables mais que la misère transformait en parias. « On attendait les Turcs d'un moment à l'autre... », grondait la voix du père à mon oreille. Mais moi j'offris la main à tous ces hommes »³³. L'amicizia con i turchi, ai quali si era presentato come francese, viene suggellata, poco prima della sua partenza per Eskişehir, dal saluto di Osman che gli fa dono di una pipa:

- C'est moi qui l'ai sculptée. Je ne fume pas la pipe. Tu la rapporteras en France...

Et là, après une hésitation, il pencha la tête un peu plus vers moi

- Ou en Grèce ! Il paraît que tu ne portes pas un nom français. A Sivrihisar, on sait déjà ça. On dit que dans le tien il y a du turc... et du grec ! On a compris. Mais tu sais, moi je m'en fous !³⁴

Così arriva Eskişehir, dove tenta di « trouver une maison où je pourrais supposer que la famille a vécu. M'alléger du poids des souvenirs que je transportais depuis Paris »³⁵. Eppure, l'epifania tanto attesa, giunto nella città degli avi, non si produce. Nessuna reazione di fronte ai dettagli di una città che pensava di aver sempre conosciuto grazie ai ricordi paterni.

³² *Ivi*, cit., p. 106.

³³ *Ivi*, cit., p. 126.

³⁴ *Ivi*, cit., p. 134.

³⁵ *Ivi*, cit., p. 141.

Et je restais là, immobile, attendant que mon cœur frappe plus fort, que ma peau tremble de souvenance. J'attendais que se produise la grande secousse, que se déclenchent les avalanches promises, que me parlent les montagnes qui agonisaient dans la brume, que tombe la neige à pleines pelles, que la nature accueille ma nouvelle naissance par un cri bien à elle.

[...]

Mais je ne pouvais rien. Et la vérité m'apparut glaciale. Les mots et les histoires que m'avait contés le père, chargés de brouillard. Humides. Ils manquaient du souffle chaud de son haleine de vivant.³⁶

Nonostante questo, c'è un ultimo rito che lo scrittore intende compiere per « résorber tout à fait la peur cristallisée sur l'arcane turc. Extirper la flèche qu'on y avait plantée. Vaincre la dualité douloureuse qui me conduisait au terme de ce voyage. Me débarrasser définitivement de l'obsession paternelle ! »³⁷.

Oltre a calpestare al posto del padre le vie della sua città natale, ritornando in sua vece, decide così di gettare nel fiume Porsuk il pennello da barba che il genitore aveva portato con sé dalla Turchia. Metonimia del padre, questo oggetto viene infine restituito al luogo dal quale era partito. Il cerchio è chiuso, il ritorno simbolico è compiuto, il silenzio angosciante del padre scongiurato e la filiazione ritessuta e assunta.

Liberato dal peso dell'albero genealogico, il narratore si reca a Istanbul, dove invece è invaso dai ricordi del suo quartiere natale, Belleville. All'ombra dei platani di Büyükdéré, lo scrittore vede passeggiare i suoi vicini greci e armeni, che avevano trascorso la giovinezza nella capitale turca. Al suo ritorno a Salonico infine, viene sciolto l'ultimo nodo e il mistero della fontana di Skopelos, che l'aveva colpito all'inizio del suo periplo, gli si rivela:

La fontaine parla d'elle-même. Ses colonnes de style corinthien avec volutes, feuilles d'acanthé et profil byzantin en opposition avec le caractère turc du monument éclatèrent enfin devant moi. Qui sait si le sculpteur, un Grec certainement, n'avait pas voulu jouer une bonne farce à l'occupant. Si une rancune personnelle envers l'agha du coin n'en était pas la cause. En tout cas, sans le savoir, l'artiste avait dressé contre le mur de la ruelle de Skopelos un symbole d'avenir.³⁸

³⁶ *Ivi*, cit., p. 142.

³⁷ *Ivi*, cit., p. 145.

³⁸ *Ivi*, cit., p. 154.

Così è anche l'identità di Lépidis, fatta dei frammenti e degli stralci dei racconti del padre, che lo legano alla Turchia, ma anche alla Grecia. Residui del multiculturale impero ottomano, i greci dell'Asia Minore - greco-turchi o turco-greci - sono dei paradossi viventi, in cui si addensano e vengono a coincidere due identità che nel presente si vogliono nemiche e rivali. Così lo scrittore sogna, pur sapendolo lontano, di un futuro in cui « les hommes pourront s'asseoir côté à côté comme l'achois et l'olive: un Grec, un Turc, un Grec, et ainsi de suite. J'assure qu'il faudra beaucoup de perspicacité pour différencier les fourchettes qui plongeront ensemble dans les plats »³⁹.

Il cugino Socrate, quando rivede il narratore di ritorno dal suo viaggio, non riesce a capacitarsi del fatto che sia ancora vivo. A lui è dato di concludere il romanzo:

Il est temps, dit-il, que tu comprennes que tu n'as pas d'autres patrie que la Grèce. D'ailleurs ton voyage à Eskichéhir était inutile. A son retour de Turchie, Achille est venu me voir avec son fils Thémistocle. Tes cousins de Véria étaient là et nous avons parlé longuement de toi et de ton père. Yordanis se souvient très bien de lui. Il dit que ce n'est pas à Eskichéhir qu'il est né, mais bien plus loin encore. Tout au fonde de l'Anatolie. A Kichine.⁴⁰

Il finale, ironico, rimane aperto, la ricerca delle origini mai conclusa e forse, in definitiva, la vera città d'origine del padre è meno importante del percorso che ha condotto il narratore a intraprendere il viaggio.

Ritorniamo alla domanda iniziale: perché il figlio di un esule greco dovrebbe interessarsi alla Turchia? Lépidis sembra rispondere che essa è parte non solo della sua identità personale, ma anche della storia collettiva dei greci. Il romanzo è percorso da un inedito invito alla pace e all'amicizia tra i due popoli: Lépidis si scaglia contro un conflitto ormai ideologico – ampiamente sfruttato dalle forze politiche più oltranziste - che divide due nazioni sorelle, marcate da medesime tradizioni culturali e unite dalla medesima e tragica storia.

Nell'affrontare questi nodi della storia recente, il romanzo prende in maniera ancora più marcata la configurazione del viaggio di Telemaco – e in questo il paratesto aveva lanciato un indizio esatto - , mettendo al centro l'invocazione al padre, il processo dell'ereditare e della filiazione simbolica. Una delle preoccupazioni principali di

³⁹ *Ivi*, cit., p. 153.

⁴⁰ *Ivi*, cit., p.155-156.

Lépidis sembra essere in questo romanzo, al di là dell'aspetto collettivo della vicenda, la salvaguardia della memoria familiare, il superamento dello strappo e del trauma ereditario provocato dalla tragedia dell'Asia Minore e dall'esilio della famiglia.

6.4. LA VITA IN CANTIERE: EDIFICARE LA VITA, COSTRUIRE IL LIBRO

Facendo un salto cronologico abbastanza lungo, passiamo adesso a un libro pubblicato negli anni Novanta: *La vie en Chantier*. A differenza dei testi che abbiamo appena analizzato, si tratta di un'autobiografia a tutto tondo. Ci interessa per una ragione fondamentale: lo scrittore vi descrive la sua vocazione e gli anni in cui compie i suoi primi passi nel mondo delle lettere francesi, dandoci delle informazioni fondamentali sul periodo in cui ha composto i suoi primi romanzi. Come l'autobiografia di André Kédros, questo testo infatti autobiografico non copre tutta la vita dello scrittore - dall'infanzia sino al presente - ma un numero molto limitato di anni, che potremmo far coincidere con il periodo di lavoro come contabile per il cantiere Babcock e Wilcox. Si tratta, da un punto di vista cronologico, di un arco di tempo che va dal 1950 al 1955 circa. Sono gli anni nel corso dei quali si compie la metamorfosi di Lépidis in scrittore. Il sottotitolo di questa autobiografia potrebbe infatti recitare: "storia di una vocazione".

Il cuore di molti testi autobiografici elaborati da scrittori è proprio quello di edificare un'immagine di sé come creatori e imporla al pubblico, dando coerenza a un percorso esistenziale che talvolta sembra caratterizzato più dalla frammentarietà che dall'organicità. In particolare, in questa autobiografia Lépidis descrive il tentativo quasi disperato di strapparsi al lavoro degradante in cantiere e alla routine della vita familiare attraverso la scrittura. Tutte le difficoltà che minacciano la sua impresa vengono all'autore dal fatto di non possedere quelle indispensabili proprietà che gli permetterebbero di scrivere senza lavorare. Oltre a questo, si aggiunge una difficoltà supplementare: è un autodidatta. Non possiede quindi una formazione scolastica in grado di fornirgli l'imprescindibile legittimità culturale necessaria a svolgere il mestiere di scrittore.

Nel corso di questo paragrafo vorremmo concentrarci in particolar modo sulla costruzione vocazionale della propria identità di scrittore operata da Lépidis, secondo un modello narrativo e culturale ricorrente nella storia letteraria. Quel che colpisce ne *La vie en chantier* è infatti l'aspetto quasi mistico della scoperta della scrittura,

rafforzato dall'uso di un lessico religioso, che avvicina l'entrata nelle lettere a una vera e propria conversione. Il percorso irto d'ostacoli che l'artista dovrà affrontare per conquistare grazia e maestria nell'arte di scrivere avvicinano la sua traiettoria di scrittore, così come essa è descritta nell'autobiografia, al viaggio iniziatico di un santo o di un eroe verso la salvezza. Accanto alla conquista della scrittura inoltre l'autore pone anche la conquista di sé, che – come ha dimostrato l'analisi dei precedenti romanzi - sembra per lui racchiudere il senso di ogni attività artistica. Così, Lépidis, ben lontano dalle avanguardie a lui contemporanee, si inserisce semmai nel solco delle scritture francesi contemporanee che pongono l'io, la ricerca di sé e il ristabilimento delle filiazioni al cuore delle proprie preoccupazioni. In questo anticipa la grande svolta che, come abbiamo visto, gli storici della letteratura pongono per convenzione intorno al 1974. Tutto il suo progetto di scrittura è fondato attraverso un grande scrittore americano. Fulcro di questa conversione è infatti la lettura del *Tropico del Cancro* di Henry Miller. Se l'autobiografia di Kédros, come abbiamo già visto, era scandita da numerosi dialoghi con Aragon, quella di Lépidis è ritmata dalle riflessioni sull'opera di Miller. Di nuovo siamo quindi di fronte a un tentativo di fondare la letterarietà del proprio progetto letterario attraverso quella di uno scrittore riconosciuto. Ma partiamo dall'inizio: la conversione.

Abbiamo in parte già tratteggiato i contorni di questo episodio: l'autore è a letto con la febbre dopo aver perso la fabbrica del padre. L'amico Murati gli presta il libro di Miller e l'autore, che fino a quel momento non si era interessato ai libri, comincia a leggere:

La lecture de ce paragraphe me procura une suée qui fit monter ma fièvre d'un cran. C'était la première fois de ma vie qu'un tel langage m'était proposé à la lecture. Mais au travers de ces mots crus, ces images, je devinai que l'auteur cherchait vraisemblablement à ébranler son lecteur et bouleverser un ordre des choses établi dans sa tête.⁴¹

Il primo elemento che colpisce Lépidis è il linguaggio inedito impiegato da Miller nel quale ritrova forse la promiscuità della strada, della quale vanta costantemente le virtù, insieme al vitalismo e all'agilità che sprigiona lo stile del romanziere americano. Poco dopo infatti aggiunge:

⁴¹ Lépidis, Clément, *La vie en Chantier*, Denoël, Paris, 1993, cit., p. 27.

Quelle charge de dynamite contenait ce Tropicque qui me catapultait vers un monde inconnu. Un monde de mots, de situations, de considérations et d'utopies. [...] Le cri de cet homme mort vivant me poursuivait toute la nuit. Arrivé à la fin du livre, j'essayais à mon tour une larme en regardant avec lui le cadran bleu de l'église de la place Lafayette que je voyais chaque jour lorsque je travaillais rue des Messageries. *Je n'avais pas fermé l'œil de la nuit et à ma grande stupéfaction, le lendemain matin, ma fièvre était complètement tombée.*⁴²

Ecco dunque che il libro non si limita ad aprire all'autore le porte di un nuovo mondo di cui fino ad allora non aveva mai sospettato l'esistenza, ma addirittura guarisce dalla febbre. Si tratta di una scena di conversione in piena regola, in cui dopo una notte travagliata, passata a leggere invece che a pregare, lo scrittore si ritrova il giorno dopo completamente cambiato.

Nel solco di queste riflessioni, Lépidis sottolinea ancora, nelle pagine che seguono, i punti di convergenza tra la sua attività di scrittore e quella del romanziere americano: innanzi tutto il primo romanzo di Miller ha richiesto ben dieci anni di elaborazione, ovvero lo stesso lasso di tempo impiegato da Lépidis per elaborare il suo primo testo. Un altro dato comune è poi la natura autobiografica dei loro scritti, che vorrebbero affondare le radici nell'esperienza di vita. Così, dello scrittore americano, Lépidis riporta alcune frasi che sembrano colpirlo particolarmente, come se in Miller non leggesse che se stesso. Tutte vanno nella direzione della valorizzazione del vissuto: « mon livre est l'homme que je suis » e ancora « L'homme que j'étais alors je ne le suis plus »⁴³, « Dans mes écrits, je crée la légende qui doit m'ensevelir »⁴⁴. Scrittura e vita per Lépidis non faranno che uno. Cominciare a scrivere significa per lo scrittore innanzi tutto stravolgere la propria vita senza possibilità di ritorno:

L'effet Miller me transforma au point où j'acceptais ma condition car, au plus fort de mon désespoir, je voyais poindre au loin une sorte de lumière, soutenu en cela par les inévitables réflexions que me procurèrent mes nouvelles lectures, assoiffé, hanté par leur découverte au point qu'elles éliminaient de ma vie tout le reste. [...] Miller me tenait lieu de bible pour ne pas dire de phare. Il n'était pas une seule ligne de sa prose sulfureuse qui ne m'invitât à me libérer, me faisant comprendre l'existence et le poids de mes chaînes qu'un jour il me faudra briser⁴⁵.

⁴² *Ivi*, cit., p. 29 (Corsivi miei).

⁴³ *Ivi*, cit., p. 57.

⁴⁴ *Ivi*, cit., p. 59.

⁴⁵ *Ivi*, cit., p. 59.

Da Miller dunque, a sua volta autodidatta e molto lontano dal modello del *grand écrivain* francese, trae ispirazione Lépidis. Miller lo autorizza a parlare della propria esperienza e a ripiegarsi su di sé per trovare materia da trasformare in testo, poiché anche quel che è privato può diventare universale:

Heureusement pour lui et pour nous puisqu'il a bâti de sa vie un roman combien plus important que toutes les histoires qu'il aurait pu inventer. C'est en parlant de lui qu'il nous parle de nous. Il a souffert la misère de l'écrivain démuné d'argent, affamé, porteur d'une œuvre peu commune par son ampleur et son contenu et qui n'a pas fini de faire gloser.⁴⁶

Lépidis ci svela quindi come l'idea di diventare scrittore nasca intorno agli anni Cinquanta insieme a un progetto di scrittura autobiografica. Miller autorizza, in altre parole, un'attività abbastanza stigmatizzata nel campo letterario francese, che si caratterizza, come ha messo in luce Genette⁴⁷, per una divisione duratura tra opere di finzione e opere di dizione. In effetti, nello stesso arco di tempo una serie di scrittori e di critici stavano demolendo concetti come autore, personaggio, trama, interiorità, mentre gli scrittori comunisti stavano rifiutando in blocco le opere degli americani. Miller, che nella seconda metà degli anni Trenta è tra gli scrittori che stanno tentando di rompere lo stampo del romanzo tradizionale, è invece uno dei primi a scrivere guardandosi allo specchio. Per Lépidis, la figura del romanziere americano resterà legata all'ingiunzione di liberarsi delle costrizioni lavorative e familiari e all'ambizione di un progetto di scrittura che affondi le proprie radici nel vissuto, creando così quel legame mancante tra la strada e il libro che segna il suo itinerario di scrittore autodidatta: «HOMME, LIBÈRE-TOI ! L'appel de Miller renforçait mes chaînes en me faisant prendre conscience de leur existence. Jamais la conscience ne me sembla plus utile et plus néfaste à la fois, plus destructible au fur et à mesure que j'en découvrais le pouvoir»⁴⁸. Ma non solo. Ancora una volta, sono i libri di Miller che spingono Lépidis a leggere altri scrittori francesi, come Cendrars, Céline, Giono. Tuttavia, sarà ancora una volta l'amico e collega Murati a fornire nuova linfa vitale alla sua scrittura. Il nuovo libro di cui si fa latore è *Arcane 17* di Breton, testo dal quale rimane fortemente impressionato, tanto da decidere di andare a far visita a Breton. Curiosamente questa visita - a cui pur viene dato spazio nel libro - non sembra avere

⁴⁶ *Ivi*, cit., p. 60.

⁴⁷ Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1969.

⁴⁸ Lépidis, Clément, *La vie en chantier*, cit., p.108.

un'importanza di spicco nella sua traiettoria letteraria, anche se non è da escludere che Lépιδis abbia sperimentato a diverse riprese la scrittura automatica. Nella descrizione che lo scrittore fa della prima notte durante la quale scrisse sotto ispirazione, ritroviamo in effetti alcune idee surrealiste. Citiamo il passo per esteso:

J'avais traversé une étrange nuit. Je m'étais levé tel un somnambule poussé par je ne sais quelle force invisible qui commandait ma démarche et mes gestes. Intérieurement c'était la confusion. Je ne me contrôlais plus, obligé d'obéir, subordonné à l'obscur, dirais-je. La maison dormait. Je m'installai dans la cuisine devant une feuille de papier et me mis à écrire. Les mots se présentèrent au bout de ma plume sans que je les eusse recherchés, sans aucune maîtrise du mouvement de mes doigts. J'aurais pu poursuivre les yeux fermés sans interrompre la marche de l'écriture. Livré malgré moi au déroulement d'une écriture automatique, le poème s'inscrivait seul et sans aucune intervention du fil de ma pensée. Entre les mains d'une force extérieure, je n'étais qu'un instrument. Quelqu'un d'autre écrivait à ma place. Cela n'avait rien à voir – j'eus l'occasion de le constater plus tard – avec les moments d'inspiration qui nous arrivent trop souvent avec parcimonie et nous permettent quand même de noircir quelques bonnes pages. Ma façon d'écrire n'était ni un jeu ni une manière d'assembler les mots à une vitesse différente de l'écriture ordinaire. J'écrivais sous la dictée d'une voix sourde et inconnue, tout en regardant, éberlué, le crayon courir sous ma main. L'état dans lequel je me trouvais plongé m'empêchait de raisonner, donc de m'expliquer. Combien de temps suis-je resté ainsi au milieu des casseroles devant ma feuille de papier ? Je ne m'en souviens plus. Plongé dans une sorte d'*extase* de l'écriture, je tentais mais ne vain de la maîtriser.⁴⁹

Oltre alla scrittura automatica, ritroviamo l'idea dello scrittore come medium attraversato da correnti creative che esulano dalla sua volontà. Notiamo inoltre come venga utilizzata la parola estasi per designare il piacere procurato dalla scrittura. Ritroviamo di nuovo dunque una sorta di mistica della scrittura, rafforzata dal ricorso al campo semantico religioso per riferirsi al processo di composizione di questi primi testi, dettati da una forza esteriore e sconvolgente. Così per esempio, poco più avanti lo scrittore commenterà l'episodio in questi termini:

Comme sous l'effet d'un narcotique, je connus cette nuit-là un état second, condition poétique extrême qui fait d'un corps le réceptacle de voix venues d'ailleurs. Il me fallut bien du temps pour reprendre pied. Ce qui m'était arrivé n'était rien d'autre qu'un passage, un franchissement de la ligne rouge qui permet l'accès au miracle.⁵⁰

⁴⁹ *Ivi*, cit., p. 112.

⁵⁰ *Ivi*, cit., p. 113.

E qualche riga dopo conclude: « Je parlais peu, cherchant à rester en communication avec ce que je j'appelais « mon au-delà »⁵¹. La scrittura appare così come una rivelazione divina, un miracolo, e risulta ormai messo a nudo il tentativo di costruzione vocazionale della propria identità di scrittore. Tuttavia, se nella consacrazione dell'altra scrittrice di seconda generazione di cui ci siamo occupati – Gisèle Prassinos – si esprimeva la figura del dono innato, attraverso il quale una poeta per nascita non faceva che attualizzare una natura creativa che era sempre stata tale, nel caso di Lépидis si tratta di rappresentare e giustificare una frattura con quanto è venuto prima. Parafrasando Heinrich, potremmo dire che per Lépидis la venuta alla scrittura coincide con un cambiamento di natura: non essere e poi d'un tratto essere scrittore. Ecco allora che la figura che meglio si presta a incarnare questa cesura è quella della conversione: « Comme le don, qui permet de devenir qui l'on est, la conversion, qui permet de devenir qui l'on n'était pas, ressortit à l'ordre mystique de la grâce – propre au modèle vocationnel »⁵². Lo status di scrittori si ottiene nuovamente attraverso una rivelazione divina, ampiamente messa a tema da Lépидis, e la scrittura si produce grazie alla spinta di una forza misteriosa che non può essere convocata a piacimento secondo degli orari di lavoro fissi. Forma di consacrazione poco utilizzata dagli scrittori, che di solito preferiscono radicare la propria vocazione nel racconto mitico dell'infanzia⁵³, la conversione si presta invece alla figura insolita dello scrittore autodidatta, che inizia a scrivere raggiunta ampiamente l'età adulta. Lépидis può così entrare a sua volta nella religione laica delle parole.

L'essere stato oggetto di una rivelazione divina non esime però l'autore da un lungo apprendistato. Lépидis in effetti non nasconde la fatica che gli procura la ricerca di una forma adeguata a mettere in testo i propri pensieri, descrivendo le lunghe giornate passate di fronte alla pagina bianca e l'insoddisfazione verso le prime prove di scrittura: « J'avais soif de création et j'élaborais dans ma tête des histoires fantastiques, des sagas, mais dès que je me retrouvais devant la feuille blanche, je butais contre les mots comme sur des obstacles infranchissables, incapable de poser sur le papier l'expression de mon imagination débordante »⁵⁴. Da queste frasi traspare la coscienza

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Heinrich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, Paris, 2000, cit., p.9.

⁵³ Si pensi per esempio a un romanzo autobiografico come *Les Mots* (1963) di Jean-Paul Sartre.

⁵⁴ Lépидis, Clément, *La vie en chantier*, cit., p. 109.

dell'illegittimità letteraria, la consapevolezza di non possedere il mestiere e di doverlo conquistare con l'ostinazione. Sono taciute, invece, le difficoltà probabilmente spese per familiarizzarsi con la lingua francese scritta, che sicuramente non assomigliava all'*argot bellevillois*, ascoltato lungo tutto l'arco della vita e impossibile da riprodurre tale e quale nei suoi libri, a meno di non voler incorrere in violente sanzioni.

Allo *status* di scrittore autodidatta possiamo anche ricondurre la tendenza ad accordare maggiore importanza all'esperienza all'interno dei testi. Lo scrittore ha scoperto il mondo in primo luogo nella strada e soltanto in seguito nei libri. Il primato dell'esperienza sulla conoscenza libresco del mondo emergeva anche dall'analisi dei libri che abbiamo finora analizzato. Questo movimento è però valido anche in senso inverso. A tal proposito lo scrittore ci segnala come la letteratura abbia cambiato in maniera radicale la sua maniera di guardare al suo quartiere d'origine:

Je rayai de ma mémoire son caractère populaire et réaliste, le remplaçant par un Belleville magique paré d'une poésie différente. En parcourant les rues de mon enfance, je me perdais dans le dédale de ruelles abandonnées en quête de mystères, d'abstraction dans des lieux où ma sensibilité toute neuve cherchait sa pitance.⁵⁵

L'autore tenta di trasfigurare e sublimare il posto in cui è nato, così :« Belleville, vieux compagnon des années héroïques, traversé de types humains d'un autre âge, trouvait sa place dans un univers d'ombres et des lumières à la façon d'un Chirico, se prenant à ressembler avant de mourir à ses sœurs italiennes du moins dans ma tête »⁵⁶.

La scoperta metafisica della vocazione per altro non lo spinge a disconoscere quanto è venuto prima, ovvero le proprie radici. Al contrario il romanzo si apre, non a caso, sull'universo di calzature in cui l'autore è nato e cresciuto: «je suis né dans l'univers du cuir. Mes premiers ébats, mes premiers jeux eurent lieu sur des piles de cuir »⁵⁷. Anche *La fontaine de Skopelos* si apriva sulle pile di cuoio dalle quali lo scrittore ascoltava le storie del padre. Universo accettato e assunto fin nella pratica della scrittura, intesa da Lépidis come mestiere e come una meticolosa forma di artigianato. Si tratta di un'idea che ritroveremo anche in Alexakis. È forse l'unico modo attraverso il quale questi transfughi – che hanno in qualche modo spezzato la continuità della

⁵⁵ *Ivi*, cit., p. 117.

⁵⁶ *Ivi*, cit., p.119.

⁵⁷ *Ivi*, cit., p. 9.

linea genealogica attraverso le loro scelte di vita – possono ritessere un legame con quanti li hanno preceduti. Nel caso di Lépidis, si tratta per l'appunto di artigiani. A loro lo scrittore riconduce la trasmissione di un certo rigore e dell'amore per l'esecuzione precisa e minuziosa di un lavoro accurato. L'eredità familiare, rifiutata in un primo momento, viene così ripresa e assunta per vie traverse. Questo è il solco nel quale si articola il progetto di scrittura di Lépidis, come emerge ancora una volta da questa autobiografia e come l'analisi dei primi romanzi scritti dall'autore ci ha confermato.

La scrittura si configura quindi come tessitura delle filiazioni e riaffermazione della coerenza esistenziale. Anche in questo ambito, la figura di riferimento resta il padre letterario che Lépidis ha scelto: Henry Miller. La lettura del Colosso di Marussi porta per la prima volta lo scrittore in Grecia:

La lecture du Colosse de Maroussi a réveillé en moi l'âme endormie d'ancêtres, brusquement resurgis de mon existence comme pour me rappeler à l'ordre de mes racines ; Miller sonnait l'alarme pour m'aider à rassembler des souvenirs et trouver une nouvelle direction à ma vie. J'ignorais alors qu'il me serait bientôt donné d'aller à mon tour en cette Grèce où vivait désormais ma famille paternelle, survivants des massacres d'Anatolie. Connaître en la personne de mon cousin Pandélis un personnage à la Zorba, sorte de fou capable de brûler deux vies en une seule.⁵⁸

Di pagina in pagina, sui passi di Miller, Lépidis confessa « j'ai rouvert les yeux sur mes racines et revécu les récits que m'en avait faits mon père entouré d'amis arrivés eux aussi en France fuyant les massacres d'Asie Mineure »⁵⁹. Così anche questa lettura « a été un pion déterminant sur la route qui me conduisait à la recherche de moi-même »⁶⁰. Come se anche il ritorno alle proprie radici necessitasse della legittimazione di un grande scrittore.

Il desiderio di viaggiare, negli anni di lavoro in cantiere, è soprattutto ricerca di evasione, ma col passare del tempo esso diventa in maniera sempre più forte volontà di rinnovare i contatti con la parte asiatica della sua famiglia paterna, rimasta in Grecia e in Turchia. I suoi cugini del resto lo pregano di raggiungerli in luoghi dai nomi evocativi, popolati da personaggi romanzeschi: «Ma cousine d'Istanbul m'offrait une

⁵⁸ *Ivi*, cit., p. 171.

⁵⁹ *Ivi*, cit., p.172.

⁶⁰ *Ivi*, cit., p. 173.

table entière de mézéz dans un des meilleurs casinos du Bosphore où chantait, accompagné du saz et du khanoun, le Grand Munir Nurettin. Elle promettait de me faire traverser la mer de Marmara et de me conduire à l'île de Büyükada, lieu de séjour des riches marchands de la Corne d'Or »⁶¹. Il ritorno, inizialmente solo immaginario e letterario, alle terre degli avi incoraggia in maniera sempre più decisa Lépidis a intraprendere un progetto di scrittura autobiografica, che ha già più volte nominato:

Devenir romancier. Bâtir d'autres vies. Créer des êtres de chair et de sang sur le papier, leur offrir une enveloppe charnelle, une âme si possible, leur apprendre à aimer, haïr aussi. J'ignorais alors que, me projetant en eux, ils deviendraient mes porte-parole, me serviraient de faire valoir tant que je n'aurais pas le courage de parler de moi-même. Façon de mentir, de se cacher à l'ombre d'un autre en lui volant son identité. J'ignorais tout cela bien que ce fût pourtant Miller, l'homme du JE, qui me mît le pied à l'étrier.⁶²

Si può forse spiegare in questo modo l'onnipresenza della Turchia e della Grecia nei primi romanzi dello scrittore. Come ha messo in luce Crsytel Pinçonnat, ogni figlio di immigrati nato in una situazione di rottura violenta della propria famiglia con la terra d'origine, dovrà assumere il peso della storia : « Qu'il s'agisse d'autofiction ou de fiction, tous les protagonistes étant marqués par ce type de rupture doivent, pour se construire dans la liaison, se livrer à l'assomption de leur filiation et comprendre ainsi la violence du processus historique dont ils sont issus »⁶³. Accanto al trauma del disastro dell'Asia minore si aggiunge il fatto che gli esuli, una volta giunti in Grecia, non trovarono l'accoglienza loro dovuta. Con la sua volontà di ritessere le genealogie ancora una volta Lépidis anticipa un tratto dominante nella letteratura francese di oggi, rispetto alla quale Dominique Viart, come abbiamo già detto, ha parlato di *récit de filiation*. Proprio per questo motivo, all'inizio i critici hanno posto Lépidis accanto agli scrittori regionalisti e del colore locale.

Un ultimo punto che vorremmo sottolineare, prima di passare alle conclusioni, riguarda invece il rapporto con la politica. Nell'autobiografia, l'autore, grazie probabilmente anche a uno sguardo retrospettivo collocato negli anni Novanta, sembra aver completamente assunto la lezione anti-ideologica ereditata dagli anni Sessanta

⁶¹ *Ivi*, cit., p. 175.

⁶² *Ivi*, cit., p. 194.

⁶³ Pinçonnat, Cryste, *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration*, Classique Garnier, 2016, Paris, cit., p. 42.

che vedeva nella modernità la fine di tutte le grandi narrazioni. In questa direzione, va per esempio il breve commento riguardante la morte di Stalin: « A l'annonce de la nouvelle, et bien que n'étant pas familier des arcanes de la politique, je poussai un ouf de soulagement, n'ignorante pas quel tyran il avait été »⁶⁴. Tuttavia, in alcuni punti del testo l'autore sembra quasi scusarsi con il lettore della propria ignoranza politica e del suo disinteresse – nonostante il fatto che nella sua vita l'autore abbia abbracciato diverse cause. In particolare, negli anni di lavoro in cantiere l'autore ha conosciuto un breve periodo di impegno nel sindacato. In seguito, durante gli anni della dittatura dei colonnelli in Grecia, come abbiamo già messo in luce, si è speso con grande energia in favore della rete dei resistenti greci esiliati a Parigi. Abbiamo già segnalato la sua partecipazione alle pubblicazioni di *Athènes Presse Libre* e la curatela de *Le Livre Noir de la dictature en Grèce*. Inoltre, nei suoi stessi libri, compresa l'autobiografia di cui ci stiamo occupando, troviamo spesso una rappresentazione del mondo operaio, che supera in espressività e verosimiglianza – ma anche in tenerezza - la maggior parte dei romanzi d'ispirazione zdanoviana e vistosamente impegnati dell'epoca precedente. Accanto a ciò, la sua intera opera è percorsa da un dovere di memoria, che non manca di valenze politiche. In particolare, la rievocazione della Belleville *d'antan* o della Grecia sono spesso funzionali a una critica dell'avvento della nuova società dei consumi e del turismo di massa. In Grecia, in effetti, l'autore sembra trovare, nel calore umano e nell'ospitalità che segnano la cultura mediterranea, un'alternativa al consumismo occidentale e un universo di condivisione simile alla Belleville popolare della sua infanzia. Memoria e testimonianza sono in questo senso al cuore dell'opera di Lépidis, esprimendosi nel tentativo di salvare un mondo in via di sparizione. Così come, nella *Fontaine de Skopelos* era molto forte l'ingiunzione alla pace e all'amicizia tra turchi e greci.

Nonostante questo, sembra ormai, come abbiamo messo in luce nel precedente capitolo, che ci sia una scissione insormontabile tra impegno e opera letteraria. L'esempio di Lépidis in effetti ci aiuta a dimostrare come gli scrittori continuino ad abbracciare diverse cause e a declinare in diversi modi l'impegno nella propria vita, ma tendano a tenerlo separato dal proprio lavoro letterario.

⁶⁴ Lépidis, Clément, *La vie en chantier*, cit. p. 135.

In ogni caso, il disimpegno, assunto ma vissuto come una colpa, ritornerà anche nella traiettoria di Vassilis Alexakis. Forse la vergogna di non capire il mondo politico e di tenerlo in ogni caso a margine dell'attività letteraria si deve alla lunga trafila di scrittori e intellettuali greci impegnati che hanno trovato rifugio in Francia. Rispetto a loro, questa nuova generazione di scrittori, che colloca la politica al di fuori della letteratura, sente forse di avere qualche cosa in meno. Altrimenti, non si spiegherebbe perché la maggior parte degli scrittori francesi contemporanei a questi autori vivrà il disimpegno senza alcuna vergogna ed anzi leggerà la letteratura impegnata come un sorpassato anacronismo.

6.4. IN GUIA DI CONCLUSIONI

Di contro allo scrittore dell'immediato dopoguerra che usava il francese come arma da combattimento e scriveva della Grecia per dovere etico, nell'intento di partecipare alla fabbricazione di una memoria collettiva costantemente negata nel paese d'origine, ci sembra che cominci a delinearci con Lépidis una nuova figura di scrittore: dall'impegno politico si passa all'impegno demiurgico di autori che edificano se stessi insieme ai propri libri.

Fin dai primi romanzi di Lépidis, le frontiere tra generi sono imbrogliate e la confusione è coltivata dall'editore stesso fin dal paratesto: nonostante la dicitura "roman" le note biografiche in quarta di copertina lasciano ben pochi dubbi rispetto al fatto che il romanzo possa ispirarsi a fatti realmente accaduti o a dei viaggi realmente effettuati. La scelta tematica della Grecia e dell'Oriente non è giustificata dalla necessità di testimoniare quel che sta accadendo al popolo greco in congiunture storiche estreme, dando voce a un soggetto collettivo altrimenti privo di parola. Al contrario, la messa a tema dell'altrove geografico trova le sue ragioni soltanto nella biografia dell'autore e nella necessità di una ricomposizione identitaria. Abbiamo visto come il termine *autofiction* verrà introdotto nell'ambito degli studi letterari soltanto a partire dalla fine degli anni Settanta. Eppure, seguendo i primi anni di attività nel mondo delle lettere di Lépidis, sembra che già a partire dai primi anni Sessanta una flessione inizi a compiersi. Ci pare quindi che cominci a delinearci con Lépidis la figura di uno scrittore demiurgo: se la scrittura non può più cambiare il mondo, essa avrà almeno il potere di incidere sull'esistenza singolare di chi scrive. Di libro e in

libro, prende forma così il ritratto di un uomo votato alla continua creazione e ricerca di sé attraverso i suoi libri. Postura che ritroveremo nell'itinerario di Vassilis Alexakis.

Altro aspetto da sottolineare è che, se la maggior parte degli scrittori greci erano stati introdotti nel mondo delle lettere da un grande scrittore francese, adesso nell'emergere di queste nuove voci risulta dominante la figura nascosta dell'editore, che si fa carico della loro pubblicazione a lungo termine e svolge spesso anche il ruolo di editor. L'editore legge e, se non soddisfatto, critica e corregge i libri che gli sono sottoposti.

C'è infine un ultimo aspetto, legato forse all'insolito percorso di autodidatta dello scrittore, sul quale vorremmo attirare l'attenzione. Nonostante abbia presentato la sua entrata in letteratura secondo il modello narrativo della conversione mistica, Lépidis tende continuamente a ribaltare l'*illusio* letteraria, rivalutando il prestigio del concetto di esperienza. Abbiamo già messo in luce come l'autorità di chi descrive una certa porzione di realtà trovi ormai soltanto nell'esperienza il suo fondamento. Inoltre, nei libri stessi, a una certa pratica della letteratura, considerata meramente libresca, si oppone il vitalismo, il legame con l'esperienza vissuta, con la strada e con le cose che vi accadono – testimoniato anche attraverso l'apprezzamento di Miller. Nella stessa direzione va anche una concezione della pratica di scrittura come forma di meticoloso artigianato. In questo Lépidis fa di necessità virtù, trasformando dei possibili limiti – la mancanza di un'educazione borghese e di letture sistematiche, nonché la necessità di lavorare per mantenersi – in segni d'elezione e marchi di prestigio, in grado di differenziare, e per questo far risaltare, i suoi scritti. Ma vi leggiamo anche un'ulteriore flessione: lo scrittore non ha più l'aristocratico distacco dell'avanguardista, né l'aura eroica del rivoluzionario, è tornato ad essere un individuo ordinario tra la folla dei contemporanei.

Parte Seconda

Un caso studio

Capitolo 1

Vassilis Alexakis: l'invenzione della coerenza

Vassilis Alexakis, fra tutti gli scrittori di cui ci siamo occupati, è forse l'unico ad aver deliberatamente coltivato un'identità transnazionale, mantenuta attraverso continui viaggi tra Francia e Grecia. Nato ad Atene nel 1943, emigra in Francia 17 anni dopo per studiare giornalismo a Lille. Nel 1964, terminati gli studi, ritorna in Grecia per il servizio militare, ma, all'instaurazione della dittatura, decide di stabilirsi in via definitiva in Francia, dove intraprende la carriera di giornalista e, in seguito, quella di scrittore. Lavora per *La Croix* e poi per *Le Monde des Livres*, scegliendo il francese come lingua per conquistare la Parigi letteraria. Intanto sposa una professoressa di francese e ha due figli, radicandosi sempre più profondamente nel paese d'adozione. Dopo vent'anni di vita e scrittura in francese, Alexakis decide di tornare al greco, traducendo con l'aiuto della madre alcuni dei suoi primi romanzi. Lo scrittore però si spinge oltre e decide di rimettersi a studiare il greco in modo da riprendere a scrivere nella lingua natale. Nasce così *Talgo*, pubblicato nel 1983. Da questo momento in avanti l'autore si dividerà tra le due lingue e i due paesi, scrivendo tutti i suoi romanzi sia in greco, sia in francese. Così scrive in francese *Contrôle d'identité* (1985), *Paris-Athènes* (1989) e *Avant* (1992). Torna al greco con *La langue maternelle* (1995), mentre pubblica qualche anno dopo la raccolta di novelle *Papa* (1997) in francese. Seguono *Le Coeur di Marguerite* (1999) in greco, *Les Mots étrangers* (2002) in francese, e *Je t'oublierai tous les jours* (2005) in greco. Quanto infine ai romanzi più recenti, *Ap. J. C.* (2007) e *Les premier mot* (2010) sono redatti in greco, mentre

L'enfant Grec (2012) e *La Clarinette* (2015) in francese. Ogni romanzo dell'autore è sempre auto-tradotto nell'altra lingua.

Scrittore prolifico, Alexakis ha investito anche altri campi artistici e culturali con la propria attività: ha pubblicato alcune raccolte di aforismi e di disegni, ha scritto una guida alla Grecia intitolata *Les Grecs d'aujourd'hui* (1979) e la prefazione a una raccolta di novelle, intitolata *Âtënë tí Bêafrica. Paroles du coeur de l'Afrique* (2007). Ha inoltre realizzato film e cortometraggi e scritto telefilm e drammi radiofonici, partecipando regolarmente all'emissione di *France Culture* "De Papous dans la tête". Come emerge dai brevi dati bio-bibliografici riportati, l'esilio e la lontananza dal paese natale, uniti al continuo va-e-vieni tra i due, sembrano segnare l'esistenza dell'autore. Se essi comportano modi di essere discontinui, come messo in luce da Said¹, ci sembra che lo stesso principio di discontinuità con le sue rotture, virate e interruzioni spazio-temporali possa essere ravvisato anche nell'opera dello scrittore a diversi livelli, ponendola sotto il segno di una necessità ineludibile: l'invenzione della coerenza. Nei prossimi paragrafi tenteremo di dimostrarlo. In un primo momento analizzeremo le opere dell'autore e in seguito ricostruiremo la sua traiettoria letteraria, seguendo un percorso che andrà dal particolare al generale, dal testo al contesto.

1.1. LA PARABOLA DELLA PAGINA BIANCA

Nell'abbordare l'analisi dei romanzi, partiamo da una dichiarazione che l'autore ha rilasciato di recente, all'uscita del suo ultimo romanzo, *La Clarinette*:

« Je n'ai pas de plan [...] j'ai envie de découvrir le roman en même temps que je l'écris. Je suis en quelque sorte mon premier lecteur, mais qui essaie de déchiffrer une page blanche [...] Il faut me laisser le temps après chaque phrase pour voir de quoi j'ai envie de parler, parce que je le découvre en écrivant. Au fond [...] le roman c'est le résultat d'un dialogue avec l'écriture même, avec les mots, les mots me disent des choses que je ne pensais pas entendre » (19/02/2015, *La table ronde*, France culture)

In queste parole leggiamo uno dei principi narrativi all'opera nei suoi romanzi, di cui troviamo traccia anche in una storia che lo scrittore narra frequentemente nelle interviste, ripresa poi nell'autobiografico *Paris-Athènes*. Alexakis racconta che durante la sua infanzia ad Atene era spesso malato. Affinché rimanesse a letto, sua

¹ Said, Edward, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, 2008.

madre lo invitava a guardare attentamente il muro bianco, perché nascondeva delle insospettabili avventure. Nelle sue macchie d'umidità, nelle sue ombre ed asperità, lo scrittore-bambino non ha tardato a scoprire dei movimenti, dei personaggi e infine delle trame. Il metodo, del resto, sembra funzionare da molto tempo, anche se Alexakis non ne fa menzione: André Breton, per esempio, raccontava nel 1933 che persino Leonardo da Vinci suggeriva ai suoi allievi di «regarder longtemps un vieux mur décrépi» al fine di trovare «un sujet original et qui leur convînt»². Similmente, Georges Perec confessava: «J'aime mon lit. J'aime rester étendu sur mon lit et regarder le plafond d'un œuil placide [...] J'aime les plafonds, j'aime les moulures et les rosaces : elles me tiennent souvent lieu de muse et l'enchevêtrement des fioritures de stuc me renvoie sans peine à ces autres labyrinthes que tissent les fantômes, les idées et les mots»³.

Leggiamo in questi aneddoti una sorta di parabola della pagina bianca e ci sembra che Alexakis tenti di riprodurre questa scena madre in molti romanzi, nei quali ritroviamo un narratore che scruta la pagina bianca, alla ricerca di storie, personaggi e figure, attendendo dallo spazio vuoto una sorta di epifania che tarda continuamente a manifestarsi. Quasi tutti i narratori messi in scena da Alexakis, in effetti, si guardano scrivere e vivono un processo di rivelazione progressiva del loro progetto letterario. La ricerca di una storia, che si manifesta come svelamento graduale, e la ricerca di una forma atta a rappresentarla si configurano così come degli elementi ricorrenti nella sua pratica romanzesca.

La critica, del resto, ha già sottolineato la tendenza della scrittura di Alexakis a sdoppiarsi, includendo nel suo corpo la mano che scrive. Innanzi tutto, Marianne Bessy nella sua monografia consacrata all'autore⁴ e in un recente articolo⁵ in cui ha messo in luce i procedimenti metafinzionali all'opera ne *La Clarinette*, sottolineando la tensione generica che anima il romanzo e svelando il ruolo di protagonista che vi gioca la scrittura stessa. Martial Lengellé, sempre a proposito dello stesso romanzo, ha palato

² Breton, André, « Le message automatique », dans *Minotaure*, décembre 1933 (n°3-4), p. 56.

³ Perec, Georges, *Espace d'espace*, Galilée, Paris, 1985, cit., p. 27.

⁴ Marianne Bessy, *Vassilis Alexakis : Exorciser l'exil*, Rodopi, 2011.

⁵ Marianne Bessy, « J'écris en somme de faux contes de fées : Vassilis Alexakis, tension générique et mise en spectacle ludique de l'écriture », dans Jeanne M. Garane (dir.), *Hybrid Genres/L'hybridité des genres*, Rodopi, 2018, pp.56-72.

di « roman plié », mettendo in luce la « relation symétrique », che percorre l'opera di Alexakis, « pensée non seulement comme reflet de la moitié mais encore comme axe d'une écriture en miroir »⁶, mentre Alain Ausoni⁷ aveva analizzato la « fabbrica dello scrittore » in *Paris-Athènes*.

Nell pagine che seguiranno ci proponiamo di allargare l'analisi già intrapresa dalla critica a tutti i romanzi di Alexakis a partire da *Talgo*⁸, in modo da poter esaminare l'evolversi di un'opera letteraria costruita sotto il segno della duplicità. Oltre ad essere scritte in due lingue tutte le opere dell'autore sono infatti anche doppiate dal proprio commento. Abbiamo deciso di escludere dalla nostra analisi i primi tre romanzi dell'autore, perché, come affermato dallo stesso Alexakis essi non che facezie, tentativi di scrittura non sempre riusciti. Per questo ci limiteremo a parlarne nella parte finale del nostro lavoro, quando ricostruiremo la traiettoria dello scrittore. È soltanto con *Talgo* infatti che Alexakis sembra trovare una forma a lui congeniale.

1.1.1. TALGO : COME SI DIVENTA SCRITTORI GRECI?

In *Talgo* appare per la prima volta la struttura narrativa che ritroveremo, di volta in volta sempre più sofisticata, anche in numerosi romanzi successivi di Alexakis.

Innanzitutto, il testo mima la forma di un diario: una narratrice omodiegetica, che si rappresenta in posizione di scrittura, è alle prese con un manoscritto nel quale ha l'ambizione di raccontare la sua storia d'amore con Grigoris, al quale si rivolge costantemente in un'incessante tensione dialogica. Il diario sembra imporre al romanzo il proprio carattere riflessivo: la narratrice si interroga di continuo sulle ragioni della sua pratica di scrittura a tratti ingiustificabile perché tesa a registrare non tanto i grandi eventi, quanto quelli apparentemente prescindibili che sono la materia viva d'ogni giorno.

