

Roberta Coglitore

Le pietre della memoria. Dimensione autobiografica e dimensione immemoriale in Roger Caillois

Nel *Récit du délogé* (1965) Roger Caillois racconta in prima persona un'esperienza di *dépersonnalisation* che, secondo alcuni suoi critici, offre una chiave di lettura per la sua ultima stagione saggistica e letteraria. In particolare André Chastel ha scritto:

ce thème étrange suffit, en pleine phase de bonheur personnel et social, dès 1965 avec le *Récit du délogé*. Il est mis en place de façon assez surprenante comme une indication-clef dans *Cases d'un échiquier* (1970). La «dépersonnalisation» qui fait glisser l'être vers les plis élémentaires de la nature comme l'anachorète du Nil à la fin de la *Tentation de saint Antoine* a son symétrique dans la perte de l'identité qui fait de l'homme, de chacun de nous, un «intrus» dans la ville, un être «civilement inexistant», un absent bien caché dans les apparences convenables, et donc, un «fantôme» errant dans le XV^e arrondissement et observant ses métamorphoses, qui ne feront qu'accentuer le sens d'une irrémédiable inconsistance de la soi-disante réalité, saluée avec quelque ironie. *Le Petit guide*, publié un peu clandestinement en 1977, fait écho au *Fleuve Alphée* qui en 1978 étala avec une sorte de calme intrépide les données du problème général que l'auteur s'applique à lui-même.¹

A questo senso generale di spersonalizzazione si collega in maniera eccentrica anche la sua autobiografia che potremmo pertanto definire una forma di scrittura dell'«impersonale», in linea con le più urgenti interrogazioni del pensiero contemporaneo.² *Le fleuve*

¹ André CHASTEL, «La loyauté de l'intelligence», in: J.-C. LAMBERT (a cura di), *Cahiers pour un temps. Roger Caillois*, Paris 1991, 210-229, qui 227.

² Cfr. M. LOLLINI (a cura di), «L'autobiografia nell'epoca dell'impersonale», in: *Intersezioni*, 3 (2007), 365-373.

Alphée, uscito – fatale presagio – proprio nell’anno della sua morte, è una «lunga confidenza» (bilancio in forma di saggio, romanzo autobiografico?) o semplicemente un racconto della memoria, nel quale si concentrano molte delle riflessioni sulla dimensione temporale dell’uomo e sulla storia del singolo, ma è anche la consacrazione della riflessione di Caillois sulla dimensione «immemoriale» del mondo dei minerali.

All’analisi della dimensione autobiografica di Caillois vanno ricondotte anche le cosiddette «storie dell’io», disseminate nella produzione saggistica. Mi riferisco a tutti quei casi in cui Caillois, pur trattando di temi «altri», sceglie di parlare apertamente in prima persona o di raccontare episodi della propria vita (numerosi i racconti di viaggio in *Randonnées* o in *Espace américain*), o ancora quando decide di filtrare le proprie riflessioni attraverso ricordi o esperienze personali (temi quali la dissimmetria e il fantastico sono centrali in *Petit guide au XV^e arrondissement à l’usage des fantômes*, così come la melanconia in *Trois leçons des ténèbres*). Neppure va dimenticata la grande quantità di informazioni su eventi e stati d’animo che si legge nelle corrispondenze di Caillois con amici e intellettuali dell’epoca: da Jean Paulhan a Georges Bataille, da Victoria Ocampo a Saint-John Perse. Di notevole spessore meditativo anche le continue iscrizioni del soggetto nelle prefazioni, note, preludi, avvertimenti, premesse che, innumerevoli, collegano in un «discours préfaciel» le sue opere teoriche e manifestano l’intimità di un io che viene normalmente espunto dal discorso scientifico.³

Ma se il discorso autobiografico merita un posto privilegiato all’interno della produzione saggistica di Caillois altrettanto accade nell’ambito della sua scrittura narrativa (composta da un unico romanzo cronico, *Ponce Pilate*⁴, e da due serie di racconti: *La chute des corps*⁵ e *Noé, Mémoire interlope, Récit du délogé*, raccolti nel volume *Cases d’un échiquier*⁶).

Si registrano infatti dei cortocircuiti dovuti alla ben nota difficoltà di stabilire una soglia tra romanzo e autobiografia, tra racconto fattuale e racconto di finzione, e di decrittare il «doppio gioco tra il discorso veridico e l’opera d’arte».⁷ Condizione simile a quella che tenta di dissimulare l’ambiguità tra soggetto dell’enunciato e dell’enunciazione nelle opere teoriche e che si manifesta a livello grammaticale nella scelta della

³ Joseph BRAMI, «La nomination de l’œuvre: sur Caillois et l’autobiographie», in: A. LASERRA (a cura di), *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractons d’une oeuvre*, Padova 2002, 113-130.

⁴ Roger CAILLOIS, *Ponce Pilate*, Paris 1961.

⁵ IDEM, *La chute des corps*, Montpellier 1995.