⁶ Martial Lengellé, « Dimension topologique du roman *La Clarinette* », dans Bernard Alavoine (dir.), *Poétique des lieux : villes et paysages*, Cahiers Vassilis Alexakis, 2018 (n°4), p.41.

⁷ Alain Ausoni, « Quand Alexakis tricote le moi translingue », dans Dominique Combe et Michel Murat, *L'écrivain devant les langues*, Revue critique de Fixxion contemporaine, 2011 (n°3), pp.14-28.

⁸ Abbiamo escluso dall'analisi la raccolta di racconti *Papa* e l'autobiografico *Je t'oublierais tous les jours*, insieme ai primi tre romanzi dell'autore.

Oltre alla forma del diario, c'è poi un'altra particolarità maggiore che dobbiamo sottolineare: per la prima volta, l'identificazione dell'autore con uno dei personaggi è fondamentale al funzionamento della macchina narrativa. In esergo all'opera, l'autore dichiara di essere greco: « Au bout de treize années passées en France au cours desquelles j'ai écrit presque exclusivement en français, j'ai éprouvé le besoin de renouer le dialogue avec ma langue maternelle. La première version de ce texte a donc été écrite en grec. V.A., 28 mars, 1982»⁹. Una tale precisazione ci suggerisce che il testo di Alexakis, nonostante sia senz'alcun dubbio un romanzo, voglia in qualche modo fondare la propria credibilità nell'esperienza di vita dell'autore, della quale la narratrice si fa portavoce; nel romanzo viene infatti messa a tema, oltre alla fine di un amore, la crisi identitaria sofferta da un immigrato greco che ha quasi dimenticato la lingua materna e il paese natale. Si tratta di una strategia narrativa che, come abbiamo visto nei precedenti capitoli, è spesso utilizzata dagli scrittori greci quando desiderano parlare della Grecia ai francesi: fondare la propria autorevolezza nell'esperienza di vita e nelle loro origini.

Grigoris, l'uomo amato dalla narratrice, appare così come un doppio dello stesso Alexakis, la cui storia è però messa a distanza dal racconto della narratrice. Ne deriva, un grosso cambiamento nella ricezione, perché muta il patto di lettura che Alexakis cerca così di condividere con il lettore. A differenza dei narratori dei romanzi precedenti, che chiedevano al lettore una sorta di complicità ludica, in questo romanzo Alexakis richiede al lettore un'attenzione basata sulla fiducia. Anche a questo differente patto di lettura si deve forse l'apparire degli inserti metanarrativi che sono in effetti un modo per dialogare col lettore e portarlo dentro alla macchina narrativa.

Veniamo adesso al romanzo. La trama è semplice: la narratrice, una danzatrice ateniese sposata, ripercorre le diverse fasi dell'idillio adultero vissuto con Grigoris per circa due mesi e mezzo, alternando al racconto della storia d'amore e della sua fine, un commento al tempo presente consacrato ai problemi di scrittura imposti dalla narrazione.

La narratrice si presenta sin dalle prime pagine in posizione di scrittura: «Il y a trois jours que j'ai commencé à écrire, sur une vieille machine de Kostas. Je l'ai bien huilée,

⁹ Alexakis, Vassilis, *Talgo*, Seuil, 1983, cit., p.1.

j'ai mis un journal plié en quatre en dessous pour que l'huile ne tache pas le bois»¹⁰ e fissa subito dopo anche le premesse del processo di scrittura intrapreso. Dopo aver ricevuto una lettera in cui il suo amante troncava bruscamente il loro legame, la narratrice si piega sullo scrittoio: «J'écris avec deux doigts, très lentement, J majuscule, e, plus loin n, e, plus loin s, a, v, a, i, s, plus loin p, a, s, *Je ne savais pas...* »¹¹ E ancora poco più avanti : « Je ne savais pas ce qu'était la douleur. J'ignorais ce mot, je ne le connaissais que de loin, comme la plupart des mots, son enveloppe seule m'était familière »¹². Il corsivo mette in rilievo il *topos* della sofferenza amorosa, per altro ripetuto a più riprese nel corso del testo: «Des rafales de douleur traversent ma tête»¹³; «Il y a trente-sept jours et rien n'a changé, la douleur reste la même»¹⁴; « Crois-tu que je guérirais plus vite si je n'écrivais pas, si je ne remuais pas tout cela ? [...] Il se peut que je n'aie pas réellement envie d'oublier, étant donné que ma souffrance est le dernier qui subsiste entre nous »¹⁵. Come testimoniano gli esempi citati, oltre all'immediatezza del discorso, che crea un effetto di sincerità, il testo condivide con la forma diario un'ulteriore caratteristica: la scrittura è intesa come liberazione dai mali. Scrivere è così per la narratrice un'azione che consiste nel ripromettersi di guarire attraverso la messa in forma delle sue vicende personali. La scrittura è dunque una sorta di atto performativo attraverso il quale superare il dolore della rottura, trasformando la vita in letteratura. Questo procedimento viene continuamente ripetuto e messo in abisso dalla narratrice che, oltre a lamentarsi della propria lentezza e della solitudine alla quale la sua impresa la destina, racconta alcuni aneddoti che enucleano il senso della sua operazione. Ne troviamo un esempio in questo passo:

Ma mère racontait des histoires pendant l'opération, c'était une opération bénigne, on devait m'extraire un ongle incarné, elle me racontait donc des histoires, assise à mon chevet, pour détourner mon attention du chirurgien, mais moi je ne pensais qu'à lui, aux ciseaux qu'il tenait

¹⁰ Alexakis, Vassilis, *Talgo*, [1983], 2013, Stock, cit. p. 14.

¹¹ *Ivi*, cit., p. 15.

¹² *Ivi*, cit., p. 16.

¹³ *Ivi*, cit., p. 75.

¹⁴ *Ivi*, cit., p. 102.

¹⁵ *Ivi*, cit., p. 109.

et je n'écoutais pas du tout ma mère. Ainsi maintenant, il est des moments où je n'arrive pas à suivre l'histoire que je me raconte à moi-même.¹⁶

Troviamo qui sintetizzata l'arte della digressione di Alexakis, che ritroveremo inalterata nei romanzi successivi: la narratrice cerca di distrarsi dai dolori che la tormentano, raccontando delle storie e dei piccoli aneddoti apparentemente privi di connessione con il filo narrativo principale – che contiene il nucleo doloroso che chi narra intende sbrogliare - il quale proprio grazie alle continue digressioni viene senza sosta rilanciato, disegnando delle spirali narrative, sulle quali torneremo diffusamente in seguito. La narratrice, che tenta di sormontare il dolore della rottura, arriva in seguito a paragonare la propria attività a quella di un imbalsamatore:

Vingtième jour aujourd'hui. Je travaille de plus en plus régulièrement. J'ai cessé d'écrire directement à la machine, je me sens bien moins sûre de moi qu'au début. J'ai parfois l'impression d'embaumer un cadavre. Il est aussi des moments où je me sens bien, très bien même, comme s'il devait se produire d'un instant à l'autre quelque événement heureux, comme s'il était impossible qu'il ne se produise rien. Peut-être les embaumeurs exerçaient-ils leur art en espérant secrètement que le cadavre reviendrait en fin de compte à la vie.¹⁷

Oscillando tra volontà di dimenticare e necessità di ricordare, la narratrice rilancia così la propria narrazione, erigendo una sorta di monumento funebre alla passione amorosa terminata. Il motivo sarà ripreso più avanti: «C'est sans doute tout simplement parce que je crains d'oublier que je me suis mise à écrire. Pour dérober au temps les rares instants dont je me souviens encore»¹⁸.

Inoltre, sono numerosi i riferimenti all'arte di scrivere intesa come artigianato e minuziosa forma di montaggio. Così per esempio un amico regista, interrogato sui suoi progetti, rivela:

[...] qu'il envisageait de faire un film satirique sur la folie de consommation qui sévit la Grèce, en utilisant exclusivement des chutes de films publicitaires.

- Le résultat dépend du montage et du commentaire qu'on entendra, a-t-il ajouté, mais malheureusement je ne suis très doué ni pour l'écriture ni pour le montage¹⁹.

¹⁶ *Ivi*, cit., pp. 21-22.

¹⁷ *Ivi*, cit., p. 41.

¹⁸ *Ivi*, cit., p. 135.

¹⁹ *Ivi*, cit., p. 39.

Questa volta il riferimento è ai libri precedenti di Alexakis composti, come dei *collages*, da spezzoni eteroclitici di linguaggio tratti da ogni tipo di supporto – *affiches* pubblicitarie, opuscoli, discorsi registrati nei café parigini – il cui montaggio costituiva la vera originalità dell’operazione. Il procedimento richiama però anche il libro che la narratrice sta scrivendo. Infatti, dopo aver registrato narcisisticamente la propria immagine riflessa di fronte alla macchina da scrivere, la narratrice ribadirà il carattere artefatto di quel che stiamo leggendo e l’importanza dell’accurato montaggio delle diverse parti:

J’ai pris des dizaines de notes depuis que je l’ai commencé, écrites au crayon, au stylo, au feutre bleu et à la machine ou encore avec un crayon rouge gras, de ceux qu’utilisent les monteurs de cinéma pour marquer la pellicule [...]. Je me sers de ce crayon pour effacer les notes que j’ai déjà insérées dans mon récit, de deux traits en forme de X, elles n’ont souvent rien à voir avec le sujet, comme celle-ci que je vais effacer aussitôt après : NOUS ALLONS AFFRONTÉ UN TREMBLEMENT DE TERRE COMME NOUS AVONS AFFRONTÉ LES PRÉCÉDENTS. J’ai déjà barré la note concernant la mésaventure de Niki, que j’ai bien entendu inventée, rien de tel ne lui est arrivé en vérité.²⁰

La narratrice finge soltanto di scusarsi per le insulsaggini del suo testo e si serve di questi inserti per creare un effetto d’immediatezza e di sincerità, come se stesse facendo una confidenza al lettore, che si sente in questo modo tirato dentro alla narrazione e messo a parte dei segreti del mestiere di scrivere. Nonostante dunque la narrazione possa prendere l’aspetto di un diario, in cui la narratrice finge di riportare fedelmente alcuni avvenimenti della sua vita, gli indizi di referenzialità sono continuamente messi a distanza dall’insistenza sul carattere costruito e artificiale di quanto stiamo leggendo: questa doppia tensione attraverserà la maggior parte dei romanzi che seguiranno.

Quando poi la narrazione della storia d’amore con Grigoris precipita verso la sua fine, la narratrice sembra aver raggiunto gli scopi che aveva fissato all’inizio della sua narrazione:

J’ai relu tout ce que j’ai écrit jusqu’ici, depuis le début de la troisième partie, et tu sais ce que je remarque ? Que pas une fois, je ne cite ton nom. Faut-il penser que je commence à accepter que notre histoire est bien finie ?

[...]

²⁰ *Ivi*, cit., p. 106.

J'ai l'impression que je ne fais pas partie de ces héroïnes qui meurent à la fin du livre²¹.

Giunta alla fine della sua storia alla narratrice non resta dunque che chiedersi: « Que reste-t-il à dire ? J'ai mis deux mois et demi à écrire cette histoire qui a duré à peu près autant. Je l'ai vécue deux fois. N'est-ce pas suffisant ? »²². In questa frase si manifesta un'opera almeno tre volta doppia. Essa è, innanzi tutto, scritta in due lingue, essa è poi doppiata continuamente dal suo commento, in essa infine la vita e la narrazione sono continuamente messe in tensione, come se scrivere fosse un modo per vivere di nuovo, e forse in maniera più autentica, quanto si è già vissuto.

La pagina è dunque voltata, il libro terminato. Le lettere lasciano spazio alla vita. Se il romanzo ottocentesco si concludeva sempre con l'eliminazione dell'adultera, questo si risolve invece in un lieto fine. Così, nel breve epilogo alla narratrice non resta che metter via la macchina da scrivere e pulire la scrivania per poi avere una sorta di epifania salvifica sul monte Licabetto, durante la quale si accorge di essere guarita dal suo mal d'amore.

In definitiva, il senso del libro può essere rintracciato nel titolo stesso, *Talgo*. È il nome del treno che da Parigi aveva condotto la narratrice a Barcellona per un incontro amoroso con l'amante. Incuriosita, aveva cercato di scoprirne il significato: « Eh, bien. Il ne veut rien dire. Il est composé des initiales des mots Tren, Articulado, Liger, Guycochea Oriol, c'est-à-dire train articulé léger de Guycochea (c'est lui qui l'a inventé) et Oriol (il l'a financé) »²³. Come ha concluso Sandrine Marcillard-Authier : « L'acronyme fournit la métaphore de cette histoire passionnelle. Un train dont les wagons sont juxtaposés, reliés par quelques rouages dus à la main de l'homme, un ensemble (dés)articulé, oscillant sans cesse entre celui « qui l'a inventé », son créateur, et celui qui « l'a financé » et par la même lui a permis d'exister »²⁴. Trovano senso in questo modo tutti i riferimenti al montaggio e gli inserti riflessivi nei quali la narratrice si mostrava scrivere, svelando i segreti del proprio lavoro: il romanzo che abbiamo

²¹ *Ivi*, cit., p. 161.

²² *Ivi*, cit., p. 183.

²³ *Ivi*, cit., p. 129.

²⁴ Marcillard-Authier, Sandrine, « Talgo ou les vertiges de l'amour. Vassilis Alexakis et la passion », in Alavoine, Bernard (a cura di), *Cahiers Vassilis Alexakis 3. Vassilis Alexakis et le romanesque*, Calliopées, 2017, cit., p. 80

letto, nonostante i numerosi effetti di sincerità, non è altro che una storia inventata e minuziosamente costruita.

Per concludere, accanto al tema amoroso, come abbiamo già messo in luce, c'è anche un altro soggetto che fa per la prima volta capolino in questo romanzo: la paralizzante crisi identitaria vissuta da Grigoris. Immigrato in Francia in giovane età, dopo circa vent'anni passati all'estero, ha ormai un rapporto straniato rispetto al suo paese d'origine con il quale intende riallacciare i legami. La narratrice racconta nel testo alcuni aneddoti, riguardanti la sua vita, che verranno ripresi e rinarrati nei due libri successivi: *Contrôle d'identité* e *Paris-Athènes*. Insieme a *Talgo*, questi compongono una sorta di trittico nel quale l'autore tenta di sviscerare la propria vicenda biografica per trovare una soluzione alla paralizzante crisi esistenziale dalla quale si sente colpito dopo vent'anni di vita in Francia. Nello specifico, tra gli episodi dolorosi narrati, corrispondenti a dei precisi autobiografemi dell'autore, già ampiamente analizzati da Bessy²⁵, potremmo citare: la partenza a diciassette anni dal porto del Pireo, gli anni di studio trascorsi a Lille in condizioni di forte precarietà economica, il senso di colpa per non aver mai manifestato il proprio dissenso durante la giunta dei colonnelli, la madre che, ascoltando un suo intervento in francese nel corso di una trasmissione radiofonica, non riconosce la sua voce. Il racconto di questi aneddoti si accompagna alla continua constatazione di un senso di alienazione:

En France je me sens séparé de moi-même. Comment leur expliquer qui était le Jeune Héros, qui était l'Étincelle ?... Aucune pâtisserie, aucune place ne me rappelle que j'ai été un enfant. Aucun Français ne sait que j'ai eu dix ans. En France je n'ai pas de passé. Les vieilles chansons françaises ne me rappellent rien. Ce sont des chansons avec de paroles, mais sans musique²⁶.

Ribadito in numeri insenti successivi : « Après dix-huit ans de vie en France, tu t'es senti comme au début de ton séjour : un étranger »²⁷. Grigoris finisce così per concludere « moi je transporte un vide, je suis chargé de mission du vide, l'ambassadeur du vide, l'envoyé spécial du vide ; mon véritable pays est le vide »²⁸, riferendosi in questo modo alla figura del funambolo sospeso nel vuoto, mentre tenta

²⁵ Bessy, Marianne, *Vassilis Alexakis : exorciser l'exil*, pp. 34- 86.

²⁶ Alexakis, Vassilis, *Talgo*, cit., p. 57.

²⁷ *Ivi*, cit., p. 103.

²⁸ *Ivi*, cit., p. 105.

di trovare un equilibrio sempre precario sulla corda tesa, figura che ritornerà ciclicamente nell'opera di Alexakis.

Il necessario ritorno in Grecia che ha preso inizio con questo romanzo non trova soluzione all'interrogazione che sembra tormentare Grigoris. Per questo, lo stesso malessere verrà ripreso e messo a tema più diffusamente in *Contrôle d'identité*.

1.1.2. *CONTRÔLE D'IDENTITÉ*: LO SCRITTORE E IL TESTO MOLTIPLICATI

Se in *Talgo*, come abbiamo visto, Grigoris avrebbe voluto vedere sulla copertina di un libro sulla Grecia contemporanea una valigia « valise des émigrés, des exilés politiques, valise de Grecs chassés d'Asie Mineure, des Chypriotes chassés de la partie occupée de leur île, valise des marchands ambulants, de marins, des étudiants »²⁹, *Contrôle d'identité* si apre con un capitolo, intitolato significativamente *Le voyageur*, che mette in scena per l'appunto un viaggiatore in rotta verso Parigi, mentre guarda il paesaggio scorrere fuori dal finestrino. La forma del diario è momentaneamente abbandonata in questo romanzo, narrato in terza persona, nel quale prevalgono il discorso indiretto libero e il dialogo. Il personaggio che ci viene introdotto nel primo capitolo è Paul, un immigrato Yugoslavo che vive da decenni in Francia. La sua integrazione al paese d'accoglienza è giunta fino alla francesizzazione del cognome: Dufresnes al posto di Cocovic. Nel corso del viaggio in treno, Paul si accorge di essere vittima di una forte amnesia; non ricorda più il suo nome e nessun particolare concernente la sua vita: «Où peut-on aller quand on ne se souvient plus de son nom ? »³⁰ si domanda una volta arrivato alla Gare de l'Est. Paul finisce in un bar dove la vertigine identitaria tocca il suo culmine, poiché, cercando il proprio volto nello specchio dietro al bancone, non riesce a riconoscersi. Giunto al proprio domicilio Paul scopre, grazie alla fidanzata, di essere un venditore di spremiagrumi, ma di aver tentato senza successo una carriera come disegnatore nel corso della giovinezza. Paul è legato ad altri personaggi che finiscono per incontrarsi la sera stessa in casa di Stabilo Boss per la cena, la cui narrazione occupa la maggior parte del testo. Boss è un imprenditore d'origine italiana che vorrebbe riallacciare i rapporti col suo paese d'origine. Oltre a

²⁹ *Ivi*, cit., p.71.

³⁰ Alexakis, Vassilis, *Contrôle d'identité*, [1985], 2000, Stock, cit., p.14.

lui, partecipano al convivio Capélius Love, un commissario di polizia con una curiosa passione per la scrittura, Monsieur Beau, un ex giornalista caduto in disgrazia e diventato *clochard*, che vive in alcuni locali dismessi della Gare de l'Est, e, in ultimo, Basile, appena tornato da Lisbona dove si è innamorato. I personaggi avranno lunghe conversazioni nel corso della cena, attraverso le quali si dispiegano i loro desideri e le loro incertezze. Terminata la cena, il romanzo si chiude con Capélius Love e Beau che camminano in direzione della Gare de l'est. Tuttavia, segue un ulteriore capitolo, intitolato *La Répresentation*, nel quale viene introdotto un ulteriore personaggio: M. Athanassopoulos, narratore della storia che abbiamo appena letto. Con un colpo di teatro, dunque, il romanzo si sdoppia nel finale in due livelli narrativi. Si tratta della prima manifestazione della metalepsi, forma, come vedremo, ricorrente nei romanzi di Alexakis.

Nell'ultimo capitolo, infatti, i personaggi di cui abbiamo letto nel primo livello del racconto prendono la forma, come ha messo in luce Bessy di « *personnages réceptacles* »³¹ in cui ritroviamo alcuni autobiografemi del narratore M. Athanassopoulos, che sembra aver tratto ispirazione dalla sua stanza per scrivere il suo romanzo. Questa modalità di scrittura coincide con quanto affermato da Paul rispetto alla sua pratica del disegno: « *Sa principale source d'inspiration est sa propre chambre, tantôt il dessine la casserole verte sur la cuisinière, tantôt un pantalon noir suspendu à un crochet derrière la porte bleue, ou bien le lit défait, ou encore sa table de travail* »³². Athanassopoulos ha portato avanti la stessa operazione, disseminando nel libro alcuni particolari che ritroviamo nella sua stanza: dal camion giocattolo del figlio, passando dal film *Le Géant de Suresnes*, fino alla relazione, ormai finita, con Emilia, una donna portoghese. Siamo quindi di fronte a una metalepsi, intesa da Genette come, « *toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.)*, ou inversement »³³. Grazie a questa infrazione ludica il narratore s'introduce in maniera manifesta nella storia di cui dovrebbe essere semplice conduttore, facendo entrare a sua volta il lettore nello spazio che gli è normalmente interdetto, ovvero la stanza dello scrittore. Ma la metalepsi del narratore risulta ancora più vertiginosa, tramutandosi in una vera e

³¹ Bessy, Marianne, *Vassilis Alexakis : exorciser l'exil*, cit., p. 56.

³² Alexakis, Vassilis, *Contrôle d'identité*, cit., p. 55.

³³ Genette, Gérard, *Figures III*, 1972, cit., p. 244.

propria metalepsi d'autore perché il romanzo lascia aperto il dubbio che lo stesso Alexakis, autore del romanzo, sia catturato tra la propria vita e il proprio romanzo allo stesso modo di Athanassopoulos. Dubbio rafforzato non solo dagli elementi autobiografici che il narratore condivide con Alexakis, ma anche da un'affermazione di quest'ultimo nell'autobiografico *Paris-Athènes*: «J'ai imaginé un dîner réunissant les principaux personnages que j'ai été au cours de ma vie, et celui que je serais peut-être plus tard»³⁴. Ritroviamo le stesse intenzioni in una frase di Beau all'interno del romanzo stesso :

Je crois vraiment que nous sommes plusieurs personnages... J'y ai pensé un jour où j'étais dans un café absolument désert... J'étais assis dans la salle... Il y avait d'énormes glaces sur tous les murs de sorte que je me voyais partout, je me voyais de profil, je me voyais de trois quart, je me voyais de même de dos. Les glaces reproduisaient à l'infini mon image... J'ai pensé que j'avais été un tas de gens au cours de ma vie qui, pour une fois, se trouvaient tous réunis au même endroit. Je fus surpris, en me levant de les voir tous se lever en même temps. L'un ou l'autre aurait pu avoir envie de rester plus longtemps au café. Eh bien non, nous sommes tous partis en en même temps.³⁵

Idea ulteriormente ribadita anche da Capélius Love, quando afferma, poco prima che la storia finisca: «Je rêve parfois de devenir écrivain. Mais je ne suis qu'un personnage »³⁶.

Contrôle d'Identité è dunque la storia di una sconcertante moltiplicazione identitaria: non soltanto dal punto di vista tematico assistiamo alla messa in scena di diverse figure in cui il narratore, che ci viene presentato soltanto nell'ultimo capitolo, frantuma la propria sostanza biografica, ma anche a livello strutturale sembra che il romanzo si moltiplichi in un vertiginoso gioco di specchi, che rimanda in multiple copie la medesima immagine di un testo che guarda senza sosta il suo riflesso. È significativo inoltre che la forma scelta per questo romanzo non sia la narrazione omodiegetica, cara all'autore, ma quella in terza persona, nella quale, attraverso il discorso indiretto libero e il dialogo, il narratore può dar voce ai suoi differenti *avatar*. Lo specchio così costituito dal testo che ha appena terminato rimanda al narratore i tratti stratificati di un inquietante individuo moltiplicato che, lontano dall'aver risolto la crisi identitaria

³⁴ Alexakis, Vassilis, *Paris-Athènes*, Seuil, 1989, cit., p. 250.

³⁵ Alexakis, Vassilis, *Contrôle d'identité*, cit., p. 202.

³⁶ *Ivi*, cit., p. 203.

che sembra affliggerlo, fonde in lacrime di fronte al teatro delle ombre improvvisato dai figli, nel quale intravediamo l'ultimo riflesso della sua arte di scrivere: « L'ombre des figurines qui touchent l'écran est très nette. Il voit en même temps l'ombre plus pâle, beaucoup plus grande, de ses enfants. Il voit leurs mains qui tiennent les baguettes en bois, il voit leurs têtes »³⁷. Così è stato anche nel romanzo che abbiamo appena letto: il narratore ha messo in scena uno spettacolo da teatro delle ombre dietro al quale ci ha lasciato scorgere anche la sua ombra in procinto di maneggiare le differenti figurine di sua invenzione. Ancora una volta, quindi, viene ribadito il carattere ludico e artificiale della narrazione, che non fa che mettere in scena dei personaggi inventati, ma lascia volutamente visibile in filigrana la figura demiurgica dell'autore.

1.1.3. *PARIS-ATHÈNES*: APPARIZIONE DELLO SCRITTORE COME FUNAMBOLO

Paris-Athènes è il primo testo dichiaratamente autobiografico scritto da Alexakis: vi sono evocati e sintetizzati tutti i nodi tematici trattati nei due romanzi precedenti. Il carattere riflessivo di questo testo è particolarmente marcato e Alexakis ritorna alla forma del diario, assumendo a tratti i modi della confessione. La riflessività è esplicita fin dal primo capitolo, dove lo scrittore pone, in qualche modo, le premesse di metodo dell'opera che si accinge a scrivere. Come Paul, il protagonista del suo precedente romanzo, l'autore vive una paralizzante crisi identitaria, che pone il suo testo sotto il segno dell'incertezza. C'è una frase, in particolare, che scandisce tutta l'opera come una sorta di ritornello: *Je ne sais pas*, ripreso più volte anche nella sua versione greca, *den xèro*. Il narratore non sa, innanzi tutto, quando ha cominciato a scrivere il romanzo che stiamo leggendo, scaturito dai numerosi silenzi che hanno puntellato la sua esistenza, ovvero dall'impossibilità di mettere in parole gli eventi traumatici che l'hanno segnata:

En fait, ce n'est pas aujourd'hui que j'ai commencé ce livre. C'était il y a un an, peut-être. C'était peut-être il y a vingt-cinq ans, lorsque j'ai quitté la Grèce. J'avais dix-sept ans. [...] Ai-je vraiment regardé mon ombre, ai-je vraiment eu cette impression ? Je ne le jure pas. C'est peut-être ce jour-là, en tout cas, que j'ai commencé ce livre. J'étais trop ému pour parler. A l'origine

³⁷ *Ivi*, cit., p. 212.

de chaque livre il y a, je crois, un silence.³⁸

L'autore non sa inoltre decidersi sulla sua lingua di scrittura: « J'ai passé des heures et des jours les yeux fixés sur la page blanche sans réussir à tracer un seul mot : j'étais incapable de choisir entre le grec et le français. Je voulais justement écrire sur la difficulté de ce choix, mais comment écrire sans choisir ? »³⁹. Né tantomeno ha ben chiaro se dovrebbe considerarsi uno scrittore greco o uno scrittore francese, perché se i francesi propendono per accostare i suoi libri a quelli stranieri, i greci preferiscono invece a porli tra quelli francesi. Incertezza non priva di uno sguardo critico sulla tendenza del campo letterario francese a considerare gli scrittori stranieri come ambasciatori del proprio paese d'origine, latori di un facile esotismo, incapaci di scrivere in una lingua diversa da quella materna. Lo scrittore sente infatti messa in questione la propria pratica di scrittura in francese a causa delle riserve discrete espresse dalla critica all'uscita del suo ultimo romanzo: « Pourquoi choisirait-il de s'exprimer moins bien? »⁴⁰. Vediamo quindi affiorare le condizioni che hanno sollecitato l'emergere del suo discorso, anche se il narratore finge ancora, a questo punto del suo racconto, di non aver colto pienamente le ragioni che lo spingono a scrivere: « Il y a sûrement des trucs que j'ai besoin de comprendre »⁴¹, si limita a concludere. Il senso attribuito alla scrittura è dunque a quest'altezza quello di comprendere qualcosa che sfugge ed esorcizzare i mali, nominandoli e mettendoli in scena. Poste così le premesse, il testo può cominciare, ma il senso d'incertezza del percorso intrapreso verrà ancora più volte sottolineato. Così nel secondo capitolo leggiamo: « Est-ce que ça vaut la peine de raconter tout ça ? Dèn xéro ». E ancora poco più avanti:

D'habitude, quand je commence une histoire, je sais *grosso modo* ce que je vais dire, je discerne les principaux thèmes que je vais aborder. À présent je ne discerne rien. J'ai l'impression d'être sur un bateau sans moteur, qui se déplace au gré des courants, au gré du vent. J'écris par curiosité, pour savoir où j'en suis, ce que j'en pense. J'écris pour avoir de mes nouvelles.⁴²

³⁸ Alexakis, Vassilis, *Paris-Athènes*, Seuil, 1989, cit., p. 9.

³⁹ *Ivi*, cit., p. 10.

⁴⁰ *Ivi*, cit., p. 16.

⁴¹ *Ivi*, cit., p. 19.

⁴² *Ivi*, cit., pp.21-22.

La scrittura si configura quindi come una forma di deriva e come svelamento graduale di un soggetto nascosto. Vediamo qui emergere compiutamente la parabola della pagina bianca che abbiamo evocato precedentemente. Ancora una volta, la narrazione sembra condividere numerose caratteristiche con la forma del diario che avevamo già incontrato in *Talgo*. Innanzitutto, la forte autoreferenzialità: l'autore dichiara infatti di scrivere per avere proprie notizie, rafforzando il concetto poco più avanti: « Je ne peut pas dire que je pense beaucoup au lecteur. Je crois que c'est à moi-même que je m'adresse d'abord. Je cherche une sorte d'apaisement »⁴³. Nonostante l'esibita autoreferenzialità, il testo è però allo stesso tempo marcatamente riflessivo, tanto che talvolta il narratore arriva a scusarsi per le insulsaggini del proprio racconto. Lontano dall'essere escluso dal testo, come il narratore vorrebbe farci credere, il lettore è quindi più volte chiamato in causa ed è onnipresente nella narrazione. Così, nel secondo capitolo, prendendo a pretesto la sua partecipazione al convegno “La tentation autobiographique” in Canada, l'autore riflettere sull'autobiografia e sembra quasi discutere col lettore il genere del libro che si accinge a scrivere: « Un texte autobiographique, c'est peut-être un genre de roman écrit sans plaisir. Qui sait ? Cela finira peut-être par ressembler à un roman, avec des personnages qu'on perd de vue et qu'on retrouve à la fin. Si les vents me sont favorable, cela devrait ressembler à un roman »⁴⁴. L'autore ci avverte che ci troviamo di fronte a un testo ibrido, in cui realtà e finzione sono spesso mescolate. Il narratore reclama in questo modo la propria libertà d'invenzione e il proprio ruolo trasfigurante, come se volesse disegnare in questo testo autobiografico, non un semplice ritratto, ma il suo ritratto come scrittore. Oltre a questo, viene sottolineato il carattere conoscitivo della narrazione autobiografica, pretesto per interrogare la propria vita e giungere a una migliore conoscenza di sé: « Je pensais qu'un récit autobiographique ne me fournirait peut-être pas beaucoup de réponses, mais qu'il m'apporterait au moins quelques questions »⁴⁵. Si tratta inoltre di giustificare il ricorso a un genere che satura ampiamente il campo letterario francese, dove non gode dell'apprezzamento unanime della critica.

Nel corso del capitolo l'autore giustifica anche l'uso della lingua francese, lasciato in sospenso nel capitolo precedente: « Je commençais à penser toutefois que j'avais besoin

⁴³ *Ivi*, cit., p. 23.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, cit., p. 37.

d'une explication avec la langue française, que j'avais besoin de converser sereinement avec elle»⁴⁶. Se l'autore si dice sconvolto all'idea di evocare sua madre in francese, il libro sembra in realtà una messa alla prova della sua memoria e della capacità della lingua francese a rappresentarla. Il proposito suona come un diletto e una sfida alle istanze del campo letterario francese che avevano messo in questione la sua pratica di scrittura in una lingua straniera. Sembra quindi che l'autore voglia non soltanto dimostrare la sua capacità di scrivere in francese, ma anche quella di ricordare nella sua lingua d'adozione, eletta in questo modo a lingua "materna" al pari del greco.

Nel capitolo successivo, *Le Mal*, troviamo la messa in pratica di questa sfida alla memoria. La descrizione di una giornata di scrittura a Tinos non è che il pretesto per rievocare la propria infanzia e, in particolare, le estati passate sull'isola di Santorini. I ricordi d'infanzia affiorano e il narratore li riporta in francese, limitando il greco a qualche breve apparizione, messa a distanza dal corsivo e accompagnata da traduzioni e spiegazioni. L'autore non manca tuttavia di lamentare il carattere straniante della sua operazione: «Écrire en français à Tinos, griffonner des mots français devant ce paysage, ne me paraît pas bien naturel. J'ai le sentiment d'emprunter un chemin détourné pour accéder aux choses qui sont juste devant moi. Le français véhicule un climat différent, porte un parfum différent. Il est ici en visite»⁴⁷. Il testo mantiene così il suo carattere doppio: da un lato, al tempo presente l'autore commenta il testo che sta scrivendo e si rappresenta mentre scrive nella sua casa di Tinos, dall'altro invece evoca il proprio passato. Questa duplicità, come vedremo sarà fondamentale alla dimostrazione che lo scrittore sta mettendo in scena.

L'evocazione della Grecia e del suo passato continua anche nel capitolo successivo, *La mer. Le froid* mette invece in scena i dolorosi anni di studio a Lille, segnati dalla nostalgia per la Grecia, dalle ristrettezze economiche e dall'umiliante apprendistato alla scrittura in francese. Alla rimemorazione di questi anni, il narratore alterna continui commenti alla propria pratica, che richiamano le riflessioni già dispiegate nel corso dei capitoli precedenti. Così, il narratore si esprime nuovamente sul valore euristico della scrittura e sulla necessità di doppiare la vita con la sua versione scritta per poterne cogliere il senso:

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, cit., p. 77.

Je me demande si le besoin d'écrire n'est pas révélateur d'une certaine bêtise – chez moi, j'entends. Je ne comprends pas les choses à fur et à mesure que je les vis, il me faut revenir en arrière pour essayer de les comprendre, comme on peut avoir besoin de voir deux fois certains films, où il n'y a rien à comprendre.⁴⁸

Ancora una volta alla scrittura viene attribuito il compito di liberare dai mali per offrire a chi scrive un consolatorio oblio: «Est-ce que pour oublier cette période qu'elle me remit mes lettres ? L'effort de mémoire que je suis en train de faire n'a peut-être d'autre but que de me débarrasser de Lille, de me débarrasser aussi des peurs de mon enfance. Je cherche à me souvenir pour oublier en quelque sorte »⁴⁹.

Inoltre, alla fine del capitolo, l'autore risponde ad una domanda rimasta in sospeso nel secondo capitolo : « Je pensais l'intituler Paris-Athènes, plutôt qu'Athènes-Paris, mais je ne comprenais pas pourquoi je préférais nettement le premier titre au second »⁵⁰. A questo punto della narrazione l'autore ha infatti capito che il titolo rispecchia il senso in cui il viaggio gli è più congeniale: « Je comprends, je crois comprendre en tout cas, pourquoi j'ai préféré intituler ce récit Paris-Athènes, plutôt qu'Athènes-Paris : j'avais besoin d'indiquer dans quel sens ce voyage m'était le plus agréable »⁵¹. Vediamo quindi come l'autore riprenda e sviluppi delle domande lasciate in sospeso anche molti capitoli prima, dando in questo modo al suo romanzo una sorta di struttura a spirale, sulla quale torneremo a riflettere nei prossimi paragrafi.

Ne *La comédie* vediamo invece l'autore alle prese con la sua nuova vita parigina e con la sua volontà d'imporsi e d'avere successo. Di nuovo il narratore non manca di dare rilievo al carattere straniante della sua operazione di scrittura, sottolineando che il luogo in cui scrive è Atene: «J'oublie parfois que je me trouve à Athènes et je suis surpris d'entendre le consierge ou l'épicier parler en grec»⁵².

A Parigi lo scrittore comincia ad apprezzare la Francia e a sentirsi a casa: sposa una donna francese e ha due figli con i quali parla la maggior parte del tempo in francese. La sua volontà di affermarsi come giornalista, inoltre, gli impone di scrivere in francese, lasciando da parte il greco: «Paris me fit oublier Athènes. La machine à écrire

⁴⁸ *Ivi*, cit., p. 120.

⁴⁹ *Ivi*, cit., p. 127.

⁵⁰ *Ivi*, cit., p. 28.

⁵¹ *Ivi*, cit., p. 144.

⁵² *Ivi*, cit., p. 151.

grecque restait enfermée dans sa boîte. La poussière s'accumulait dessus. Je n'aurais peut-être pas pu écrire en français si je n'avais pris tant de distance avec la Grèce »⁵³. La Grecia è il paese in cui si reca con la famiglia durante le vacanze estive nelle vesti di un turista. Da qui il senso sempre più forte di alienazione rispetto alla sua stessa storia di vita: «Je ne parlais, n'écrivais, ne pensais pratiquement plus qu'en français. J'avais si peur de ne plus pouvoir écrire en grec, que je pris la décision de traduire certains de mes articles et de les envoyer à divers journaux d'Athènes»⁵⁴. Il francese, del resto, rimane a lungo una lingua incapace di rappresentare il suo passato: « Je m'étais trouvé à travers le français et en même temps je m'étais un peu perdu. [...] Le français m'avait fait oublier une partie de mon histoire, il m'avait entraîné à la frontière de moi-même. Je ne me racontais en français que des histoires fondées sur le présent, ou imaginaires »⁵⁵. Da qui la decisione di scrivere un libro in greco, *Talgo*, la cui composizione viene evocata nel capitolo successivo *Le Nuage*: « J'eus besoin de me souvenir, de revenir au cœur de moi-même, de me raconter une histoire grecque »⁵⁶. Così, se in *Talgo* lo scrittore aveva fatto per la prima volta ricorso alla propria memoria in greco, ecco che con *Paris-Athènes* lo scrittore vuole invece tentare di capire se può evocare i suoi ricordi anche in francese. Per questo, riassumendo in un aforisma il suo ragionamento, finisce per concludere: « Je suis peut- être en train d'écrire en français un livre grec. Je découvre que je peux me souvenir en français aussi »⁵⁷. A chiusura del capitolo l'autore richiama infine la cornice narrativa già evocata all'inizio della sua narrazione:

Ce sont donc quelques réactions enregistrées à l'occasion de la sortie de ce roman qui m'ont empêché d'écrire pendant un an et ont failli me brouiller avec le français.

Je n'ai nulle envie de me brouiller avec le français. Tant pis si certains Français ne comprennent qu'on puisse écrire dans une langue étrangère par goût, délibérément. Tant pis s'ils considèrent que les ouvrages écrits par des étrangers en français ne méritent l'attention que s'ils garantissent le dépaysement.⁵⁸

⁵³ *Ivi*, cit., p.177.

⁵⁴ *Ivi*, cit., p. 181.

⁵⁵ *Ivi*, cit., p. 190.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ivi*, cit., p. 191.

⁵⁸ *Ivi*, cit., pp. 196-197.

Il testo si conclude così nel breve epilogo con la promessa di non fissarsi in nessun luogo e di continuare a coltivare le due identità che lo caratterizzano, viaggiando incessantemente tra Grecia e Francia. Del resto, questi continui va-e-viene sono stati esemplificati nel testo stesso, nel quale, come abbiamo messo in luce, l'autore si rappresenta in posizione di scrittura e segnala il luogo geografico dal quale scrive: nel terzo capitolo, per esempio, si era rappresentato a Tinos mentre ricordava la sua infanzia greca in francese, ma nel capitolo successivo confessava di aver scritto più della metà del capitolo a Parigi. Ad Atene rimemora gli anni della sua giovinezza a Parigi, senza mai smettere di sottolineare il carattere straniante dell'operazione. Alexakis ribadisce così la non-coincidenza continua tra la lingua in cui sta narrando, lo spazio geografico trattato a livello tematico e il luogo in cui concretamente scrive, soggetti a uno scarto incessante. In questo modo, fedele al proposito espresso nella cornice narrativa, l'autore mostra al lettore, attraverso la struttura stessa del suo romanzo, come si compone un testo in francese scritto all'incrocio di più lingue e più contesti culturali, obbligandolo a muoversi con lui nel corso della lettura.

Per concludere, in questo romanzo Alexakis ha provocatoriamente eletto il francese a lingua materna al pari del greco, dimostrando di poter ricordare anche nella sua lingua d'adozione. Lontano dall'aver voluto disegnare un ritratto di sé come straniero o come informatore nativo, lo scrittore si è in questo libro rappresentato nelle vesti del funambolo. Come un funambolo – figura che avevamo già trovato in *Talgo* e che ritroveremo in altri romanzi -, lo scrittore non ha infatti mai cessato di cercare un equilibrio tra le due culture e le due lingue di cui è depositario. È, tuttavia, un funambolo privo di verticalità gloriosa ed assorbito, al contrario, dall'interrogazione al vuoto incombente sotto ai suoi piedi. Così lo scrittore mostra la titubanza e l'incertezza della propria ricerca, che procede a tentoni e senza copione, esibendo a tratti anche la propria goffaggine. Questa immagine si oppone dunque a quella del rappresentante o del porta parola, quale lo vorrebbero le istanze letterarie del campo letterario parigino. Alexakis rivendica in questo modo la sua singolarità e il suo ruolo creativo nella trasfigurazione romanzesca della propria vita e dei mali che l'hanno segnata. L'autore e il romanzo finiscono così per darsi forma a vicenda e l'immagine finale raffigura finalmente chi scrive così come vorrebbe vedersi, e cioè come uno scrittore che racconta una storia.

1. 2. I MESSAGGI METADIEGETICI, LA FORMA-DIARIO E L'EROE NARRATORE.

L'analisi di questi romanzi, ci permette elaborare le prime conclusioni. Innanzi tutto, a questo punto della traiettoria letteraria di Alexakis emerge una caratteristica fondamentale della sua pratica letteraria: lo scrittore mette in scena un eroe-scrittore che interpella il romanzo dall'interno tramite quelli che potremmo chiamare messaggi metadiegetici, nel solco delle ricerche di Gasparini. Si tratta di procedimenti retorici della narrazione in cui il narratore commenta, giustifica e critica il suo testo, aprendo in questo modo uno spazio in cui il suo statuto e le difficoltà di scrittura sono discusse con il lettore e suggerendo inoltre un modo di ricezione. Essi sono, in effetti, nell'ottica di Gasparini¹, essenzialmente strumenti di comunicazione che legano un autore al suo lettore. Quest'ultimo punto ci sembra incontrare quanto Alexakis stesso ha dichiarato a proposito della sua tendenza a commentare continuamente la scrittura nel suo farsi:

« Cela permet une fausse sincérité : on utilise l'histoire de l'écriture du roman pour faciliter le roman lui-même. [...] Ça donne l'impression d'une vérité, qui est trompeuse mais qui permet au lecteur de sentir qu'il y a un homme derrière le livre, et du coup on accepte tout et tout est faux pourtant. Comme si le narrateur était du côté du lecteur »²

I messaggi metadiegetici, che riguardano la ricerca di una storia, sono inoltre messi in rilievo dalla loro posizione in apertura del romanzo, come testimonia l'esempio di *Talgo* e quello di *Paris-Athènes*, i cui narratori condividono una caratteristica: essi non sanno dove saranno condotti dalla scrittura e lo dichiarano fin dall'inizio, mostrandosi narcisisticamente al proprio tavolo di scrittura. Sembra così che la manifestazione del desiderio di scrivere s'accompagni ad una angosciante assenza di soggetto per i narratori. Dalle prime pagine, è chiaro per il lettore che i narratori non sono dei soggetti cartesiani « qui, en éliminant les incertitudes, se rapprocheraient de la vérité »³. Si tratta, al contrario, di soggetti decentrati « par rapport au centre de gravité de leur propre vérité face à laquelle ils demeurent aveuglés, pulsés par une dérive qui façonne leur devenir »⁴. Alexakis inventa attraverso i suoi romanzi dei narratori che, « tout en

¹ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, Seuil, 2004, p. 126.

² Thierry Guichard, « La Grèce en héritage », *Le Matricule des anges*, 85 (2007), p.19 (Sottolineature nostre).

³ Dupuis, Gilles, « Poétique de la dérive », in *Francofonia*, Printemps 1998 (n°34), p. 42.

⁴ *Ibid.*

étant livrés à la dérive, s'astreignent à l'exercice de l'écriture pour tenter de saisir (voir guider) le sens de leur trajectoire »⁵. Questi romanzi sono dunque quelli dello scrittore che «pose l'écriture comme errance et comme non-savoir absolu »⁶.

Questi primi passaggi, inoltre, inviano al lettore un altro messaggio a livello generico, perché imitano la forma del diario. Come ha scritto Philippe Lejeune: « Un diariste n'est jamais maître de la suite de son texte. Il écrit sans pouvoir connaître la suite, et encore moins la fin, de l'intrigue »⁷. Proprio per questo: « Il avance en aveugle vers une fin inconnue, dont il accepte qu'elle ne dépende qu'en partie de lui »⁸. Del resto, l'illusione di leggere un diario è rinforzata da altri procedimenti narrativi. Innanzi tutto, sono i narratori stessi ad affermare esplicitamente di compilare un diario o un carnet, scrivono alla prima persona e dichiarano di farlo principalmente per se stessi. Fingono di comporre dei racconti senza alcuna pretesa letteraria e di non mirare a pubblicarli, anche se a volte sognano di un pubblico futuro. Inoltre, annotano minuziosamente i numeri di pagina e le date. In questo modo, il lettore ha l'impressione di seguire passo passo l'evoluzione cronologica e quantitativa della redazione. Nel romanzo *Avant*, come vedremo, il narratore arriva fino ad indicare i giorni liberi che si è accordato attraverso gli spazi bianchi che separano i diversi frammenti di testo.

Per concludere, la forma del diario « déplace l'attention vers le processus de création, rend la pensée plus libre, plus ouverte à ses contradictions, et communique au lecteur le mouvement de la réflexion autant que son résultat »⁹, caratteristiche che ci sembra di poter rintracciare nell'opera dello scrittore. Ora, l'imitazione di questa forma aperta permette ad Alexakis di costruire il suo testo secondo i modi una narrazione intercalata, che prevede, secondo la formula di Genette, l'intreccio di:

ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un

⁵ *Ibid.*

⁶ Lise Gauvin, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », dans Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Kathala, 1999, p. 20.

⁷ Philippe Lejeune, « Le journal comme 'antifiction' », in *Poétique* 2007/1 (n°149),

⁸ Philippe Lejeune, « Le journal : genèse d'une pratique », in *Genesis* [En ligne], 2011, (n°32).

⁹ Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Textuel, 2006, p.31.

d'autre : les événements de la journée sont déjà passés, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros¹⁰.

Questa costruzione frammentata della storia impone dunque la sovrapposizione di due assi temporali: il passato narrativo e il presente commentativo. I narratori commentano così il passato recente, separato dal presente da un lasso di tempo ridotto a qualche ora o qualche giorno – ma si abbandonano anche a degli esercizi di retrospezione più profondi, riferendo degli stralci della loro vita passata. Inoltre, sappiamo che i narratori di Alexakis anticipano talvolta gli avvenimenti attraverso la prolessi e si abbandonano volentieri alla fantasticheria e alla divagazione. Essi sono allora sempre se stessi e qualcun altro, che commenta senza sosta avvenimenti passati e presenti. Questo permette loro di creare una distanza tra sé e il proprio racconto, cercando in questo modo la complicità del lettore, il suo accordo a una determinata maniera di osservare e di rappresentare il mondo. Così Alexakis crea l'illusione di un narratore dalla parte del lettore.

Nei prossimi paragrafi continueremo a soffermarci in particolare su quei messaggi in cui l'autore si domanda quale sia il suo soggetto e attende che esso si manifesti. In particolare, articoleremo la nostra riflessione attorno a due domande principali: perché i narratori di Alexakis condividono con il lettore le loro incertezze di fronte alla pagina bianca che stanno scrivendo? Quali sono le conseguenze della messa in scena della ricerca di un soggetto sulla struttura dei suoi romanzi? In altre parole, ci interrogheremo sulla presenza saliente di questi messaggi non soltanto in quanto componenti essenziali di una più vasta interrogazione sulla scrittura *tout-court*, ma soprattutto come strutture portanti di un universo narrativo che si costruisce, come vedremo, in forma di spirale.

1.2.1. DIRE LA MORTE CON LE SPIRALI NARRATIVE: AVANT E LA LANGUE MATERNELLE

Avant è un romanzo puntellato di spazi bianchi: non è diviso in capitoli, ma in frammenti. Il narratore vive in uno stato di acronia, fuori dal tempo lineare, in uno spazio lontano dalla vita. Vi troviamo la struttura narrativa che abbiamo già evocato,

¹⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 230.

perché il narratore alterna una scrittura retrospettiva al presente, sempre sfalsato rispetto agli avvenimenti narrati. Il primo messaggio metadiegetico si trova, come di consueto, in apertura di romanzo: « Ai-je de choses à raconter ? Pourquoi ai-je intitulé ce texte *Avant* ? Normalement, j'aurais dû l'appeler *Après*. Mais il se passe peu de choses ici »¹¹. Vediamo come sin dall'inizio il desiderio di scrivere s'accompagna alla mancanza di un preciso soggetto di scrittura. Dopo questo primo messaggio, il narratore non cessa di interrogarsi sul proprio racconto e di mettere in scena le sue incertezze: « Pourquoi ai-je attendu si longtemps avant de commencer ce récit ? Et pourquoi l'ai-je commencé en fin de compte ? Personne ne pourra le lire, pas même moi »¹². Ritroviamo dunque un narratore che finge di non avere lettori e di non conoscere i motivi che lo spingono a scrivere. A questa tappa della narrazione tuttavia il meccanismo della scrittura sembra essersi attivato e il narratore inizia a trovare le prime risposte alle sue domande, che sembrano sorgere spontaneamente dal testo. Così, poco più avanti, leggiamo:

Tout m'incitait à écrire en fait, mais je crois que j'avais surtout besoin de converser avec moi-même. Je ne me faisais pas guère d'illusions sur l'intérêt des choses que je pouvais me dire. Je me connaissais. Ce peu que j'avais à me dire j'étais cependant content de l'entendre lorsque, après bien des efforts, je réussissais à le formuler. Si j'ai hésité à commencer, c'est peut-être parce que je crains que l'écriture ne m'entraîne vers de lieux que je préfère oublier pour le moment. L'écriture peut vous dire des choses que vous ne désirez pas entendre. Vous croyez la conduire, mais à partir d'un certain moment elle vous dirige¹³.

Questo primo esempio ci fornisce un'idea di come il testo prenderà forma: la scrittura avanza al ritmo di un singolare gioco di domande e risposte, di interrogazioni sul contenuto del testo e sulla sua coerenza, ma anche sulla validità e l'efficacia dei suoi procedimenti narrativi. In altre parole, la voce del narratore, che spiega il suo progetto di scrittura « devient partie intégrante de ce texte, elle le produit en même temps qu'elle le commente »¹⁴. In questo estratto ritroviamo inoltre un narratore che pretende di scrivere solo per se stesso e che vive la scrittura come un processo laborioso e difficile. Ritroviamo ugualmente l'idea di scrittura come deriva e perdita di controllo. A rafforzare quest'ultima interviene anche il fatto che il narratore è cieco e scrive senza

¹¹ Alexakis, Vassilis, *Avant*, Seuil, 1992, cit., 10.

¹² *Ivi*, cit., p. 22.

¹³ *Ivi*, cit., p. 23.

¹⁴ Philippe, Gasparini, *op.cit.*, p.127.

vedere la sua mano e la sua penna. Inoltre, lui stesso e i personaggi che lo circondano consacrano la maggior parte del loro tempo a scavare un muro nell'oscurità, riproducendo lo stesso movimento del narratore che scava il suo testo alla cieca senza sapere dove verrà condotto dalla scrittura. Riceviamo infine una prima indicazione quanto al soggetto del testo: si tratta forse di qualche cosa che il narratore vorrebbe dimenticare.

Di dubbio in dubbio, il narratore finisce, quasi malgrado le sue intenzioni, per illuminare progressivamente il suo soggetto, lanciando al lettore degli indizi sempre più espliciti:

- Quel genre d'histoires tu racontais avant, dans tes livres ?

- Imaginaires plutôt, lui ai-je dit, mais pas toujours. Parfois c'étaient des histoires dont je me souvenais, mais il me semble que le plus souvent je les découvrais en les écrivant.

Je crois qu'on raconte toujours l'histoire d'une rupture, avec une femme, un milieu, un métier, avec un pays, une langue, avec soi-même. [...] je crois qu'on raconte toujours la fin d'une histoire¹⁵.

Man mano che il testo avanza, diviene dunque sempre più evidente che la messa in scena del dubbio non è che un procedimento retorico destinato a far avanzare il racconto, producendo delle risposte che rilanciano senza sosta un intrigo altrimenti privo di consistenza. Riceviamo nel passo che abbiamo citato un indizio supplementare a proposito del soggetto: la fine di una storia, una rottura.

In seguito, il narratore continua a mettere in scena le difficoltà a trovare una continuazione alla sua storia, perché la ricerca di un soggetto è piena di ostacoli da sormontare. Innanzi tutto, la scrittura è una sfida: « Je feuilletais un livre blanc. Même après plusieurs mois de travail, je n'étais pas sûr de pouvoir conduire à son terme l'histoire commencée. Pendant de longues heures, mes personnages restaient immobiles et silencieux »¹⁶. Essa può in ogni momento essere impedita da « une phrase impossible à formuler, une phrase qui refusait de se livrer, sur un silence hostile »¹⁷.

¹⁵ Alexakis, Vassilis, *Avant*, cit., p.37.

¹⁶ *Ivi*, cit., p. 70.

¹⁷ *Ivi*, cit., p. 126.

La scrittura, dunque, affatica :

L'écriture me fatiguait plus qu'elle ne réjouissait. La satisfaction que je ressentais quand je terminais une phrase disparaissait aussitôt que j'essayais de commencer la phrase suivante. Pourquoi était-ce aussi difficile d'écrire ? Pourquoi les premiers mots qui me venaient à l'esprit n'étaient-ils jamais les bons ? Pourquoi mes personnages éprouvaient-ils le besoin de dire tant de choses inutiles avant d'en venir à l'essentiel ? Mais enfin, de temps en temps, les idées venaient. [...] Ma vie n'a cessé d'osciller, comme un balancier, entre la difficulté et la nécessité d'écrire¹⁸.

Il narratore descrive qui la tensione tra la necessità di raccontare e l'impossibilità – o, in ogni caso, la grande difficoltà – a trovare una forma adeguata per mettere in testo l'essenziale dell'esperienza. Tuttavia, come testimonia il libro stesso, la scrittura ha avuto luogo e l'impossibilità di scrivere sembra essere stata superata. Proseguendo l'interrogazione del testo che sta scrivendo, il narratore finisce in effetti per trovare ugualmente il suo vero soggetto. A questo proposito, poco più avanti, il lettore ottiene un chiarimento ulteriore, che non manca d'ironia: « C'est une histoire où il y a beaucoup de morts [...] mais ce n'est pas un roman policier. Il n'y a pas de coupable »¹⁹.

Nonostante queste tracce, è soltanto alla fine del romanzo che il lettore scopre ciò di cui il narratore voleva veramente parlare, il suo vero soggetto: la malattia di sua madre e la sua agonia all'ospedale. Questo episodio viene narrato a partire dalla pagina 230 e le spirali narrative erano funzionali alla costruzione di questa narrazione finale. Lo scrittore, da un lato, ha disseminato nel corso del romanzo i messaggi metadiegetici riguardanti la ricerca di un soggetto, dall'altra, la stessa descrizione della malattia della madre segue un movimento a spirale, perché progredisce per variazioni progressive di frammento in frammento: in particolare a pagina 30, 66, 77 e 167.

Potremmo dunque iniziare a concludere che le spirali narrative servano allo scrittore per sormontare l'impossibilità di scrivere o, in ogni caso, la grande difficoltà a scrivere questo episodio difficile da raccontare. Il testo sembra così avvolgersi a spirale attorno al suo centro grazie a un gioco potenzialmente infinito di domande e di risposte che si susseguono sia a livello strutturale, sia a livello tematico.

¹⁸ *Ivi*, cit., p. 172.

¹⁹ *Ivi*, cit., p. 226.

Ne *La langue maternelle* ritroviamo quasi la stessa struttura narrativa. In particolare, il narratore, Pavlos, gira attorno a un soggetto – la morte di sua madre e la sua assenza – facendo delle digressioni incessanti in forma di analessi e di prolessi. Di nuovo, il racconto procede seguendo lo stesso gioco di domande e risposte. Ritroviamo la figura del diarista, così come la descrive Philippe Lejeune, perché il narratore sembra vivere come « une forme en attente de contenu »²⁰. Pavlos, in effetti, si lascia distrarre facilmente e osserva con insistenza i marciapiedi alla ricerca di storie e di dettagli in misura di nutrire il suo racconto. Confessa: « Je n'ai pas beaucoup de choses à raconter »²¹ e aggiunge « Mes pensées sont incertaines, elles fleurissent dans la pénombre. Quand le soleil se lève, j'arrête d'écrire »²². Inoltre, il narratore si richiama al diario che scriveva da adolescente: « Dans le journal que je tenais adolescent, je me plaignais déjà qu'il ne se passait rien, que je n'avais rien à écrire »²³. Del resto, sembra che il contenuto del testo non sia pertinente : « Quant au contenu de mon texte, j'ai dit qu'il ne me paraissait pas important. J'ai le sentiment qu'il existe des silences entre les phrases, de longs silences, comme si j'écrivais pour taire une chose plutôt que pour l'exprimer »²⁴. Scrivere dunque per nascondere il soggetto del racconto, trasportandolo nella penombra dell'oblio. Poi, arriva a descrivere il processo di dissimulazione, comparando la sua attività a quella di un audace taxista ateniese, che salta da un soggetto all'altro:

Je me promène sans but à la surface des choses. Mes voisins ont à rédiger un mémoire, j'imagine. Je ne sais pas sur quoi je travaille. « J'apprends », pensé-je. Mais voilà que j'écris aussi sur un sujet que je ne connais pas. Mon audace m'étonne. Je suis probablement influencé par les chauffeurs de taxi athéniens qui parlent de tout avec beaucoup de facilité. Ils commencent par la météo et les problèmes de circulation, mais passent assez vite, avant que le compteur n'indique trois cents drachmes, à la politique et aux difficultés économiques²⁵.

Questa pratica ricorrente della digressione, impedisce al narratore di arrivare al fondo delle sue idee: « Pourquoi ai-je commencé à parler de la vie conjugale de mes parents ?

²⁰ Philippe Lejeune, « Le journal : genèse d'une pratique », dans *Genesis* [En ligne], 2011 (n°32), p.33.

²¹ Alexakis, Vassilis, *La langue maternelle*, [1995] 2013, Folio Gallimard, Paris, cit., p. 49.

²² *Ivi*, cit., p. 53.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, cit., p. 68.

²⁵ *Ivi*, cit., p. 136.

Je fais de fréquents et longues interruptions. [...] Quand je me remets au travail j'ai oublié en général ce que je voulais dire. Avais-je vraiment l'intention de dire quelque chose ? »²⁶.

Di nuovo, la scrittura è un processo laborioso ed estenuante al quale bisogna misurarsi per tentativi successivi. Constatiamo ugualmente che il narratore continua a ribadire di non conoscere il suo soggetto; anche l'epsilon di Delfi, che pur dovrebbe dargli un orientamento, non gli impone nessuna direzione e moltiplica, al contrario, i misteri:

Je n'ai pas l'impression que je m'écarte de mon sujet quand je retiens des mots qui ne sont pas liés à Delphes. Quel est mon sujet, du reste ? L'epsilon, bien sûr, mais comme j'ignore toujours sa signification [...] L'epsilon me conduit sans m'imposer aucune direction. Il se tient immobile en attendant que je fasse le premier pas, comme s'il cherchait à deviner mes intentions, comme s'il voulait me comprendre ²⁷.

Ecco perché, nel corso della narrazione, cerca invece « à trouver ce qu'il cherche »²⁸. Diviso tra volontà di nascondere e necessità di trovare, dirà a proposito dell'epsilon: « Je n'aspire qu'à me distraire, ai-je pensé. Je réfléchis sur l'epsilon pour me distraire »²⁹. Noto, di sfuggita, che ne *Le cœur de Marguerite* uno dei libri di Eckermann, intitolato significativamente *Leçon d'oubli*, mette in scena un narratore che tenta di liberarsi dal suo passato, componendo dei testi su temi estranei alle sue preoccupazioni. Allo stesso modo, il narratore de *La langue maternelle* introduce il sospetto di aver intrapreso le sue ricerche sulla epsilon di Delfi al solo scopo di distrarsi dalla vera domanda che lo tormenta: la morte di sua madre, il suo silenzio, la sua assenza. Come ha sottolineato Daphné Villard, in effetti: « Tout l'intérêt de l'epsilon est que son mystère ne peut trouver de réponse, ce n'est qu'une distraction, un prétexte, une direction pour philosopher, pour prendre le temps de trouver comment dire et de dire ce qui doit être dit »³⁰. Villard ha messo inoltre l'accento sull'intreccio tra « des multiples anecdotes et détails du quotidien » e « une enquête linguistique », sottolineando che « ces deux axes du récit sont deux fils narratifs qui s'entrecroisent

²⁶ *Ivi*, cit., p. 191.

²⁷ *Ivi*, cit., p. 228.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, cit., p. 173.

³⁰ Daphné Villard, « Vassilis Alexakis : écrivain du deuil », dans Bernard Alavoine (dir.), *Vassilis Alexakis et le romanesque*, Cahiers Vassilis Alexakis, Calliopées, 2017 (n°3), p. 108-109.

continuellement dans les romans et tissent ainsi vie et mort »³¹. Ora, questi due fili della narrazione di Alexakis sembrano, a nostro avviso, ancora una volta cuciti in forma di spirale. Il racconto segue una logica spiraliforme perché il narratore, girando attorno all'essenziale, quasi tentando di allontanarsene, finisce sempre per ritornare al suo soggetto centrale dopo le digressioni. Così sembra evitare di approfondire il suo proposito, mentre in realtà ogni volta che vi ritorna, esso ha, suo malgrado, subito un'evoluzione.

Racconta in questo modo tutta una serie di episodi, concernenti sua madre, frammentandoli nel corso della narrazione. Pavlos giunge così progressivamente a raccontare delle scene molto dolorose, come la morte della madre, la sua sepoltura e l'orazione funebre del padre. Prendiamo quest'ultima come esempio dello svolgimento a spirale del racconto. Quando il narratore descrive per la prima volta la sepoltura della madre, afferma : « Au moment de l'inhumation il n'a rien dit, heureusement. C'est mon père qui a pris la parole. Mais je ne suis pas encore prêt à raconter cette scène. »³². Venti pagine più avanti, ritorna sullo stesso tema : « Les mots qu'il a prononcés lors de l'enterrement sont, bien sûr, ceux d'un croyant. Il a été si émouvant que même l'un des deux fossoyeurs, le plus jeune, celui qui tenait la pelle, a eu les larmes aux yeux »³³. Infine, riporta l'intera orazione soltanto a pagina 330.

Ecco dunque come prende forma la scrittura spiraliforme di Alexakis. Di ricordo in ricordo l'immagine di sua madre si fa sempre più nitida. Tuttavia, non è che alla fine del romanzo, dopo aver terminato il suo ritratto, che il narratore più finalmente dirle le parole che aveva cercato per tutta la narrazione - « Tu nous as manqué, Marika »³⁴ - cogliendo finalmente il senso della sua ricerca. Il racconto può allora terminare.

In conclusione, la messa in scena della ricerca di un soggetto attraverso la proliferazione di messaggi metadiegetici spinge il testo a prendere la forma di una spirale che si avvolge attorno a un centro apparentemente vuoto. Se la spirale è un cerchio che sale, o scende, senza mai chiudersi, le spirali narrative di Alexakis al contrario finiscono sempre per chiudersi alla fine dei suoi romanzi, conciliando la

³¹ *Ivi*, p.108.

³² Alexakis, Vassilis, *La langue maternelle*, cit, p. 171.

³³ *Ivi*, cit., p. 189.

³⁴ *Ivi*, cit., p. 412.

logica del romanzo e la tendenza del diario a non finire. Alexakis sembra così voler sondare fino in fondo un aspetto del reale per poterlo dimenticare.

Le opere che abbiamo analizzato sembrano in effetti organizzarsi intrecciando dialetticamente l'erranza e la stasi. Strutturalmente e tematicamente assistiamo allora all'alternanza di arresti e messe in moto, di andate e venute, di messe a punto e partenze inedite. Il loro principio sembra essere il proseguimento del movimento della scrittura, continuamente impedito e tuttavia sempre rilanciato. Questa struttura coincide con la necessità di Alexakis di trovare una forma che gli permetta di sorpassare l'impossibilità o in ogni caso la grande difficoltà di scrivere, per presentare l'essenziale dell'esperienza e in particolare i suoi aspetti dolorosi e traumatici. Come se volesse rappresentare nei suoi romanzi « la lutte entre ce qui lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire »³⁵, per citare uno scrittore che Alexakis nomina spesso nei suoi romanzi.

Possiamo dunque cominciare a ipotizzare che la sua poetica si fondi sull'idea di "resistenza dei materiali" – che si tratti di una realtà, che resiste sempre alla sua messa in finzione, o di una lingua di scrittura sempre sfasata – che lo scrittore deve lavorare per costruire i suoi romanzi, cercando di eludere gli ostacoli alla messa in testo.

Per concludere, la spirale, questa figura centripeta e centrifuga al tempo stesso mi sembra incarnare al meglio la struttura narrativa dei romanzi di Alexakis, nei quali ritroviamo numerose cronache dell'effimero, che spingono il testo quasi a disgregarsi. Tuttavia, questa tendenza centrifuga, dovuta alla proliferazione dei racconti, torna sempre ad un'unica voce, quella di un eroe-scrittore che ci invita a guardarlo mentre scrive la sua storia.

1.2.2. *LE COEUR DE MARGUERITE* : COME SI RACCONTA UNA STORIA D'AMORE?

Avendo forse superato con i due romanzi precedenti il dolore provocato dalla morte della madre, lo scrittore sembra abbandonare momentaneamente il tema della morte e del lutto – che rimarrà in ogni caso uno dei suoi prediletti – per abbracciare ancora una volta quello dell'amore. Di nuovo però punto centrale della storia d'amore che ci viene

³⁵ André Gide, *Les Faux Monnayeurs* [1925], Gallimard, 1980, p.184-185.

raccontata è la sua fine. Come Pavlos, il narratore di questo romanzo non è uno scrittore professionista, ma svolge un mestiere affine, il documentarista, tramite il quale Alexakis può indirettamente riflettere sul proprio mestiere. A rafforzare la già forte riflessività del romanzo troveremo inoltre altri personaggi che svolgono attività artistiche simili: la zia Persi, che è cieca e scrive poesie, gli artigiani dell'isola di Tinos e Eckermann, scrittore cosmopolita, doppio di Alexakis, per il quale il narratore nutre una vera e propria ossessione.

La riflessione sulla tenuta del testo e sui procedimenti narrativi impiegati è particolarmente invadente, tanto da diventare, insieme all'amore, uno dei temi centrali del romanzo. Per mettere a fuoco la cornice metatestuale partiamo dalle prime pagine, in cui essa viene fissata.

Innanzitutto, sin dall'incipit vediamo messa in scena la dialettica, di cui abbiamo già parlato, tra l'urgenza di scrivere e l'impossibilità di trovare una forma adeguata a questo scopo:

Cela pourrait commencer ainsi. Je veux croire que je trouverai un jour le début et que je pourrai commencer le roman dont je rêve depuis tant d'années. J'en rêve depuis mon enfance. Je lisais beaucoup. J'avais plus d'admiration pour les écrivains que pour les chanteurs, les athlètes, les comédiens et même les personnages historiques. Je n'ai cessé depuis, ni de les admirer, ni de les lire. Je prête une attention particulière à la première page de leurs livres, aux premières lignes.³⁶

L'autore sembra così aggirare la difficoltà a trovare un inizio mettendo in scena l'ostacolo alla scrittura stessa e ricalcando ironicamente la prima frase su quella del celebre *Voyages au bout de la nuit* di Céline. Inoltre, nelle pagine che seguono, sembra mettere in scena in forma parodica la religione laica delle parole e i suoi oggetti sacri. Per trovare incoraggiamento a scrivere, l'aspirante scrittore ha in effetti acquistato una penna e una scrivania:

J'ai acheté également un bureau. Je crois qu'on ne peut pas écrire de roman si l'on ne dispose pas d'un vrai bureau, avec trois tiroirs sur le côté et un au milieu. Je l'ai acheté au marché des puces. J'ai préféré prendre un meuble qui a servi, il me donne l'impression d'avoir déjà une certaine expérience du travail.³⁷

³⁶ Alexakis, Vassilis, *Le cœur de Marguerite*, Stock, Paris, 1999, cit., p. 7.

³⁷ *Ivi*, cit., p. 8.

Si sofferma poi a pensare alle mani di Eckermann, chiedendosi quale possa essere l'aspetto delle mani di un vero scrittore, ritenendo le sue del tutto inadeguate al compito: «Je serais curieux de voir les mains d'un véritable écrivain. Les miennes ne m'inspirent aucune confiance, je n'aime pas les regarder. Elles sont petites et épaisses, et mes ongles sont coupés très court. Mes doigts ont du mal à tenir le gros stylo noir que je viens d'acheter »³⁸. Troviamo quindi in queste prime pagine le mani, la penna e la scrivania: tutto quel che costituisce simbolicamente lo scrittore. In effetti, assisteremo nel corso del testo alla precisazione progressiva del narratore come scrittore: chi narra mette in forma se stesso insieme al suo testo. Così, in seguito, mettendosi gradualmente a fuoco, il narratore abbandonerà la penna stilografica nera del *Grand écrivain* per scrivere a matita, in sintonia con la poetica del dubbio che lo caratterizza:

Cela fait un bon moment que j'ai renoncé au gros stylo noir. L'encre donnait à mon écriture une solennité à laquelle je ne prétends pas. Je me sers désormais du crayon. Je préfère les mots discrets que je trace à présent, je me reconnais davantage en eux. Il me semble qu'ils rendent compte de mes doutes. Ils apparaissent timidement sur la page blanche, ils sont prêts à se retirer à tout moment. Si ces lignes étaient publiées, j'aimerais que mon lecteur se souvienne qu'elles ont été rédigées au crayon³⁹.

Ma nelle prime pagine questa figura è ancora stilizzata e afferma di non avere né soggetto, né poetica, limitandosi ad esprimere il suo desiderio di scrivere e di diventare scrittore:

J'ai déjà écrit quelques textes mais qui ne dépassent pas deux ou trois pages. On peut prévoir leur fin dès le commencement. Ce sont en fait des textes sans début. Je crains qu'ils n'expriment rien d'autre que mon désir de devenir écrivain. Ces derniers mois, je ressens de plus en plus impérativement le besoin d'écrire.⁴⁰

Questo bisogno di scrivere si accompagna però al senso di impotenza che già conosciamo. Così lo scrittore, misurandosi con il suo scrittore preferito, Eckermann, afferma: «Je n'ai pas de sujet, en fait. Dans son entretien, Eckermann affirme qu'il n'y

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ivi*, cit., p. 46.

⁴⁰ *Ivi*, cit., p. 7.

a pas de bons ou de mauvais sujets, seulement de bons et de mauvais écrivains »⁴¹ e conclude :

Le style importe plus que l'histoire. Le sien est reconnaissable quel que soit le thème qu'il aborde. Moi, malheureusement, je n'ai pas de style. Les phrases que je rédige le prouvent. [...] Je n'ai en somme ni style ni sujet. Quelqu'un d'autre, à ma place, aurait certainement renoncé, aurait déchiré ces pages, rangé le stylo dans son étui, vendu le bureau.⁴²

Il narratore sembra constatare che la conoscenza del soggetto, per uno scrittore che intende il processo di scrittura come deriva e non sapere assoluto, non è poi così importante: «Est-ce les bons écrivains savent dès la première page quel genre de livre ils vont écrire? Je préfère penser qu'ils le découvrent petit à petit et que c'est ainsi que je le découvrirai moi aussi. J'espère que le sujet jaillira à travers les lignes, comme un dauphin surgit de la mer »⁴³. Il soggetto, come di consueto, si svelerà quindi gradualmente allo scrittore. Come risulta chiaro da queste righe, la domanda attorno alla quale prenderà forma il romanzo sarà ancora una volta "Qual è il mio soggetto? Perché scrivo?". Quesito che fin da queste pagine il narratore immagina di porre a Eckermann: « Si je réussis à l'approcher, je lui demanderai ce qui l'incite à écrire. Je le crois capable de me répondre par un sophisme, de me dire qu'il écrit justement pour résoudre cette énigme »⁴⁴. Queste parole non mancano di ricordare quanto abbiamo già messo in luce: l'interesse delle domande e degli enigmi che si pone Alexakis sta proprio nel fatto che essi non hanno soluzione. Per questo permettono al discorso che il narratore tesse intorno ad essi di proliferare potenzialmente all'infinito prendendo la forma di una spirale.

Nonostante queste dichiarazioni iniziali il narratore sembra in realtà aver ben chiaro ciò di cui vuol parlare: Marguerite. Per questo si chiede : « Est-ce judicieux d'évoquer ma liaison avec Marguerite ? Je crois qu'elle touche à sa fin. Marguerite est mariée, elle a deux enfants de quinze et huit ans »⁴⁵. A questo punto, il soggetto che il narratore nega continuamente di conoscere sembra venire alla luce. Ci accorgiamo allora che Alexakis rappresenta un narratore che vuole costruire un romanzo ispirato alla sua vera

⁴¹ *Ivi*, cit., p. 11.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, cit., p. 12.

⁴⁴ *Ivi*, cit., p. 8.

⁴⁵ *Ivi*, cit., p. 10.

storia d'amore con Marguerite, mettendo così in scena anche la commistione tra vita e finzione da cui può prendere vita il testo narrativo. Come vedremo, con il procedere della narrazione, diventerà sempre più difficile capire se sia il romanzo con le sue esigenze narrative a influenzare la vita del narratore, o se sia la vita del narratore a dettare le sue leggi e i suoi avvenimenti al romanzo. Il protagonista farà infatti accadere cose vere assumendo che siano accadute a dei personaggi di finzione oppure costruirà un racconto di finzione con personaggi inventati ma insinuando il sospetto che quello che succede nel testo si accaduto loro veramente. Mettendo in scena questo narratore, sembra che Alexakis voglia dimostrare un altro assioma di cui parla spesso: la possibilità che la letteratura influenzi la vita più di quanto la vita non influenzi la letteratura. È la vita che si piega al romanzo e alle sue forme, non il contrario. Il narratore lo ribadirà esplicitamente qualche pagina più avanti: « Je suis fasciné per l'idée que les romans ont une influence sur la vie, qu'ils peuvent constituer le point de départ d'histoires véritables qui à leur tour deviendront des livres. J'imagine qu'il y a une sorte d'échange entre la littérature et la vie, et que chacune rend à l'autre ce qu'elle lui doit »⁴⁶. Tutto ciò verrà ribadito in diversi modi e attraverso numerose metafore sparse nel testo. Per esempio molto più avanti leggeremo:

Des années auparavant, j'avais vu à Francfort un gigantesque stylo qui servait d'enseigne à une papeterie. Il était installé au-dessus de l'entrée du magasin, séparé du mur, la plume orientée vers le bas. Il m'avait fait douter de la réalité des choses. Les gens qui passaient sur le trottoir ressemblaient à des personnages de fiction en quête d'une histoire⁴⁷.

In questo possiamo forse riconoscere, oltre a un'inquietudine borghesiana, anche una provocazione e una polemica dello scrittore, sempre attento ai commenti e alle recensioni che lo riguardano. In numerosi articoli, i suoi libri vengono associati al suo vissuto autobiografico: nel campo letterario francese questo significa ricevere una velata accusa di mediocrità o vedere i propri romanzi tacciati di mancanza di letterarietà. Jacques Lecarme ha parlato a questo proposito di una vera e propria "dottrina anti-biografica"⁴⁸, molto radicata nell'universo letterario francese in cui le narrazioni dell'io, come abbiamo già detto, si sono moltiplicate negli ultimi anni. Ecco perché l'autore vuole forse in questo libro mostrare ironicamente la confusione tra le

⁴⁶ *Ivi*, cit., p. 24.

⁴⁷ *Ivi*, cit., p. 237.

⁴⁸ Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie*, Armand Colin, 2015.

due, che diventano, attraverso la rielaborazione letteraria, indistinguibili. Allo stesso modo, l'inadente cornice metatestuale del romanzo rappresenta un tentativo di sofisticazione del testo attraverso l'uso di dispositivi approntati dalle avanguardie testualiste degli anni Sessanta. Così lo scrittore narra una storia d'amore, ma al contempo si domanda come una storia d'amore dovrebbe essere narrata, sdoppiando in questo modo il romanzo. Il narratore può così tenere un atteggiamento straniato rispetto alla storia d'amore che sta vivendo e narrando allo stesso tempo.

Stabilita la cornice metatestuale, il narratore può cominciare la narrazione vera e propria della sua storia con Marguerite, che sarà in ogni caso continuamente spezzata dall'emergere ricorrente della stessa cornice. Vediamo qualche esempio.

Innanzitutto, dopo aver raccontato le fugaci passioni che hanno preceduto la sua relazione con Marguerite, il narratore concluderà:

Depuis une semaine, je consacre la plus grande partie de mon temps à ce texte. Je le corrige continuellement. [...] Je ne peux pas dire que je suis satisfait du résultat. J'avance cependant, petit à petit. Je pense que mon écriture s'améliorera progressivement et que je trouverai quelque chose à raconter.

Je remarque que je parle uniquement de ma vie. Je ne m'éloigne guère de la réalité, pas plus que je ne le fais lorsque je tourne un documentaire. Mon narrateur me ressemble désespérément. Marguerite n'est pas un personnage imaginaire, ni son mari, hélas. C'est vrai que mon père est comédien, c'est vrai aussi que ma mère ne vit plus.⁴⁹

Notiamo come il protagonista, oltre ad evocare le difficoltà che accompagnano la stesura del testo, continui a voler creare un'inestricabile confusione tra vita e finzione, dichiarando ironicamente di non avere fantasia. Alexakis crea allo stesso tempo un corto-circuito tra se stesso e il narratore, al quale attribuisce dei biografemi che gli sono propri e che il suo lettore assiduo non fatica a riconoscere.

Un altro esempio di irruzione della cornice metatestuale ci è dato poi dal racconto del primo incontro amoroso con Marguerite. Il narratore arresta la sua descrizione per riflettere:

Les grands écrivains, si je ne me trompe, ne décrivent pas l'acte sexuel. Flaubert enferme les amants dans un fiacre. [...] Les personnages d'Eckermann font l'amour dans la nacelle d'une

⁴⁹ Alexakis, Vassilis, *Le cœur de Marguerite*, cit., p. 17.

montgolfière [...] qui monte vers le ciel. L'écrivain les observe à distance. Il voit leurs vêtements tomber dans le vide.⁵⁰

Nel solco degli scrittori che cita, anche il narratore censurerà allora le loro effusioni. In seguito, mentre racconta delle storie che improvvisava per l'amata, ferma il racconto per dire:

Il y a des écrivains qui vous encouragent à vous exprimer et d'autres qui vous en empêchent. Les seconds cultivent le mot rare, la tournure excentrique. Ils aiment les scènes spectaculaires, les conflits fracassants. Leur discours souffre d'une espèce de narcissisme. Ils monopolisent la parole aux dépens de leur lecteur. Eckermann appartient heureusement à la première catégorie. Ses phrases sont courtes et limpides. Il écrit un peu comme on parle. Il vous donne l'illusion que vous pouvez l'imiter facilement.⁵¹

Attraverso la figura di Eckermann, che è una sorta di doppio dello stesso Alexakis, il narratore precisa la sua stessa poetica: in questo caso il riferimento è a una narrazione che mette al centro il lettore, ma anche all'importanza dell'essenzialità dello stile, delle sottrazioni e dei silenzi. Oltre a questo, nelle interruzioni successive il narratore si domanderà spesso se i dettagli sui quali ama indugiare non siano inutili: « Je ne sais pas si ce que je note mérite de figurer dans un ouvrage sérieux comme celui que j'essaie de composer. Si j'étais sûr du contraire, j'éviterais naturellement d'évoquer nos jeux »⁵². O ancora, si chiede come descrivere determinati avvenimenti: « Je savais que j'aurais, tôt ou tard, à décrire l'irruption de Marguerite dans mon appartement et à rapporter ses propos. Je me suis demandé si je pourrais les transcrire tels qu'elle les formulait. "Elle ne s'exprime pas trop mal", ai-je pensé bien que je ne fusse pas de son avis ». Continua inoltre a mettere in abisso il suo metodo di scrittura, che prevede l'avvicinarsi di domande e risposte: « L'écriture m'incite à préciser mes pensées, à les mettre en ordre, elle me conduit à de nouvelles interrogations »⁵³.

A livello macroscopico, senz'altro, i dubbi messi in scena del narratore servono a far progredire la trama e il racconto. Quanto al loro contenuto, possiamo fin d'ora individuare due riflessioni che prevalgono nettamente: un'esplicitazione della poetica dell'autore, tramite numerose messe in abisso, e la già citata commistione tra vita e

⁵⁰ *Ivi*, cit., p. 32.

⁵¹ *Ivi*, cit., p. 35.

⁵² *Ivi*, cit., p. 39.

⁵³ *Ivi*, cit., p. 44.

scrittura. Quanto a quest'ultimo punto, che forse troviamo per la prima volta messo così profondamente a tema, un episodio significativo è rappresentato dall'incontro con l'editore. Esso si svolge ironicamente in coda al supermercato. L'editore si dice interessato alla storia d'amore cui il narratore sta lavorando, perché a comprare libri sono soprattutto, a suo dire, delle donne che amano leggere storie d'amore. Domanda allora allo scrittore come finirà il suo racconto. A questa domanda il narratore scrive: «J'étais sur le point de reconnaître que cela ne dépendait pas tant de moi que de Marguerite, mais j'ai eu peur de passer pour un amateur confondant la littérature et la vie»⁵⁴. Vediamo qui nuovamente messo in scena ironicamente lo stigma legato alla narrazione autobiografica nel campo letterario francese. Pur ispirandosi alla sua reale storia d'amore con Marguerite, il protagonista preferisce tacere la sua fonte d'ispirazione e si limita a rispondere: «Si je connaissais la fin de l'histoire, je n'aurais plus de raison d'écrire »⁵⁵.

Da questo punto di vista, ancora più importante è poi la scena in cui il narratore legge il suo manoscritto a Marguerite. Mentre legge, il protagonista non manca di commentare il testo e di enumerarne i limiti:

J'ai constaté que j'abuse de certaines tournures, « j'ai l'impression », « il me semble », « je pense », « je ne sais pas », « peut-être », « sans doute ». La particule négative « ne » revenait trop souvent, ainsi que le pronom personnel « je » et le mot « séparation ». J'étais trop préoccupé par mon écriture pour songer que certains passages étaient de nature à indisposer Marguerite.⁵⁶

Vediamo ancora una volta messa in abisso la poetica del narratore fondata sull'espressione del dubbio e sulla narrazione delle separazioni. Essa coincide con quella di Alexakis stesso, creando una sorta di corto-circuito tra universo extra e intradiegetico, che verrà ulteriormente approfondito. Il narratore infatti continua la sua lettura, commentando alcuni episodi che il lettore ha letto nel capitolo precedente. Vi raccontava il viaggio in Australia, intrapreso per girare un documentario sugli emigrati greci. Il lettore può avere dunque il dubbio che quel che il narratore sta leggendo a Marguerite non sia altro che il capitolo che lui stesso ha appena letto. Inoltre, alcuni passi scabrosi del testo in questione, come quelli in cui il narratore incontra Tanya e una ballerina di Sante Fe, irritano Marguerite e scatenano la sua gelosia: il narratore si

⁵⁴ *Ivi*, cit., p. 120.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ivi*, cit., p. 122.

ritrova così nella situazione paradossale di doverle spiegare che la maggior parte dei fatti scritti sono in realtà inventati, anche se, con un occholino al lettore, insinua che potrebbero essere realmente accaduti. In questa scena si rivela quindi con particolare chiarezza la confusione provocata dalla metalepsi d'autore⁵⁷, a causa della quale siamo continuamente portati a confondere il narratore messo in scena con l'autore del romanzo stesso. Lo stessa Marguerite è sdoppiata, perché risulta essere il personaggio di due storie, quella del romanzo di Alexakis e quella del narratore che Alexakis mette in scena.

Nel corso dello stesso dialogo, Marguerite lo avvertirà poi che suo marito si occupa della promozione della bevanda Paquita, per la quale il narratore dovrebbe girare uno spot pubblicitario. Marguerite lo prega allora di rifiutare l'incarico ed ottiene dal protagonista questa risposta: «Je ne sais pas... Il serait peut-être bon, pour mon récit, que le narrateur rencontre un jour le mari de sa maîtresse»⁵⁸. Di nuovo, i livelli narrativi sono mescolati – è Alexakis o il narratore a fare questa riflessione? - e la stesura del romanzo è anteposta alle esigenze della vita. Infine, quel che colpisce di questo episodio è che, mentre Marguerite si ostina a lamentarsi della mancanza d'aderenza al vero di alcune descrizioni che la riguardano, il narratore vorrebbe soltanto avere un giudizio estetico sul suo lavoro. Sapere, in altre parole, se ha scritto un buon testo. Ancora una volta quindi è messa in scena una situazione nella quale il narratore deve spiegarsi sulla presunta vena autobiografica della sua opera, senza che ne siano tenute in conto le caratteristiche formali.

Oltre a quelle che abbiamo appena messo in luce, nella cornice metatestuale saranno sempre più significative, man mano che la narrazione procede, le considerazioni che riguardano la poetica del narratore e, per interposta persona, dello stesso Alexakis. In questa direzione vanno alcune considerazioni sulle poesie della zia Persi:

Elle n'écrivait pas avant de devenir aveugle, elle ne revenait pas sur le passé.

J'ai l'impression qu'elle cherche à travers sa mémoire une issue à l'obscurité. Les seules images qu'elle peut encore voir sont celles dont elle se souvient. Sa mémoire lui fait oublier son infirmité, elle lui rend la vue en quelque sorte.⁵⁹

⁵⁷ Gentte, Gérard, *Métalepse*, Seuil, 2004, pp. 30-31.

⁵⁸ Alexakis, Vassilis, *Le cœur de Marguerite*, cit., p 125

⁵⁹ *Ivi*, cit., p. 168.

Questa immagine di una scrittrice che cerca i propri ricordi nella totale oscurità non manca di ricordarci quanto succedeva nel romanzo *Avant*. L'ossessione per i propri ricordi è uno dei grandi temi di Alexakis. Più avanti nel testo, un amico a cui chiederà un'opinione sui componimenti della zia cieca, gli risponderà: «Il est trop anecdotique... C'est un répertoire de noms, d'événements qui n'ont d'importance que pour ceux qui les ont vécus... Cela manque d'audace, d'imagination». A queste parole il narratore conclude: « Il est comme mon texte »⁶⁰. O ancora, anche un personaggio anodino come l'anziano marinaio Manolis, che il narratore incontra sul traghetto da Tinos ad Atene, può farsi latore di una riflessione meta-testuale:

- Les histoires que je raconte sont vraies, a dit Manolis. Tout ce que je raconte, je l'ai vu...

Il a eu un petit rire malicieux.

- Ou je l'ai entendu⁶¹.

Tuttavia, l'episodio in cui questa riflessività tocca il suo apice ha luogo nel quarto capitolo durante la tanto attesa conferenza di Eckermann a Andros. A questo punto della narrazione molte domande di senso che il narratore si era posto all'inizio della narrazione trovano risposta. Innanzi tutto, le mani del grande scrittore: a differenza di quel che il narratore aveva immaginato, esse sono spesse come quelle di un contadino. Nelle sue parole e nel suo modo di condurre la conferenza il narratore riconosce inoltre il suo stesso modo di narrare e, secondo il gioco di specchi che informa tutto il romanzo, il lettore può individuare quello dello stesso Alexakis:

Il faisait de phrases courtes qui me rappelaient ses textes. Il évitait les mots savants probablement pour être compris de ceux qui ne connaissaient pas très bien l'anglais. Je l'ai trouvé un peu tendu.

Il parlait recroquevillé sur lui-même, les yeux baissés. « Il doit avoir cette attitude quand il écrit », ai-je pensé.⁶²

Come se non bastasse, Eckermann inizia il suo discorso alla maniera di tutti i narratori alexakiani: «Je ne sais pas quoi vous dire, a-t-il dit pour commencer »⁶³. Inoltre, come i taxisti ateniesi che avevamo incontrato ne *La langue maternelle*: « Il allait d'un sujet

⁶⁰ *Ivi*, cit., p. 160.

⁶¹ *Ivi*, cit., p. 265.

⁶² *Ivi*, cit., p. 187.

⁶³ *Ivi*, cit., p. 187-188.

à l'autre, observant de longues pauses. Sa pensée prenait forme pendant qu'il parlait, elle suivait les fluctuations de son humeur »⁶⁴. Eckermann sembra avere scritto dei libri simili a quelli di Alexakis:

Mes derniers livres ont un caractère plus sentimental que les premiers, qui étaient relativement gais. Quand j'étais jeune, je voulais amuser mes lecteurs, maintenant j'ai l'ambition de les faire pleurer. Mes textes révèlent mon âge. J'utilise un nombre croissant de personnages. Je leur laisse le temps de mûrir, je leur offre la possibilité de me surprendre. J'ai besoin de leur aide pour arriver à la fin de chaque histoire. Je m'emporte lorsqu'ils paressent, lorsqu'ils se taisent.⁶⁵

Lo scrittore arriva anche a toccare la domanda che stava particolarmente a cuore al narratore all'inizio della sua impresa: perché scrivere?

Je ne sais pas pourquoi j'écris. Peut-être parce que je suis le seul à avoir la patience d'entendre tout ce que j'ai à dire. J'aime construire des histoires. Je me reconnais dans celle que je raconte, mais je m'y perds aussi. Je souhaite franchir le cercle de lumière que ma lampe projette sur le bureau pour accéder à l'obscurité. J'ai mes raisons de penser que les mots connaissent quelques-uns des secrets de la nuit.⁶⁶

Rileviamo come questo quesito ricorrente in tutti i libri di Alexakis sembri non trovare mai veramente una risposta definitiva, come se ormai la scrittura fosse un'attività ingiustificabile. Infine, come il narratore, Eckermann dice spesso "je crois", "je ne sais pas" e "j'ai l'impression", facendosi latore della stessa poetica del dubbio, del non sapere e della deriva condivisa ancora una volta dal narratore e dallo stesso Alexakis.

Dopo la conferenza il narratore riesce ad andare a cena con Eckermann e a ricevere da quest'ultimo dei consigli sul suo manoscritto. Dopo avergli confessato i problemi causati dalla redazione della prima pagina, gli recita la prima frase del suo romanzo e ottiene questa risposta: «J'ai le sentiment que vous avez omis la première phrase [...] que vous avez commencé par la deuxième !» e, di fronte alle preoccupazioni dell'aspirante scrittore, fa un annuncio quasi profetico «Vous terminerez peut-être votre roman par la phrase qui manque à son commencement. Vous aurez écrit un livre pour une phrase »⁶⁷.

⁶⁴ *Ivi*, cit., p. 188.

⁶⁵ *Ivi*, cit., p. 191.

⁶⁶ *Ivi*, cit., p. 192.

⁶⁷ *Ivi*, cit., p. 199.

Dopo aver ottenuto la benedizione del suo scrittore preferito, il narratore torna a Tinos per terminare il romanzo. Qui incontra ancora una volta Marguerite e decide di porre fine alla loro relazione. Incapace di trovare un finale, cade nella disperazione e formula nuovamente delle considerazioni sulla sua pratica romanzesca:

Je n'ai pas beaucoup d'imagination, c'est un fait. Je te dois plusieurs passages de mon livre, j'en dois aussi un certain nombre à Eckermann. J'emprunte des idées aux livres que j'ai lus, j'utilise les propos de ma tante Persi, de mon père, d'Éléni, de nos compatriotes qui vivent en Australie, je cite même les deux femmes que tu as vues sur la plage. En définitive j'écris un livre qui ne me doit pas grand-chose.⁶⁸

Per tentare di dimenticare la rottura torna di nuovo alla pratica della divagazione, che gli è stata insegnata da Eckermann : « Le narrateur de *Leçons d'oubli* tente de se libérer du passé en composant des textes sur des thèmes extérieurs à ses préoccupations. J'ai repris mon crayon avec la même intention»⁶⁹. In effetti l'autore descrive una serie di aneddoti senza apparente relazione con la storia che abbiamo letto finora. Finisce addirittura per leggere il dizionario, ma « Les mots du dictionnaire me ramenaient sans cesse à mon récit. Ils résistaient à mon désir de m'en écarter, d'aborder d'autres sujets. Ils ne me comprenaient pas. J'ai renoncé à les appeler, à les supplier »⁷⁰. Riproponendo ironicamente quando aveva già fatto ne *La langue maternelle* Alexakis mette così in scena un narratore che, leggendo un dizionario, fa una divagazione che però lo riporta, secondo un movimento circolare, al suo racconto. Il narratore sarebbe tentato, in definitiva, di terminare il romanzo sulla rottura con Marguerite. Tuttavia sarà di nuovo Eckermann, giunto a Tinos per conoscere il finale della storia, a suggerire allo scrittore un finale alternativo: « Je n'aime pas cette fin. Vous ne pouvez pas finir votre livre de cette façon. Vous devez trouver autre chose»⁷¹. Così per terminare il libro il narratore è costretto ad andare ad Atene, anche se non nasconde un certo scoramento:

« Mais que croyez-vous qu'il va se passer à Athènes, monsieur Eckermann ? ai-je pensé. Je n'ai pas les dons de vos personnages. »

⁶⁸ *Ivi*, cit., p. 226.

⁶⁹ *Ivi*, cit., p. 237.

⁷⁰ *Ivi*, cit., p. 238.

⁷¹ *Ivi*, cit., p. 254.

Je me suis souvenu des dauphins dont j'avais rêvé en commençant mon texte. « J'attendais sûrement quelque chose de ce récit. » Les réflexions plutôt sombres que je me faisais ne ternissaient pas mon humeur, comme si elles n'étaient que des hypothèses de travail.⁷²

Arrivato ad Atene, assiste alla rappresentazione del Faust di Goethe, nel quale suo padre interpreta la parte di Mefistofele. Mentre guarda lo spettacolo, afferma: « Je prenais progressivement conscience que l'écriture de la pièce m'intéressait plus que son intrigue »⁷³, riassumendo e mettendo in abisso l'operazione da lui svolta finora, che non manca di ricalcare la celebre frase di Ricardou più volte citata - « Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture »⁷⁴ - nella quale si sintetizzano molte operazioni delle avanguardie degli anni Sessanta e alla quale senz'altro Alexakis stesso deve aver pensato mentre elaborava questo romanzo.

Alla fine del suo romanzo, il narratore, tentando di sintetizzare e chiarire la sua operazione, finirà per dire: « J'élaborais des pensées inachevées qui se congédiaient les unes après les autres. "Elles ressemblent à des verres qui tombent mais qui n'arrivent jamais à terre" »⁷⁵. Poco più avanti la stessa frase verrà ripresa da Persi, in una scena che vede riuniti tutti i personaggi del suo libro. Quando il narratore domanderà loro perché sono venuti, risponderà: « Mais pour voir ce verre qui tombe et qui n'arrive jamais à terre »⁷⁶

Tutti i personaggi messi in scena dal narratore attendono così la famosa frase che andrà a costituire l'inizio e la fine del romanzo. Quest'ultimo prende in questo modo una forma circolare, perché soltanto alla fine il narratore trova la frase con la quale voleva iniziare il libro.

Perché scrivo? Se il narratore ha compreso di aver iniziato a scrivere per trovare quell'unica frase che inizia e finisce, allo stesso modo, dopo aver sfogliato tutti i petali del fiore, rimasto con il cuore della margherita tra le mani, il protagonista sembra aver trovato la risposta a una domanda sottesa a tutta la narrazione: m'ama o non m'ama? La risposta arriva dalla stessa Marguerite:

⁷² *Ivi*, cit., p. 262.

⁷³ *Ivi*, cit., p. 275.

⁷⁴ Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, cit., p. 166.

⁷⁵ Alexakis, Vassilis, *Le cœur de Marguerite*, cit., p. 279.

⁷⁶ *Ivi*, cit., p. 281.

- J'ai récité à Eckermann le début de mon texte et il pense qu'il manque la première phrase. J'ai peur de ne pas trouver la dernière non plus. Tu n'as pas une idée, toi ? Elle a suspendu son geste et s'est tournée vers moi.
 - Mais naturellement »
- Ses yeux pétillaient. Il m'a semblé qu'elle connaissait depuis longtemps la réponse :
- *Wada ninango jambiri*⁷⁷.

La frase finale – che significa “je t’aime” - è enunciata in una lingua straniera poco conosciuta, ovvero quella degli aborigeni australiani. Si tratta di un procedimento straniante che, come vedremo Alexakis riprenderà nel suo romanzo successivo.

Abbiamo così ritrovato la struttura che caratterizza tutti i romanzi di Alexakis, nei quali soltanto nel finale il narratore arriva a capire quello di cui voleva veramente parlare o, almeno, arriva a trovare le parole per tradurre l'essenziale dell'esperienza che voleva comunicare fin dall'inizio.

1.2.3. *LES MOTS ÉTRANGERS*: PERCHÉ HO IMPARATO IL SANGO?

In questo romanzo Alexakis ritorna alla morte e all'elaborazione del lutto. Il personaggio con il quale intreccia un dialogo postumo questa volta è suo padre. Pur riproponendo la medesima struttura a spirale, nel misurarsi ancora una volta con questo tema l'autore introduce una variazione: se nei romanzi precedenti l'interrogazione principale poteva riassumersi nella domanda “Qual è il mio soggetto di scrittura? Perché scrivo?”, adesso è “Perché ho deciso di studiare il sango?”.

Alexakis sviluppa in questo modo un'intuizione avuta probabilmente nel romanzo precedente: il narratore di *Le cœur de Marguerite* si interessa a una lingua straniera poco conosciuta - quella degli aborigeni australiani – e la utilizza per dire quel che non riesce a dire. Nel caso di *Les mots étrangers* la lingua rara è il sango della Repubblica Centrafricana.

Come la E di Delfi, il sango aiuta il narratore a distrarsi dalla morte del padre, concedendogli il tempo necessario a congedarsi da lui e a trovare le parole per dire il dolore della perdita. Il protagonista vagabonda così per pagine e pagine, esplora l'esperienza del quotidiano senza darsi una direzione precisa, intento a cercare l'inizio

⁷⁷ *Ivi*, cit., p. 283.

e la fine del suo romanzo, insieme ad aneddoti e personaggi in grado di arricchire il suo racconto, tanto che il lettore potrebbe avere l'impressione di leggere degli appunti preparatori presi in previsione della stesura di un romanzo e non un romanzo vero e proprio.

Ritroviamo un narratore in cerca di soggetto, dunque, ma questa volta egli non descrive più la narrazione nel suo farsi e le sue difficoltà a trovare un soggetto. Narra invece il processo di apprendimento del sango, le fascinazioni e le repulsioni che la nuova lingua suscita, le piccole frasi strappate alla confusione dei suoni e delle grammatiche.

Fin dalle prime pagine Alexakis mette così in scena le sue spirali narrative, attraverso il gioco di domande e di risposte che abbiamo già messo in luce: «*Quel besoin avais-je d'une troisième langue ?*»⁷⁸. La prima risposta arriva nella pagina seguente : «*J'ai peut-être eu envie de découvrir une langue étrangère parce que je n'en connaissais aucune.*»⁷⁹. E ancora poco più avanti :

Que signifiait donc cette sollicitude soudaine pour la culture noire ? Et pourquoi avais-je pensé à une langue mineure ? Afin de rendre mon entreprise encore plus singulière ? Par compassion pour les petites langues qui ont de plus en plus de mal à se faire entendre ? Le grec aussi est une langue menacée.⁸⁰

Il narratore cerca allora nei suoi ricordi d'infanzia una risposta a questo inspiegabile interesse, senza ottenere alcun successo. A queste prime interrogazione si intreccia anche l'evocazione della morte del padre: : «*Je n'avais pas prévu que la mort de mon père me coûterait tant. Ne l'aimais-je pas suffisamment ? Pensais-je qu'il ne m'aimait pas assez ? Je croyais néanmoins que sa disparition me blesserait moins que celle de ma mère, qu'elle laisserait un vide moins grand*»⁸¹. Quest'ultima introduce un'ulteriore domanda :

Peut-on apprendre une langue uniquement pour amuser un absent ? Il m'arrive de formuler des questions dont je ne cherche pas la réponse. Ce ne sont que des points d'interrogation nus qui surgissent dans le désert de mon esprit tels des cactus. Une autre interrogation a davantage retenu mon attention : peut-on tomber amoureux d'une langue comme d'une femme ?⁸²

⁷⁸ Alexakis, Vassilis, *Les mots étrangers*, [2002] 2011, Folio Gallimard, cit., p. 12.

⁷⁹ *Ivi*, cit., p. 13.

⁸⁰ *Ivi*, cit., p. 14.

⁸¹ *Ivi*, cit., p. 23.

⁸² *Ivi*, cit., p. 25.

Il padre sarà in effetti, per tutto il romanzo, lo spettatore assente e silenzioso degli avvenimenti narrati. A lui il protagonista si rivolge spesso direttamente. I dubbi rispetto al suo progetto continuano in ogni caso a tormentare lo scrittore anche quando si reca a Beauvais per far visita a uno dei più grandi esperti francesi di lingue africane: «Attendrait-il une explication de ma part ? Devais-je lui avouer que j'avais été moi-même étonné par mon intention ? »⁸³. La domanda viene infine ribadita dal suo editore, Georges:

- Pour quelle raison as-tu choisi le sango ?

- il est difficile d'expliquer pourquoi on a choisi une langue quand on n'a aucune raison de l'apprendre.⁸⁴

Come la scrittura, apprendere il sango è un'attività ingiustificabile. Da qui in avanti il narratore racconta i suoi progressi nell'apprendimento del sango, le parole che lo incuriosiscono, i suoi primi tentativi di comporre delle frasi di senso compiuto: «J'essaie de jouer mes deux rôles, de professeur et d'élève, du mieux que je peux. Aussitôt que j'apprends un mot, je m'empresse de me l'enseigner »⁸⁵. Il narratore spiega così la formazione del plurale e la negazione, invitando il lettore ad appassionarsi a sua volta a questa nuova lingua, tanto che alcuni brani potrebbero far parte di un libro di grammatica. Il dizionario accompagna il narratore in questa impresa e si trasforma ben presto in un libro di avventura, a partire dal quale il protagonista divaga e si abbandona alla fantasticheria.

«Perché ho deciso di imparare il sango?», la domanda non smette di riproporsi, ma la prima risposta a questo interrogativo ricorrente viene formulata soltanto a pagina 54:

Je commence à penser que l'apprentissage d'une langue ressemble à une cure de jouvence. Le sango ne me rappelle rien, mes souvenirs lui sont étrangers, il me donne l'agréable illusion que je peux prendre un

[...]

Je sais à présent comment on dit « mon père est mort ». C'est précisément l'exemple donné par le dictionnaire pour illustrer le verbe *kui*, mourir : *Baba ti mbi a kui*. Ce *a isolé* n'indique pas le

⁸³ *Ivi*, cit., p. 33.

⁸⁴ *Ivi*, cit., p. 41.

⁸⁵ *Ivi*, cit., p. 50.

passé comme en français. Il dédouble le sujet chaque fois que celui-ci n'est pas un pronom personnel. *Baba ti mbi a kui* : J'écris cela calmement. J'oublie de m'émouvoir.⁸⁶

Le due lingue di scrittura del narratore, perfettamente bilingue, non danno scampo al dolore della perdita. Proprio per questo egli ha bisogno di una terza lingua per fare l'esperienza dello straniamento nell'enunciazione del suo vissuto. Di questa pratica straniante il narratore – che condivide questo biografema con Alexakis – ha fatto esperienza prima con il francese, lingua appresa nella tarda giovinezza, e poi con il greco, lingua materna riappresa dopo vent'anni di abbandono. Imparare una nuova lingua restituisce almeno momentaneamente la giovinezza, se non l'infanzia, e permette al narratore di dire per la prima volta la morte del padre senza soffrire, come se *significante* e *significato* avessero smesso di coincidere. Imparare una nuova lingua diventa così un esercizio di distanziamento. *Baba ti mbi a kui*: questa frase in sango ritornerà diverse volte nel corso del romanzo, come una sorta di *leit-motiv*. Significativamente, tutte le volte verrà utilizzata come esempio per esplicitare una regola fonetica del sango e mai per comunicare a qualcuno la morte del padre o per riflettere su di essa. Vediamo così incarnato il processo secondo il quale l'apprendimento di una nuova lingua e le riflessioni su di essa possano togliere peso alla perdita subita. Così *Baba ti mbi a kui* è la frase che serve al narratore per imparare l'accentuazione tonica del sango prima con Marcel Alingbindo⁸⁷ e poi con Albert⁸⁸. In questo modo, la frase viene ripetuta in maniera ricorrente, quasi a voler esorcizzare il pensiero della morte del padre, spostando il fulcro dell'attenzione dal senso al suono. Incontreremo ancora una volta quest'espressione, come vedremo, alla fine del romanzo.

Prima di coltivare il pensiero di andare in Africa per perfezionare la sua conoscenza del sango, il narratore si interroga ancora a lungo sulla direzione in cui il sango lo sta conducendo, guidato dalla consueta tensione dei narratori alexakiani a interrogarsi ossessivamente sul senso della loro pratica: « Je sais à présent que le sango me conduit quelque part – peut-être à un endroit où je constaterai avec joie mon absence ? J'évite de songer à notre destination. Je me contente de la suivre à la trace, ce qui n'est déjà

⁸⁶ *Ivi*, cit., p. 54.

⁸⁷ *Ivi*, p. 128.

⁸⁸ *Ivi*, p. 217.

pas très facile »⁸⁹. La frase sango, in effetti, « se développe à l'ombre d'un doute »⁹⁰ e sembra far caso al modo di procedere narrativo dello scrittore, che di dubbio in dubbio cerca di scoprire dove l'apprendimento del sango lo stia conducendo. Così, l'interrogazione sul senso di questa impresa non si arresta e il narratore formula diverse ipotesi, rilanciando continuamente la trama: « Serais-je en train de me servir du sango pour faire la paix avec moi-même ? [...] Vu de Bangi, l'écart entre Athènes et Paris doit paraître totalement insignifiant »⁹¹. E ancora :

Pourquoi suis-je en train de noter toutes ces choses ? [...] Je m'imagine peut-être que les mots sont des animaux sauvages qu'il faut apprivoiser ? Je cherche autant à les connaître qu'à me faire connaître d'eux.

[...]

Je ne prétends pas composer mon propre manuel de sango. J'ai juste envie de parler de cette langue comme on peut le faire d'une femme. Il faut croire que je commence à l'aimer car je ne supporterais pas que des inconnus s'intéressent de trop près à elle.⁹²

Il protagonista, che sembra non trovare alcuna ragione sufficiente a giustificare il suo interesse per una lingua inutile e magnificamente gratuita, finisce per concludere con un aforisma: « Ne pas avoir de raison pour apprendre une langue n'est une raison de ne pas l'apprendre »⁹³. Nel dipanarsi della narrazione ritroviamo nuovamente l'idea di scrittura come deriva, non sapere assoluto e perdita di controllo: « Je me laisse porter par les mots en attendant qu'ils consentent à me dévoiler le sens de notre voyage. J'espère que le sango aura la délicatesse de m'expliquer un jour pourquoi je l'ai appris »⁹⁴. Più avanti dirà addirittura : « Je suis impliqué dans une histoire que je ne maîtrise pas, qui progresse toute seule... Je n'ai qu'à ouvrir l'œil »⁹⁵.

L'autore cerca, in ogni caso, di confortarsi dicendosi che l'interesse per sango è il naturale prolungamento del suo amore per le parole:

⁸⁹ *Ivi*, cit., p. 73.

⁹⁰ *Ivi*, cit., p. 74.

⁹¹ *Ivi*, cit., p. 75

⁹² *Ivi*, cit., p. 77

⁹³ *Ivi*, cit., p. 87.

⁹⁴ *Ivi*, cit., p. 88.

⁹⁵ *Ivi*, cit., p. 137.

[...] le sango ne marquait pas une rupture dans mon histoire, mais s'inscrivait dans le prolongement d'une curiosité très ancienne, bien antérieure à mon arrivée en France, que j'avais ressenti pour la première fois dans le cimetière nord d'Athènes, en décryptant le nom de Katérina G. Papagéorgiou.⁹⁶

Dopo due mesi passati tra libri e dizionari, l'autore sembra in ogni caso girare a vuoto: « J'en avais assez de cette langue, de sa syntaxe, de ses bizarreries. Son exotisme avait assouvi mon goût de la nouveauté, ma vanité d'amateur était comblée. Le pari que j'avais fait me paraissait si dénué de sens que j'évitais de me demander si j'avais gagné. J'étais plus fatigué, abattu »⁹⁷.

Attraverso il sango l'autore riflette anche sulla sua pratica di scrittore: « Je constate que je suis en mesure de dire « mon livre est terminé » : *Buku ti mbi awe*. Mes écrits ne sont que des tentatives de définition d'un mot qui m'échappe... J'ai besoin d'écrire des pages et des pages justement parce que je ne le connais pas »⁹⁸. Qui troviamo enunciato nitidamente, ancora una volta, il principio narrativo che sta alla base di tutti i suoi romanzi: la ricerca di una parola che sfugge, di una parola che s'intende portare alla luce ambiguamente tra volontà di sapere e necessità di nascondere.

Al fine di comprendere il motivo per cui sta studiando il sango e per trovare le parole che ancora gli sono nascoste, l'autore decide di recarsi nella Repubblica Centrafricana. Qui si dedica all'esplorazione della città di Bangi e all'attenta osservazione delle sue strade. Conosce Yves Bidou, il consigliere culturale del centro di cultura francese e lo scrittore Sammy Mbolieada, insieme a numerosi personaggi alti in colore, tra i quali potremmo citare un meccanico greco stabilito da anni a Bangi, un anziano francese di origine polacca, scrittori, studenti ed anche uno stregone. Questo piccolo paese dell'Africa non manca sotto numerosi punti di vista di ricordagli la Grecia. In particolare, molti dialoghi del romanzo sono dedicati ai rapporti coloniali tra sango e francese. Il narratore si sente particolarmente toccato dal fatto che questa lingua rara non sia insegnata nelle scuole, perché considerata troppo povera di vocaboli per trattare alcune materie. Torna così alla sua infanzia in Grecia e alla diglossia che ha afflitto per anni il paese. Occasione di questi scambi sono le due conferenze tenute dal narratore in Centrafrica. Anche questo è un motivo ricorrente nell'opera di Alexakis:

⁹⁶ *Ivi*, cit., p. 103.

⁹⁷ *Ivi*, cit., p. 123.

⁹⁸ *Ivi*, cit., p. 133.

la messa in scena di conferenze o incontri pubblici in cui il narratore stesso, o un altro scrittore, risponde alle domande del pubblico. Colpisce che questi incontri fittizi ricalchino le domande proposte ad Alexakis nel corso di interviste e incontri a cui ha davvero preso parte. Ne *Le cœur de Marguerite* avevamo per esempio letto la descrizione della conferenza di Eckermann. Sembra quasi che lo scrittore, stufo di ricevere sempre le stesse domande da critici e giornalisti, voglia proporre nei suoi stessi romanzi una sorta di compendio con le risposte alle domande ricorrenti. Tutto ciò non manca di creare dei forti cortocircuiti tra finzione e realtà e rappresenta allo stesso tempo una forma di commento dell'autore alla ricezione dei suoi libri attraverso la messa in scena del dialogo con i lettori. L'ultima conferenza, al termine del suo viaggio, è anche un pretesto per tornare alla domanda che assilla il narratore, pronunciata dall'ambasciatore francese:

- Pourquoi avez-vous décidé d'apprendre le sango ?
- Les mots étrangers connaissent des histoires surprenantes. C'est un agrément de les fréquenter. J'étais probablement un peu las de toujours interroger les mêmes mots grecs ou français. J'avais besoin d'entendre autre chose que ce que je savais déjà. Le dictionnaire de sango ne m'a pas moins fasciné que les aventures de Tarzan quand je les lisais adolescent⁹⁹.

Perché dunque il narratore ha imparato il sango? Per andare in Centrafrica, per fare un esercizio di distanziamento e dire la morte del padre, ma anche per scrivere il suo libro. Una volta tornato a Parigi l'autore può allora tirare le somme:

En fait, j'ai le sentiment de vivre un commencement plutôt qu'une fin, comme si mon voyage devait durer encore longtemps. Je n'envisage pas de renoncer à l'étude du dictionnaire de sango. Il a perdu insensiblement son caractère exotique. Ses mots font désormais partie de mon histoire. Le temps est bien loin où je pouvais écrire *Baba ti mbi a kui* en oubliant de m'émouvoir. Je ne peux pas prononcer ni même murmurer cette phrase sereinement. Je ne lis plus le dictionnaire comme un roman d'aventures mais comme un récit autobiographique¹⁰⁰.

Da romanzo d'avventura a racconto autobiografico, la nuova lingua ha finalmente acquisito uno spessore sufficiente per accogliere ricordi, emozioni ed esperienze. A questo punto può svolgersi l'ultimo incontro con il fantasma paterno. L'episodio è significativamente preceduto e seguito da due spazi bianchi, come a segnare due silenzi.

⁹⁹ *Ivi*, cit., p. 267.

¹⁰⁰¹⁰⁰ *Ivi*, cit., p. 285.

Il romanzo si conclude proustianamente sul suo inizio, ovvero sull'espressione del desiderio di scrivere una storia ispirata alle avventure che abbiamo appena letto. Siamo nuovamente di fronte a un'opera circolare che si conclude quando lo scrittore sembra aver raccolto materiale sufficiente a costruire il libro:

Écrirai-je quelque chose sur le sango, conformément aux vœux de la famille Alingbindo ? Comment pourrais-je passer sous silence cette langue qui m'a tenu compagnie pendant si longtemps ? Je me souviens d'avoir dit à Georges que les romans traitent toujours d'une découverte. « Ou d'une perte », avait-il répliqué. On peut très bien évoquer une découverte et une perte en même temps.

[...] Je ne sais pas comment je vais commencer, mais je sais que j'aimerais finir par des mots étrangers. Comment ne pas me reconnaître dans un récit qui commencerait dans une langue et se terminerait dans une autre ?¹⁰¹ (295)

Così finalmente lo scrittore può concludere il suo romanzo con le parole che aveva cercato prima nel dizionario e poi in Centrafrica. Imparare il sango gli permette di dire la morte con delle parole che, pur mantenendo il dolore dalla perdita a distanza, hanno ormai un aspetto familiare:

Baba ti mbi a kui.
Mama na baba ti mbi a gue yekeyeke na wuruwuru pepe.
Mbi yeke gi mbi oko.
Mbi sara mbeti na faranzi, ngbangati so mbi yinga sango pepe.
Buku ti mbi awe¹⁰².

Lo scrittore si esime dall'aggiungere una traduzione a queste parole. Il lettore attento, seguendo il tortuoso percorso che ha condotto l'autore ad apprendere il sango, è in grado di tradurre queste frasi senza servirsi del dizionario:

Mon père est mort.
Ma mère et mon père sont partis tout doucement, sans faire de bruit.
Je suis seulement moi un.
J'ai écrit en français, parce que je ne connais pas le sango.
Mon livre est terminé¹⁰³

¹⁰¹ *Ivi*, cit., p. 295.

¹⁰² *Ivi*, cit., p. 295-296.

¹⁰³ Traduzione mia.

Le parole che lo scrittore cercava sono venute alla luce e ancora una volta il libro può terminare su questa scoperta.

1.4. LA FORMA INTERROGATIVA DEL ROMANZO

Come ha sottolineato Dominique Viart: « l'écrivain contemporain serait plus incertain, en proie au doute, voué aux pratiques obscures de l'enquête et nostalgique d'une littérature qui ne peut plus être »¹. Indubbiamente, i romanzi di Alexakis che abbiamo analizzato finora prendono la forma di vere e proprie inchieste ed esprimono una poetica del dubbio, inserendosi pienamente nella nuova fenomenologia delle scritture contemporanee fondate sull'inchiesta e lo scioglimento di un mistero².

Come abbiamo visto, al centro del racconto c'è sempre un enigma, spesso insolubile, che permette all'autore di divagare indefinitamente e di indugiare su particolari prescindibili, in modo da poter prendere tempo prima di formulare l'ultima frase del libro che chiuderà circolarmente l'enigma e, insieme, il processo di scrittura. Si tratta di inchieste devianti, nelle quali il vero scopo dell'autore non è quello di risolvere l'enigma, ma di iniziare e finire il libro. Potremmo affermare che i romanzi di Alexakis presentino una struttura essenzialmente interrogativa, che alterna dialetticamente messe in moto e arresti nello svolgimento della narrazione. Roland Barthes aveva lungamente riflettuto sulla struttura dei testi che pongono al proprio centro un enigma e il suo scioglimento a partire dall'analisi del celebre racconto di Balzac:

La dynamique du texte (dès lors qu'elle implique une vérité à déchiffrer) est donc paradoxale : c'est une dynamique statique : le problème est de maintenir l'énigme dans le vide initial de sa réponse ; alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des retards (chicanes, arrêts, dévoilements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage en jeu échelonné d'arrêts : c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la « réticence », cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie.³

¹ Vercier, Bruno, Viart, Dominique, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005, cit., p. 315.

² Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Corti, Paris, 2019.

³ Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, cit., p. 81.

Anche nei testi di Alexakis l'inevitabile precipitare della storia verso la sua fine viene costantemente rallentata da meccanismi dilatori: l'autore introduce continuamente dei sentieri narrativi alternativi, che deviano dall'argomento principale, lasciando il lettore in attesa delle conclusioni e del ritorno dell'autore sull'asse narrativo principale. Oppure, i narratori formulano delle risposte parziali o deliberatamente sbagliate all'enigma, del quale talvolta si enuncia anche la potenziale insolubilità, generando quelli che Barthes ha definito blocchi. A questo dobbiamo la proliferazione di domande e di dubbi che puntellano i romanzi dell'autore e che compongono dei romanzi dalla forma marcatamente dilatoria, nel corso dei quali gli enigmi principali vengono gradualmente ripresi e sviluppati.

Sono quindi dei racconti ermeneutici, con una differenza fondamentale rispetto al solido racconto ottocentesco analizzato da Barthes: la soluzione dell'enigma non è mai definitiva, alla fine dell'attesa dilatoria non vi è più alcuna verità nascosta. Nulla può ormai chiudere e concludere la storia, se non delle verità provvisorie. Gli stessi meccanismi dilatori non sono più finalizzati a trovare la verità, ma soltanto a prolungare indefinitamente il tempo dell'attesa per far proliferare il testo.

1.2.4. *AP. J.C.*: UN'INCHIESTA SULL'ATHOS

Il romanzo *Ap. J.C.* prende una struttura simile a quella che abbiamo appena descritto. Tuttavia, pur senza perdere il proprio carattere ermeneutico, il testo si avvicina quasi, nella sua forma, a un reportage giornalistico. Se scompare l'assillante interrogazione alla pagina bianca e al senso della scrittura che avevamo messo in luce all'inizio della nostra analisi, si moltiplicano invece le fonti citate e le interrogazioni rivolte ad esperti intorno al Monte Athos. Incolto al pari del lettore, il narratore mette in scena se stesso nell'atto di documentarsi sulla sacra montagna, confessando periodicamente la propria inettitudine a districarsi nella mole delle informazioni raccolte. Se nel romanzo precedente – in cui il narratore metteva in scena se stesso nell'atto di apprendere il sango – persisteva un'interrogazione alle ragioni del proprio interesse per una lingua africana rara, in questo romanzo scompare anche quest'ultima domanda di senso, poiché l'inchiesta è stata commissionata al narratore dalla sua padrona di casa, Nausicaa, che vorrebbe ritrovare il fratello scomparso sul Monte molti anni prima.

I messaggi meta-diegetici saranno in effetti molto rari, anche se il narratore si rivelerà non privo di ambizioni letterarie e non mancherà, come vedremo, di deviare periodicamente dalla sua ricerca per riflettere sulla propria vita. Nonostante la tradizionale scansione in capitoli, il romanzo si presenta infatti come una sorta di quaderno nel quale il narratore raccoglie le informazioni da comunicare alla sua anziana inquilina; questa struttura, simile ancora una volta a quella di un diario, lascia ampio spazio e ampie libertà al narratore, libero di deviare dal filo principale delle sue ricerche.

Una delle prime riflessioni che troviamo nel testo riguarda il fatto che l'inchiesta gli è invisa: i monaci e il Monte Athos gli paiono all'inizio un soggetto tetto e poco affascinante. Allora, quasi per consolarsi del carattere monotono e libresco delle sue ricerche, il narratore apre un'altra linea d'investigazione sui pre-socratici. Opponendo «la colline des doutes» e «le mont des certitudes»⁴, l'autore raddoppia così i fili tematici del suo testo, proponendosi allo stesso tempo di parlare dei due volti della Grecia. Non è difficile capire fin d'ora che forse il vero soggetto dell'autore è la Grecia stessa e le contraddizioni che la percorrono. C'è tuttavia un'altra strategia con la quale il narratore si rende più piacevole l'inchiesta. Ne troviamo testimonianza nel passo che segue:

Je prends ces mots dans un gros cahier pareil à un livre. J'ai écrit sur sa couverture, qui est d'un vert clair, les mots MONT ATHOS en majuscules noires comme sont inscrits les noms des morts sur les crânes. Je ne comptais consigner ici que des informations concernant la communauté athonite, voilà pourtant que je parle de tout et de rien, comme si j'avais l'ambition de composer un texte plus ample et plus personnel.

Je ne cherche peut-être qu'à tester mes aptitudes à l'écriture avant de commencer à rédiger mon mémoire. Serais-je sous le charme des livres que je lis à Nausicaa ? Il s'agit de romans, d'essais, de recueils des poèmes.⁵

I testi di cui parla il narratore, svelando in questo modo anche una certa ambizione letteraria, sono *La tulipe noire* d'Alexandre Dumas, *Les Grandes Heures de l'humanité* di Stefan Zweig e, infine, *Le livre de l'impératrice Élisabeth* di Constantinos Christomanos. Il narratore nutre la non modesta aspirazione di

⁴ Alexakis, Vassilis, *Ap. J. C.* [2007], Folio Gallimard, 2013, cit., p. 25.

⁵ *Ivi*, cit., p. 27.

organizzare le tetre informazioni raccolte sull'Athos in un romanzo d'avventure, arrivando perfino a criticare i libri di storia:

Ce sont des livres qui trompent leur lecteur, car il est naturellement impossible de ressusciter le passé. Le roman historique ne me paraît pas acceptable que lorsqu'il ne prétend pas à l'érudition, quand il met l'histoire au service du roman, comme le fait si bien Alexandre Dumas. Je me suis soudain demandé si l'auteur des Trois Mousquetaires a donné le nom d'Athos à l'un de ses personnages en songeant à notre péninsule.⁶

In questo passo emerge l'espressione di una sorta di "romanzesco nostalgico", che diventerà dominante nei libri successivi di Alexakis. Le premesse "metodologiche" del testo sono in questo modo fissate e la sfida è posta. Tuttavia, nonostante le ambizioni del narratore, il suo libro non farà che registrare l'impossibilità di realizzare un romanzo ottocentesco.

Una prima ragione di questa impossibilità risiede nel fatto che il narratore intervalla la narrazione delle sue ricerche al racconto di alcuni prescindibili particolari della sua vita sui quali indugia a lungo. Sono in effetti gli unici inserti che tenta di giustificare nel corso della narrazione, senza però scusarsene col lettore: «Pourquoi est-ce que je raconte tout cela? Je tiens les propos que l'ai besoin d'entendre»⁷. In questo modo, il narratore mette in scena il carattere ibrido del testo che è in procinto di scrivere, nonché la sua natura autoreferenziale.

La seconda ragione viene esposta più avanti, quando il narratore si spingerà fino ad utilizzare alcune tecniche di *suspance* proprie del romanzo ottocentesco. L'aspettativa del lettore sarà tuttavia costantemente tradita, perché le vicende narrate non saranno degne di un vero romanzo d'avventura, limitandosi, come abbiamo già detto, a mettere in scena la ricerca di informazioni sull'Athos. Vediamone qualche esempio. Il quindicesimo capitolo si apre come segue: « Soir du lundi saint. Je suis retourné dans le café où j'étais hier matin, à la même place. Je me vois dans la baie vitrée, penché sur mon cahier. C'est un nouveau cahier, le premier je l'ai achevé »⁸. Dopo essersi rappresentato narcisisticamente in posizione di scrittura, il narratore continua nella pagina successiva: « Il est huit heures du soir. J'ai l'impression qu'il me faudra

⁶ *Ivi*, cit., p. 128.

⁷ *Ivi*, cit., p. 46.

⁸ *Ivi*, cit., p. 151.

travailler jusqu'à la fermeture du café pour rendre compte des événements de la journée. Elle a pourtant débouté de façon paisible»⁹. La curiosità del lettore viene così sollecitata. Tuttavia, nelle pagine successive del capitolo assisteremo alla prima colazione del narratore, che poi si limiterà a riportare il dialogo svolto durante un pranzo accademico, semplice pretesto per presentare delle ulteriori informazioni sull'Athos e per criticare aspramente la chiesa ortodossa e i monaci. Quindi la narrazione torna al café di Salonico in cui avevamo lasciato il narratore all'inizio del capitolo: «Je crois que je vais m'en aller aussi. Il est minuit. Je prendrai le car de six heures du matin qui va directement à Ouranopolis. Je poursuivrai la narration de cette journée dans le car »¹⁰. Nel capitolo successivo troviamo poi la trascrizione della conferenza di Vertziris all'Università di Atene, pretesto di nuovo per intavolare un discorso sulla laicizzazione della Grecia.

La stessa tecnica narrativa è poi ripresa, ad esempio, verso la fine del romanzo in apertura del diciannovesimo capitolo: «J'écris la fin de mon aventure dans le train, en rentrant à Athènes. Le mot aventure n'est pas excessif. Les faits qui ont eu lieu hier après-midi m'autorisent, je pense, à l'employer.»¹¹. E ancora : « D'autres événements inattendus se sont produits hier que j'ai hâte de raconter. Je n'ai pas la capacité cependant d'aller d'un sujet à l'autre. Je ne sais dire les choses que dans l'ordre »¹². Ancora una volta però le avventure in cui verrà coinvolto il narratore non saranno mai all'altezza di quelle presenti nei romanzi ottocenteschi, nonostante il narratore moltiplichi i riferimenti. Racconta così l'ultima parte dei fatti che sono accaduti sull'Athos.

Innanzitutto, ritrova Dimitris Nicolaïdis, fratello di Nausicaa. La missione del narratore potrebbe considerarsi in questo modo compiuta : «J'étais en train de goûter à la profonde joie que procure aux héros de roman le sentiment du devoir accompli»¹³. Tuttavia, il soggiorno sulla sacra montagna si protrae, concludendosi più avanti con una colluttazione con Zacharias, un monaco che dipinge icone con gli ori trafugati dalle antiche tombe. Mentre descrive la lotta con Zacharias, il narratore fa addirittura

⁹ *Ivi*, cit., p. 153.

¹⁰ *Ivi*, cit., p. 267.

¹¹ *Ivi*, cit., p. 333.

¹² *Ivi*, cit., p. 334.

¹³ *Ivi*, cit., p. 357-

riferimento al vetriolo: «L'idée m'a affleuré de le frapper avec la bouteille de vitriol qui traînait sur sa table. Si je ne l'ai pas fait, c'est que le vitriol est associé dans mon esprit au souvenir de romans passés de mode. Je me suis contenté de prendre la couronne de myrte »¹⁴. Il protagonista è allora obbligato a una fuga precipitosa, inseguito dal monaco e dai suoi colpi di fucile, per essere salvato in extremis sulla nave di Paulina Menexiadou.

Per concludere, rileviamo in questo romanzo come le interrogazioni al testo che scandivano, come abbiamo visto, i testi di Alexakis, diventino rare. Se il narratore si rappresenta in posizione di scrittura non è che per creare degli effetti di *suspance*, fedele al proposito che si era dato all'inizio del romanzo di trasformare le informazioni raccolte in un romanzo d'avventure. I riferimenti a questi romanzi "passés de mode" diventano però sempre più ironici, come quello al vetriolo esposto poco sopra, come se il narratore fosse obbligato suo a malgrado a registrare l'impossibilità della sua operazione.

1.2.5. *LE PREMIER MOT*: COME INGANNARE LA MORTE CERCANDO LA PRIMA PAROLA

Ne *La Langue Maternelle* un narratore in preda al dubbio si domandava quali fossero le parole finali del suo romanzo. Ne *Le Coeur de Marguerite* una domanda ricorrente era: "Qual è la frase che inizia e finisce il mio romanzo?", mentre ne *Les mots étrangers* avevamo trovato un narratore alle prese con una parola la cui definizione continuava a sfuggirgli. In *Le premier mot* lo stesso principio viene ripreso e allargato, trasformandosi in un quesito molto più vasto e nuovamente irrisolvibile: qual è stata la prima parola pronunciata dall'uomo?

Questo l'enigma che, attraverso una serie di ritardi, blocchi, divagazioni e meccanismi dilatori, la narratrice del romanzo tenterà di sciogliere. Come al solito, al quesito principale se ne intrecciano altri, impliciti, che andranno a loro volta a svelarsi gradualmente: per esempio, l'interrogazione sul senso della scrittura e del testo che la protagonista sta redigendo. Accanto a questo, il grande asse tematico che regge la narrazione è la morte del fratello.

¹⁴ *Ivi*, cit., p. 370-371.

Ne avevamo avuto un sospetto nel romanzo precedente: il fratello di Nausicaa era scomparso sull’Athos, mentre il fratello del protagonista era morto in tenera età. In questo romanzo, la perdita subita dalla narratrice ci viene introdotta fin dalla prima frase del libro: «Je n’avais pas imaginé que le soleil me rappellerait si vivement mon frère. Il n’aimait pas particulièrement le soleil»¹⁵. Il fratello è un professore di Letterature Compare: a lui e al suo amore per le parole viene dedicata la ricerca. La narratrice infatti è un’artista che costruisce piccoli battelli decorativi e non nasconde, come il narratore precedente, la propria ignoranza sul soggetto che ha scelto d’indagare. Del resto, come abbiamo già più volte ripetuto, i misteri che i narratori si propongono di sciogliere non hanno in realtà alcuna soluzione e hanno il solo scopo di fare proliferare il testo, dando il tempo a chi scrive di formulare il proprio congedo dai defunti. All’inizio del romanzo, dove lo stesso Alexakis pone di solito le premesse del suo romanzo, c’è un episodio che riveste, a questo proposito, un’importanza particolare. La protagonista evoca una conversazione avuta con il fratello in un *café* d’Atene. Mentre toccano gli argomenti più svariati, la narratrice si sofferma brevemente su due bambini che stanno giocando a nascondino e si ripetono queste parole:

- Où es-tu?
- Où est-tu, toi?¹⁶

A queste frasi la narratrice è presa da un intenso malessere: « J’ai éprouvé une vive angoisse. L’idée m’est venue qu’ils ne parviendraient pas à se retrouver, qu’ils allaient se perdre définitivement dans la foule »¹⁷. Vediamo qui introdotto un motivo ricorrente, che scandirà il testo come un ritornello. Si tratta della prima trasposizione letteraria del gioco del rocchetto studiato e descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*. Il gioco del rocchetto viene, per altro, esplicitamente citato verso la fine del romanzo a proposito della prima parola pronunciata dall’uomo, quasi che l’autore stesso volesse suggerire un collegamento¹⁸. Tornando al primo capitolo del romanzo,

¹⁵ Alexakis, Vassilis, *Le premier mot* [2010], Folio Gallimard, 2012, cit., p. 11.

¹⁶ *Ivi*, cit., p. 21,

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 358.

alla fine del colloquio col fratello, la narratrice osserva ancora i bambini che non hanno smesso di giocare:

- Où es-tu?

Il n'a reçu aucune réponse. J'ai ressenti la même anxiété que celle qui s'était emparée de moi un peu plus tôt.

- Mais où es-tu ? a-t-il insisté.

J'ai repéré l'enfant qui appelait à côté d'un de ces appareils en forme de champignon que les cafés utilisent en hiver pour chauffer leurs terrasses. Je commençais à croire que mon inquiétude n'était nullement imaginaire lorsque la voix de l'autre enfant a enfin retenti :

- Ici !

Il était caché juste derrière mon dos.¹⁹

Troviamo qui riassunto il senso e la struttura del romanzo. Come nel gioco Fort/Da vediamo come l'allontanamento dell'oggetto amato generi un'angoscia incontrollabile nella narratrice, che si identifica con il bambino che invoca e chiama l'amico. L'angoscia è placata soltanto dalla voce del compagno di giochi che rivela la sua presenza significativamente dietro alla schiena della protagonista. Il gioco dei bambini è lo stesso che ripeterà la narratrice col fratello: la scrittura si configura quindi come un atto performativo, la cui finalità è quella di udire ancora la voce del fratello scomparso, dominando così il dolore della perdita. La narratrice gioca quindi, grazie alla scrittura romanzesca, con la sparizione del fratello in un Fort/Da freudiano che governa l'assenza e la presenza dell'essere amato, mettendola in scena.

Il capitolo successivo si apre infatti con la narratrice in posizione di scrittura, intenta quindi al dovere di memoria: «J'écris dans un espace qui ne se trouve nulle part»²⁰. E ancora « J'écris dans un vieux bloc de correspondance aux feuilles très fine, couleur bleu ciel, posé sur mes genoux. J'éprouve le besoin de parler et, en même temps, je ne souhaite être entendue par personne»²¹. Vediamo qui affermata ancora una volta l'autoreferenzialità del testo che si chiude nel cerchio intimo di un colloquio col fratello. Il testo è così sdoppiato su due diversi piani temporali: quello della narrazione

¹⁹ *Ivi*, cit., p. 25.

²⁰ *Ivi*, cit., p. 27.

²¹ *Ivi*, cit., p. 29.

al presente, che vede la narratrice scrivere da Atene, e quello della rimemorazione, al passato, nel quale viene evocata la malattia del fratello. La ricerca della prima parola, come vedremo, attraversa invece i due piani. A fine capitolo ritornerà poi, secondo la solita struttura a spirale che caratterizza i romanzi di Alexakis, il motivo principale:

J'ai cru que Miltiadis était tout près.

- Où es-tu? Ai-je murmuré.
- Où est-tu, toi? M'a-t-il répondu.

Je me suis retournée et j'ai fouillé des yeux un grand buisson.

- Moi je suis là, ai-je dit un peu plus fort.

Mais cette fois je n'ai pas eu réponse.²²

Comincia così l'evocazione degli ultimi giorni trascorsi con il fratello: non vengono registrati fatti straordinari, ma conversazioni e avvenimenti ordinari. La rimemorazione di questi giorni viene alternata come di consueto dalle riflessioni della narratrice sulla sua pratica, dalle quali emerge ripetutamente il desiderio di imprimere un movimento circolare alla scrittura:

Il me semble que je commence moi aussi à aimer les mots. J'ai le sentiment qu'ils me comprennent, qu'ils comprennent même davantage que je ne leur en dis, comme les bons psychanalistes. Ils sont à l'évidence plus intelligents que moi. Ils décrivent des cercles autour des événements, ils m'obligent à les voir sous un nouveau jour, ils restituent à chacun les mystères qui lui revient. Il y a quelques jours, j'ai observé à travers le store de la porte-fenêtre un oiseau assis sur une branche de l'olivier que j'ai planté dans un tonneau. Il s'est envolé soudainement, a effectué un grand tour dans le ciel, puis il a regagné l'arbuste et s'est posé exactement sur la branche où il était auparavant. « Les mots sont des oiseaux qui reviennent toujours à leur point de départ ».²³

Se le parole disegnano dei cerchi attorno agli avvenimenti, allargandoli e contenendoli insieme, esse sono anche degli uccelli che ritornano sempre al punto di partenza. Si sottolinea e riafferma così il potere epistemologico e curativo della scrittura in grado di dar senso ad eventi, come la morte, che resisterebbero altrimenti ad ogni tentativo di significazione. La stessa idea di circolarità del testo e della scrittura, ritorna più

²² *Ivi*, cit., p. 40.

²³ *Ivi*, cit., p. 75.

avanti, quando Miltiades, nel corso del secondo giorno trascorso con la sorella, formula per la prima volta l'enigma della prima parola:

J'aimerais bien savoir quand les hommes ont commencé à parler, à quel moment de leur évolution les moyens de communication plus rudimentaires dont ils disposaient jusque-là ont cessé de leur suffire. Quelle nécessité les a donc poussés à faire ce grand pas que constitue le premier mot ? Qu'ont-ils dit, lorsqu'ils ont enfin parlé ?

[...]

- J'aimerais bien savoir quel a été le premier mot. Je voudrais qu'on me le dise à la fin de ma vie, juste avant que je ferme les yeux. Je partirais ainsi plus tranquille.
- Ce ne serait pas seulement le premier mot, mais aussi le dernier.²⁴

In questo passo viene enunciato l'enigma sul quale si reggerà tutto il romanzo. Tuttavia il carattere circolare della ricerca s'adombra di un significato sinistro: il fratello della protagonista desidera che, alla fine della sua vita, gli venga svelata la prima parola pronunciata dall'uomo, che in questo modo sarebbe anche l'ultima da lui intesa in vita. Allo stesso modo, per la narratrice, che continua la ricerca dopo la morte del fratello, trovare la prima parola significherebbe interrompere il dialogo col fratello e ammetterne la scomparsa. Se come abbiamo visto, l'enigma scelto è in realtà insolubile, allora esso non è altro che un pretesto per eludere la morte e far durare il colloquio. Da questo momento in avanti, così, la narratrice comincerà a formulare tutta una serie di ipotesi fantasiste sulla fantomatica prima parola pronunciata dall'uomo. Per esempio: « Le premier mot qui a jamais été prononcé était un mensonge... Les hommes ont inventé la parole pour pouvoir mentir »²⁵, o ancora: « Nous avons mangé un moment en silence, comme les hommes primitifs l'ont fait durant des millénaires. "Le premier qui parlera prononcera le premier mot qui a jamais été dit", ai-je pensé »²⁶. La narratrice non si limiterà a formulare le sue ipotesi personali sulla prima parola, ma interrogherà anche diversi esperti, secondo un metodo già sperimentato in *Ap.J.C.* A queste ricerche si intreccia la descrizione dello stato di salute del fratello, poi della sua morte e delle esequie. La narratrice continua inoltre a formulare, accanto ai già numerosi fili narrativi, alcune interrogazioni sul senso del testo che sta redigendo:

²⁴ *Ivi*, cit., p. 79

²⁵ *Ivi*, cit., p. 94.

²⁶ *Ivi*, cit., p. 97.

Si j'écrivais un récit autobiographique, je consacrerai sûrement plusieurs pages à chacune d'entre elles, car elles occupent une place importante dans ma vie. [...] Serais-je en train de composer le texte que mon frère n'a pas eu le temps de rédiger ? Souvent, alors que j'observe le mouvement imperceptible que l'écriture imprime à ma main, je songe à sa main à lui, j'ai l'illusion que c'est lui qui tient le crayon. Il relaterait certes différemment tout cela, il passerait sous silence les détails auxquels je m'attache, son exposé serait mieux ordonné et plus profond.²⁷

Ancora una volta il fratello assente è dietro alle sue spalle e l'accompagna nella stesura del testo. Inoltre, il motivo principale continuerà ad essere ciclicamente ripreso:

- Tous les enfants aiment se cacher, a dit Aliko.

Je me suis souvenue des deux garçons qui jouaient à cache-cache à la terrasse d'un café de Colonaki, à la fin de l'été.

- Ils aiment aussi bondir hors de leur cachette en criant « Je suis-là ! », ai-je remarqué.

- Tu as raison. Ils cherchent à nous faire peur.²⁸

Ritorna inoltre la sinistra circolarità insita nella ricerca della prima parola:

- Je ne sais pas pourquoi il m'intrigue et en même temps je suis étonné de ne pas avoir eu plus tôt l'idée de le rechercher. Si je n'avais pas passé la plus grande partie de ma vie à lire, je n'y aurais probablement jamais songé. J'ai découvert un nouveau mystère, ce qui me réjouit profondément. Je ne crois pas que je parviendrai à l'élucider. Le chemin qui mène au premier mot est long et rétrécit progressivement.

- Il ne mène nulle part, a résumé Aliko.

- Je suppose que ses deux bords se rejoignent, qu'ils se terminent en pointe. Si j'ai le courage d'aller jusque-là, je me mettrai à genoux et, après avoir chaussé mes lunettes, j'examinerai cette extrémité qui me rappellera peut-être les trous noirs de la remise. Je pourrai dire ainsi que j'ai vu le point de départ de la roue que j'aurai parcourue.²⁹

Non è però che dopo la morte del fratello che la narratrice decide di prendere in mano le ricerche sulla prima parola intraprese al fratello: «Quand nous sommes arrivés à Montparnasse, j'ai pris la résolution d'apprendre quel était le premier mot et de le dire à mon frère»³⁰. Come abbiamo già sottolineato, sembra però che non abbia alcuna

²⁷ *Ivi*, cit., p. 129.

²⁸ *Ivi*, cit., p. 158.

²⁹ *Ivi*, cit., p. 163.

³⁰ *Ivi*, cit., p. 190.

intenzione di trovare una risposta definitiva, ma intenda semmai indugiare indefinitamente nell'attesa e prendere tempo, prima del congedo, nel tentativo di esaurire un argomento di fatto inesauribile. Questo principio si afferma esplicitamente quando, una sera, a cena con il linguista americano Paul Reed, sembra che quest'ultimo possa dargli una risposta:

J'ai eu soudain l'intuition qu'il le connaissait et qu'il allait me le révéler, ce qui m'a affolé. « Ne me dites pas, je vous en prie, l'ai-je imploré intérieurement. Je préfère le trouver toute seule. Je sais que ça me prendra du temps, mais je ne suis pas pressée. »

- Votre frère attend cependant votre réponse, n'est-ce pas ?
- Oui, il l'attend, mais il n'est pas pressé non plus. La mort est une patience.³¹

La narratrice si dedica a questa ricerca per poter continuare a tirare a sé il rocchetto di legno indefinitamente ed averlo sempre presente. Così il fratello torna di continuo tramite le storie che l'autrice raccoglie sulla prima parola pronunciata dall'uomo, che le permettono di mantenere vivo il colloquio con lui: «J'expose à mon frère, comme je l'ai toujours fait, mes raisonnements»³² e ancora: « Le premier mot est une question qui ne concerne que mon frère et moi »³³. Concludere la ricerca, trovare la prima parola, significherebbe invece trovare anche l'ultima e chiudere una volta per tutte questo dialogo. L'autrice rifiuta così di pronunciare l'ultima parola, che è anche la prima pronunciata dall'uomo, perché potrebbe nascondere per sempre il nome del fratello. Così, da qui in avanti i colloqui con studiosi ed esperti si moltiplicheranno. Bouvier, l'ex professore di letteratura di Miltiadis, sostiene che « le premier mot a été imposé par un drame sans précédent, par un changement sidéral »³⁴. Marylene Préaud e Bernard, due paleontologi, formulano altre ipotesi: la prima parola è stata espressa « pour évoquer une chose invisible qu'ils ne pouvaient pas montrer du doigts » oppure « pour enrayer les conflits qui mettaient en péril leur groupe et dont leur instinct ne les protégeait plus »³⁵. Altri ritengono che « le mobile du premier orateur était de s'imposer à ses camarades, de faire valoir sa stature de chef », eppure l'ipotesi che sembra sedurre

³¹ *Ivi*, cit., p. 236.

³² *Ivi*, cit., p. 248.

³³ *Ivi*, cit., p. 256.

³⁴ *Ivi*, cit., p. 276.

³⁵ *Ivi*, cit., p. 334.

di più la narratrice è che l'uomo abbia parlato «sans raison, pour passer le temps »³⁶. Tuttavia, questi dialoghi non sembrano portare a nulla, come ci era stato anticipato nel dialogo tra Miltiadis e Alikì.

Il senso del romanzo diventa ancora più chiaro, ricomponendo una serie di messaggi che, secondo il suo modo di procedere a spirale, lo scrittore aveva disseminato nel corso del testo. La prima frase compare nel sesto capitolo, durante il quale veniva descritta la morte del fratello e i primi giorni che hanno seguito la perdita. Durante la descrizione dei funerali, la linearità del testo viene improvvisamente spezzata da un aforisma: « Philippe est un mot, ai-je songé. Sa vie est la définition de ce mot »³⁷. Poco più avanti: « Le plus bel hommage qu'on puisse rendre à un défunt a été imaginé, à mon avis, par certains aborigènes d'Australie. Lorsque leur chef meurt, ils suppriment un mot, ils l'effacent définitivement de leur langue »³⁸. Se ogni persona è un nome e la sua vita ne è la definizione, allora ogni volta che qualcuno muore, un nome andrebbe soppresso per rendergli omaggio. Il ragionamento resta sospeso, ma viene poi ripreso nel corso del finale del libro: «J'ai eu l'intuition que les *Homo sapiens* avaient parlé pour conserver le souvenir d'un membre éminent de leur société ayant pris congé de la vie. "Le premier mot était un nom... Ils ont donné un nom au défunt pour ne pas l'oublier. J'écris pour assurer la survie du nom de mon frère" »³⁹. Emerge in questo modo non solo un'ipotesi sulla prima parola pronunciata dall'uomo, ma anche una spiegazione dell'operazione di scrittura intrapresa dalla narratrice legata al ragionamento iniziato pagine prime. I due fili – il senso della scrittura e la prima parola - in questo modo si congiungono: se ogni persona è un nome, che viene soppresso alla sua morte, allora io scrivo perché non voglio che il nome di mio fratello venga dimenticato e scompaia. Se non esiste un dizionario dei viventi, che conservi la definizione di tutti i loro nomi - ovvero il ricordo delle loro vite - è la scrittura che deve allora farsi carico dell'indispensabile compito di memoria, che preserva i nomi amati, quelli che devono essere ricordati.

³⁶ *Ivi*, cit., p. 335.

³⁷ *Ivi*, cit., p. 179.

³⁸ *Ivi*, cit., p. 186.

³⁹ *Ivi*, cit., p. 308.

Le ricerche dalla protagonista si concludono così in un fallimento, che è però al contempo una vittoria: « Je n'ai pas trouvé le premier mot »⁴⁰, « mes recherches n'ont pas abouti »⁴¹. Ce lo dimostra l'ultimo episodio al museo di Saint-Germain-en-Laye, poco prima della partenza da Parigi della narratrice. Nel museo vede la testa di una venere antica e scopre che questa non ha la bocca. Conclude allora:

Ainsi donc, Miltiadis, si je ne sais toujours pas quel a été le premier mot, j'ai néanmoins découvert un poème. Ce n'est pas rien, tu es d'accord, n'est-ce pas ? Bouvier m'a souhaité de ne jamais cesser de parler avec toi. C'est exactement ce que je veux. Je souhaite en somme, comme je n'ai pas trouvé le premier mot, ne jamais trouver le dernier non plus.⁴²

Il romanzo mantiene così la sua forma interrogativa, aprendosi e chiudendosi sulla stessa domanda, senza che una risposta sia stata formulata: il dialogo con la persona amata resta così costantemente aperto.

Per concludere, la narratrice ha tentato per tutto il corso del testo di giocare un ruolo attivo rispetto all'assenza imposta dalla morte, evocando il fratello nei suoi appunti, cercando per lui la prima parola ed esponendogli i suoi ragionamenti. Si tratta di edificare sull'assenza della persona amata una costruzione simbolica e immaginaria che aiuti a sopportare la mancanza. Il testo dice dunque all'assente: tu non sei qui, ma evocandoti, io ti rendo presente. Miltiadis è effettivamente costantemente presente alle spalle della narratrice. Si tratta, tramite la ricerca di prima parola, di «trasformare ciò che in se stesso è spiacevole in un oggetto suscettibile di essere ricordato»⁴³. Attraverso la scrittura, che inizia e finisce circolarmente, la narratrice controlla l'assurdo e il dolore della morte. È un romanzo quindi che si edifica soprattutto nel piacere suscitato dall'evocazione e dall'appello, che da consistenza e continuità al legame coi morti: « Je croirais volontiers que le premier mot porte le souvenir d'une séparation cruelle, d'une mort, et qu'il a été prononcé devant une tombe où pousse un petit olivier »⁴⁴.

⁴⁰ *Ivi*, cit., p. 358.

⁴¹ *Ivi*, cit., p. 362.

⁴² *Ivi*, cit., p. 382.

⁴³ Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere* [1920], Newton Compton, Roma, 1976, cit., p. 32-33.

⁴⁴ Alexakis, Vassilis, *Le premier Mot*, cit., p. 358.

1.2.6. *L'ENFANT GREC*: LE METALEPSI DI UNA SCRITTURA CLAUDICANTE

I due temi principali sui quali s'innesta la struttura del romanzo ci sono rivelati sin dal titolo: *l'Enfant Grec* rimanda sia al narratore-bambino, che ha iniziato ad amare la letteratura nella rimessa di Callithèa e che, adulto, vuole rendere omaggio agli eroi della sua infanzia; sia alla celebre poesia di Victor Hugo e all'appello filellenico formulato dal poeta durante la guerra di liberazione nazionale. Accanto a quelli appena citati, l'autore sviluppa anche altri temi secondari, secondo il consueto metodo a spirale, che prevede un avvicinarsi di riprese e di abbandoni fino al completo esaurimento della materia trattata; la rete di rimandi così creata è particolarmente complessa.

La trama è invece povera di avvenimenti: durante le sue passeggiate dall'hotel Perreyve al Luxembourg, il narratore, che è uno scrittore reso infermo da un'operazione alla gamba, stringe amicizia con Marie-Paul, la signora a guardia delle toilette, Odile e Georgette, due marionettiste del teatro di Guignol, e Ricardo, un senza fissa dimora italiano che ha eletto il Jardin du Luxembourg a sua dimora. A questi personaggi si aggiungono Jean Meunier, un bibliotecario che assomiglia a Jean Valjean, sua nipote Elvire, doppio di Cosette, e il nipote del narratore che, come Lucien de Rubempré, legge le sue poesie tra due tigli. Il narratore-scrittore ricorda le sue letture d'infanzia, riflette sulla scrittura, parla con il suo editore e con l'amico Charles. Per finire partecipa a una festa, organizzata nello stesso Louxembourg dai senatori, bruscamente interrotta dall'apparizione della morte in persona.

Partiamo, per cogliere la struttura del romanzo, dalla passeggiata in stampelle con la quale il testo debutta. Il passo claudicante del narratore doppia fin dall'inizio il passo claudicante della scrittura, che procede lentamente, si perde in divagazioni continue e indugia su particolari apparentemente prescindibili. La scena con cui si apre il romanzo vede infatti il narratore camminare lentamente dall'Hotel Perreyve fino al giardino del Luxembourg, disegnando i confini geografici del romanzo. Durante il tragitto il narratore svia continuamente dal filo narrativo principale, perdendosi in continue parentesi. Si trova così a descrivere nel dettaglio quel che vede nelle vetrine, le facciate apparentemente poco significative degli immobili e i marciapiedi. Il narratore mette così in abisso la sua modalità di scrittura, che sembra seguire la casualità del suo errare,

distogliendosi brevemente da un particolare che ha catturato la sua attenzione per poi tornare sul già visto e afferrarne altre particolari implicazioni: «Mon handicap m'oblige à regarder bien plus attentivement que je ne le faisais par le passé les vitrines des magasins et le façades des immeubles. Je suis devenu un sorte d'inspecteur des rues»⁴⁵. Il narratore si presenta così di nuovo come una “forma in attesa di contenuto”, un ispettore delle strade, un esploratore dell'infra-ordinario e delle minime cose del quotidiano. L'indugio e la lentezza dello scrittore vengono contrapposte alla fretta dei passanti che attraversano le strade senza vedere. Più simili al narratore sono invece i fumatori che oziano nei *café*: «Ils ne sont pas très bavards. La fumée qu'ils exhalent complète leurs propos, nuance leur pensée, admet leurs incertitudes. Fumer est une façon d'avouer qu'on ne connaît pas les réponses »⁴⁶. Lentezza e indugio saranno rivendicati in seguito dal narratore che rifiuta di scrivere a computer in favore di una scrittura lenta, composta pazientemente a matita, che lascia spazio ai dubbi e alle cancellature. Così come scrittura e passo claudicante coincidono, la guarigione – che corrisponderà alla riconquista della facoltà di camminare – equivarrà alla fine del romanzo.

Nel corso di questa prima passeggiata, viene inoltre introdotto un altro grande tema: la mescolanza inscindibile tra reale, o quanto viene presentato come tale, e immaginario, che caratterizzerà tutto il romanzo e che si esplicita nell'emergere ricorrente di riferimenti ironici al romanzo ottocentesco. Il narratore usa infatti le continue divagazioni anche per animare la narrazione della passeggiata con le sue memorie romanzesche che trovano una naturale risonanza nel Jardin du Luxembourg. Del resto, prima di uscire dall'albergo, il narratore, interrogato dal portiere, aveva lanciato qualche indizio:

- Quel genre de livres écrivez-vous ? m'a-t-il demandé d'une voix éteinte. Il m'est venu l'idée qu'il ne connaissait pas ses parents, qu'il avait été volé à la naissance par un méchant individu qui l'a vendu plus tard à un vieux saltimbanque, directeur d'une troupe d'animaux savants.
- Des romans d'aventures, ai-je répondu sans hésitation.⁴⁷

⁴⁵ Alexakis, Vassilis, *L'Enfant Grec* [2012], Folio Gallimard, 2014, cit, p. 14.

⁴⁶ *Ivi*, cit., p. 15.

⁴⁷ *Ivi*, cit., p. 11-12.

La risposta del narratore è ironica, perché le peripezie del libro non sono ancora una volta all'altezza di un romanzo d'avventure, né il narratore assomiglia agli eroi cui vorrebbe rendere omaggio. Eppure, il confronto sarà serrato:

Je ne ressemble guère aux héros de mon enfance qui n'avaient peur de rien et dont le courage était stimulé par leurs déconvenues mêmes. Comme je tremblais davantage qu'eux devant les périls que le menaçaient, ma joie était plus grande que la leur quand il se tiraient d'affaire. Les romans d'aventures ne m'ont pas guéri de mon indolence. Je les lisais habituellement couché dans mon lit, dans une attitude de parfait repos. J'étais très attaché à leurs personnages, dont je suivais avec passion les péripéties, cependant je me sentais bien incapable de faire le même métier qu'eux. Je devinais que mes exploits à moi ne pourraient être qu'imaginaires. Mes chers héros ne m'ont pas donné le goût des aventures, mais celui des histoires.⁴⁸

Eroe inetto, per di più impossibilitato a muoversi dal suo handicap, non eredita dagli eroi della sua infanzia il gusto delle avventure e delle sbalorditive peripezie, ma quello delle storie e delle menzogne. Nella constatazione di questa doppia inettitudine si esprime una forte nostalgia per il romanzo ottocentesco, cui tutto il libro vuole rendere omaggio, pur registrandone ancora una volta l'impossibilità.

Ma c'è nei costanti riferimenti al romanzo ottocentesco e nell'affiorare continuo di personaggi fantastici anche un'altra causa, che viene esplicitamente enunciata nel secondo capitolo:

Allais-je devoir expliquer une fois de plus pourquoi j'ai écrit certains de mes livres en français, pourquoi j'envisage les langues comme des héroïnes de roman, ou encore sur quoi je fonde l'affirmation que mes œuvres sont des produits imaginaires alors que leur caractère autobiographique paraît plus évident ?⁴⁹

Mal sopportando che le sue opere vengano catalogate come autobiografiche, o peggio ancora come "autofiction", termine sommamente aborrito dall'autore, Alexakis sembra voler dimostrare in questo romanzo che la frontiera tra il mondo raccontato e il mondo dal quale si racconta sia in realtà mobile.

Se dovessimo individuare una figura in cui si enuclea il senso di questo romanzo sarebbe la metalepsi, figura che, come tenteremo di dimostrare, l'autore utilizza per rivendicare la propria libertà d'invenzione. Alla maniera di Diderot che, in *Jacques le*

⁴⁸ *Ivi*, cit., p. 60-61.

⁴⁹ *Ivi*, cit., p. 51.

fataliste, domanda: «Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? »⁵⁰, anche Alexakis in questo libro, riafferma continuamente la propria onnipotenza di narratore, e lo fa in particolar modo attraverso la trasgressione dei confini di genere.

Genette, nel libro da lui dedicato alla metalepsi, analizzando *Noé* di Giono, rileva che la «superposition [...] du monde inventé au monde réel implique une intrusion réciproque : puisque ses personnages, comme des fantômes, hantent de leur “forme vaporeuse” l'espace de son bureau, il va de soi que lui-même ne peut manquer d'envahir, ou pour le moins encombrer de sa propre forme »⁵¹. Così, secondo Genette la metalepsi all'opera nel romanzo di Giono non è più soltanto una metalepsi del narratore, ma una vera e propria metalepsi d'autore, poiché quest'ultimo si trova catturato «entre deux romans, mais aussi entre son propre univers vécu, extradiégétique par définition, et celui, intradiégétique, de sa fiction »⁵². Ci sembra di poter individuare la stessa metalepsi d'autore ne *L'Enfant Grec*, certo mantenendo le dovute distinzioni.

Da un lato, il romanzo finge di assorbire la realtà, mettendo in scena un narratore che scrive e indugiando su particolari che fanno riferimento alla realtà extradiegetica dell'autore, mentre dall'altro la finzione emerge periodicamente quasi a volersi fare riconoscere nella maniera più inequivocabile attraverso personaggi palesemente immaginari come Tarzan, Georges Azur, il Bianconiglio o Jean Valjean. Questo procedimento, come vedremo, si accompagna a lunghe *enclaves* metanarrative, in cui il narratore commenta il proprio lavoro e, in questo modo, interpella indirettamente il suo lettore, fissando i principi della sua poetica. Come in altri romanzi dell'autore « ses personnages vont se mouvoir dans un espace qui est à la fois celui du roman et celui du romancier en train de l'“inventer” et de l'écriture »⁵³. In altre parole, tutti i personaggi che incontreremo nel corso del libro sono oggetto di un romanzo, che è sia quello che stiamo leggendo, sia quello che sta scrivendo l'autore-narratore.

⁵⁰ Diderot, Denis, *Jacques le fataliste est son maître* [1796], Paris, GF Flammarion, Paris, 1997, cit., p. 41-42.

⁵¹ Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*. Seuil, Paris, 2004, cit., p. 30-31.

⁵² *Ivi*, cit., p. 31.

⁵³ *Ibid.*

Il romanzo quindi presenta non solo una metalepsi intesa in senso classico, che vede un autore integrarsi nella sua finzione, ma anche in senso inverso, perché la finzione finisce per mischiarsi inscindibilmente alla vita dell'autore. Tutto ciò non manca di richiamare quanto Alexakis aveva già tentato di affermare ne *Le Coeur de Marguerite*, ovvero la capacità della finzione di modificare la vita, o quanto meno di esercitare un effetto su di essa, più di quanto la vita non influisca sulla finzione. All'interno dell'*Enfant Grec*, ne abbiamo già avuto qualche esempio nel corso della passeggiata che ha condotto lo scrittore dall'hotel al Luxembourg, durante la quale i particolari realistici del racconto trascoloravano continuamente in una narrazione fantastica. Con il procedere del testo questo principio si radicalizzerà, tanto che sarà impossibile operare una distinzione tra quanto è reale, o perlomeno presentato come tale, e quanto è immaginario. Tra questi due poli, al contrario, si produrranno degli scambi incessanti e delle sorprendenti contaminazioni. Ma rientriamo adesso nel testo per comprendere nello specifico il funzionamento della metalepsi d'autore.

Innanzitutto, la narrazione è costellata di riferimenti alla realtà biografica dell'autore: il narratore si chiama Vassilis, è uno scrittore, il suo primo romanzo s'intitola *Le Sandwich* - dato per altro ribadito in più punti del testo - è greco ed ha perso un fratello. Sembra che l'autore voglia entrare, tramite questi particolari realistici, nella finzione e ribadire che quello che stiamo leggendo è un testo costruito a tavolino da uno scrittore. Il narratore così configurato vive in funzione del libro che deve scrivere, deambula cercando aneddoti e dialoga incessantemente con i suoi personaggi. Così, nel corso di una delle sue deambulazioni nel parco, la signora che sorveglia le *toilettes* gli chiede di prendere momentaneamente il suo posto. A questo punto il narratore commenta : « J'ai donc pris sa place avec la satisfaction de me livrer à une expérience inédite. Je ne doutais pas que j'aurais l'occasion un jour d'évoquer dans un texte ma vacation aux toilettes du Luxembourg »⁵⁴. Un altro esempio è rappresentato dal colloquio con Georgette, che fabbrica marionette, e gli chiede di scrivere un pezzo per il teatro di Guignol:

- écrire pour Guignol ou pour Karaghiozis me priverait de ma liberté d'auteur, lui avoué-je.

- Vous allez néanmoins évoquer Guignol dans votre prochaine roman ?

Elle m'interroge avec l'anxiété d'une mère qui cherche du boulot pour son fils.

⁵⁴ Alexakis, Vassilis, *L'Enfant grec*, cit., p. 74.

- Je vais aussi parler de vous, probablement.
Mais je ne donnerai pas votre nom.
- Tant mieux... Comment allez-vous m'appeler ?
- Georgette ⁵⁵

La marionettista del romanzo che stiamo leggendo si chiama effettivamente Georgette e nel testo troveremo dei dialoghi che sembrano essere stati pensati per il teatro di Guignol. Il romanzo che sta scrivendo Alexakis finisce, in questo modo, per confondersi con quello che sta scrivendo il suo narratore e il lettore si trova ingarbugliato tra i piani narrativi. A rafforzare la mescolanza tra i due intervengono inoltre i dialoghi dello scrittore-narratore con i suoi personaggi. Ricardo, per esempio, gli chiede ospitalità per una notte:

- Vous voyez bien qu'il n'y a pas de place »
Il a avancé d'un pas pour mieux inspecter mon studio.
- Vous avez raison, il n'y a pas de place, sauf sous votre table. Puis-je dormir sous votre table ? Cela me donnera des idées. Je suis capable de me faire tout petit, vous savez.
- Il n'en est pas question ! Je n'arriverai plus à travailler si vous vous mettez là. Je peux accepter beaucoup de choses de mes personnages, mais pas qu'ils m'empêchent d'écrire !⁵⁶

Ecco dunque violato il patto con il quale si chiede al lettore di sospendere l'incredulità. Siamo semmai di fronte a una sospensione della sospensione dell'incredulità, perché, mettendo continuamente a nudo la finzione, lo scrittore-narratore introduce senza sosta il sospetto, obbligando il lettore a un esercizio continuo dell'incredulità. Ritroviamo lo stesso procedimento anche nel finale: « J'ai embrassé Elvire et M. Jean. Je sais que cela ne se fait pas beaucoup d'embrasser ses personnages avant de les quitter, mais je l'ai fait. »⁵⁷. Queste metalepsi, in cui l'autore entra nella finzione, mettendosi in scena mentre parla con i suoi personaggi o cerca storie in misura di nutrire il suo racconto, sembrano corroborare il carattere finzionale della narrazione, di cui si esibisce senza sosta l'artificio, e dentro alla quale lo scrittore non è che un personaggio tra gli altri.

⁵⁵ *Ivi*, cit., p. 162.

⁵⁶ *Ivi*, cit., p. 196.

⁵⁷ *Ivi*, cit., p. 309.

Inversamente, sono numerosi i momenti in cui è la finzione a invadere la realtà dell'autore. Questi sconfinamenti hanno lo stesso ruolo delle metalepsi che abbiamo appena menzionato. Per esempio, nel terzo capitolo l'autore visita un teatro di marionette nel quale incontra per la prima volta *les héros d'antan* di cui tesse le lodi: Don Quichotte, d'Artagnan, Cyrano, Robinson, Long John Silver, Tarzan, Michel Strogoff, Robin de Bois, Zorro. Queste marionette tenderanno ad occupare la narrazione in maniera sempre più invadente, mescolandosi ai personaggi verosimili del romanzo e dialogando con lo scrittore. Del resto, gli stessi personaggi presentati come realistici diventeranno sempre più nitidamente simili ai personaggi di un romanzo ottocentesco⁵⁸. Così, una volta uscito dal teatro, il narratore ha l'idea di violare il divieto di sedersi sul prato. Una volta disteso sull'erba, si accorge di un fatto strano:

Les héros d'antan se sont à nouveau rassemblés autour de moi et ont tous approuvé mon initiative. Tarzan a acquiescé d'un léger signe de tête. Il avait déjà escaladé le sapin, il s'était installé à son sommet, je le voyais à travers les branches qui formaient une sorte d'auvent par-dessus ma figure. Il ne paraissait pas plus grand d'une marionnette.⁵⁹

Se in questo passo l'intervento di Tarzan ha ancora l'aspetto di una fantasticheria del narratore che, come abbiamo già messo in luce, ha una spiccata tendenza alla divagazione, in seguito gli eroi dei vecchi romanzi entreranno in scena senza che sia più possibile operare una distinzione. Così all'inizio del nono capitolo leggiamo:

La chambre que j'occupe à l'hôtele Perreyve se trouve au cinquième étage, comme mon studio de la rue Juge, et porte le numéro 52. Ce matin, en ouvrant les yeux, j'ai eu la surprise de trouver un gros lapin, aussi gros que la femme qui m'apporte le petit déjeuner, au pied de mon lit.⁶⁰

Segue un dialogo con il Bianconiglio di Alice nel Paese delle Meraviglie. Notiamo, innanzi tutto, come il riferimento all'elemento fantastico sia preceduto dall'ironica indicazione eccessivamente minuziosa e realistica sull'ubicazione della sua camera

⁵⁸ Marie-Paul è la sorella illegittima delle due marionettiste Odile e Georgette, dalle quali è riconosciuta attraverso un medaglione ereditato dalla madre. Ricardo è stato nella sua giovinezza un famoso violinista, caduto in disgrazia per dei motivi misteriosi. I già citati Jean Meunier e Elvire sono i doppi di Jean Valjean e Cosette, mentre Constantin, il nipote del narratore, è in un primo momento associato a Lucien de Rubempré per poi vestire i panni di Marius a causa del suo amore per Elvire.

⁵⁹ Alexakis, Vassilis, *L'Enfant Grec*, cit., p. 72.

⁶⁰ *Ivi*, cit., p. 225.

all'Hotel Perreyve. Alla fine del dialogo con il coniglio, la narrazione riprende dove si era interrotta ed è difficile capire se si sia trattato di un sogno ad occhi aperti del narratore o di un fatto realmente accaduto. Vediamo quindi come anche l'irruzione dei personaggi di finzione nella vita dell'autore serva a ribadire la facoltà del narratore di far accadere quel che vuole nel suo romanzo, trasgredendo continuamente i confini tra finzione e realtà e mettendoli in parodia. Questo procedimento tocca il suo culmine nel finale, quando la marionetta della morte si gonfia come una mongolfiera e inizia a seminare il panico tra gli eleganti invitati alla festa dei senatori. A questo punto il narratore scappa, con i suoi amici, attraverso le catacombe dove si fa portare a spalle dal bibliotecario Jean Meunier: la scena ricalca in maniera fin troppo cristallina quella di Jean Valjean caricato del corpo di Marius privo di sensi nel terrificante viaggio attraverso le fogne parigine che leggiamo ne *Les Misérables*.

Lo scrittore non manca di giustificare questo va-e-vieni continuo tra reale e immaginario attraverso le numerose *enclaves* metanarrative che puntellano il testo, mettendo a tema le modalità narrative adottate. Nella prima, per esempio, spiega in questo modo la contaminazione tra i due mondi:

La réalité est devenue en même temps un peu lointaine. Pendant que j'observe, je prends conscience de la distance qui me sépare d'elle. Je juge quelquefois superflu d'étendre la main, comme si toutes les choses étaient inaccessibles. Aurais-je pris congé de la réalité ? Je me sens en tout cas dégagé des règles auxquelles j'ai été soumis toute ma vie, un peu comme un nouveau retraité⁶¹.

Questa distanza dalla realtà, per quanto perturbante, gli permette di disporre di uno spazio in cui ha piena libertà: «L'espace supplémentaire dont je dispose m'apparaît alors comme une aire de jeux. Il me fait songer au jardin de Callithéa. Il n'y avait que quatre arbres, deux acacias, un grenadier et un mandarinier qui produisait de toutes petites mandarines »⁶² (99). Si tratta, in altre parole, di un'esplicita rivendicazione della libertà d'invenzione: il narratore, come nel giardino della sua infanzia, può disporre a suo piacimento dei destini dei suoi personaggi e sostituire all'illusione di imitare il reale quella del "possible-à-chaque instant"⁶³, che caratterizza i giochi

⁶¹ *Ivi*, cit., p. 97-98.

⁶² *Ivi*, cit., p. 99.

⁶³ Genette, Gérard, *Métalepse*, cit., p. 23.

infantili. La riflessione continua poi nell'*enclave* metanarrativa più lunga, collocata nel quinto capitolo, che è interamente dedicato a una notte insonne del narratore. In questo capitolo lo scrittore-narratore inscena una sorta di dialogo fittizio con i propri lettori, rispondendo ad alcune domande che gli vengono poste in maniera ricorrente:

On me demande parfois pourquoi j'écris à la première personne. J'interroge à mon tour mes mains qui reposent de part et d'autre d'un petit tas de feuilles blanches, l'une tenant le crayon, l'autre ma pipe :

- Pourquoi écrivez-vous donc à la première personne ?

La question les embarrasse, le rend même un peu nerveuses.⁶⁴

Il narratore tenta allora di trovare una risposta:

La première personne me permet de rendre compte de cette image et aussi de la difficulté de composer une histoire. Elle m'autorise à exposer mes doutes, à les tourner à mon avantage. Quelle que soit l'histoire qu'on raconte, je ne suis pas convaincu qu'elle présente plus d'intérêt que l'aventure de son élaboration même.

Je sais bien que la plupart des grands auteurs n'interrompent jamais le cours de leur récit pour évoquer leurs états d'âme, ils se tiennent constamment cachés derrière un paravent. On en voit que leurs chaussures.⁶⁵

In questo passo viene ancora una volta ribadito che il centro del romanzo non sono tanto le avventure che vengono narrate, pressoché inesistenti, ma l'avventura di scrivere, con i suoi dubbi, le sue difficoltà e le improvvise illuminazioni. Lo scrittore-narratore giustifica questa pratica con la necessità di colmare una lacuna: i narratori ottocenteschi, da lui tanto amati da bambino, non parlavano del proprio mestiere, né dei luoghi dai quali scrivevano, né delle letture che avevano nutrito la loro scrittura. Dopo aver giustificato l'uso della prima persona, lo scrittore-narratore si trova a dover giustificare la domanda che si pone da quando ha iniziato a scrivere – «pourquoi écrivez vous ?»⁶⁶ – e alla quale sembra non aver ancora trovato una risposta. Se nelle pagine precedenti il narratore aveva avanzato alcune ragioni, che già avevamo trovato in altri romanzi, tra le quali l'esigenza di conoscere l'ultima parola, « J'écris toujours la même histoire, ai-je pensé. Je persévère parce que je ne comprends pas ce qu'elle

⁶⁴ Alexakis, Vassilis, *L'Enfant Grec*, cit., p. 115.

⁶⁵ *Ivi*, cit., p. 115-116.

⁶⁶ *Ivi*, cit., p. 117.

signifie. J'écris pour connaître le fin mot de l'histoire »⁶⁷, o ancora la volontà di dimenticare un evento doloroso, in questo caso la paura di morire o di perdere una gamba maturata dopo l'operazione: « J'avais besoin de parler de cubes en béton qui occupaient le parvis de l'hôpital où nous nous retrouvions mes enfants et moi pour fumer et boire un café au soleil »⁶⁸; nella riflessione metanarrativa in corso in questo capitolo il riferimento è di nuovo all'immaginazione: « J'ai su très tôt en somme que la meilleure façon de raconter un événement était de l'inventer. La vie ne laisse guère de place à l'imagination : il lui arrive certes de faire preuve d'un certain sens poétique, mais très rarement, hélas »⁶⁹. La necessità di scrivere è così collegata al piacere di inventare storie, ma ancora più profondamente, sembra che il narratore abbia un ulteriore motivo dedicarsi alle lettere:

Vais-je l'avouer ? Cela m'émeut aux larmes. Ai-je la nostalgie du temps où ma mère me faisait la lecture ? Je me souviens que je pensais souvent à elle en écrivant mon premier livre : je voulais lui rendre un peu du plaisir que j'avais eu autrefois à l'écouter.⁷⁰

Il riferimento alla madre chiude il testo che stiamo leggendo nel cerchio intimo della famiglia, come se il lettore non fosse il reale narratario, ma un destinatario fortuito, al contempo incluso ed escluso dai romanzi, scritti per restituire alla madre il piacere delle prime letture. E tuttavia leggiamo in queste lunghe pagine una sorta di discolpa e spiegazione rivolta proprio al lettore, destinatario fortuito, in modo da indirizzarne la ricezione. Giustificare l'uso della prima persona con la necessità di sofisticare il testo attraverso la storia della sua stesura e motivare la necessità di scrivere con il bisogno d'inventare significa sottrarre la propria opera dal marchio "infamante" di autofiction e al contempo mettersi al riparo, come scrittore, dall'accusa di mancare di fantasia.

Il discorso sui rapporti tra reale e immaginario non sembra in ogni caso esaurito e prosegue qualche pagina più avanti. Il narratore confessa sempre più apertamente la sua preferenza per le storie inventate rispetto a quelle ispirate a dei fatti realmente accaduti:

⁶⁷ *Ivi*, cit., p. 52.

⁶⁸ *Ivi*, cit., p. 277.

⁶⁹ *Ivi*, cit., p. 117.

⁷⁰ *Ibid.*

Je pense plutôt que les mots prêchent aussi bien le vrai que le faux, qu'ils n'ont aucune moralité, qu'ils ne font pas la différence. Je le soupçonne même d'avoir une légère préférence pour le faux, probablement parce que c'est mon cas. J'ai toujours vécu il me semble avec un pied hors de la réalité. Écrire est une façon de reconnaître qu'on a une double vie.⁷¹

Così, quando il padrone dell'albergo gli domanda perché non scrive un libro su Napoleone, lo scrittore afferma con sicurezza: «Cela réduirait considérablement mon plaisir puisque je n'aurais plus grand-chose à inventer. Les auteurs qui s'inspirent de l'histoire ne font pas du roman mais du secrétariat ! ai-je conclu avec force »⁷². Nonostante la questione sembri a questo punto chiusa, lo scrittore continua a porre la domanda anche all'amico Charles nel corso della fuga precipitosa nei sotterranei: « J'ai demandé à Charles s'il savait où était la frontière entre le réel et l'imaginaire »⁷³. E proprio lui trarrà le conclusioni finali : « Il n'y a probablement pas de vraie frontière entre les deux, a-t-il admis en esquissant un sourire qui n'était pas gai, qui n'était pas triste, qui était peut-être celui qu'arborait Guignol à ses débuts et qui plaisait à mon frère »⁷⁴.

In questo testo, dunque, Alexakis continua, come già aveva fatto ne *Le coeur de Marguerite*, a giocare sul crinale tra finzione e realtà, imponendo al suo lettore non tanto una “sospensione momentanea dell'incredulità”, ma una «sospensione della sospensione della credulità»⁷⁵ oppure, come direbbe Genette, una «simulation ludique de crédulité»⁷⁶. Sembra che Alexakis voglia insinuare il sospetto borghesiano, di cui parla lo stesso Genette⁷⁷ nelle conclusioni di *Métalepse*: il mondo fuori e quello dentro al libro sono reversibili e intercambiabili, mentre il confine tra realtà e finzione è labile e poroso. Tutti gli elementi autobiografici o realistici sono forse fittizi e simmetricamente la finzione poggia probabilmente sull'autentico. Proprio per questo, nell'ultima pagina del romanzo, il narratore si ripete le parole dell'amico Charles: « il

⁷¹ Ivi, cit., p. 271.

⁷² Ivi, cit., p. 273.

⁷³ Ivi, cit., p. 301.

⁷⁴ Ivi, cit., p. 309.

⁷⁵ Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, 1985, Bompiani, cit., p. 268.

⁷⁶ Genette, Gérard, *Métalepse*, cit., p. 25.

⁷⁷ Ivi, pp. 31-32.

n'y a pas de vraie frontière»⁷⁸, concedendosi una lunga conversazione con una statua di bronzo. Così, lontano dall'essere di natura autobiografica, questo romanzo sembra plasmare l'ulteriore tassello di una vera e propria autobiografia della scrittura. Lontano dal rinnegare il suo amore per i personaggi di finzione, l'autore lo converte in un nuovo tipo di menzogna, quella di una realistica finzione autobiografica che mette al centro la scrittura, rendendole omaggio.

Ci sia concesso infine di segnalare che in questo romanzo per la prima volta entra un fatto di attualità politica sul quale l'autore sembra prendere posizione: la crisi greca. In particolare, la richiesta di Georgette di scrivere dei dialoghi per il teatro di Guignol, che tanto assomiglia a Karghiotis, induce lo scrittore-narratore ad affrontare questo tema, tessuto a numerose condanne della brutale ideologia neo-liberale che «insinue que la pauvreté est un choix et que les pauvres ne sont que de grands paresseux »⁷⁹ e alla *pietas* verso marginali e vagabondi.

Una in particolare è la narrazione imbricata nel filo narrativo principale in cui questo accade. Vede Georges Azur, eroe dei fumetti e della resistenza sotto l'occupazione tedesca, nei panni di un pensionato greco al quale hanno decurtato la pensione. Azur dialoga coi suoi vecchi amici partigiani, Katerina e Spithas. La prima è emigrata in Germania, mentre il secondo, nonostante la vistosa ottusità, è diventato ricco grazie alle speculazioni edilizie perpetrate durante le Olimpiadi. Alla fine del dialogo, dopo aver constatato la sconfitta degli ideali politici per i quali aveva lottato, Azur prende una pistola, ma invece di spararsi, scarica il colpo contro la finestra per meglio sentire le urla dei giovani che protestano in piazza della Costituzione. Poco importa che più avanti il lettore venga a conoscenza del drammatico fatto di cronaca cui lo scrittore-narratore si è ispirato: « un homme de soixante-dix-sept ans s'est suicidé sur la place centrale d'Athènes, en face du parlement. Il a laissé un message où il dénonce les trahisons de la classe politique grecque et la mainmise étrangère sur le pays. C'était un militant de gauche »⁸⁰. Il potere della finzione, continuamente riaffermato nel corso del romanzo, sta anche in questo: invertire il gesto di disperazione in un gesto di rivolta, simile a quello del ragazzo greco che domanda “de la poudre et de balles” al

⁷⁸ Alexakis, Vassilis, *L'Enfant Grec*, cit., p. 301

⁷⁹ *Ivi*, cit., p. 252.

⁸⁰ *Ivi*, cit., p. 298.

poeta ne *L'Enfant Grec* di Victor Hugo. Proprio la lettura della poesia di Hugo riesce a dissipare il dolore dello scrittore-narratore di fronte alle notizie che vengono dalla Grecia. La crisi greca, in ogni caso, occuperà in questo romanzo uno spazio marginale, diventando centrale soltanto ne *La Clarinette*.

1.2.7. LA CLARINETTE : (RI)APPARIZIONE DELLO SCRITTORE COME FUNAMBOLO

Ne *La Clarinette*, ultimo romanzo dell'autore finora dato alle stampe, ritroviamo un narratore in posizione di scrittura che sembra condividere con l'autore extradiegetico numerosi tratti autobiografici. Questa volta però il narratore ci viene presentato come preso tra due libri: da un lato, lavora alla traduzione in greco de *L'Enfant grec*, sulla quale riflette ampiamente in lunghi inserti metanarrativi; dall'altro, raccoglie materiale e idee per un nuovo romanzo – che dovrebbe essere presumibilmente quello che stiamo leggendo - e le discute con il suo editore.

Nel solco dell'*Enfant Grec*, il romanzo continua a mescolare autobiografia e racconto di finzione e a fare largo uso della metalepsi d'autore, anche se Tarzan, Jean-Valjean e Cosette sono spariti. Il narratore si lancia inoltre in numerosi esercizi interpretativi dei suoi romanzi precedenti, creando una forte circolarità intratestuale tra tutti i romanzi scritti.

La struttura del romanzo s'innesta su due temi/pivot – la memoria e la crisi greca – indagati dallo scrittore-narratore che interroga in merito diversi esperti. I due temi, come di consueto, sono ripresi più volte e ogni nuova menzione funziona come un “relais” per nuove divagazioni dell'immaginazione e della memoria. Di nuovo quindi il romanzo si costruisce secondo un va-e-vieni che prevede fermate, partenze e ritorni, simbolizzati, per altro, dai continui viaggi del narratore che scandiscono i quattro capitoli: Parigi, Atene, Parigi, Tinos, con una piccola deviazione a Roma, dove il narratore presenta *L'Enfant Grec*. Oltre ai temi centrali, che vengono ciclicamente ripresi, anche alcuni temi minori, a volte soltanto accennati, vengono ripresi talvolta a notevole distanza, creando una fitta rete di connessioni di cui daremo qualche esempio in seguito.

Il romanzo presenta anche un'altra particolarità maggiore: pur essendo scritto alla prima persona del singolare, pullula di appelli a un tu. Così ad esempio recita la prima

frase: « J'ai commencé à écrire ce texte en grec. Mon dernier livre, comme *tu* le sais, je l'ai d'abord écrit en français »⁸¹. Si tratta di un interlocutore determinato: Jean-Marc Roberts, il suo editore. La seconda persona singolare introduce così un tema ulteriore – la malattia e la morte dell'amico - e chiude il testo nel cerchio intimo degli affetti privati, pur obbligando l'io narrante a un continuo dialogo che lo spinge perpetuamente fuori da sé. Il romanzo prende così la forma di una conversazione.

A proposito dell'uso della seconda persona, Rousset, analizzando la forma del diario di cui il romanzo di Alexakis mima le forme, ha in effetti parlato di “auto-destination externe”, il *tu* «apparaît comme un récepteur désavoué, condamné à rester virtuel par sa situation ou par une décision de l'auteur»⁸². Effettivamente nel caso di Alexakis il narratorio è destinato a rimanere virtuale, poiché il libro è stato redatto dopo la morte di Jean-Marc Roberts. A lui l'autore si rivolge per proseguire il colloquio bruscamente interrotto. Si tratta di uno pseudo-destinatario al quale gli enunciati del romanzo non saranno mai trasmessi. Per questo, secondo Rousset, la regola dell'auto-destinazione, della chiusura del testo, non è infranta e il testo resta auto-destinato. Pur designando un narratorio determinato, il testo è tuttavia destinato alla pubblicazione e dunque a una comunicazione allargata con un pubblico più ampio – di cui chi scrive è ben consapevole, tanto da mettere in scena talvolta dei dialoghi con un lettore fittizio, come quello che segue:

Est-ce que *La Clarinette* est réellement un bon titre ? Je n'ai pas encore pris la décision de le retenir. Au point où j'en suis, je ne sais toujours pas s'il figure sur la couverture de mon livre. Mon lecteur, lui, le sais forcément. J'ai presque envie de lui demander :

- ça s'appelle vraiment *La Clarinette* ?

J'imagine sa réponse :

- Mais oui » Vous n'êtes pas au courant ?⁸³

Di questo genere di testi, Rousset mette in luce lo statuto ambiguo dato dalla necessità di «écrire pour autrui l'écrit pour soi»⁸⁴. I destinatari vengono così indotti ad assumere a tratti il ruolo di spettatori clandestini del dialogo messo in scena, mentre in altre occasioni vengono interpellati a loro volta e tirati dentro il testo, che si sviluppa quindi

⁸¹ Alexakis, Vassilis, *La Clarinette*, Seuil, Paris, 2015, cit., p. 9. Corsivo mio.

⁸² Rousset, Jean, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, cit., p. 146.

⁸³ Alexakis, Vassilis, *La Clarinette*, cit., p. 90.

⁸⁴ Rousset, Jean, *Op. cit.*, cit., p. 50.

in una dialettica continua tra apertura e chiusura. L'autore non soltanto dialoga con i propri lettori, ma li mette anche in scena attraverso la rappresentazione degli incontri letterari, che sono numerosi nel corso del testo.

Il romanzo, come metteremo in luce, si sdoppia in questo modo in due livelli che intrecciano presente e passato: da un lato lo scrittore ricostruisce, al tempo passato, le ultime conversazioni con il suo editore e il decorrere della sua malattia, dall'altro parla invece al Jean-Marc Roberts ormai assente, al tempo presente, dei suoi problemi di scrittura e dei piccoli avvenimenti quotidiani che scandiscono la sua vita.

Partiamo, nella nostra analisi, dall'articolarsi dei temi, che sono strettamente legati l'uno all'altro. In questo senso è fondamentale il primo capitolo, nel corso del quale l'autore fissa la cornice e le motivazioni che lo hanno spinto a scrivere il testo. Nelle prime pagine introduce, in particolare, il tema della memoria:

J'élabore un livre que je n'avais pas prévu, j'écris sous la dictée des événements. J'avais envisagé un texte sur la crise grecque et aussi sur la mémoire. Mon intérêt pour la mémoire avait été éveillé par un oubli : je m'étais rendu compte, soudainement pourrais-je dire, que j'avais oublié le mot clarinette. Etais-je en train de réfléchir en grec ou en français ? Je n'ai pas tardé à constater que je l'avais oublié dans les deux langues.⁸⁵

E aggiunge: « Peut-être pour donner un sens à ma défaillance, j'ai imaginé que l'oubli pourrait être le sujet de mon prochain roman »⁸⁶.

Chi scrive inizia così immediatamente a interrogare il suo narratario, ovvero Jean-Marc Roberts, sul tema scelto, « Est-ce que la mémoire était à tes yeux un bon sujet de roman ? »⁸⁷, discutendo con lui anche il titolo « “C'est un beau titre, *La minute de silence*”. “*La Clarinette* aussi, t'ai-je fait remarquer». Si premura infine di non aver già utilizzato lo stesso soggetto in altri romanzi: « Tu crois que je suis en train de devenir un personnage dont j'ai déjà raconté l'histoire ? »⁸⁸. Notiamo, *en passant*, che in questa frase si manifesta una metalepsi d'autore poiché il narratore, che potrebbe sembrarci lo stesso Alexaskis - quanto meno perché nomina esplicitamente il suo editore e dei libri che ha veramente scritto - definisce sé stesso nei termini di un

⁸⁵ Alexakis, Vassilis, *La Clarinette*, cit., p.18.

⁸⁶ *Ivi*, cit., p. 20.

⁸⁷ *Ivi*, cit., p. 22.

⁸⁸ *Ibid.*

personaggio. L'editore gli fa in effetti notare che ha già messo a tema la memoria nel romanzo *Contrôle d'identité*, nel quale Paul, un immigrato jugoslavo, non riconosceva più il suo volto nello specchio. Nelle pagine successive del romanzo, il narratore non smetterà di interrogarsi non soltanto sul titolo della sua opera, ma anche sui motivi della sua amnesia e sulla sua necessità di ritornare su un tema già trattato in un precedente romanzo consacrato a una crisi identitaria. Quindi Jean-Marc Roberts introduce il secondo tema: «Tu as des nouvelles de la Grèce ? »⁸⁹. Al ché il romanziere, riferendosi all'*Enfant Grec*, confessa:

Je n'en avais pas vraiment : la Grèce n'était pas au cœur du roman que j'étais en train d'écrire. Il m'était à la fois impossible de ne pas évoquer la situation du pays, mon narrateur étant grec, et impossible de m'y attarder : mon récit devait se dérouler pour l'essentiel dans le jardin du Luxembourg et s'achever dans le sous-sol parisien.⁹⁰

E aggiunge: « Le besoin de rentrer en Grèce que j'ai ressenti en terminant ce roman était d'autant plus vif que l'insouciance dont j'avais fait preuve à l'époque des colonels continuait à me peser »⁹¹. Vediamo qui l'espressione di un certo senso di colpa per non aver mai parlato dei colonnelli in un'epoca in cui la maggior parte degli scrittori greci che vivevano a Parigi scrivevano proprio della dittatura e la denunciavano senza mezzi termini. Questo motiva il ritorno dell'autore in Grecia, anche se il tentativo di parlare del paese e della sua crisi si accompagna, come vedremo, a una netta condanna del romanzo impegnato, come se lo scrittore volesse al contempo avvicinarsi e allontanarsi dagli scrittori greci che l'hanno preceduto e che hanno talvolta scritto dei romanzi impegnati.

Infine, viene giustificato anche la scelta della lingua francese, a discapito di quella greca, nonostante il libro voglia essere un'indagine sulla Grecia: «Il m'a fallu un certain temps pour réaliser que j'avais besoin de te parler et qu'il était absurde de m'adresser à toi dans une langue que tu ne pouvais comprendre. Le grec nous aurait éloignés l'un de l'autre, or je souhaitais me rapprocher le plus possible de toi [...] »⁹². Colloquio con l'editore, volto a far durare indefinitamente la presenza dell'assente, il

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ivi*, cit., p. 22-23.

⁹¹ *Ivi*, cit., p. 24.

⁹² *Ibid.*

testo non può che essere scritto in francese.

I temi che abbiamo appena elencato saranno continuamente ripresi nel corso di tutta la narrazione, alternati all'evocazione del ricordo delle ultime giornate passate insieme al suo editore e intrecciati ad altri temi secondari continuamente ripresi e poi abbandonati. Notiamo per esempio, poche pagine dopo una prima ripresa del tema-titolo:

J'ai conservé le petit papier où tu avais griffonné quelques mots quand tu ne parlais pas. [...] Je consulte de temps en temps ce papier il me rappelle que je me suis promis d'écrire un roman sur la mémoire et sur mon pays, qui pourrait s'intituler *Une minute de silence* ou bien *La Clarinette*. J'ai l'illusion que tu continues à te soucier de mon travail.⁹³

Il tema del titolo in particolare verrà ripreso ancora a pagina 90 e a pagina 130. Allo stesso modo un tema minore, come quello della “poubelle”, collegato alla crisi greca, viene ripreso ben tre volte: « Je n'ai jamais fouillé de poubelle : mais si d'aventure mon récit rendait nécessaire la description de leur contenu, je le ferais volontiers. On le voit, aucun effort ne me rebute quand l'intérêt de la littérature est en jeu »⁹⁴. E ancora : « J'ai songé que tu ferais grise mine si je t'annonçais que j'allais appeler mon livre *Les Poubelles* »⁹⁵. Segue il racconto di un cassonetto ateniese che si mette in marcia, scivolando di strada in strada fino a schiantarsi contro un marciapiede vicino all'hotel Minerve⁹⁶.

Poco più avanti invece il narratore racconta i primi risultati delle sue ricerche sulla memoria al suo editore che lo incalza con continue domande sulla progressione del libro – « Tu l'as commencé ton livre sur la mémoire? »⁹⁷. In particolare, riferisce un dialogo avuto con un neurologo:

- Selon ton ami, nos souvenirs sont souvent créés de toutes pièces, relèvent de l'affabulation romanesque. Je croyais me souvenir de mes premiers pas, j'en ai même fait le récit dans un de mes livres : eh bien je me trompais. Il paraît que notre mémoire ne retient rien avant l'âge de trois ans et très peu de choses avant cinq ans.

⁹³ *Ivi*, cit., p. 30.

⁹⁴ *Ivi*, cit., p. 121.

⁹⁵ *Ivi*, cit., p. 134.

⁹⁶ *Ivi*, cit., p. 137.

⁹⁷ *Ivi*, cit., p. 47.

- J'ai toujours pensé que les récits autobiographiques comportaient autant de mensonges que les œuvres de fiction. C'est vrai de mens, en tous cas, que j'intitule romans pour la bonne raison que je mens tout le temps, comme dans la vie. Un mensonge transposé dans un livre n'est peut-être qu'à moitié faux puisqu'on l'a vraiment dit.⁹⁸

Vediamo qui per la prima volta messo in scena lo statuto generico del testo: presentato come un'autobiografia puntellata di menzogne, della quale ancora una volta il narratore sottolinea il carattere ibrido e indecidibile. Lo stesso legame tra memoria e immaginario, tra racconto e ricordo, insieme alla loro relazione alla letteratura, verranno ribaditi poco più avanti:

Je serais probablement moins malheureux si j'oubliais la Grèce et mes proches qui ont disparu, cependant je n'ai nulle envie de me brouiller avec le passé, t'ai-je avoué. Je dois à ma mémoire de pouvoir encore converser avec ma mère ou mon frère. Je parle moins avec mon père qui était peu prolixe de son vivant. Je ne cherche pas à me souvenir des conversations que j'ai pu avoir avec eux, j'imagine plutôt ce qu'ils diraient au sujet de telle ou telle question qui me préoccupe aujourd'hui. Ils tiennent des propos conformes à leur caractère, à leur culture. Je crois que je sollicite autant mon imagination que ma mémoire quand je m'adresse à eux⁹⁹.

L'autore sembra in questi estratti insistere sui legami tra il ricordo e l'affabulazione romanzesca, lasciando intendere che anche ricordi apparentemente realistici potrebbero essere stati inventati di sana pianta e gettando il lettore in un regime di sospetto di fronte a quella che sembra una narrazione autobiografica. Se nel romanzo precedente memoria e affabulazione si erano già saldate attorno al ricordo delle letture d'infanzia, in questo libro l'autore sembra voler sfruttare anche una particolare proprietà che esse hanno in comune: rendere presente chi è assente, richiamandoci all'operazione messa in opera ne *Le premier mot*. Sia ricordando, sia scrivendo, il narratore può rendere indefinitamente presenti gli esseri amati in un Fort/Da freudiano che abbiamo già incontrato. Se la memoria ha la pretesa di essere fedele al vero, però, l'immaginazione ne è priva e lascia per questo ampi spazi di libertà allo scrittore, confortando le sue continue rivendicazioni di libertà autoriale. Le preferenze del narratore sembrano andare, in ogni caso, all'aspetto immaginario del racconto che, nel corso della narrazione, tenderà ad insinuare il sospetto che ogni discorso sulla memoria

⁹⁸ *Ivi*, cit., p. 48.

⁹⁹ *Ivi*, cit., p. 50.

oscilli senza sosta tra fantasia e realtà. L'indecidibilità radicale dello statuto del testo viene così a coincidere anche con quello della memoria che, nel romanzo di Alexakis, finisce per avere delle forti irradiazioni finzionali. Così, inoltre, sembra che il narratore intenda la scrittura non tanto come finalizzata all'oblio dei mali, ma al ricordo delle persone care. La scrittura appare quindi come l'ultimo bastione contro la morte, permettendo alle persone care di condurre un'esistenza fittizia attraverso i libri anche dopo la morte.

Infine, in questo modo, vengono giustificati i due livelli narrativi che si intersecano nel testo: il primo, come abbiamo già detto, è quello che vede il narratore in posizione di scrittura parlare a Jean-Marc Roberts, ormai assente, dei suoi problemi di scrittura e di piccoli avvenimenti quotidiani, il secondo invece è al tempo passato e raccoglie i ricordi del narratore che ricostruisce gli ultimi colloqui con il suo editore e amico, commentando al tempo stesso la traduzione *dell'Enfant Grec* e l'emergere delle prime idee riguardanti la *Clarinette*. Se il dialogo con l'assente è fittizio, quel che viene narrato nel secondo livello sembrerebbe poggiare invece sui ricordi dell'autore, ovvero su fatti presumibilmente accaduti. Tuttavia, le numerose dichiarazioni dell'autore hanno minato la fiducia dei lettori nell'attendibilità delle memorie riportate. I sospetti si dilatano inoltre anche a causa di un'ulteriore tecnica narrativa che il narratore svela al lettore: alcuni personaggi mantengono i nomi che hanno nella realtà, mentre altri, soprattutto quelli che diventano veri e propri personaggi, assumono un nome di fantasia. I motivi di questa distinzione vengono spiegati dallo stesso autore:

J'ai d'abord écrit, puis effacé, le nom de famille de Nikos. Ce n'est pas seulement pour pouvoir utiliser les informations qu'il m'a données comme bon me semble, pour les enrichir éventuellement de renseignements puisés dans d'autres sources, mais aussi parce que je n'exclus pas de lui faire jouer un rôle dans lequel il ne se reconnaîtrait pas nécessairement. *Je préserve ma liberté en ne citant pas son nom.* J'ai toujours fait cela, je veux dire que je n'ai jamais révélé l'identité des chercheurs et des universitaires qui ont bien voulu m'apporter leurs lumières sur le mystère de Delphes, les secrets du mont Athos, l'origine du langage ou l'histoire du jardin du Luxembourg. Je me sens bien obligé envers ces personnes et voudrais leurs exprimer ma gratitude, mais comment faire ? Il me faudrait au moins un page pour les mentionner tous et je vois mal comment une telle page pourrait trouver la place dans un roman. *Car nous sommes dans un roman, bien sûr.*¹⁰⁰

¹⁰⁰ *Ivi*, cit., p. 104-105 (corsivi miei).

Il testo autobiografico che il narratore sta redigendo viene quindi continuamente capovolto in un romanzo non soltanto dal *tu*, che introduce un colloquio fittizio con l'amico scomparso, ma anche da continue invenzioni, attraverso le quali l'autore rivendica nuovamente la propria libertà immaginativa. Ai bruti dati autobiografici viene così conferita un'aura mitopoietica. Nonostante questo, il «Car nous sommes dans un roman, bien sûr» non manca di configurarsi come una vera e propria provocazione al lettore incardinata sulla consueta ironia del narratore, il cui dialogo coi lettori non è privo di sberleffi e sfide: cosa ci assicura infatti che queste dichiarazioni non siano la menzogna di una menzogna?

Così, attraverso le tecniche narrative rivelate nei numerosi inserti metanarrativi, il narratore sembra rielaborare la realtà e sublimare il dolore del lutto, servendosi di modi narrativi composti imperniati sull'ironia. In definitiva, sembra concludere che scrivere dei libri equivale semplicemente a «fabriquer ce qu'on a à dire»¹⁰¹, poco importa lo statuto generico del testo. Si tratta di un meccanismo narrativo simile a quello già utilizzato da Alexakis in *Je t'oublierais tous le jours*, nel quale l'importanza del narratario – incarnato dalla madre defunta - si rivelava nel finale. Con un vero e proprio colpo di teatro, infatti, il *tu* alla quale il narratore si era rivolto in tutto il corso del testo, finiva per prendere la parola, scrivendo una sorta di lettera al narratore, e modificando in questo modo il genere del libro, che da autobiografia volgeva in romanzo.

All'aura mitopoietica del dato autobiografico, insieme al continuo trapassare della memoria nella finzione, viene fatto continuo riferimento. Ne abbiamo testimonianza più avanti in un ulteriore inserto metanarrativo, nel il narratore mostrerà questa tecnica all'opera nella composizione de *l'Enfant Grec*:

J'ai commandé à André un Martini que j'ai bu à ta santé. Quel nom porte-il dans mon denier livre ? Je parle de lui, forcément, puisque mon narrateur est un habitué du Fleurus, mais je ne l'ai pas chargé d'un rôle différent de celui qu'il joue dans la vie, j'ai donc probablement conservé son véritable nom. Il n'en est pas de même des personnages que mon narrateur rencontre dans le jardin : eux participent à l'intrigue et n'ont par conséquent pas grand-chose à voir avec e les personnes que j'ai réellement connues.

[...]

Mon narrateur me ressemble suffisamment pour qu'on ne puisse pas douter que le petit monde

¹⁰¹ Ivi, cit., p. 261.

dans lequel il évolue soit vrai. *J'écris en somme de faux conte de fées*¹⁰²

Il narratore mette qui a nudo la finzione, descrivendo i luoghi ai quali si è ispirato per scrivere il suo ultimo romanzo e dimostrando che quelli del suo libro erano del tutto inventati, nonostante l'apparenza realistica. Sembra dunque che tutti i particolari realistici che Alexakis introduce nei suoi romanzi siano funzionali unicamente alla sospensione dell'incredulità, ovvero a convincere il lettore che quello che sta leggendo sia vero, anche se non lo è. I suoi romanzi, nell'intenzione del narratore – che a questo punto è quasi completamente confuso con Alexakis stesso - sono delle fiabe fittizie in cui la realtà, rielaborata e trasformata in un universo di finzione autonomo, risulta irriconoscibile, pur mantenendosi verosimile.

In questo modo, commentando il romanzo precedente, Alexakis ci svela che *l'Auberge des Marionnettes* non era altro che il *café Fleurus* e che il crudele cameriere era in realtà il simpatico André, mentre le due burattinaie non era che Francis-Claude Désarthis. Sembra che Alexakis si diletta, attraverso metalepsi continue, a intrattenere una sorta di doppia mistificazione, trattando il suo universo romanzesco come una finzione reale tanto quanto, se non più, della realtà, ma smascherandone continuamente l'artificiosità. Da qui l'espressione di un desiderio continuo di fabulazione, perché altrimenti, lo scrittore – che per altro rappresenta sempre dei narratori che narrano – percepirebbe come lesa la sua facoltà di immaginare e costruire storie.

Ma il legame tra memoria e immaginario non è l'unico ad essere trattato. Avevamo già messo in luce la tendenza del narratore a interrogarsi di continuo sulle ragioni che lo hanno spinto a abordare un tema già esplorato in *Contrôle d'identité*: «Soudain je me suis souvenu d'un personnage à qui j'avais attribué ce nom et qui perdait totalement la mémoire au point d'oublier jusqu'aux traits de son propre visage. C'était un immigré né en Serbie qui exerçait en France le métier peu exaltant de représentant de commerce »¹⁰³.

Perché dunque, si chiede il narratore, ritornare a un'inspiegabile dimenticanza e metterla al centro di un libro? Qual è la motivazione soggiacente a questo nuovo interesse se la paralisi esistenziale legata al tema è già stata superata? Otteniamo una prima risposta nel corso di un dialogo immaginario con Geneviève, la psichiatra di

¹⁰² *Ivi*, cit., p. 224.

¹⁰³ *Ivi*, cit., p. 22.

Jean-Marc Roberts: « Je comprends pourquoi vous avez refoulé au fin fond de votre mémoire le nom de cet instrument, m'a-t-elle dit. C'est parce qu'il est associé dans votre esprit à la mort »¹⁰⁴. La risposta sembra però non soddisfare lo scrittore che continua a riflettere sul proprio inspiegabile malessere:

Je me suis rappelé que vingt ans après mon installation à Paris, alors que je commençais à avoir une mémoire française, je m'étais senti marginalisé par ma propre histoire. Je n'avais pas songé à rentrer en Grèce, j'avais juste éprouvé le besoin de me comprendre. [...] Ma première crise d'asthme était-elle liée aux doutes qui me torturaient alors ? j'avais tenté de surmonter mes difficultés en évoquant d'abord le drame de cet immigré amnésique dont j'ai déjà parlé et qui ne reconnaît plus son visage, ensuite en rédigeant un récit autobiographique qui était une sorte d'explication que mon existence devait à ma vie. C'est surtout ce dernier texte qui m'avait permis de faire la paix avec moi-même : il m'avait convaincu que la meilleure façon de rester fidèle à la Grèce était de ne jamais cesser de voyager.¹⁰⁵

E ancora : « Je ne comprenais toujours pas pourquoi j'avais ce poids sur la poitrine : n'avais-je pas réglé mes problèmes d'identité depuis longtemps ? »¹⁰⁶. Se per risolvere i suoi problemi identitari aveva dovuto assumere la sua posizione "tra-due" e farsi tratto d'unione tra i due paesi, in questo libro Alexakis cerca di compiere la stessa operazione, tentando di tenere insieme il regno dei vivi a quello dei morti. Tutto questo si esplicita nella figura ricorrente del funambolo, che costella la riflessione che l'autore sta portando avanti. La prima volta viene evocata in relazione a un libro di Jean-Marc Roberts nel quale veniva narrato il funerale del protagonista : « Je me souvenais aussi d'un funambule, qui marchait sur un fil tendu entre deux grands arbres, au-dessus des morts et de vivants »¹⁰⁷. E poi ripresa durante una conversazione con la sua vicina in aereo:

- Qu'est-ce que vous faites dans la vie ?
- Je suis équilibriste, ai-je répondu effrontément.
- À votre âge ?
- J'évite les exhibitions périlleuses. Je ne fais plus les chutes du Niagara ni les tours de Notre-Dame. Je me produis dans les cimetières pour égayer les familles en deuil. Je croise les âmes qui

¹⁰⁴ *Ivi*, cit., p.215.

¹⁰⁵ *Ivi*, cit., p. 217.

¹⁰⁶ *Ivi*, cit., p. 218.

¹⁰⁷ *Ivi*, cit., p. 176.

montent vers le ciel. Elles montent très lentement, elles ne sont pas pressées de prendre congé du monde, on dirait qu'elles le regrettent déjà.¹⁰⁸

Intreccio di festa e morte, l'arte del funambolo permette al narratore di legare i vivi e i morti, infrangendo la barriera che li separa, e tenendo insieme allo stesso tempo ricordo ed invenzione nel testo ibrido che sta scrivendo. L'unico modo per tessere la vita alla morte è infatti scrivere un testo che mischi finzione e realtà.

Il fantasma della morte in ogni caso segue il funambolo. Il *leitmotiv* del libro è un graffito che il narratore legge sui muri di Atene: « Je dépéris »¹⁰⁹. Queste parole accompagnano l'indagine sulla Grecia del narratore, che critica nuovamente la chiesa Ortodossa e l'emergere dell'estrema destra. Le stesse parole vengono spesso riprese. Così per esempio qualche pagina più avanti leggiamo:

Tu as vaguement souri quand je t'ai signalé qu'on pouvait lire sur les murs d'Athènes cet aveu sous forme de graffiti : « Je dépéris ».

- C'est exactement ce qui m'arrive, as-tu commenté.¹¹⁰

Questo graffito è il tratto d'unione che lega la Grecia, colpita dalla crisi finanziaria, al corpo morente dall'amico. Entrambi deperiscono. La Grecia è uccisa dai debiti e da una classe politica irresponsabile, mentre il secondo dal cancro. Questi due soggetti finiscono per sovrapporsi progressivamente : « Je n'avais plus rien à faire depuis que j'avais terminé ma traduction, cependant j'avais l'impression de vivre des journées très chargées, épuisantes. Tantôt je pensais à toi, tantôt je pensais à la Grèce, je veux dire que j'étais incapable de songer à quoi que ce soit d'autre »¹¹¹. Finché non vengono coincidere: « Par moments les deux frames, le tien et celui de la Grèce, ne faisaient qu'un dans mon esprit : ta chambre à l'hôpital Saint-Joseph était une cellule de prison où on avait enfermé mon pays pour cause de dettes »¹¹².

Eppure, soprattutto l'indagine sulla Grecia non manca di porre ripetuti problemi al narratore, non abituato a trattare temi di natura politica ed economica:

¹⁰⁸ *Ivi*, cit., p. 182.

¹⁰⁹ *Ivi*, cit., p. 113.

¹¹⁰ *Ivi*, cit., p. 251.

¹¹¹ *Ivi*, cit., p. 252

¹¹² *Ivi*, cit., p. 253.

J'espère que tu n'attends pas de moi un éclairage inédit sur la crise grecque. Tu connais mes limites. Le mot « économie », bien que grec, ne m'est pas familier. J'ai interrogé un grand nombre de personnes, mais il me semble qu'il faut connaître les réponses pour poser les bonnes questions. Quelquefois j'avais du mal à suivre leurs propos ; l'image d'une olive luisante posée sur une petite assiette blanche, piqué d'un cure-dent, suffisait à me distraire. Je prenais des notes cependant dans des modestes carnets [...].¹¹³

Come sappiamo, Alexakis nei suoi romanzi non si interroga soltanto sui propri temi, ma anche sulle modalità più adeguate a narrarli. Come raccontare la crisi greca dunque? L'autore in realtà può contare su un lungo retaggio di scrittori che hanno raccontato la situazione politica della Grecia in Francia. Eppure, nonostante l'attenzione accordata alla Grecia sia informata da nette posizioni politiche, - si pensi che nel secondo capitolo un adesivo del Front national de gauche è attaccato al frigorifero del narratore¹¹⁴ – quest'ultimo tiene tuttavia a sferrare un duro attacco non soltanto contro il romanzo impegnato, ma anche contro il comunismo greco più ortodosso. Può così contrapporre il suo amore per il rébétiko all'odio che è stato storicamente votato a questo genere dai comunisti: « je me suis souvenue que les communistes avaient toujours reproché aux auteurs de ces chansons leur manque d'engagement politique »¹¹⁵. E ancora il narratore, approfitta di un incontro letterario per « dire tout le mal que je pensais du roman engagé, j'ai même eu l'aplomb d'affirmer que je n'écrivais jamais si bien que quand je n'avais rien à dire »¹¹⁶. Idea ribadita più avanti, quando nel corso della sua partecipazione a un altro incontro letterario – nell'ambito di quello che non è difficile identificare come il festival étonnants voyageurs – si lancia in una critica del romanzo impegnato ancora più severa. L'organizzatore dell'evento infatti:

a dénoncé l'égoïsme des auteurs contemporains, qui ne s'intéressent qu'à leur personne, qui ressassent à longueur de pages leurs déceptions, qui ne vont jamais plus loin que le bureau de poste de leur quartier, et les a vivement encouragés à voyager, à se frotter à la diversité des hommes, bref à embrasser le vaste monde.¹¹⁷

¹¹³ *Ivi*, cit., p. 284.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 156.

¹¹⁵ *Ivi*, cit., p. 167.

¹¹⁶ *Ivi*, cit., p. 146.

¹¹⁷ *Ivi*, cit., p. 148-249.

A questo punto, Fernand Mondego - nome ironico dato al rivale del narratore - che come lui fa parte degli scrittori editi da Jean-Marc Roberts, gli fa notare, richiamandosi a Flaubert, che « l'importance du sujet ne déterminait en rien la qualité d'un roman »¹¹⁸. Il narratore invece è ancor più intransigente: « J'avais été outré quant à moi par la prétention de l'orateur de donner des directives aux romanciers. Pour le plaisir de le contrarier, j'ai abondé dans le sens de Fernand en affirmant que la mission principale de la littérature était de saisir les vagues pensées qu'on conçoit pendant qu'on attend que l'eau pour les spaghettis commence à bouillir »¹¹⁹. Mentre Perrine, la scrittrice che chiude i commenti, si limita a chiosare: « l'écriture est une solitude »¹²⁰. Sembra dunque che il narratore voglia al contempo avvicinarsi agli scrittori impegnati che hanno parlato della Grecia – discutendo ampiamente le conseguenze che essa ha avuto sul paese – e allontanarsi da essi, riaffermando ancora una volta provocatoriamente la sua libertà di romanziere, sia nella scelta dei soggetti di scrittura, sia nella scelta di una forma atta a rappresentarli. Il narratore denuncia così l'impossibilità di comporre un romanzo impegnato, pur scrivendo un testo percorso da una forte critica al neoliberalismo e alle politiche dell'austerità con le quali l'Europa sanzionò la Grecia. Bastano un'oliva lucente o un cassonetto dell'immondizia girovago per distogliere la sua attenzione dagli argomenti seri e gravi di cui s'impone di parlare.

Del resto, come il narratore ha già confessato, il suo romanzo non è altro che una conversazione: « Ce n'est que bien plus tard que je me suis rendu compte que la forme la mieux adaptée à mon projet était celle de la conversation et que mon interlocuteur ne pouvait être que toi »¹²¹. E in essa diversi fili narrativi si intrecciano quasi come i temi musicali di un'opera. Il libro precipita così lentamente verso le sue conclusioni. « Je ne veux que guérir »¹²², annota l'editore nel suo ultimo romanzo. Frase che il narratore non tarda a tradurre in greco. Il commiato dall'amico - che il narratore definisce « parrain de ma liberté, en quelque sorte, car écrire est la meilleure façon de faire usage de son imagination »¹²³ - si compie con la promessa di tenerlo al corrente della progressione del suo ultimo romanzo.

¹¹⁸ *Ivi*, cit., p. 248.

¹¹⁹ *Ivi*, cit., p. 248-249.

¹²⁰ *Ivi*, cit., p. 249.

¹²¹ *Ivi*, cit., p. 264.

¹²² *Ivi*, cit., p. 265.

¹²³ *Ivi*, cit., p. 274.

L'ultimo capitolo in effetti, che segue alla descrizione dei funerali dell'amico, congiunge la fine e l'inizio del libro, aprendosi con lo scrittore in posizione di scrittura, mentre inizia a scrivere il libro:

Il faut d'abord enlever la petite poussière que j'aperçois au milieu de la page blanche. Elle est plus petite qu'un point, il faut néanmoins l'enlever. Je la coince sous mon index puis je la pousse jusqu'au bord de la feuille. Tiens, j'en vois une seconde, un peu plus bas. Je l'enlève aussi. Maintenant, je peux commencer à écrire.¹²⁴

Il libro che abbiamo appena letto comincia così a questo punto, dopo la morte dell'amico, con alcune indispensabili premesse. Innanzitutto, l'incapacità di dedicare un intero romanzo alla politica, come abbiamo già messo in luce, e il continuo interesse per particolari senza importanza. L'obiettivo principale sembra essere quello di tenere al corrente l'editore dei progressi del suo romanzo e di narrargli i piccoli aneddoti che costellano la sua vita solitaria di scrittore. Il libro si conclude così a Tinos:

Fréquenter les lieux où ton absence est la plus palpable n'est pas une façon de te rendre visite ? C'est un peu pour finir le livre en ta compagnie que je suis venu ici. A cause de la mer aussi, naturellement : elle a bercé mon enfance comme elle a bercé la tienne. Elle nous invite à nous souvenir, à refaire l'histoire, elle est le passé et l'avenir à la fois¹²⁵.

Lo scrittore è fedele in questo a un tema nominato nelle prime pagine del romanzo e poi abbandonato fino al finale:

Qu'est-ce qui résiste le mieux à l'oubli? T'ai-je interrogé
- La mer¹²⁶

Il mare, luogo della memoria, è l'unico dal quale il narratore possa terminare la sua storia: «Voilà, mon cher. Il ne me reste plus qu'à corriger mon manuscrit. Je ferai ce travail sans me presser. Je n'ai aucune hâte de quitter Tinos. Je crois que je vais y rester au moins jusqu'aux premiers jours de l'hiver pour voir l'ombre de la tour Eiffel sur la mer »¹²⁷.

¹²⁴ *Ivi*, cit., p. 283

¹²⁵ *Ivi*, cit., p. 333.

¹²⁶ *Ivi*, cit., p. 52.

¹²⁷ *Ivi*, cit., p. 351

Poeta dell'aria, il narratore-funambolo cerca così un equilibrio di fronte all'emergere del dolore, sfidando il vuoto tramite la paziente tessitura di vita e morte, immaginario e realtà.

1.3. LA TRAIETTORIA LETTERARIA DI VASSILIS ALEXAKIS

Terminata l'analisi delle opere e della poetica dell'autore ci è possibile adesso incrociare il percorso letterario che abbiamo appena ricostruito con le spinte provenienti del campo letterario. Ci sarà in questo modo possibile tracciare l'evoluzione dei temi e delle tecniche narrative e formulare un'interpretazione globale dei suoi romanzi, spiegando il senso dei messaggi metadiegetici e delle interrogazioni ricorrenti poste ai testi. Sottolineeremo inoltre i segni della discontinuità che avevamo messo in luce all'inizio del nostro studio.

La prima tappa della traiettoria letteraria di Alexakis vede il tentativo di diventare uno scrittore francese e di integrarsi nel panorama letterario del paese d'accoglienza, nascondendo i segni dell'appartenenza nazionale precedente. Alexakis diventa così, per riprendere ancora una volta le categorie di Heinich⁷⁵⁵, "chi non fu", rompendo la continuità tra il sé presente e il sé passato, non tanto attraverso uno schema vocazionale, che troverebbe nella conversione del santo la sua figura, quanto semmai attraverso l'ostinazione insita nell'aver appreso una lingua diversa da quella materna fino alla maestria indispensabile all'esercizio dell'attività letteraria. Alexakis è allora una figura della perseveranza.

Nei suoi primi tre romanzi scritti in francese affiora così in filigrana il clima letterario e culturale del tempo. L'enfasi sul linguaggio, la polemica contro il romanzo, lo sperimentalismo, le pratiche di riscrittura sono infatti parte delle tendenze e degli impulsi che furono della cultura francese durante gli anni Sessanta, insieme all'interesse sociologico, alla critica del quotidiano, e al gusto per le descrizioni di superficie. Tutte caratteristiche che ritroviamo nei primi tentativi di scrittura di Alexakis. Così *Le Sandwich*, pubblicato nel 1974, è un romanzo che si presta non tanto a raccontare fatti, ma a rinarrare narrazioni. Come recita l'*avertissement* in apertura al

⁷⁵⁵ Heinich, Nathalie, *Être écrivain : Création et identité*, LaDécouverte, Paris, 2000, p. 63.

testo: “C’est l’histoire d’un type qui tue sa femme, puis qui mange un sandwich”⁷⁵⁶. A questo in effetti si limita la labile trama del libro, che riporta i dialoghi di personaggi evanescenti ed è costruito in frammenti. La narrazione scivola allora da un luogo all’altro, incontrando schegge di conversazione, segnate dalla fugacità che è la sostanza stessa della folla metropolitana. Di battuta in battuta, Alexakis segue le cadenze del linguaggio della Capitale e tenta di restituire la corallità anonima delle voci cittadine. In questo si specchia una tecnica di scrittura dello scrittore, che ha confessato in diverse interviste e poi nell’autobiografico *Paris-Athènes* di aver percorso Parigi, all’inizio della sua carriera, munito di un magnetofono con il quale registrava le conversazioni casuali incontrate nelle strade o nei *cafés*. Tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta Parigi è per l’autore una sorta di libro aperto:

Lorsque je sortais me promener, mon objectif n’était pas de découvrir la ville, mais d’accumuler des éléments pour mon livre. Je n’ai visité le Louvre qu’au bout de plusieurs mois. Je préférais flâner dans les grands magasins, le métro, les rues. Je collectais des mots, chose peu difficile en un temps si bavard. Je lisais attentivement les slogans écrits sur les murs. Paris était un livre ouvert⁷⁵⁷

Lo spazio cittadino, in questo senso, costituisce un immenso luogo di osservazione e d’ascolto, che non esclude nemmeno la pubblicità, i discorsi e i gerghi raccolti da ascolti stradali, i contegni e le abitudini dei frequentatori dei bar, dei grandi magazzini e del métro. Si trae spunto dalle narrazioni che la città offre quasi spontaneamente per sorreggere una storia la cui trama è praticamente assente e i personaggi esili e inconsistenti, ridotti ad essere delle semplici voci, tanto che lo scrittore, molti anni dopo, finirà per concludere: «Le Sandwich est une facétie: J’ai continué à ignorer, après l’avoir terminé, si j’étais capable d’écrire un roman». Aggingendo in un’intervista »⁷⁵⁸. In questo romanzo leggiamo anche la volontà di attestarsi su posizioni d’avanguardia nel campo letterario. In *Je t’oublierai tous les jours*, Alexakis racconta infatti di averlo sottoposto a due epigoni del surrealismo: Maurice Nadeau e Éric Losfeld. Il secondo, stando alla testimonianza dell’autore, si impegnò a pubblicarlo per la casa editrice *Terrain Vague*, che però fallì qualche mese dopo. Il romanzo fu infine pubblicato presso l’editore *Juillard*, grazie all’interesse dell’allora

⁷⁵⁶ Alexakis, Vassilis, *Le sandwich*, [1974], Stock, 2013, cit. p. 9.

⁷⁵⁷ Alexakis, Vassilis, *Je t’oublierai tous les jours*, Stock, 2005, cit., p. 93

⁷⁵⁸ Alexakis, Vassilis (propos échangés avec Valeria Sperti), « C’est un peu l’histoire qui a décidé de moi... », in Puccini, Paola (cura di), *Interfrancophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l’autotraduction*, 2015, p. 147-154, www.interfrancophonies.org, cit. p. 150.

giovanissimo Jean-Marc Roberts, che rimarrà per tutta la sua vita editore di Alexakis, trasportandolo con sé prima a *Seuil* e infine a *Stock*.

La carriera letteraria dello scrittore – per il momento solo francese – continua con *Les girls du City-Boum-Boum*. È il primo libro di Alexakis scritto alla prima persona: il narratore omodiegetico, giornalista in una piccola testata parigina, racconta a frammenti alcuni stralci di vita, senza seguire un filo narrativo preciso. Il narratore si abbandona a numerose confessioni pruriginose e, a un certo punto, chiarisce ironicamente di essere un semplice personaggio di finzione:

Mes parents ainsi qu'Hélène et les parents d'Hélène et mon ancien professeur de philo et mes confrères ains que les confrères d'Hélène et les gens de l'immeuble seront stupéfaits de lire ici même que je continue à me livrer à cette pratique. Mais je dirai à qui voudra bien m'entendre que le personnage principal de ce roman ce n'est pas moi. C'est d'ailleurs vrai ! »⁷⁵⁹.

Per la prima volta l'autore gioca con l'ambiguità di genere che segnerà tutti i suoi libri successivi, sospesi tra autobiografia e finzione. Oltre a rivolgersi direttamente al lettore, inoltre, il narratore si riferisce esplicitamente al suo precedente romanzo *Le Sandwich*⁷⁶⁰. Il carattere ibrido del testo è per altro rafforzata anche dal paratesto, che presenta il romanzo come una sorta di confessione autobiografica dello stesso Alexakis, aprendo così una tendenza editoriale duratura, che ritroveremo all'opera anche nei romanzi successivi.

Infine, *La tête du Chat*, edito nel 1978, è un *polar* classico, come se ne scrivono molti sul finire degli anni Settanta, che ha al centro il delitto perpetrato da Paul, impiegato intriso d'odio di classe, su Jean-Luis Doubourg, scrittore proveniente dalla grande borghesia parigina. In tutti e tre i libri la Grecia e l'esperienza migratoria non sono che fugacemente nominate.

I primi tre romanzi dell'autore, che abbiamo appena descritto, non riscossero un grande successo di pubblico, né suscitavano grande interesse nella critica. Non è forse un caso allora che con il quarto romanzo, *Talgo*, si assista a un cambio radicale non soltanto di poetica, ma anche di stile e di soggetto. Alexakis tende ad associare questa svolta soltanto ad una paralizzante crisi esistenziale, ma sembra che lo scrittore voglia anche correggere le proprie strategie letterarie, rivelatesi fallimentari nel campo letterario d'accoglienza. Con *Talgo* Alexakis compie così il suo apprendistato per diventare uno

⁷⁵⁹ Alexakis, Vassilis, *Les girls du City-Boum-Boum*, [1975], Seuil, 1992, cit., p. 31.

⁷⁶⁰ Alexakis, Vassilis, *Le sandwich*, cit. p. 173.

scrittore greco: da questo momento in avanti tutta la sua opera si grecizza, incontrando il favore del pubblico, sempre ben disposto a ricevere notizie dalla Grecia. Con questo romanzo dunque lo scrittore opera un ritorno a un doppio spazio di identificazione (al luogo e alla lingua) che forma le sue radici, al di sopra del quale sembra costruirsi la sua identità sociale francese. In effetti, Alexakis sembra sempre descrivere un'identità per strati: quella del prima, legata all'infanzia, sarà così essenziale, e quella del dopo (della società), dell'affermazione professionale e personale, superficiale. Non è assurdo avvicinare il ritorno alla Grecia e alla lingua greca come ritorno al sé autentico, finalmente ritrovato. Emerge dunque a questo punto della sua traiettoria letteraria la funzione riparatrice della scrittura, che ritesse le genealogie spezzate nel corso dell'esistenza e aiuta il transfuga, l'esule che ha tradito i suoi cambiando nazione, a inventare una nuova forma di coerenza, apparentemente assente nella sua vita. L'involuzione verso le fonti originarie - e anche forse verso l'origine della sua memoria immaginativa - sembra così aver strettamente a che fare con la stessa possibilità della sua attività creatrice. Oltretutto, come abbiamo visto, l'autore dichiara in una breve nota di essere greco, capovolgendo il patto di lettura col lettore, che da ludico diventa confidenziale, affondando la propria autorevolezza nella sua biografia e dunque nel dato extra-letterario. Anche *Côntrole d'identité*, nonostante la terza persona singolare, installa il dubbio che lo scrittore stia ancora parlando di se stesso attraverso l'impiego della metalepsi. Nel romanzo è messo in scena uno scrittore afflitto da una crisi identitaria che scrive un libro, rifrangendo la propria materia biografica sui personaggi e traendo quasi piacere dalla contemplazione della sua stessa frammentazione.

L'opera di Alexakis viene così precocemente letta come autobiografica - prima ancora che possa scrivere un vero e proprio testo autobiografico - tanto che l'autore viene invitato nel 1986 a un grande convegno sull'autobiografia in Canada, *La tentation autobiographique*. Qui pone le basi per il suo primo testo dichiaratamente autobiografico: *Paris-Athènes*. Il libro uscirà nel 1989 e sarà il primo ad attirare le attenzioni del *milieu* letterario parigino: viene selezionato per il prix Médicis, che tuttavia non vince, sorpassato da *Le livre Brisé* di Doubrovsky. Il libro ottiene in ogni caso delle recensioni lusinghiere sui principali quotidiani parigini e Alexakis viene anche intervistato da Bernard Pivot durante una puntata di *Apostrophes*. Con *Paris-Athènes* il processo d'involuzione verso le fonti originarie messo in scena in *Talgo* viene ribaltato con un colpo di teatro: l'autore vi elegge il francese come lingua

materna al pari del greco e afferma il suo diritto a non essere considerato uno straniero nel paese d'adozione, dimostrando di avere una memoria immaginativa anche in francese. La sfida che l'autore si pone lo spinge a parlare della sua infanzia greca in francese. A questo punto della sua traiettoria, allora, l'immagine imposta dall'autore non è più né quella dell'autore greco, né quella dell'autore francese, ma quella del funambolo, intento a mantenere l'equilibrio tra una forma d'integrazione nell'ambiente d'arrivo e una forma di fedeltà all'ambiente di partenza. Si tratta di un equilibrio necessario alla coerenza identitaria, malgrado la cesura tra un "prima" e un "dopo" che l'esperienza migratoria impone. L'autore, dunque, a differenza degli scrittori d'origine greca che abbiamo già analizzato, decide di non scegliere tra un'identità e l'altra, ma di continuare a giocare tra le due. A quest'altezza, inoltre, anche dal punto di vista formale i romanzi dell'autore si assestano su una struttura ricorrente, nella quale dei possibili limiti vengono trasformati in segni di singolarità ed elezione: così i dubbi dell'autore e le sue difficoltà di scrittura – che dovrebbero apparentemente bloccare la narrazione o quanto meno farle da ostacolo – divengono le forze motrici del testo, che viene così continuamente rilanciato dalle domande incessanti che l'autore pone a quanto scrive e dai dubbi che nutre sulla propria attività e il proprio talento. Allo stesso modo, il fatto di essere uno straniero, la cui lingua materna non è il francese, si trasforma da stimate da tenere ben nascosta, in segno d'elezione, che dà lustro all'impresa letteraria, attirando le attenzioni di critici e studiosi. Soltanto un anno dopo, esce infatti il primo articolo a lui dedicato, firmato da Georges Freris, Professore di Letteratura francese a Salonicco in un numero monografico curato da Robert Jouanny. Freris analizza *Les Girls du City Boum Boum*, *La tête du chat* e *Talgo*, sottolineando ancora una volta il carattere autobiografico dei testi dell'autore: «la relation entre l'auteur et ses héros est narcissique. Alexakis essaie de se voir dans le miroir brisé de son époque»⁷⁶¹. Costatazione che lo porta a concludere: « Ses romans appartiennent aux récits autobiographiques, relatent des crises personnelles qui remontent aux débuts des destinées individuelles, retrouvent les sources d'une identité culturelle et transforment de ce fait les œuvres autant en une étude de la société qu'en une recherche de l'individu »⁷⁶². Stando ad una confidenza fattaci dallo stesso Freris, Alexakis avrebbe risposto a questo primo articolo con una

⁷⁶¹ Freris, Georges, «Vassilis Alexakis ou le jeu de l'assimilation de deux cultures», in Jouanny, Robert (a cura di), *Nouvelles du Sud*, n° 13, pp. 143 - 151, Novembre 1989 - Janvier 1990, cit., p. 150.

⁷⁶² *Ibid.*

lettera indignata nella quale respingeva in *toto* la lettura proposta dallo studioso, dimostrando in questo modo di essere particolarmente attento ai commenti riguardanti i suoi romanzi, ma anche di non desiderare che la sua opera venga associata all'autobiografia. A questo continuo ricorrere della critica a dati extra-letterari – del resto incoraggiata, forse involontariamente, dallo stesso scrittore – si deve forse il proliferare di messaggi metadiegetici e cornici metanarrative che abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti, che rappresenterebbero in questo senso un tentativo dell'autore di mettere la propria opera a riparo da interpretazioni sgradite.

La Grecia, inoltre, da *Paris-Athènes* in avanti sarà onnipresente nei suoi libri, che prendono sempre più marcatamente la forma dell'inchiesta, come se lo scrittore dovesse spiegare non soltanto al lettore, ma anche a se stesso le contraddizioni del suo paese d'origine e il suo rapporto ad esso. I romanzi inoltre si sofisticano in misura sempre maggiore tramite alcuni dispositivi approntati dalle avanguardie degli anni Settanta.

Paris-Athènes chiude infine il trittico identitario iniziato con *Talgo*. Un altro tema diventerà dominante nei libri successivi: la morte e l'elaborazione del lutto, che abbiamo individuato come dominanti in *Avant* e *La langue maternelle* dedicati alla perdita della madre. Nonostante il Prix Alexandre Vialatte e il Prix Albert Camus, vinti grazie al romanzo *Avant* rispettivamente nel 1992 e nel 1993, il vero momento della consacrazione per Alexakis arriva nel 1995, quando, con *La langue Maternelle*, vince il Prix Médicis *ex-aequo* con *Le testament Français* di Andrei Makine. È lo stesso scrittore a rilevare il cambio di paradigma avvenuto:

Soudain la critique française nous a reconnus, comme j'ai décrit dans Paris-Athènes, et a commencé à nous féliciter qu'on écrive en français pour renouveler notre littérature... C'est l'époque de la francophonie : 1995 marque une date de retournement essentielle et je pense que Makine et moi avons joué un rôle, certes il y avait déjà Hector Bianciotti, qui était devenu académicien à l'époque. Brusquement nous avons réussi à imposer cela, et maintenant nous sommes devenus formidable⁷⁶³.

Da questo momento in avanti gli articoli e le pubblicazioni riguardanti Alexakis e la sua opera si moltiplicano fino alla pubblicazione nel 2011 della prima monografia a lui dedicata e all'organizzazione nello stesso anno della prima giornata di studi

⁷⁶³ Alexakis, Vassilis (propos échangés avec Valeria Sperti), « C'est un peu l'histoire qui a décidé de moi... », in Puccini, Paola (cura di), *Interfrancophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, 2015, p. 147-154, www.interfrancophonies.org, cit, p. 149.

consacrata interamente alla sua opera. Quest'ultima diventerà un appuntamento fisso a cadenza bi-annuale, accompagnato dalla pubblicazione dei *Cahiers Vassilis Alexakis*, giunti ormai al quinto numero.

Quel che sorprende nella consacrazione del 1995 è che nonostante l'argomento dominante di *Avant* e *La Langue Maternelle* sia la morte della madre, la critica s'interessa ad Alexakis soprattutto in virtù del suo bilinguismo e della sua pratica auto-traduttiva, analizzando i tormenti identitari messi in scena soprattutto nei primi romanzi. Ne porta ancora le tracce la stessa scansione della monografia di Bessy imperniata su tre assi tematici, aventi per fulcro rispettivamente l'autobiografia, le lingue di scrittura e gli spazi. Vi vediamo enucleati quelli che a lungo rimarranno i centri d'interesse principali legati all'autore, a discapito di altri temi e di un'analisi più approfondita della poetica da lui elaborata. Di questo l'autore sembra rendersi conto e non manca di polemizzare sulla ricezione dei suoi testi all'interno dei suoi stessi romanzi. Si pensi al carattere marcatamente riflessivo di *Le coeur di Marguerite*, del quale, nonostante tutto, Jean-Baptiste Harang⁷⁶⁴ su *Libération* continua a sottolineare il carattere autobiografico.

Non è un caso, per altro, che Alexakis abbia vinto il prix Médicis con Andrei Makine: entrambi gli scrittori in virtù del loro status di stranieri vengono associati agli "inclassables de la francophonie"⁷⁶⁵. Il suo nome appare così in studi critici quali *Singularités Francophones* (2000) di Robert Jouanny, *Les exilés du langage* di Anne-Rosine Delbart (2005) e *Langue française, Langue d'adoption* di Véronique Porra (2011), associato a diversi scrittori che nulla hanno in comune se non la scrittura in una lingua diversa da quella materna. Anche di questo troviamo riferimento ironico nelle opere di Alexakis, il cui carattere meta-riflessivo, come abbiamo già sottolineato, fa da controcanto continuo alle ipotesi interpretative della critica.

⁷⁶⁴ Harang, Jean-Baptiste, « Est-ce c'est toi, Marguerite », in *Libération*, 9 settembre 1999.

⁷⁶⁵ A questo proposito rimando a Bruera, Franca, « Translinguisme littéraire : frontières, représentations et définitions », in Bruera, Franca (a cura di) *Écrivains en transit : translinguisme littéraire et identités culturelles*, CoSMo, n°11, 2017, p. 9-18, e a Pick Duhan, Alice, « Les inclassables de la francophonie. La critique face aux auteurs "francographes" d'adoption », in Ahlstedt, Eva et al. (a cura di), *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2012, p. 584-595.

La decisione di apprendere il sango in *Les Mots étrangers* va forse in questa direzione. Tuttavia, l'apprendimento di una lingua straniera non è che un espediente, poiché il posto centrale nell'architettura generale del romanzo non è occupato dalla riflessione sulle lingue, ma dalla necessità di dire la morte del padre attraverso un esercizio di distanziamento.

In seguito, l'autore continua le sue inchieste sulla Grecia con due romanzi, *Ap. J.C.* – che vince il *Grand Prix du roman de L'académie française* – e *Le Premier Mot*, nei quali i messaggi meta-diegetici tendono ad assottigliarsi fino a scomparire, mentre la mole d'informazioni riportate raddoppia, quasi che fossimo davanti a delle inchieste giornalistiche. Se, come messo in luce da Rousset⁷⁶⁶, nel solido romanzo balzachiano, il rapporto che si instaura nella coppia narratore-narratario è quello, pedagogico, che s'instaura tra un dotto e un ignorante, il quale deve leggere per poter apprendere e comprendere, in questi due romanzi il narratore di Alexakis e il suo lettore condividono l'ignoranza e la necessità di leggere per apprendere e comprendere, tanto che i narratori, come abbiamo visto, mettono sempre in scena il processo di documentazione e confessano a più riprese la propria incapacità a destreggiarsi tra le informazioni trovate e talvolta addirittura la propria inettitudine a scrivere. La Grecia viene così spiegata al lettore da un narratore che veste i panni dell'“investigatore delle strade” incapace di trovare risposte nette ai quesiti che si pone o di arrischiare un'interpretazione definitiva della società a lui contemporanea, quale era invece l'ambizione di uno scrittore come Balzac.

Possiamo notare, a questo punto, che i due libri che hanno ricevuto i riconoscimenti più ampi, - *Ap. J.C.* e *La langue maternelle* - vincendo i premi più prestigiosi, hanno per tema la Grecia. Nonostante Alexakis abbia negato a più riprese di voler essere considerato un porta parola del suo paese d'origine, sembra che il campo letterario francese, attraverso le sue istanze di consacrazione, tenda a premiare in particolar modo i libri in cui l'autore parla del paese natale.

Con gli ultimi due romanzi, invece, lo scrittore torna ad una forma più marcatamente riflessiva e all'uso della metalepsi d'autore. *L'enfant grec* e *La Clarinette* sono due omaggi alla scrittura, nei quali l'autore riafferma il carattere ibrido della propria produzione letteraria, di contro ad una lettura meramente autobiografica delle sue opere. Come emerge in particolare dalla lettura di questi due romanzi, nella scrittura

⁷⁶⁶ Rousset, Jean, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, José Corti, Paris, 1997, p. 48

di Alexakis tutto è falso e tutto è vero allo stesso tempo. La realtà si presenta innanzi tutto sotto le spoglie di toponimi esatti: nomi di città, fermate del metro, vie e numeri civici. Il lettore non avrà grandi difficoltà a riconoscere e visualizzare i luoghi di Parigi e Atene nominati: può identificare ristoranti, bar, parchi e luoghi d'incontro che gli sono familiari, fisicamente presenti nelle città in questione. L'universo dell'autore è abitato in maniera ossessiva del quotidiano, dal contemporaneo, dalla città, al centro del quale si trovano l'istante vissuto e il momentaneo. Il quotidiano forma la trama di tutti i suoi testi, la loro impalcatura di base. Inoltre, l'autore si compiace quasi nell'attardarsi su particolari apparentemente futili, che sembrano non avere alcun ruolo nell'economia complessiva dei romanzi e che pure ne compongono una parte molto vasta. Tuttavia, la scrittura di Alexakis non sembra tanto mirare a imitare la realtà, quanto a esprimere le potenzialità narrative ch'essa nasconde. Così del dato biografico, pur dominante nella sua produzione, sembra sottolineare continuamente il carattere mito-poietico. In questo senso, il forte impianto meta-finzionale, che invita costantemente il lettore a guardare il libro mentre si costruisce, potrebbe prendere in questi due romanzi ancora un altro significato. I narratori, quasi sempre ironici, pongono tra sé e la realtà una certa distanza e cercano la complicità del lettore, il suo assenso a un certo modo di osservare e di rappresentare la realtà. Nello straniamento depotenziato presente così nel testo è insito un gesto sociologico: straniare l'*illusio* letteraria significa, per Bourdieu⁷⁶⁷, richiamare il fatto che la realtà con la quale confrontiamo tutte le finzioni non è altro che il referente riconosciuto di un'illusione quasi universalmente condivisa. Questo carattere di *illusio* della realtà, anch'essa costruzione sociale, viene smascherata dall'autore, che rappresenta degli scrittori, le loro ricerche, i loro dubbi e la marginalità elettiva che li condanna alla solitudine.

Con *La Clarinette* inoltre lo scrittore riafferma l'immagine di sé come funambolo, che non lega questa volta due paesi e due lingue, ma la vita e la morte, tentando attraverso la finzione di eludere la morte, dando voce nel testo agli esseri amati che non sono più.

1.4. In guisa di conclusioni

⁷⁶⁷ Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, [1992], [Seuil, 2015]. Si vedano in particolare i paragrafi *L'illusio et l'oeuvre d'art comme fétiche*, pp. 304 e seguenti, e "Le démontage impie de la fiction", pp. 355 e seguenti.

Perché, dunque, scrivere?

Residuo della forma diario, nella quale chi scrive si interroga costantemente sul senso di un'attività che, per il suo ricominciare ogni giorno, potrebbe apparire vana o routinaria, registrando, insieme ai grandi eventi, anche le minime cose prescindibili, questa interrogazione ricorrente sul senso dell'attività di scrittura è anche il sintomo di una perdita di importanza più generale del mestiere di scrivere nelle società contemporanee: la scrittura è ormai un'attività ingiustificabile, come, del resto, apprendere il *sango* o indagare sulla prima parola pronunciata dall'uomo.

Eppure, Alexakis arriva a giustificare e fondare queste sue attività, di libro in libro, almeno in due modi, che condivide in parte con i diaristi: la liberazione dai mali e la necessità di garantire la persistenza del ricordo dei morti. In questo senso, "scrivere che scrivo", la pervasiva regia diegetica dei narratori, significa impegnarsi a compiere un'azione che consiste nel ripromettersi di guarire attraverso la messa in forma delle vicende personali: nei primi tre testi che abbiamo analizzato si tratta di comprendere e liberarsi dal dolore provocato dalla lunga lontananza dal paese natale, mentre in quelli seguenti si tratta invece di affrontare la rottura definitiva, quella imposta dalla morte. La struttura a spirale che avevamo delineato all'inizio della nostra analisi serve così a spiegare – e dispiegare – la propria vita, ma soprattutto a parlare della morte e del dolore dando loro senso.

Ritroviamo la struttura a spirale non soltanto di romanzo in romanzo, attraverso l'alternanza di temi continuamente ripresi e abbandonati, ma anche al livello minimo della frase e a quello macroscopico dell'insieme delle opere del narratore. A livello della frase, la spirale agisce nei numerosi aforismi con i quali Alexakis costella i suoi testi. Vediamone un esempio, tra i numerosi che potremmo citare:

J'ai fait de mon mieux, pendant les heures qui ont suivi, pour éviter de songer à Marguerite, mais cela n'a pas été possible. Mes pensées revenaient périodiquement vers elle en empruntant chaque fois un chemin différent. « Marguerite enveloppe mon esprit de toutes parts, comme la mer encercle les îles »⁷⁶⁸.

L'autore parte da una constatazione: non riesce a distrarre i propri pensieri dall'amata. Per esprimere questa idea, rielabora per ben tre volte la stessa frase, finché non arriva alla formulazione finale, in forma di aforisma, che sembra soddisfarlo, riassumendo in un'immagine nitida quanto voleva dire fin dall'inizio. Una volta trovate le parole

⁷⁶⁸ Alexakis, Vassilis, *Le cœur de Marguerite*, Stock, Paris, 1999, cit., p. 80.

giuste, la narrazione viene rilanciata e può procedere. Gli aforismi, così come le numerose divagazioni di Alexakis nei suoi romanzi, lontano dal distogliere il narratore dal filo narrativo principale, non fanno che rilanciare continuamente la narrazione. La stessa frase di Alexakis mima quindi il movimento del pensiero e dello sguardo sulle cose, creando una forte illusione di immediatezza. Allo stesso tempo, queste frasi brevi sembrano contenere un principio di dissolvimento del testo, che lontano dal voler significare una presa salda sul discorso, traduce piuttosto una perdita di controllo.

A livello macroscopico invece lo scrittore sembra di libro in libro riprendere una serie di temi e trattarli diffusamente anche a distanza di molti anni. Così la crisi identitaria di un immigrato greco che ha passato la maggior parte della sua vita in Francia viene declinata in ben tre libri: *Talgo*, *Contrôle d'identité* e *Paris-Athènes*. La morte della madre viene esorcizzata in *Avant* e *La langue maternelle*, ma è in parte ripresa in anche in *Je t'oublierais tous les jours*. Se il narratore ne *Le coeur de Marguerite* vuole imparare una lingua rara, ecco che il romanzo successivo, *Les mots étrangers*, sarà interamente dedicato al processo di apprendimento del sango. La perdita del fratello s'intravede in filigrana tra le pagine di *Ap. J. C.* per poi essere ampiamente messa a tema in *Le premier mot*. Infine, *La Clarinette*, oltre ad essere un vero e proprio commento del romanzo precedente, *L'enfant grec*, riprende e approfondisce le conseguenze della crisi greca e la tecnica della metalepsi d'autore già utilizzata in diversi romanzi. Tutto ciò crea una forte circolarità tra i diversi libri dello scrittore.

Come si colloca infine Alexakis nella genealogia di scrittori che abbiamo precedentemente ricostruito?

Lo scrittore rifiuta il ruolo del portaparola e la postura del testimone, inaugurata, come abbiamo visto, negli anni Cinquanta da scrittori come André Kédros. Critica il romanzo impegnato, facendo propria al contrario la sfida flaubertiana di scrivere un libro sul niente. Tuttavia, l'autore conosce il successo in Francia soltanto quando inizia a parlare del paese d'origine, tornando a scrivere in greco.

Se tutti i suoi romanzi sono percorsi da un forte senso di colpa per la sua incapacità di interpretare la realtà, è innegabile però che l'autore metta in scena a suo modo la crisi greca. L'immagine della Grecia che Alexakis presenta nei suoi libri è informata da una precisa idea politica: non è il piccolo paese eroico dei resistenti, né l'Oriente mitico di Lépidis. La Grecia di Alexakis è un paese smitizzato, che combatte per modernizzarsi e del quale viene messa in ridicolo la tendenza a ripiegarsi sull'illustre passato,

ignorando lunghi tratti della sua storia più recente. Su di essa l'autore getta uno sguardo spesso impietoso, tentando di mostrare il paese nella sua quotidianità, e ponendosi così, nonostante tutto, in un preciso lignaggio di scrittori eminentemente greci che hanno fatto della semplicità di scrittura e della volontà di parlare del presente i loro cavalli di battaglia.

Per concludere, Alexakis compie un percorso anomalo: sceglie di non scegliere un paese d'origine. Se per Gisèle Prassinos la scelta non ebbe alcuna importanza perché considerata illecita, Kédros e Lépidis si erano dichiarati inequivocabilmente greci, nonostante le incongruenze biografiche.

Alexakis tenta di sottrarsi alle etichette che minacciano la letterarietà della sua opera, respingendola continuamente verso la singolarità e privandola, in questo modo, di un senso universale. A questo si deve forse il fatto che l'autore non abbia mai preso parte ai dibattiti riguardanti la francofonia. Interrogato a questo proposito da Marianne Bessy, l'autore aveva infatti affermato:

Le mot «francophonie», dans la mesure où l'on sous-entend ou bien une supériorité du français, ou un monopole du français en France, est un mot détestable. Maintenant, est-ce que les étiquettes ont de l'importance ? Je trouve complètement ridicule l'étiquette «littérature monde». Je trouve ça nul. Personne n'a le droit de mettre des étiquettes sur les livres littéraires. Ce sont ou des livres littéraires ou pas.⁷⁶⁹

Ribadisce in questo modo la volontà di essere considerato uno scrittore *tout-court*, senza che vengano tenuti in conto nel giudizio della sua opera elementi o categorie extra-letterarie come il suo paese di nascita. Si tratta del resto di una tendenza diffusa nel mondo delle letterature francofone, dove gli scrittori si riconoscono come parte del *tout-monde* oppure si vogliono monadi, singolarità indipendenti da ogni raggruppamento o movimento.

Sia greco, sia francese, Alexakis diventa caso emblematico di un'identità funambolica che ha superato i nazionalismi e le nazioni, tanto che fra tutti gli autori finora trattati è il primo che potremmo definire “d'espressione europea”.

⁷⁶⁹M. Bessy, “Entretien avec Vassilis Alexakis”, in *Vassilis Alexakis. Exorciser l'exil*, cit., p. 256.

Conclusioni

Al termine di questa traversata del Novecento, giunti ai primi anni Duemila, possiamo tirare le nostre conclusioni. Riprendiamo dunque le domande poste all'inizio della nostra ricerca: come si diventa Greci in Francia nel XX secolo? Esiste una relazione tra la nazione di provenienza degli scrittori e la loro ricezione?

Innanzitutto, come avevamo rilevato all'inizio del nostro lavoro, quel che teneva insieme autori molto eterogenei tra loro era il paese di provenienza: la Grecia. Ma quale Grecia? Ci sembra di aver dimostrato che il paese si trasforma costantemente nell'immaginario collettivo francese al variare delle epoche: la Grecia è allora il paese della diglossia che ispira il primo romanzo di Queneau ma, allo stesso tempo, è anche il paese arretrato in cui intellettuali e scrittori francesi si recano in viaggio tra le due guerre per ritrovare « un brin de vie ancienne »⁷⁷⁰ e scoprirsi degni eredi della tradizione antica, esprimendo un eccessivo patriottismo e interessandosi soprattutto alle antiche rovine. Così, tra le due guerre essi finiscono per esprimere, attraverso il viaggio in Grecia, amore e ammirazione soprattutto per il paese che si sono lasciati dietro, la Francia, vera erede del mondo classico ai loro occhi. Durante la Seconda guerra mondiale e nell'immediato Dopoguerra, la Grecia si trasforma poi nel piccolo paese eroico dei valorosi partigiani. La Guerra civile, che insanguina il paese mentre

⁷⁷⁰ Istrati, Panait, « Notes et reportages d'un vagabond du monde », in *Monde*, 1928.

nel resto d'Europa la pace è ormai sancita, distoglie lo sguardo dei francesi dal miraggio delle rovine per indirizzarlo alla Grecia contemporanea, di cui sono seguite con interesse le lotte e le vicende politiche. La Grecia diviene, in seguito, il paese della dittatura dei colonnelli, nel quale i poeti sono chiusi in prigione e torturati. Accanto a questa Grecia nuovamente oppressa, esiste poi il paese esotico e orientaleggiante di Clément Lépidis, in cui rivivono la solidarietà e la generosità della Belleville d'*antan*. Finita la dittatura, incontriamo infine la Grecia da cartolina delle guide turistiche e delle vacanze di massa, ma anche la Grecia smitizzata e in crisi permanente di Vassilis Alexakis.

Al variare dell'immagine della Grecia nell'immaginario collettivo e ai mutamenti dell'interesse votato al paese da intellettuali e scrittori, cambiano anche le forme adottate dagli autori. Infatti, quel che tutti gli scrittori esaminati hanno in comune è che i loro testi rispondono a poste in gioco e spinte congiunturali legate non soltanto all'epoca in cui scrivono, ma anche al campo letterario in cui operano: così Gisèle Prassinos, nel periodo analizzato, compone delle poesie surrealiste, André Kédros scrive dei romanzi improntati al realismo socialista di stampo francese elaborato in questi stessi anni da Aragon, Melpo Axioti tenta di scrivere un romanzo sperimentale ispirato ai testi coevi di Elsa Triolet e Nathalie Sarraute, Clément Lépidis e Vassilis Alexakis declinano, ognuno a suo modo, il genere contemporaneo dell'*autofiction*.

Se Prassinos, Kédros e Axioti hanno in comune il fatto di essere stati introdotti nel mondo delle lettere da alcuni grandi intellettuali – nello specifico Éluard e Breton per la prima, Aragon per i secondi - che fanno loro da mentori, diventando i garanti del valore letterario della loro opera, nella costruzione della postura autoriale di Lépidis e Alexakis giocano un posto di rilievo, anche se nascosto al lettore, gli editori – rispettivamente Emmanuel Roblès e Jean-Marc Roberts – e le strategie editoriali delle case editrici che spesso, attraverso i paratesti, tentano di incoraggiare una lettura autobiografica di testi che potrebbero essere considerati come romanzi. Questi mutamenti si devono, come abbiamo messo in luce, ai grandi cambiamenti intervenuti nel mondo editoriale francese.

Si trasforma dunque l'immaginario sociale riguardante la Grecia, cambiano le forme letterarie impiegate, il mondo editoriale e, insieme ad essi, come abbiamo dimostrato, varia in maniera consistente anche la ricezione degli autori.

Abbiamo infatti messo in luce che nel periodo tra le due guerre non esiste alcuna relazione consistente tra quanto si legge e scrive sulla Grecia e la ricezione degli scrittori di origine greca. Del resto, quando il lettore dell'epoca desiderava avere notizie dalla Grecia, poteva disporre dei numerosi resoconti di viaggio, che molti narratori francesi redigevano. In generale, ci sembra inoltre di poter affermare che il lettore francese del tempo fosse forse più interessato a conoscere la gloriosa Grecia antica che l'arretrata Grecia presente, fatta eccezione per Queneau, le cui preoccupazioni letterarie dell'epoca trovarono eco e risonanza nel problema della lingua che infiammò la Grecia negli stessi anni.

Il nome esotico di Gisèle Prassinos non destò così alcun sospetto nella stampa e negli artisti coevi: l'unica affiliazione che contava, ai primi del Novecento, era quella che legava artisti e poeti all'avanguardia, ovvero, nel caso di Prassinos, al surrealismo. Nonostante la Grecia attirasse all'epoca gli interessi di intellettuali e scrittori e si trovasse talvolta al centro di pubblicazioni spesso di alto livello, i surrealisti, nella minuziosa costruzione della figura autoriale della giovane Prassinos, non fecero il minimo riferimento al suo paese d'origine, valorizzando invece la figura del dono innato che si incarna nella *femme-enfant*, intesa a riabilitare la scrittura automatica in un momento di crisi. La stessa Prassinos, del resto, ha dichiarato di non avere particolari ricordi del paese d'origine, nonostante il trauma familiare legato tragedia dell'Asia minore.

La situazione, però, si ribalta nell'immediato dopoguerra. Il piccolo paese eroico attira l'elogio unanime della stampa francese: gli occhi dei francesi sono rivolti con interesse rinnovato alla Grecia presente. Così, per gli scrittori affermare con forza la propria nazionalità greca comincia ad essere importante e prestigioso, soprattutto se hanno partecipato alla Resistenza. Assistiamo in questo periodo a un travaso di valore simbolico dal campo politico a quello letterario. Nella nuova articolazione assunta dal campo letterario francese in questo breve giro di anni, infatti, per attestarsi su posizioni di avanguardia letteraria bisogna passare attraverso posizioni di avanguardia politica: l'etica prevale sull'estetica e impone agli autori stessi il dovere di dar voce a una storia collettiva che non trova ascolto in Grecia.

Abbiamo visto, inoltre, che il nuovo internazionalismo promulgato dal partito comunista francese prevedeva una valorizzazione delle differenze nazionali, volte a contrastare il conformismo culturale imposto dagli Stati Uniti, che stavano diffondendo in quello stesso giro di anni i loro prodotti culturali in Europa. Aragon

inoltre aveva elevato la Storia a vera e propria protagonista del romanzo comunista che andava elaborando. Per questo, l'esperienza vissuta dell'autore, soprattutto se questi aveva preso parte alla Resistenza, si faceva portatrice di un inedito prestigio: la Resistenza greca in particolare era in grado di creare, agli occhi di Aragon, nuovi miti mobilizzanti in grado d'isciversi nell'orizzonte imprescindibile della rivoluzione.

Allora, André Kédros uno scrittore cosmopolita nato a Bucarest, che passò ad Atene soltanto i cinque anni che hanno preceduto lo scoppio della guerra civile, non esita a dichiararsi a più riprese scrittore greco e diviene portavoce del paese d'origine del padre. Nei suoi romanzi, mette a tema la sua esperienza nella Resistenza greca, che gli attira le simpatie e la protezione di Aragon. Non esita inoltre, come auspicato dal suo mentore, a creare nuovi miti e a sfruttarne la forza mobilizzante: è il caso del Kholkoz, la cooperativa operaia, messo a tema ne *Le navire en pleine ville*. Dei suoi romanzi le recensioni coeve lodano la verosimiglianza, la capacità di offrire al lettore francese uno spaccato storico in grado di informarlo sull'eroismo dei comunisti greci e delle loro lotte, assecondando una sorta di esotismo di sinistra. Il francese è allora per Kédros, come per tutti gli esuli greci del tempo, un'arma da combattimento e la Grecia un ampio bacino dal quale attingere nuovi miti mobilizzanti.

La Grecia e la Resistenza ritornano anche nel romanzo di Axioti. Tuttavia l'autrice non scrive un romanzo a vocazione didattica intriso di ortodossia ideologica, ma un libro alla prima persona singolare in cui la storia collettiva è restituita attraverso i ricordi frammentari della protagonista. Il dovere testimoniale si declina così secondo la nuova vena sperimentale del romanzo francese, anche se purtroppo il romanzo in questione non venne mai terminato e pubblicato nel periodo che abbiamo considerato. Aggiungiamo che il nuovo ruolo di testimoni, o informatori nativi, accordato agli scrittori greci in questo periodo, impone loro posizioni marginali nel campo letterario, spingendoli in una sorta di nicchia editoriale.

Clément Lépidis è invece un caso emblematico delle seconde generazioni che, con l'approssimarsi degli anni Settanta e Ottanta, si voltano indietro alla ricerca della propria "anteriorità familiare" al fine di ricostruire le genealogie che la Storia ha spezzato. La Grecia di Lépidis ha così il colore dei racconti orientaleggianti del padre, che l'autore segue di ricordo in ricordo nei suoi primi libri ambientati in Turchia e in Grecia, nonostante abbia raramente lasciato Parigi. La scrittura si configura allora come tessitura delle filiazioni e ricomposizione della coerenza esistenziale. Con Lépidis infatti il ritorno alla Grecia non è compiuto con l'intento di partecipare alla

costruzione di una memoria collettiva costantemente negata in patria, ma è motivato unicamente dalla biografia dell'autore e dalla necessità di una ricomposizione identitaria. La finzione, inoltre, soprattutto se legata a un altrove geografico, sembra apparire accettabile soltanto se poggia sul vissuto dello scrittore. Da qui, di nuovo, la persistenza dell'*ethos* del testimone, ma con uno slittamento: nelle quarte di copertine si sottolinea continuamente l'ascendenza greco-turca dello scrittore, come se ormai non fosse più lecito parlare di temi che travalichino la propria esperienza di vita singolare. Lépidis si configura così come uno scrittore alla continua ricerca e creazione di sé stesso attraverso i suoi libri, nei quali vediamo *in nuce* la forma dell'*autofiction*, che ai tempi non era però ancora stata teorizzata. Un ultimo cambiamento che avevamo letto nella sua opera si esplicita nel fatto che Lépidis divida la sua pratica di scrittura dalla sua azione politica, segno di tempi nuovi nei quali l'attività letteraria non è più considerata come la naturale prosecuzione dell'attività politica.

Questa prima parte del nostro lavoro ci sembra aver dimostrato che non solo esiste una correlazione significativa tra l'immaginario sociale legato alla Grecia e la ricezione degli autori che abbiamo considerato, ma anche che ogni autore risponde con la sua opera a delle istanze espressive già presenti nel mondo delle lettere. In un movimento di forte circolarità, inoltre, ogni scrittore s'inventa greco e inventa una nuova immagine della Grecia, rielaborando in modo personale le raffigurazioni e i discorsi che circolano nel complesso della società. Dato confermato anche dall'analisi della traiettoria letteraria dello scrittore Vassilis Alexakis, che abbiamo esaminato nella seconda parte del nostro lavoro.

Alexakis segue un percorso letterario che lo conduce a inventarsi, in un primo momento, scrittore francese, per poi reinventarsi, con un colpo di teatro, scrittore greco, giungendo infine a diventare uno scrittore-funambolo in precario equilibrio fra le sue due appartenenze, emblema di quello che oggi dovrebbe essere uno scrittore Europeo. Quel che lo differenzia dagli scrittori che l'hanno preceduto è infatti l'aver assunto entrambe le identità letterarie, senza privilegiarne una a discapito dell'altra. Per questo, a differenza dei suoi predecessori, Alexakis è l'unico ad auto-tradurre sistematicamente i suoi libri nelle due lingue di scrittura, riproducendo in questo modo il carattere oscillatorio delle migrazioni contemporanee, che prevedono spesso un avvicinarsi di andate e ritorni.

Nel corso del percorso letterario che abbiamo tracciato, inoltre, lo scrittore tende a trasformare dei limiti potenziali in virtù: i dubbi che nutre verso la sua attività di

scrittura diventano così le forze motrici del testo, rilanciandolo senza sosta, e il suo *status* di straniero, da stigmatizzato da tener nascosta si trasforma in marca d'eccellenza che dà lustro alla sua impresa di scrittura.

Ponendosi nello stesso solco di Lépidis, Alexakis, una volta tornato alla Grecia, scopre poi la funzione riparatrice della scrittura, capace di ritessere quel che la contingenza storica ha spezzato e di garantire una forma di coerenza esistenziale. Nello specifico, come abbiamo dimostrato, lo scrittore intende la scrittura come liberazione dai mali e come mezzo per garantire la persistenza del ricordo dei morti.

Infine, man mano che la sua opera si grecizza, essa incontra in maniera crescente il favore del pubblico, a riprova che il paese e i suoi misteri attirano ancora il lettore francese. La Grecia descritta da Alexakis non ha l'aura eroica che le accordava Kédros, né il fascino esotico sul quale insisteva Lépidis. È un paese catturato nella sua vita di tutti i giorni, alla costante ricerca di se stesso, cuore e periferia dell'Europa a un tempo.

Nell'opera di Alexakis leggiamo nuovamente la frattura tra letteratura e politica che avevamo già rilevato nei romanzi di Lépidis. Alexakis condivide con quest'ultimo il senso di colpa per la sua incapacità di interpretare la realtà politica a lui contemporanea, nonostante l'impegno profuso nel partito di Syriza durante anni più duri della crisi greca. È possibile che il senso di colpa si debba alla lunga tradizione di scrittori greci in esilio che hanno votato i loro libri all'impegno di dar voce a quanti ne erano privati. Alexakis, in effetti, non esita a mettere in scena la crisi greca e a manifestare nei suoi libri una forte *pietas* per marginali e vagabondi, ma rifiuta il romanzo impegnato, facendo semmai propria la sfida flaubertiana di scrivere un libro sul niente.

Senza altro, la poetica del dubbio, che si esplicita nelle spirali narrative che abbiamo messo in luce nell'opera di Alexakis, guadagnerebbe ulteriore interesse ad essere inserita, in ricerche future, all'interno di una fenomenologia più ampia delle scritture contemporanee.

Per concludere, il fenomeno che abbiamo studiato è certo ampio e interessante e meriterebbe ulteriori approfondimenti. Ci sono scrittori, come Nicolas Ségur, ingiustamente poco studiati e che anche noi nella nostra tesi abbiamo tralasciato. Inoltre, il lavoro di ricerca che abbiamo presentato meriterebbe di essere compendiato con un'analisi accurata della ricezione degli stessi scrittori in Grecia, laddove siano stati tradotti o si siano tradotti nella lingua del paese d'origine. Lavoro ancor più

necessario per scrittori, come Vassilis Alexakis, che pubblicano i propri romanzi nei due campi letterari nazionali, reinventandosi greci, o giocando con le loro appartenenze anche in Grecia. Una fase successiva della ricerca potrebbe inoltre prevedere un allargamento dell'analisi a tutte le opere degli scrittori persi in considerazione, per comprendere, per esempio, l'evoluzione dell'opera di Prassinós e di Kédros, che si estendono entrambe ben oltre i limiti temporali che abbiamo fissato in questo lavoro.

Infine, esiste un atteggiamento ricettivo ricorrente che giustifichi l'accostamento di scrittori che spesso sembrano avere in comune soltanto il paese d'origine? A questa domanda, che avevamo posto nell'introduzione, pensiamo di poter rispondere che esiste un atteggiamento ricorrente nella ricezione e che esso sia legato alla ricezione della Grecia in Francia, perché i due paesi sono messi in compresenza dalla figura dello scrittore. Eppure, come abbiamo già sottolineato essa varia notevolmente con il mutare delle epoche, insieme a forme e temi adottati dagli scrittori. Non riteniamo, quindi, che gli autori che abbiamo esaminato possano andare a comporre un gruppo omogeneo o essere posti sotto la medesima etichetta letteraria soltanto in virtù delle loro comuni origini e tendiamo ad aderire a quanto affermato da Robert Jouanny nel suo *Singularités francophones*⁷⁷¹: gli scrittori andrebbero studiati caso per caso, libro per libro. I loro testi andrebbero, inoltre, sempre messi in relazione con il loro contesto di produzione e di ricezione, prima di essere comparati tra di loro, perché lo studio della cultura materiale in cui essi hanno preso forma permette di spiegare non solo le scelte formali e tematiche degli autori, ma anche il senso traiettorie letterarie apparentemente prive di coerenza. È inoltre necessario tener conto dell'inconscio geopolitico spesso alla base della ricezione dei testi, analizzando rappresentazioni e fantasmi legati al paese d'origine degli scrittori nell'immaginario collettivo francese. Speriamo così che altre ricerche possano adottare un approccio simile, che potrebbe naturalmente essere ulteriormente migliorato, abbandonando il taglio meramente tematico che caratterizza talvolta l'analisi dei testi prodotti dagli stranieri.

⁷⁷¹ Jouanny, Robert, *Singularité francophones*, pp.

Bibliografia ragionata

1. LETTERATURA CRITICA, TEORIA LETTERARIA, SOCIOLOGIA DELLA LETTERATURA

Albert, Christiane (a cura di), *Francophonie et identités culturelles*, Karthala, Parigi, 1999.

Albert, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, Parigi, 2005.

Adamo, Sergia (a cura di), *Culture Planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Meltemi, Roma, 2007.

Adamo, Sergia, Muzzioli, Francesco, Pustianaz, Marco, *La pratica e la grammatica. Letteratura e teorie culturali*, Unicopli, Milano, 2009.

Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006.

Angenot, Marc, *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1989.

Arnoux-Farnoux, Lucile, « Relations intellectuelles et artistiques entre la France et la Grèce au XXe siècle. L'action de deux philhellènes, Octave Merlier (1897-1976) et Roger Milliex (1913-2006) », in *Rives méditerranéennes*, n°50, 2015.

Arribert-Narce, Fabien, Ausoni, Alain (a cura di), *L'autobiographie entre autres*, Peter Lang, Oxford, 2013.

Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain (a cura di), *Le dictionnaire du Littéraire*, PUF, Parigi, 2002.

Atallah, Mokhtar, *Le culte du Moi dans la littérature francophone*, L'Harmattan,

- Parigi, 2012.
- Bachtin, Michail, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988.
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.
- Bachtin, Michail, *Dostoevskij : poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002.
- Badré, Frédéric, *L'avenir de la littérature*, Gallimard, Parigi, 2003.
- Baldini, Anna, Biagi, Daria, De Lucia, Stefania, Fantappiè, Irene, Sisto, Michele, *La letteratura tedesca in Italia: Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata, 2018.
- Balta, Athanasia, « La presse française face à la guerre civile grecque (1946-1949) », in *Cahiers balkaniques*, n° 41, 2013.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Parigi, 1953.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Parigi, 1964.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Parigi, 1970.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Parigi, 1973.
- Barthes, Roland, Bersani, Léo, Hamon, Philippe, Riffaterre, Michael, Watt, Ian, *Littérature et réalité*, Seuil, Parigi, 1982.
- Basch, Sophie, *Le mirage grec. La Grèce moderne devant l'opinion française (1846-1946)*, Atene-Parigi, Hatier, 1995.
- Baudelot, Christian, Cartier, Marie, Detrez, Christine, *Et pourtant, ils lisent...*, Seuil, Parigi, 1999.
- Baudorre, Philippe, Rabaté, Dominique, Viart, Dominique (a cura di), *Littérature et sociologie*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2007.
- Beniamino, Michel, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Parigi, L'Harmattan, 1999.
- Benoît, Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Parigi, 2000.
- Bessière, Jean, Karatson, André, *Déracinement et littérature*, PUF, Lille, 1981.
- Bessière, Jean, André, Sylvie, *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, L'Harmattan, Parigi, 2002.
- Bessière, Jean, Schmeling, Manfred, *Littérature, modernité, réflexivité*. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Parigi, Champion, 2002.
- Bollettieri, Rosa Maria, Di Giovanni, Elena (a cura di), *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, Bompiani, Milano, 2009.

- Blanckeman, Bruno, Millois, Jean-Christophe (a cura di), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte, Parigi, 2004.
- Blanckeman, Bruno, Havercroft, Barbara (a cura di), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Presses Sorbonne Nouvelles, Parigi, 2017.
- Boschetti, Anna, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, Minuit, Parigi, 1985.
- Boschetti, Anna, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Marsilio, Venezia, 2003.
- Boschetti, Anna (a cura di), *L'espace culturel transnational*, Nouveau Monde, Parigi, 2010.
- Bonnet, Véronique (a cura di), « Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières », in *Itinéraires et contacts culturelles*, n°30, L'Harmattan, Parigi, 2002.
- Bouju, Marie-Cécile, « Les maisons d'édition du PCF, 1920-1956 », in *Fond G. Péri, Nouvelles FondationS*, 2007/3, n° 7-8.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction*, Minuit, Parigi, 1979.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Seuil, Parigi, 1992.
- Bourdieu, Pierre, "Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques", in *Études de lettres*, vol.III, 1985 pp. 3-6.
- Bourdieu Pierre, Dubois Jacques, "Entretien: Champ littéraire et rapports de domination", in *Textyles*, n. 15, 1998, URL: <https://textyles.revues.org/1067> [Consultato il 15/10/2015].
- Bourdieu, Pierre, "Le champ littéraire", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 89, 1991, pp. 3-46.
- Bourdieu, Pierre, "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 2002, Volume 145.
- Bourdieu Pierre, "Le fonctionnement du champ intellectuel", in *Regards Sociologiques*, n. 17/18, 1999, pp. 5-27.
- Breton, André, « Le message automatique », in *Minotaure*, n°3-4, 1933.
- Breton, André, *Manifeste du surréalisme* [1924], in *Manifestes du surréalismes*, Gallimard, Parigi, 1963.
- Breton, André, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Parigi, 1988.
- Brodskij, Iosif, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano, 1988.
- Brunel, Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Vuibert, Parigi, 2002.
- Calabrese, Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino, 2005.

- Calle-Gruber Mireille, *Histoire de la littérature au XXe siècle ou les Repentirs de la littérature*, Parigi, Honoré Champion, 2001.
- Calvet, Jean-Luis, *La Guerre des langues*, Payot, Parigi, 1987.
- Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, 1997.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Éditions du Seuil, Parigi, 1999.
- Casanova, Pascale, "La tragédie des hommes-traduits ou l'impossible choix de la langue d'écriture", in Chaoid, n. 6, 2002, URL: <http://www.chaoid.com/numero06/tragedie.html> [Consultato il 13/11/2015].
- Casanova, Pascale (a cura di), *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraire*, Raisons d'agir, Parigi, 2011.
- Castellani, Jean-Pierre, Maria Rosa Chiapparo, Daniel Leuwers (a cura di), *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Atti del colloquio internazionale di Tours (9-11 décembre 1999), Université François Rabelais, Tours, 2001.
- Ceserani, Remo, Benvenuti, Giuliana, *La letteratura nell'età globale*, Il Mulino, Bologna, 2012.
- Chambers, Iain, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca post-coloniale*, Meltemi, Roma, 2003.
- Chaudet, Chloé, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Garnier, Parigi, 2016.
- Chénieux, Jacqueline, *Le surréalisme*, Gallimard, Parigi, 1970.
- Clifford, James, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- Clifford, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.
- Coletti, Vittorio, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- Combe, Dominique, *Poétique francophones*, Hachette, Parigi, 1995.
- Combe, Dominique, *Les littératures francophones : questions, débats, polémiques*, PUF, Parigi, 2010.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Parigi, 1979.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Seuil, Parigi, 1998.
- Compagnon, Antoine, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Parigi, 2005.

- Coste, Florent, « Propositions pour une littérature d'investigation » in *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017.
- Coyault-Dublanchet, Sylviane (a cura di), *L'écrivain et sa langue: romans d'amour*, Presses universitaires Blaise -Pascal, Clermont-Ferrand, 2005.
- Domenache, Jean-Marie, *Le crépuscule de la culture française*, Plon, Parigi, 1995.
- Damrosch, David, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton, 2003.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, Parigi, 1977.
- Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie*, Armand Colin, Parigi, 2015.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Parigi, 1975.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Parigi, 1980.
- Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Corti, Paris, 2019.
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, Parigi, 1996.
- Diderot, Denis, *Jacques le fataliste est son maître* [1796], Paris, GF Flammarion, Paris, 1997.
- Dupuis, Gilles, « Poétique de la dérive », in *Francofonia*, Printemps 1998 (n°34).
- Dubois, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Labor-Nathan, Bruxelles-Parigi, 1986.
- Dugast Portes, Francine, *Le nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, Nathan, Parigi, 2001.
- Duhamel, Georges, « Images de la Grèce », in *Europe*, 1928.
- Dumontet, Danielle, Zipfel, Frank (a cura di), *Écriture Migrante / Migrant Writing*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2008.
- Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.
- Even-Zohar, Itamar, « Polysystem Theory », in *Poetics Today*, n°11, Duke University Press, 1990.
- Forest, Philippe, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Seuil, Parigi, 1995.
- Forest, Philippe, *Aragon*, Gallimard, Parigi, 2015.
- Forsdick, Charles, Murphy, David (a cura di), *Francophone postcolonial studies : a critical introduction*, Arnold, Londra, 2003.
- Foucault, Michel, « Qu'est-ce c'est qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*, Gallimard, Parigi, 1994.

- Fouché, Pascal (a cura di), *L'Édition française 1945-1995*, Cercle de la librairie, Parigi, 1998.
- Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere* [1920], Newton Compton, Roma, 1976.
- Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, 2004.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Parigi, 2004.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Seuil, Parigi, 2008.
- Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, NRF, Parigi, 1971.
- Gefen, Alexandre, *Inventer une vie, la fabrique littéraire de l'individu*, Les Impressions nouvelles, parigi, 2015.
- Genette, Gérard, *Figures III* [1972], Seuil, Parigi, 2019.
- Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Gallimard, Parigi, 2004.
- Genon, Arnaud, Grell, Isabelle (a cura di), *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, PUL, Lione, 2016.
- André Gide, *Les Faux Monnayeurs* [1925], Gallimard, Parigi, 1980.
- Gobille, Boris, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, juin 2005, p. 30-53.
- Godard, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Gallimard, Parigi, 2006.
- Guha, Ranjit, Spivak, Chakravorty, *Subaltern studies: modernità e post-colonialismo*, Ombre corte, Verona, 2002.
- Guichard, Thierry (a cura di), *Le roman français contemporain*, Culturesfrance, Parigi, 2007.
- Halen, Pierre, “Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone”, in Diop Papa Samba e Hans-Jürgen Lüsebrink (a cura di), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Hans-Jürgen, 2001.
- Halen, Pierre, “Le 'système littéraire francophone': quelques réflexions complémentaires”, in D'Hulst Lieven, Moura Jean-Marc (a cura di), *Les études littéraires francophones: état des lieux*, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, Villeneuve d'Ascq, 2003.
- Hamel, Jean-François, Havercroft, Barbara, Lefort-Favreau, Julien (a cura di), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal, Nota Bene, 2018.

- Harel, Simon, *Les passages obligés de la littérature migrante*, XYZ (Théorie et littérature), Montréal, 2005.
- Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, La découverte, Parigi, 2000.
- Heinich, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Parigi, 2005.
- Hutcheon, Linda, *L'auto-représentation : le texte et ses miroirs*, Trintexte, Toronto, 1982.
- Istrati, Panaït, « Notes et reportages d'un vagabond du monde », in *Monde*, 1928.
- Iovinelli, Alessandro, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trentanni*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005.
- Jeanpierre Laurent, *Des hommes entre plusieurs monde. Etude sur une situation d'exil. Intellectuels français réfugiés aux États-Unis pendant la seconde guerre mondiale*, sotto la direzione di Jean-Louis Fabiani, sostenuta nel 2004 a Parigi, EHESS.
- Joubert, Jean-Louis (a cura di), *Les littératures francophones depuis 1945*, Bordas, Parigi, 1986.
- Joubert, Jean-Louis, *Les voleurs de langue : traversée de la francophonie littéraire*, Philippe Rey, Parigi, 2006.
- Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Parigi, PUF, Parigi, 1998.
- Kaplan, Alice Y., "On language memoir", in Bammer, Angelika (a cura di), *Displacements. Cultural identities in question*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1994, pp. 59-70.
- Lacarrière, Jacques, *L'été grec. Récit d'une passion grecque* [1975], Pocket, Parigi, 2018.
- Lahanque, Reynald, « Les romans du réalisme socialiste français », in *Sociétés et Représentations*, 2003/1, n°15.
- Lecourt, Béryl, *Aragon éditeur : les EFR dans la guerre froide*, Fabula atelier, http://www.fabula.org/atelier.php?Aragon_%26acute%3Bditeur.
- Le Bris, Michel, Rouaud, Jean (a cura di), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, Parigi, 2007.
- Lejeune, Philippe, Catherine Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Textuel, 2006.
- Lejeune, Philippe, « Le journal comme 'antifiction' », in *Poétique* 2007/1 (n°149).
- Lejeune, Philippe, « Le journal : genèse d'une pratique », in *Genesis*, 2011, (n°32).
- Leed, Eric J., *La mente del viaggiatore : dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna, 2006.

- Mayaux, Catherine, Nowicki, Joanna (a cura di), *L'autre francophonie*, Honoré champion, Parigi 2012.
- Malela, Buata B., *Les écrivains afron-antillai à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Karthala, Parigi, 2008.
- Marchand J.-J., *La letteratura della migrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1991.
- Martin, Jean, Pierre, *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, José Corti, Parigi, 1998.
- Marx, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Parigi, Minuit, 2005.
- Marx, William, *La haine de la littérature*, Minuit, Parigi, 2015.
- Mathis-Moser Ursula, Mertz-Baumgartner Birgit (a cura di), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Honoré Champion, Parigi 2012.
- Meizoz, Jérôme, *L'âge du roman parlant*, Droz, Ginevra, 2001.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires I. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine érudition, Ginevra, 2007.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Slatkine érudition, Ginevra, 2011.
- Meizoz, Jérôme, *La littérature "en personne" : scène médiatique et formes d'incarnation*, Slatkine érudition, Ginevra, 2016.
- Millieux, Roger, *Catalogue de l'Exposition des œuvres offertes par ses artistes français en hommage à la Grèce*, IFA, 1949.
- Mouillaud-Fraisse, Geneviève, *Les Fous cartographe. Littérature et appartenance*, Parigi, L'Harmattan, Parigi, 1995.
- Mellino, Miguel, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma, 2008.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Parigi, 1999.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Seuil, Parigi, 1944,
- Nunez, Laurent, *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Les Essais, Parigi, 2006.
- Olivera, Philippe, « Aragon, « réaliste socialiste ». Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante », in *Société et Représentations*, 2003/1, n°15, pp. 229-246
- Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Parigi, Gallimard, 2003.

- Perec, Georges, *Espèce d'espace*, Galilée, Parigi, 1985.
- Philippe, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française*, Gallimard, Parigi, 2002.
- Philippe, Gilles, Piat, Julien, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, Parigi, 2009.
- Philippe, Gilles, *Le Rêve du style parfait*, PUF, Parigi, 2013.
- Pinçonat, Cryste, *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration*, Classique Garnier, Parigi, 2016.
- Pomeau, René (a cura di), *Histoire et littérature : Les écrivains et la politique*, 1977, PUF, Parigi.
- Ponzanesi, Sandra, *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mythologies*, Houndsmill – New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- Prendergast, Christopher (a cura di), *Debating World Literature*, Verso, Londra, 2004.
- Queneau, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Parigi, 1965.
- Queneau, Raymond, *Le voyage en Grèce*, Gallimard, Parigi, 1973.
- Rabaté, Dominique, Viart, Dominique (a cura di), *Écritures blanches*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2009.
- Raimond, Michel, *Le Roman*, Parigi, Colin Michel, 1988.
- Reczymow, Henri, *La mort du grand écrivain*, Stock, Parigi, 1994.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Parigi, 1963.
- Robbe-Grillet, Alain, *Le miroir qui revient*, Minuit, Parigi, 1985.
- Robin, Régine, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Payot, Parigi, 1986.
- Rosier, Jean-Maurice, Dupont, Didier, Reuter, Yves, *S'appropriier le champ littéraire : propositions pour travailler l'institution littéraire en classe de français*, De Boeck & Larcier, Bruxelles, 2000.
- Rousset, Jean, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Corti, Parigi, 1986.
- Roussin, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, Gallimard, Parigi, 2005.
- Rubino, Gianfranco (a cura di), *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Bulzoni, Roma, 2006.
- Rubino, Gianfranco (a cura di), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, Roma, 2007.
- Rubino, Gianfranco (a cura di), *Il romanzo francese contemporaneo*, Laterza, Bari,

2012.

Rubio, Emmanuel (a cura di), *L'entrée en surréalisme*, Phénix, Parigi, 2004.

Ruffel, Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », in *Littérature*, 2012/2, n°166, pp.13-25.

Said, Edward, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad.it., Feltrinelli, 2008.

Sapiro, Gisèle, « Formes et structures de l'engagement des écrivaines communistes en France. De la 'drôle de guerre' à la Guerre froide », in *Sociétés & Représentations*, Éditions de la Sorbonne, 2003/1, n°15.

Sapiro, Gisèle, « Entre individualisme et corporatisme : les écrivains dans la première moitié du XXI^e siècle », in Kaplan, Steven, Minard, Philippe (a cura di), *La France, malade du corporatisme ? XVIII^e-XX^e siècles*, Parigi, Belin, 2004.

Sapiro, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Seuil, Parigi, 2011.

Sapiro, Gisèle, «Autofiction, between Introspection and Testimony», in Bishop, Tom, Girard, Coralie, Landeau, Lise (a cura di), *Autofiction. Literature in France today*, Publication of the Center for French Civilization and Culture, 2013, p. 166-180.

Sapiro, Gisèle, *Sociologie de la littérature*, La découverte, 2014.

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon* [1956], Gallimard, Parigi, 2017.

Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, Parigi, 1963.

Sheringham, Michael, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Simon, Sherry, *Fictions de l'identitaire au Québec*, XYZ, Montréal, 1991.

Simon, Sherry, *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Boréal, Montréal, 1994.

Søren, Frank, "Four theses on Migration and Literature", in Gebauer, Mirjam, Schwarz Lausten, Pia (a cura di), *Migration & Literature in Contemporary Europe*, Martin Meidenbauer, Monaco, 2010.

Steiner, George, *Extraterritorialité : essais sur la littérature et la révolution du langage* [1971], Hachette, Parigi, 2003.

Suleiman, Susan, *Le roman à thèse où l'autorité fictive*, PUF, Parigi, 1983.

Suleiman, Susan, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Harvard, 1990.

Thiesse, Anne Marie, *La Création des identités nationales, Europe XVII^e- XX^e siècles*, Seuil, Parigi, 1999.

- Tsatsakou, Athanasia, *La Grèce comme espace-temps chez Paul Éluard*, L'Harmattan, Parigi, 2000.
- Tzvetan, Todorov, *La littérature en Péril*, Flammarion, Parigi, 2007.
- White, Hayden, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma, 2006.
- Wieviorka, Annette, *L'ère du témoin*, Plon, Parigi, 1998.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, Parigi, 1985.
- Viala, Alain, "Effets de champ, effets de prisme", in *Littérature*, n. 70, 1988, pp.64-71.
- Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Parigi, 2005.
- Viart, Dominique (a cura di), *Nouvelles écritures de l'Histoire*, Minard, Caen, 2009.
- Viart, Dominique (a cura di), *La littérature française du 20e siècle lue de l'étranger*, Septentrion, Villeneuve D'ascq, 2011.
- Viart, Dominique, « Les littératures de terrain. Enquête et investigations en littérature française contemporaine », in Wesley, Bernabé, Bouliane, Valudia (a cura di), *Repenser le réalisme*, Figura, n° 7, 2018.
- Viatte, Auguste, "Littérature d'expression française dans la France d'Outre-mer et à l'étranger", in Queneau, Raymond, *Histoire des littératures, 3 Littératures françaises, connexes et marginales*, Parigi, Gallimard, 1958.
- Virilio, Paul, *L'Horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Galilée, Parigi, 1984.
- Zanotti, Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 ad oggi*, Laterza, Bari, 2011.
- Zenetti, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Garnier, Parigi, 2014.
- Zima, Pierre, *Manuale di sociocritica*, Edizione Dick Peerson, Napoli, 1986.

2. STUDI SU TRANSLINGUISMO E PLURINGUISMO LETTERARI

- Allard, Cécilia, De Balsi, Sara (a cura di), *Le Choix d'écrire en français. Études sur la francophonie translingue*, Amiens, Encrage, 2016.
- Anokhina, Olga (a cura di), *Multilinguisme et créativité littéraire*, L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, 2012.
- Ausoni, Alain, *Mémoires d'outre-langue : l'écriture translingue de soi*, Slatkine, Ginevra, 2018.
- Bernier, Silvie, *Les Héritiers d'Ulysse*, Lanctôt, Montréal, 2002.

- Bertrand, Jean-Pierre, Gauvin, Lise (a cura di), *Littératures mineures en langue majeure*, P.I.E.-Peter Lang – Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2003.
- Bruera, Franca, Meazzi, Barbara (a cura di), *Plurilinguisme et Avant-Gardes*, Peter Lang, Bruxelles, 2011.
- Bruera, Franca (a cura di), *Écrivains en transit. Translinguisme littéraire et identités culturelles | Scrittori in transito. Translinguismo letterario e identità culturali*, CoSMo Journal, n° 11, 2017.
- Canagarajah, Suresh, *Translingual Practice. Global Englishes and Cosmopolitan Relations*, Routledge, London, 2013.
- Combiarati, Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro*, Peter Lang, Bruxelles, 2010.
- Delbart, Anne-Rosine, *Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Pulim, Limoges, 2005.
- Dion, Robert, Lüsebrink, Hans-Jürgen, Riesz, János (a cura di.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Nota bene/IKO-Verlag, Québec-Francforte, 2002.
- Ferraro, Alessandra, *Écriture migrante et translinguisme au Québec*, Venezia, La Toletta, 2014.
- Gasquet, Axel, *L'intelligentsia du bout du monde : les écrivains argentins à Paris: Mario Goloboff, Luisa Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Silvia Baron Supervielle, Hector Bianciotti, Kimé*, Parigi, 2000.
- Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, Parigi, 2000.
- Gauvin, Lise, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Les presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1999.
- Gauvin, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Boréal, Montréal, 2000.
- Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent: l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, 1997, Fides, Montréal.
- Hokenson, Jan Walsh, *The bilingual text : history and theory of literary self-translation*, St Jerome Publisher, Manchester, 2007.
- Jouanny, Robert, *Singularités francophones*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2000.
- Kellman, Steven G., *The translingual imagination*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2000.
- Kellman, Steven G. , *Switching languages : translingual writers reflect on their craft*, University of Nebraska Press, 2003.

- Kroh, Aleksandra, *L'aventure du bilinguisme*, L'Harmattan, Parigi, 2000.
- Martin, Patrice, Drevet, Christophe (a cura di), *La Langue française vue d'ailleurs*, Tarik, Casablanca, 2001.
- Oustinoff, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Parigi, 2001
- Pick Duhan, Alice, « Les inclassables de la francophonie. La critique face aux auteurs "francographes" d'adoption », in Ahlstedt, Eva et al. (a cura di), *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2012, p. 584-595.
- Pavlenko, Aneta (a cura di), *Thinking and Speaking in Two Languages*, Multilingual Matters, Bristol, 2010.
- Porra, Véronique, *Langue française, langue d'adoption : une littérature 'invitée' entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2011.
- Porra, Véronique, « Les voix de l'anti-créolité ? Le champ littéraire francophone entre orthodoxie et subversion », in *Littératures francophones : langues et style - Actes du Colloque internationale Organisé par Papa Samba Diop*, L'Harmattan, Parigi, 2001.
- Robin, Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1993.
- Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Garnier, Parigi, 2014.
- Suleiman, Susan, Rubin, McDonald, Christie (a cura di), *French global : une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Garnier, Parigi, 2014.
- Zhao, Yan, *Second Language Creative Writers*, Multilingual Matters, Bristol, 2015.

3. STUDI DI SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra, 1983.
- Aime, Marco, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
- Balibar, Étienne, Wallerstein, *Immanuel, Race, nation, classe. Les Identités ambiguës*, La Découverte, Parigi, 1988.
- Baroni, Walter, *Contro l'interculturalità. Retoriche e pornografia dell'incontro*, Ombre

corte, Verona, 2013.

Bernardi Ulderico, *La nuova insalatiera etnica. Società multiculturale e relazioni interetniche nell'era della globalizzazione*, Franco Angeli, Milano, 2000.

Caronia, Letizia, Le Pichon, Alain, *Sguardi venuti da lontano: un'indagine di Transcultura*, Bompiani, Milano 1991.

Castles, Stephen, de Haas, Hein, Miller, Mark J., *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, Red Globe Press, Londra, 1993.

Cella, Gian Primo, *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*, Il Mulino, Bologna, 2006.

Jürgen, Habermas, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot, Parigi, 1978.

Mezzadra, Sandro, *La condizione post-coloniale. Storia e politica nel presente globale*, Ombre corte, Verona, 2008.

Mezzadra, Sandra, *Diritto di fuga: migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Ombre corte, Verno 2001.

Noiriel, Gérard, *Le creuset français* [1988], Seuil, Parigi, 2006.

Sayad, Abdelmalek, *Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Seuil, Parigi, 1999.

Sayad, Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Raisons d'agir, coll. « Cours et travaux », Parigi, 2006

Welsch, Wolfgang, "Tranculturality: The Puzzling Form of Culture Today", in Featherstone, Mike, Lasch, Scott (a cura di), *Space of Culture: City, Nation, World*, Sage, Londra 1999.

Zanini, Pietro, *Significati del confine. Limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori, Milano, 1997.

4. STUDI SUGLI SCRITTORI GRECI D'ESPRESSIONE FRANCESE

«Gallofonia ou la Francophone des Grecs», *Desmos/Le lien*, n°22, Parigi, 2006, pp. 32-80.

Antoniadou Olympia, « Les visages de la ré-action intellectuelle contre les visages de la répression : le paradigme des auteurs francophones grecs contre la junte des colonels en Grèce (1967-1973) ».

Antoniadou Olympia, *L'altérité à travers le roman francophone grec du XXe siècle* [tesi di Dottorato], Université de Thessalonique, 2006, directeur de thèse Georges

Fréris.

Astérios, Argyriou, « Images de la Grèce à travers le “miroir brisé” de quelques prosateurs grecs de la diaspora », *L'Hellénisme hors des frontières de la Grèce*, Congrès International des Néo-Hellénistes des Universités Francophones, INALCO, Publications Langues 'O, 1984, p. 233-250.

Balta, Venetia, *Problèmes d'identité dans la prose grecque contemporaine de la migration*, L'Harmattan, Parigi, 1998.

Choremi Thiresia, “Mapping a reception Field and Considering its implications: modern Greek literature translated in France (1945-2005), in Stefan Helgesson and David Watson, Cecilia Alvstad, Stefan Helgesson, David Watson (a cura di) *Geography, Translation: Studies in World Writing*, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Fréris, Georges, “L'image de la France à travers le roman grec des années 1930”, *Balkan Studies*, T.29. Thessalonique, 1988.

Fréris, Georges, « L'image de la France à travers la littérature néo-grecque », *Annales du Département d'Etudes Françaises de l'Université de Thessalonique*, v. 1, 1991.

Fréris, Georges, “La francophonie grecque : un combat identitaire européen ?”, in *Le français dans le monde*, Recherches et applications, numéro spécial : « Altérité et identités dans les littératures de langue française », Parigi, CLE Internationale/ FIPF, juillet 2004.

Fréris, Georges, “La littérature francophone grecque jadis et aujourd'hui”, *Annales du Département d'Etudes Françaises de l'Université de Thessalonique*, 1997.

Fréris, Georges, « Identité culturelle et utopie : le cas des auteurs francophones », *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Jean Bessière et Sylvie André éd., Université de Polynésie française, Parigi, L'Harmattan, 2002, p. 185-194.

Fréris, Georges, *Introduction à la francophonie. Panorama des littératures francophones*, Paratiritis, Thessalonique, 1999 [in greco].

Fréris, Georges, « La Littérature francophone grecque de l'après-guerre : une littérature traductive ? », *Cahiers francophones d'Europe Centre- Orientale*, n° 8, 1999, p. 47-59.

Fréris, Georges, « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans Paris-Athènes », *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, N° 5-6, *Y a-t-il un dialogue interculturel dans les pays francophones*, Pecs/Vienne, 1995, p. 387-398.

Georgiadou, Eleni, *Nikos Kazantzaki et la culture française*, tesi di dottorato, Université d'Avignon, 2014

Lalagianni, Vassiliki Oktapoda-Lu, Efstratia, « Le véritable exil est toujours intérieur. Imaginaire et métissage chez les écrivains francophones grecs », *FF XXX*, 3, French Forum, Lexington, 2005.

Lalagianni, Vasiliki, « Exil, autobiographie et mémoire chez l'écrivaine grecque Kranaki », *Francofonia XXX*, 58, 2010.

Lalagianni, Vassiliki, Moura, Jean-Marc (a cura di), *Espace méditerranéen : écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2014.

Jollivet, Servanne, Premat, Christophe, Rosengren, Mats, (a cura di), *Destins d'exilés : trois philosophes grecs à Paris : Kostas Axelos, Cornelius Castoriadis, Kostas Papaioannou*, Le Manuscrit, Parigi, 2011.

Jouanny, Robert (a cura di), *Nouvelles du Sud*, « écrivains grecs de langue française », Parigi, éd. Silex, n°13, novembre-décembre, 1990.

Jouanny, Robert, *Jean Moréas, écrivain français*, Minard, Lettres Modernes, Parigi, 1969.

Jouanny, Robert, *Jean Moréas, écrivain grec, la jeunesse de Ioannis Papadiamandopoulos en Grèce (1856-1878) : édition, traduction et commentaire de son œuvre grecque*, Lettres Modernes, 1975.

Robert Jouanny (a cura di), « Écrivains francophones d'Europe », in *Interculturel francophonies : revue sur les cultures et littératures nationales d'expression française*, 2005, n. 7 (juin-juillet), Lecce : Alliance française.

Cranaki, Mimika, « Nous autres », in *Les Temps Modernes*, Vol.3, n°28-33, 1948.

Sawas, Stéphane, « Des écritures migrantes à une littérature de diaspora : l'exemple des écrivains émigrés grecs », in Brophy, Micheal, Gallagher, Mary (a cura di), *La Migration à l'œuvre : repérages esthétiques, éthiques et politiques*, Peter Lang, Berna, 2011, p. 223-235.

Sawas, Stéphane, « La quête de la langue maternelle chez Alexakis et Denis Lachaud », in Clément, Murielle Lucie, van Wesemael, Sabine (a cura di), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX et XXI siècles. La figure de la mère*, L'Harmattan, Parigi, 2008.

Sawas, Stéphane, « Les expressions littéraires des diasporas grecques: une marge de la littérature néo-hellénique? », in Alexandre-Garner, Corinne (a cura di), *Frontières, marges et confins*, Nanterre : Presses universitaires de Paris 10, "Chemins croisés", 2008, pp. 51-63.

Oktapoda-Lu, Ekstratia, "Diapora grecque et francophonie aux XX^e et XXI^e siècle", in *Babel* [Online], 11, 2004, caricato online il 14 settembre 2012, URL:

<http://babel.revues.org/1384>. [consultato l'08 gennaio 2016].

Oktapoda-Lu, Ekstratia, « Mondialisation, diversité culturelle et francophonie. Littératures transnationales, L'Europe, La France et la Grèce. L'Archipel grec des écrivains d'expression française », in *Les Littératures francophones: pour une littérature-monde?*, n.7, 2011.

Oktapoda-Lu, Efstratia (a cura di), *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans*, Publisud, Parigi, 2006

Oktapoda-Lu, Efstratia, *Diaspora grecque et francophonie aux XX^e et XXI^e siècles. Une littérature de la migration*, *Babel*, 11, 2004.

Oktapoda-Lu, Efstratia, Lalagianni, Vassiliki, (a cura di) *La francophonie dans les Balkans : les voix des femmes*, Parigi, Publisud, 2005.

Oktapoda-Lu, Efstratia, « Mythes de la double identité ou l'Odyssée de Kranaki », in *Francofonia*, Cádiz, n°14, 2005.

5. STUDI SUGLI SCRITTORI DELLA DIASPORA GRECA OLTRE IL MONDO FRANCOFONO

Roussou, Maria, Panteli, Stavros, *Greek outside Greece*, Diaspora books for the Greek language research group (GLRG), Nicosia, Atene, 1990.

Georganta, Konstantina, *Conversing identities : encounters between British, Irish and Greek poetry, 1922-1952*, Rodopi, Amsterdam- New York, 2012.

Kindinger, Evangelia, *Homebound : diaspora spaces and selves in Greek American return narratives*, Winter-Verlag, Heidelberg, 2015.

Sawas, Sthèphane, « La prose littéraire des Grecs d'Australie : enjeux identitaires », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 129, 2009, p. 241-247.

6. OPERE DI GISÈLE PRASSINOS

Une Demande en mariage; avec un dessin de Hans Bellmer, G.L.M., Parigi, 1935.

La sauterelle arthritique ; avec une préface de Paul Éluard et une photographie par Man Ray, G.L. M., Parigi, 1936.

Quand le bruit travaille, G.L.M, Parigi, 1936.

Calamités des origines, six dessins commentés par Gisèle Prassinos, G.L.M., Parigi, 1937.

Facilité crépusculaire, R. Debresse, Parigi, 1937.

Une belle famille, H. Parisot, Parigi, 1938.
La lutte double, H. Parisot, Parigi, 1938.
La revanche, G.L.M., Parigi, 1939.
Sondue, G.L.M., Parigi, 1939.
Le feu maniaque, *Sagesse*, Parigi, 1939.
Le feu maniaque, Textes choisis par Henru Parisot ; notice d'André Breton ; Préface et postface de Paul éluard, R.J. Godet, Parigi, 1944.
Le rêve (novella), Le cercle du livre, Parigi, 1947.
Le temps n'est rien (romanzo), Plon, Parigi, 1958.
La voyageuse (romanzo), Plon, Parigi, 1959.
Le Cavalier (nouvelle), Plon, Parigi, 1961.
La Confidente, Grasset, Parigi, 1962.
L'homme au chagrin, G.L.M., Parigi, 1962.
Le visage effleuré de peine, Grasset, Parigi, 1964.
Le grand repas, Grasset, Parigi, 1966.
Les mots endormis, Flammarion, Parigi, 1967.
La vie la voix : poésie, Flammarion, Parigi, 1971.
Brelin le Frou ou le portrait de famille, Belfond, Parigi, 1975.
Le ciel et la terre se marient : poèmes, ouvrières, Parigi, 1979.
Pour l'arrière-saison : poèmes, Belfond, Parigi, 1979.
Mon cœur les écoute, Liasse, Parigi, 1982.
Comment écrivez-vous ? ou « ils sont malins les écrivains », Folle avoine, 1985.
L'instant qui va, Folle avoine, Parigi, 1985.
Le Verrou et autres nouvelles, Flammarion, Parigi, 1987.
La fièvre du labour, Motus, Parigi, 1989.
La table de famille : nouvelles, Flammarion, Parigi, 1993.

7. STUDI MONOGRAFICI E ARTICOLI SU GISÈLE PRASSINOS

“Gisèle Prassinós”, Desmos/ Le lien, n°4, Parigi, 2000.
 Anagnostopoulou, Diamanti, « Traces du moi intime et du moi fictionnel dans l'œuvre romanesque de Prassinós », in Oktapoda-Lu, Efstratia, Lalagianni, Vassiliki, (a cura di), *La Francophonie dans les Balkans. Les voix des femmes*, Publisud, Parigi, 2005.
 Baroche, Christiane, «Le Visage effleuré de peine», Mag.litt. 436, 2004.

- Barnet, Marie-Claire, Rye, Gill, *La femme cent sexes ou Les genres communicants. Deharme, Mansour, Prassinos*, French Studies, Londra, 1998.
- Barnet, Marie-Claire, « *Exquises esquisses* by G. and Mario Prassinos. The craftswoman, the writer and her brother », in *On verbal/visual representation. Word and image interactions*, 4, 2005.
- Besnier, Michel, Gisèle Prassinos, «Le Cavalier», in *Faites entrer l'infini*, 62, 2016.
- Breton, André, « La grande actualité poétique », in *Minotaure*, n°6, 1935.
- Breton, André, « Notice », in *Le Feu maniaque*, Robert G. Godet, Paris, 1939.
- Carty, Claude, « En Vrac : des Poètes », in *Le droit de vivre*, 19 giugno 1937.
- Chenieux, Jacqueline, « Gisèle Prassinos disqualifiée disqualifiante », in *La femme surréaliste*, Obliques, n°14-15, 1977
- Cottenet-Hage, Madeleine, « Humour, sexe et fantaisie. *Brelin le frou ou le Portrait de famille* de Prassinos », in Colville, Georgiana M.-M., Conley, Katharine (a cura di), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Lachenal & Ritter, Cerisy, 1998.
- de Gonzague Frick, Louis, « Pour une poétesse de quinze ans », in *L'intransigent*, 3 agosto 1935.
- Éluard, Paul, « Préface », in *La Sauterelle Arthritique*, Cahiers G.L.M., Paris, 1935.
- Ensh, José, Kieffer, Rosemarie, *À l'écoute de Gisèle Prassinos : une voix grecque*, Scherbrooke, Naaman, 1986.
- Gagnon, Alex, « Texte textile. Scène d'énonciation et poétique de la surimpression dans *Brelin le frou* de Gisèle Prassinos », in François Guiyoba (a cura di), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Parigi, L'Harmattan, 2015, p. 111-127.
- Gros, Léon, Gabriel, « Fantasmisme et poésie », in *Cahiers du Sud*, 1 febbraio 1936.
- Hoffelt, Danielle, « Prassinos, *Le Visage effleuré de peine* », in RLLGC, 2005/2006.
- Jacob, Max, « Le tiers transporté chronique des temps héroïques », in *Les feux de Paris*, N°7-8, 12 gennaio 1937.
- Legrand, Richard, « À propos de la Femme-enfant : contribution à un typologie de la femme surréaliste », in *La femme surréaliste*, Obliques, n°14-15, 1977.
- Lot, Fernand, « Une écolière surréaliste et sa Sauterelle arthritique », in *Comœdia*, 7 agosto 1935.
- Oberhuber, Andrea, « The surrealist book as a cross-boarder space : The experimentations of Lise Deharme and Gisèle Prassinos », in *Image & Narrative*, vol. 12, n° 3, [SEP]2011, p. 81-9

- Prassinis, Catherine, Rye, Thierry (a cura di), *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinis : 1933-193*, J. Losfeld, Parigi, 2003.
- Richard, Annie, *Le discours féminin dans Le Grand Repas de Gisèle Prassinis*, thèse de doctorat, Université Paris 3, 1980.
- Richard, Annie, « Salomé ou les avatars de la femme enfant », in Colville, Georgiana M.-M., Conley, Katharine (a cura di), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Lachenal & Ritter, Cerisy, 1998.
- Richard, Annie, « Rencontre avec Prassinis », in *Europe LXXII*, 777-778, 1994.
- Richard, Annie, « *Le Grand Repas*, roman surréaliste », in *Mélusine XVI*, 1997.
- Richard, Annie, *Le monde suspendu de Gisèle Prassinis*, HB éditions, Aigues-Vives, 1998.
- Richard, Annie, « La Légende dorée de Prassinis », in *Mélusine XX*, 2000.
- Richard, Annie, *La Bible surréaliste de Gisèle Prassinis : les tentures bibliques*, Bierges, Éditions Mols, 2004.
- Richard, Annie, « Le livre surréaliste comme lieu d'élaboration de l'artiste idéal. De *Calamités des origines* à *Brelin le Frou* de G. Prassinis », in *Mélusine XXXII*, 2012.
- Richard, Annie, « L'allégorie de la femme-enfant alias Gisèle Prassinis comme aporie de genre dans le surréalisme », *Itinéraires*, 2012-1, 2012, pp. 147-159.
- Richard, Annie, « La peau des tableaux chez Gisèle Prassinis, Bona, Dorothea Tanning », in *Mélusine XXXIII*, 2013.
- Rosello, Mireille, « *Suite de membres* de Prassinis. Comment mettre en boîte la liberté et le public », in Chénieux-Gendron, Jacqueline, Dumas, Marie-Claire, *Jeu surréaliste et humour noir*, Lachenal & Ritter, 1993.
- Spiridopoulou, Maria, « Échos surréalistes dans l'oeuvre de Prassinis », in *Annali di Cà Foscari XXVIII*, 1-2, 1989.
- Spiridopoulou, Maria, « Gisèle Prassinis. L'enfant cruelle et les mé-tissages de l'écriture et du corps », in Bruera, Franca, Margaillan, Cathy, *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, Classique Garnier, 2017.
- Talvart, Hector, « La semaine bibliographique », in *Nouvelle Littéraire*, 31 agosto 1935.
- Thompson, Helen, Identity and the power to communicate the surreal in Prassinis «Trouver sans chercher», in Fotiade, Ramona (a cura di), *André Breton, the power of language*, Elm Bank, Exter, 2000.

8. STUDI MONOGRAFICI E ARTICOLI SU NICOLAS CALAS

Kravvaris, Dimitri, « La réflexion de N. Calas sur le nazisme (1938-1942) », *Mélusine* XXXII ('12) *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme (Paris III)*, pp.301-313.

Kravvaris, Dimitri, « Nicolas Calas-André Breton. Lettres sur Hitler et l'impuissance de la littérature », *Mélusine* XXXI, 231-252, 2011.

Effie Rentzou, « Poèmes inédits; Foyers d'incendie; Towards a third surrealist manifesto; Confound the Wise », *Pleine Marge* 45, in *Pleine Marge. Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, Parigi, pp. 35-86, giugno 2007.

9. OPERE DI ANDRÉ KÉDROS

Le navire en pleine ville, Hier et Aujourd'hui, Parigi, 1948.

L'Odéon, Hier et Aujourd'hui, Parigi, 1948.

Peuple roi, Les éditeurs français réunis, Parigi, 1952.

La fleur nouvelle, Les éditeurs français réunis, Parigi, 1954.

Le Carnets de Monsieur Ypsilante, homme d'affaires, Les éditeurs français réunis, Parigi, 1955.

Le lit de Procuste, Juillard, Parigi, 1957.

Le dernier voyage du Port Polis, A. Michel, Parigi, 1959.

La fusée mystérieuse, Éditions G.P., Parigi, 1959 (sotto lo pseudonimo di André Masepain).

Le Derrick aux abeilles, Éditions G.P, Parigi, 1960 (sotto lo pseudonimo di André Masepain).

Un affaire atomique, Éditions G.P, Parigi, 1961 (sotto lo pseudonimo di André Masepain).

Le verrou, A. Michel, Parigi, 1961.

Un amour électronique : opéra de poche / composition musicale de Joseph Kosma; libretto di André Kédros e Joseph Kosma.

Les secrets de l'étang, Éditions G.P, Parigi, 1962 (sotto lo pseudonimo di André Masepain).

La grotte aux ours, Éditions G.P, Parigi, 1963 (sotto lo pseudonimo di André Masepain).

Échec aux dames, éditeurs français réunis, Parigi, 1964.

L'Île aux fossiles vivants, Gallimard, Parigi, 1967 (sotto lo pseudonimo di André Massepain).

Même un tigre, Flammarion, Parigi, 1967.

Le soleil de cuivre, Laffont, Parigi, 1972.

Les filibustiers de l'uranium, Laffont, Parigi, 1974, (sotto lo pseudonimo di André Massepain).

L'absence à vif, Laffont, Parigi, 1975.

Le lion chez le coiffeur, Magnard, Parigi, 1981 (sotto lo pseudonimo di André Massepain).

Pourquoi le mille-pattes n'a pu rendre visite au grillon ?, Magnard, Parigi, 1981, (sotto lo pseudonimo di André Massepain).

Le rendez-vous du lac Majeur, Laffont, Parigi, 1981.

Elle est ronde, toute ronde, Magnard, Parigi, 1982 (sotto lo pseudonimo di André Massepain).

Le rayon des étoiles, Magnard, Parigi, 1982 (sotto lo pseudonimo di André Massepain).

Le feu sous la mer, Laffont, Parigi, 1985.

L'homme à l'œillet, Laffont, Parigi, 1990.

Le grand jeu de Basilio Salvo, Laffont, Parigi, 1991.

Une femme trop aimée, Laffont, Parigi, 1994.

Entre chien et loup : nouvelles, Losfeld, Parigi, 1999.

10. STUDI MONOGRAFICI E ARTICOLI SU ANDRÉ KÉDROS

Antoniadou, Olympia G. « L'image de la Roumanie à travers l'œuvre romanesque d'André Kédros », in *Analele Universitatii Stefan cel Mare Suceava (Annales de l'Université de Suceava)*, tomo XI, n° 2, 2005, pp. 19–30.

Bergeron, Régis, « André Kédros: Peuple Roi », in *Europe*, giugno 1952.

Lacôte, René, « Notes de lecture », *Europe*, Jun 1, 1948.

Parrot, Louis, « Les livres et l'homme », in *Les Lettres Françaises*, n°211, 3 giugno 1948.

« Lettres, arts, sciences », in *L'émancipateur*, 3 giugno 1948.

11. OPERE IN FRANCESE DI MELPO AXIOTI

République-Bastille [2015], Cambourakis, Parigi, 2018.

12. ARTICOLI SULL'OPERA IN FRANCESE DI MELPO AXIOTI

Arnoux-Farnoux, Lucille, “ Introduction”, in Axioti, Melpo, *République-Bastille*, Cambourakis, 2018.

Katsiki, Stavroula, « Écrire dans une langue autre que la sienne : se traduire ? République-Bastille de Melpo Axioti”, in Denti, Chiara, Quaquarelli, Lucia, Reggiani, Licia, *Voci della traduzione/ Voix de la traduction*, in mediAzioni, n°21, 2016.

13. OPERE DI CLÉMENT LÉPIDIS

La Rose de Büyükada, Juillard, Parigi, 1963.

La fontaine de Skopelos, Seuil, 1969.

Con Fakinos, Aris e Soméritis Richard, *Le live noir de la dictature en Grèce*, Seuil, Parigi, 1969.

Le marin de Lesbos, Seuil, Parigi, 1972.

L'Arménien, Seuil, Parigi, 1973.

Belleville, H. Veyrier, Parigi, 1975.

Les émigrés du soleil : nouvelles, Seuil, Parigi, 1976.

La main rouge, Seuil, Parigi, 1978.

Belleville au cœur, Vernet, Parigi, 1980.

La conquête du fleuve, Seuil, Parigi, 1980.

Le mal de Paris, Arthaud, Parigi, 1980.

Cyclones : poèmes, Seuil, Parigi, 1981.

Mille Miller, Ramsay, Parigi, 1981.

Marchés et foires, A.C.E., Parigi, 1982.

L'ord du Guadalquivir, Seuil, Parigi, 1983.

Des Soleils à Hokkaido : nouvelle, Vermet, Parigi, 1983.

Des Dimanches à Belleville : récit, A.C.E., Parigi, 1984.

Un itinéraire espagnol, C. Pirot, Parigi, 1985.

Les oliviers de Macédonie, Seuil, Parigi, 1985.

Furia andalouse, C. Pirot, Parigi, 1986.

- Monsieur Jo : roman d'une vie*, le Pré aux clercs, Parigi, 1986.
- Sur les pas du « Colosse de Maroussi » : lettre a Henry Miller*, H. Veyrier, Parigi, 1989.
- Sortilèges andalous : nouvelles*, Denoël, Parigi, 1991.
- La vie tumultueuse d'Eulalie Moulin*, Messidor, Parigi, 1991.
- La vie en chantier : roman autobiographique*, Denoël, Parigi, 1993.
- Frères grecs*, Littéra, Parigi, 1995.
- Les tribulations d'un commis voyageur*, le Temps des cerises, Parigi, 1996.
- Je me souviens du 20^e arrondissement*, Parigramme, Parigi, 1997.
- Les bals à Jo*, le Sémaphore, Parigi, 1998.

14. STUDI MONOGRAFICI E ARTICOLI SU CLÉMENT LÉPIDIS

- Antoniadou, Olympia G., *Les méandres d'une identité plurielle au-delà des frontières. Le cas de l'écrivain francophone grec Lépidis*, in (a cura di) *Littérature francophone contemporaine. Essais sur le dialogue et les frontières*, 2008.
- Oktapoda-Lu, Efstratia, « Terres d'origine, terres d'adoption. Le «nostos» de Lépidis, un écrivain grec dans l'Europe des Balkans », in (a cura di) *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans*.
- Spyrupoulou, Katherina, « La trajectoire identitaire de Lépidis », in *Interculturel Francophonies*, Lecce, 2005.
- Spiropoulou, Katerina, *La France de Clément Lépidis : retour sur la vie et l'œuvre d'un écrivain francophone*, L'Harmattan, 2001.

15. OPERE DI VASSILIS ALEXAKIS

ROMANZI:

- Le Sandwivh*, Juillard, Parigi, 1974.
- Les Girls du Cty-Boum-Boum*, Éditions du Seuil, Parigi, 1975.
- La Tête du chat*, Éditions du Seuil, Parigi, 1978.
- Talgo*, trad. dal greco dell'autore, Éditions du Seuil, Parigi, 1983.
- Talgo*, ed. rivista dall'autore, Stock, Parigi, 1997.
- Contrôle d'identité*, Éditions du Seuil, Parigi, 1985.

Contrôle d'identité, ed. rivista dall'autore, Stock, Parigi, 2000.
Paris-Athènes, Éditions du Seuil, Parigi, 1989.
Paris-Athènes, ed. rivista dall'autore, Fayard, Parigi, 1997.
Avant, Éditions du Seuil, Parigi, 1992.
La langue maternelle, trad. dal greco dall'autore, Fayard, Parigi, 1995.
Le Coeur de Marguerite, trad. dal greco dall'autore, Livre de Poche, Parigi, 2000.
Les Mots étrangers, Gallimard, Parigi, 2002.
Je t'oublierai tous les jours, trad. dal greco dell'autore, Stock, Parigi, 2005.
Ap. J.-C., trad. dal greco dall'autore, Stock, Parigi, 2007.
Le Premier mot, trad. dal greco dell'autore, Stock, Parigi, 2010
L'enfant grec, Stock, Parigi, 2012.
La Clarinette, Éditions du Seuil, Parigi, 2015.

RACCONTI:

Papa, Fayard, Paris, 1997.
Le Colin d'Alaska, illustrazioni di Maxime Préaud, Paris, 1999.
Pourquoi tu pleures?, illustrazioni di Jean-Marie Antenen, QuiQuandQuoi, Ginevra, 2001
Anagrom (science-fiction, papillons, sorcellerie) / Clamart / Association Anagrom (1972)

DISEGNI UMORISTICI:

Mon amour!, Città Armoniosa, 1978.
Déshabille-toi. [Γδύσου], Exantas, Atene.
L'Ombre de Léonidas. [Η σκιά του Λεωνίδα] Exantas, Atene, 1984.

RACCOLTE DI AFORISMI:

Le Fils de King Kong, Les Yeux ouverts, 1987.
L'Invention du baiser, illustrazioni di Thierry Bourquin, Nomades, 1997.

ALTRO:

Les Grecs d'aujourd'hui, Balland, Paris, 1979.

Je suis fatigué., (cortometraggio), 1982. (Prix Henri Langlois du Festival du Film de Tours 1984)

Nestor Carmidès passe à l'attaque, (telefilm)1984.

Joyeux anniversaire, (dramma radiofonico) 1986.

L'Autre, (dramma radiofonico), 1988.

“Prefazione”, in *La Grèce probablement. Arrêts sur image. Nouvelles grecques*. Hatier, Paris, 1989. pp. 9-11.

La Table, (Telefilm), 1989.

Les Athéniens, (Lungometraggio), 1991. (Grand Prix du Jury du Festival du Film d'humour de Chamrousse 1991)

“Le Grand Robert.”, in *Babel heureuse*, L'Esprit des Péninsules, Paris, 2002, pp. 17-22.

“Le Silence des mots” , *Histoires de dictionnaire*, Dictionnaires le Robert, Paris, 2004, pp. 5-7

“Prefazione”, in A.A.V.V., *Âtênë tî Bêâfrîka. Paroles du coeur de l'Afrique. Nouvelles en français et en sango présentées par Vassilis Alexakis.*, Éditions du Jasmin, Clichy, 2007.

16. LETTERATURA CRITICA SU ALEXAKIS

Alexakis, Vassilis (propos échangés avec Valeria Sperti), « C'est un peu l'histoire qui a décidé de moi... », in Puccini, Paola (cura di), *Interfrancophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, 2015, p. 147-154, www.interfrancophonies.org.

Alovoine, Bernard, “Vassilis Alexakis ou le choix impossible entre le grec et le français”, in *INTERCÁMBIO. Revue d'études françaises*, Université de Porto, n. 4, 2011, pp. 8-28.

Alavoine Bernard (a cura di), *Cahiers Vassilis Alexakis 1, Un romancier entre deux cultures*, Calliopées, Amiens, 2014.

Alavoine Bernard (a cura di), *Cahiers Vassilis Alexakis 2, Le mot dans tous ses états*, Calliopées, Amiens, 2015.

Alavoine Bernard (a cura di), *Cahiers Vassilis Alexakis 3, Vassilis Alexakis et le romanesque*, Calliopées, Amiens, 2017.

Alavoine Bernard (a cura di), *Cahiers Vassilis Alexakis 4, Poétique des lieux : villes et paysages*, Callipées, Amiens, 2018.

- Ausoni, Alain, “Quand Vassilis Alexakis tricote le moi translingue”, in *Fixxion. Revue critique de fiction française contemporaine*, n. 3, 2011.
- Bessy, Marianne, *Vassilis Alexakis, Exorciser l'exil*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2011.
- Bessy, Marianne, “Geographical dilemma and literary creation: Vassilis Alexakis' Paris”, in *Contemporary French and Francophone Studies*, n. 17, 2013, pp.227-235.
- Bessy, Marianne, « *J'écris en somme de faux contes de fées : Vassilis Alexakis, tension générique et mise en spectacle ludique de l'écriture* », dans Jeanne M. Garane (dir.), *Hybrid Genres/L'hybridité des genres*, Rodopi, 2018.
- Chatzidimitriou, Ioanna, “Language(s) of Dispossession : Silent Geographies in Vassilis Alexakis's *Paris-Athènes*”, in *Dalhousie French Studies*, n. 76, 2006, pp. 113-19.
- Chatzidimitriou, Ioanna, “*I have no history : Negotiating Language in Vassilis Alexakis's The Mother Tongue*”, in *The Comparatist*, n.30, 2006, pp. 101-12.
- Freris, Georges, “Vassilis Alexakis ou le jeu du refus et de l'assimilation de deux cultures”, in *Nouvelles du Sud*, n. 13, 1989, pp.143-51.
- Freris, George, “Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans Paris-Athènes”, in *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, n. 2, 1995, pp. 387-98.
- Thierry Guichard, « La Grèce en héritage », *Le Matricule des anges*, 85 (2007).
- Jouanny, Robert, “Le Vertige d'un romancier entre deux langues : le cas d'Alexakis”, in *Bayreuther Frankophonie Studien*, n. 2, 1998, pp. 55-66.
- Mazauric, Catherine, “Fatigue d'être soi et mots étrangers : les Afriques de Vassilis Alexakis”, in *Ethiopiennes*, n. 74, 2005, URL: http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=270>
- Merry, Bruce, “Vassilis Alexakis”, in Amoia, Alba, Knapp, Bettina L. (a cura di), *Multilingual Writers since 1945 : An A-to-Z Guide*, Greenwood Press, Westport, 2004, pp. 34-38.
- Oktapoda-Lu, Efstratia, “Vassilis Alexakis ou la quête d'identité”, in Castellani Jean-Pierre, Chiapparò, Maria Rosa, Leuwers Daniel (a cura di) *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Atti del colloquio internazionale di Tours (9-11 décembre 1999). Université François Rabelais, Tours, 2001.
- Oktapoda-Lu, Efstratia, “Changement de langue et polyphonie romanesque : le cas de Vassilis Alexakis”, in Gasquet, Axel, Suárez, Modesta (a cura di), *Écrivains multilingues et écritures métissées : l'hospitalité des langues*, Atti del colloquio internazionale di Clermont-Ferrand (2-4 décembre 2004), Presses Universitaires

- Blaise Pascal, Clement- Ferrand, 2007, pp. 323-38.
- Orphanidou Fréris, Maria, “Vassilis Alexakis : Écrire et se traduire”, in *Frankofoni*, n. 10, 1998, pp. 117-27.
- Orphanidou Fréris, Maria, “L’Identité apatride de Vassilis Alexakis”, in *Francofonia*, n. 9, 2000, pp. 171-85.
- Orphanidou Fréris, Maria, “Vassilis Alexakis et l’écriture *apatride*”, in Bessière, Jean, André Sylvie (a cura di), *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, L’Harmattan, Paris, 2002, pp. 213-22.
- de Pizzol, Vanessa, “L’Identité déchirée de Vassilis Alexakis : La Langue maternelle et Les Mots étrangers”, in Gasquet, Axel, Suárez, Modesta (a cura di), *Écrivains multilingues et écritures métisses : l’hospitalité des langues*, Atti del colloquio internazionale di Clermont-Ferrand (2-4 décembre 2004), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clement- Ferrand, 2007, pp. 293-301.
- Sperti, Valeria, « Vassilis Alexakis et Nancy Huston au miroir de l’autotraduction », in Puccini, Paola (a cura di), *Interfrancophonies*, n°6, 2015.
- Sperti, Valeria, « L’autotraduction littéraire : enjeux et problématiques », in *Revue italienne d’études françaises*, n°7, 2017.
- Stuart, Susan, “Linguistic Profit, Loss and Betrayal in *Paris-Athènes*”, in Kamel, Salhi, Lanham (a cura di), *Francophone Post-Colonial Cultures. Critical Essays*, Lexington Books, 2003.

17. STORIA DELLA LINGUA E DELLA LETTERATURA NEOGRECA

- Beaton, Roderick, *A History of Modern Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1973.
- Carpinato, Caterina (a cura di), *Nuovi narratori greci*, Theoria, Roma, 1997.
- Carpinato, Caterina, Tribulato, Olga (a cura di) *Storia e storie della lingua greca*, Edizioni Ca’ Foscari – Digital Publishing, Antichistica 5, Filologia e letteratura 1, 2014.
- Clairis, Christos, « Le cas du grec » in Fodor, István, Hagège, Claude, *Language Reform. History and Future*, Buske, 1983, pp. 351-362.
- Crocetti, Nicola, Pontani, Filippomaria (a cura di), *Poeti greci del Novecento*, Milano, Mondadori, 2010.
- Fauriel, Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Parigi, Firmin-Diderot, 1825-1825.

- Kazantzakis, Nikos, « La littérature grecque contemporaine », *Monde*, n°41, 16 marzo 1929.
- Kohler, Denis, *La littérature grecque moderne*, PUF, Parigi, 1985.
- Kohler, Denis, *Les aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Sféris*, Les Belles lettres, Parigi, 1985.
- Lavagnini, Bruno, *La letteratura neoellenica*, Sansoni, Firenze 1969.
- Luciani, Crisitano, *Voci dalla Grecia moderna*, Nuova Cultura, Roma, 2006.
- Moréas, Jean, « Questions grecques », in *La Gazette de France*, 1 marzo 1909.
- Moréas, Jean, « La Vie théâtrale en Grèce », in *Le temps*, 8 agosto 1904.
- Politis, Linos, *Lineamenti di letteratura neogreca*, Trieste, 2000.
- Psicharis, Jean, « Un pays qui ne veut pas de sa langue », in *Mercure de France*, X, 1928.
- Vitti, Mario, *Storia della letteratura neogreca*, Carocci, Roma 2001.

18. STORIA DELLA GRECIA MODERNA

- Bruneau, Michel, « Hellénisme et diaspora grecque. De la Méditerranée orientale à la dimension mondial », in *Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien*, n°30, giugni-dicembre, 2000.
- Caparrini, Rudy, Greco, Vincenzo, Radicini, Ninni, *La Grecia contemporanea (1974-2006)*, Polistampa, Firenze, 2007.
- Clogg, Richard, *Storia della Grecia moderna*, Bompiani, Milano 1996.
- Clogg, Richard (a cura di), *Xeniteia: the Greek diaspora in modern times*, Palgrave, Basingstoke, 1999.
- Fakinos, Aris, Lépidis Clément, Someritis, Richard, *Le livre noir de la dictature en Grèce*, Seuil, Parigi, 1969.
- Grivaud, Gilles (a cura di), *La Diaspora hellénique en France - Actes du séminaire organisé à l'Ecole française d'Athènes (18 octobre-1er novembre 1995)*, EFA, Atene, 2000.
- Tsiomis, Yannis, *Athènes à soi-même étrangère. Naissance d'une capitale néoclassique*, Parenthèses, 2016.
- Veremis, Thanos, *La Grecia moderna: una storia che inizia nel 1821*, Argo, Lecce, 2014.