⁶ ID., *Cases d’un échiquier*, Paris 1970.

⁷ Philippe LEJEUNE, *Moi aussi*, Paris 1986, 26.

prima persona per le cornici paratestuali e della terza persona per quelle propriamente testuali, quasi a marcare le soglie tra discorso scientifico e autobiografico.⁸

In alcuni racconti si parla in prima persona, ma sotto un'identità a volte falsa: un io, narratore e protagonista, che solo a tratti o per traslazioni può essere assimilato alla vita e al carattere del suo autore (per esempio in *Récit du délogé* si testimonia la passione di Caillois per le pietre, passione talmente forte da coinvolgere l'immaginario dell'io del racconto al punto da fargli credere di «essere abitato» da una pietra, mentre nel corso del testo lo stesso Io si presenta come un commesso di un negozio per pescatori, assolutamente distante dalla realtà della vita dell'autore). Altrettanto facilmente avviene che gli esempi di scrittura da ascrivere a un regime fattuale, come i racconti di viaggio o i resoconti delle passeggiate in città (da *Randonnées a Espace américain* e fino al *Petit guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes*), abbiano un respiro immaginario tipico della letteratura fantastica.

In nessuno dei testi finora elencati come racconti o saggi autobiografici, né tanto meno nell'autobiografia, viene rispettato «esplicitamente» quel patto che porterebbe a individuare nell'identità tra il nome dell'autore in copertina, quello del narratore e del personaggio di cui si racconta la vita (A=N=P), così come in maniera «implicita» nel titolo e nell'incipit, i principali criteri testuali e paratestuali di individuazione del genere letterario (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1975). Il patto autobiografico consiste, com'è noto, in una relazione di fiducia, intesa come convergenza degli orizzonti di attesa di autore e lettore, fiducia che si traduce nella piena collaborazione del lettore alla costruzione della verità promessa e garantita dall'autore.

In *Le fleuve Alphée* la scelta della prima persona ripete la forma stilistica comune alle sezioni paratestuali di molti saggi o alle diverse incursioni del soggetto autobiografico nel discorso scientifico. Mentre l'identità tra l'autore, il narratore e il personaggio è confermata dal nome in copertina e dal contenuto del volume che concorda con le altre notizie sull'autore derivate dalla lettura delle sue opere o con quelle ricavate dalla sua biografia (Odile Felgine, *Roger Caillois*, 1994). Al contrario, il titolo e l'incipit non sembrano rispettare le consuetudini letterarie del genere.

Nelle prime pagine viene addirittura spiegato il titolo dell'opera: la metafora utilizzata per indicare il destino di una rinascita individuale in comune con il più famoso mito greco. Come Alfeo, il fiume che mescola le proprie acque dolci a quelle salate del mare prima di rinascere a nuova vita nella fonte Aretusa, Caillois vede nella vita degli ultimi anni una sua personale rinascita che gli permette di riprendere il cammino della conoscenza, interrotto subito dopo gli anni dell'infanzia.

⁸ Michael SYROTINSKI, «Échec et nécessité dans “La Nécessité d'esprit”», in L. JENNY (a cura di), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris 1992, 51-68.

L'intera vita viene descritta come una lunga parentesi compresa tra due fasi più brevi: una lunga adolescenza vissuta in un isolamento forzato in campagna, durante gli anni della guerra e caratterizzata da un analfabetismo prolungato, e la pausa degli ultimi anni vissuti nell'urgenza di riallacciarsi al «mondo reale» sotto il segno di un riavvicinamento o meglio di un «annullamento» nel mondo naturale dei minerali.

Durante questa lunga *parenthèse* che comprende inevitabilmente la genesi di quasi tutte le sue opere, Caillois ha lavorato per ispessire la *bulle*, quella campana di vetro che lo ha protetto e irrimediabilmente separato dalla natura. Lo spazio, rappresentato dalla bolla, e il tempo, rappresentato dalla parentesi, disegnano quindi le coordinate dell'intero percorso di vita oltre le quali Caillois riconosce – nel presente dell'enunciazione autobiografica – gli unici momenti di autenticità, che soli gli consentono di vedere in profondità la sua vita.

La sua autobiografia è dunque siglata da una «risorgenza», nasce «in quel preciso momento» nel quale Caillois può rivedere la totalità della sua vita alla luce della sua nuova ragion d'essere. Essa nasce da «un de ces rapprochements qui surgissent dans le demi-sommeil et qui semblent jeter une brusque lueur sur ce qu'on ne parvenait pas à bien expliquer à soi-même»⁹ ed è assolutamente in linea con la volontà autobiografica di dare un senso e una visione coerente al racconto della propria vita.

La risorgenza del fiume Alfeo, individuata come metafora per l'intera vita, risulta talmente significativa da diventare il titolo stesso dell'autobiografia. Inoltre, per metonimia, viene estesa a ridisegnare retrospettivamente l'intero percorso del fiume, e quindi per riordinare la successione delle diverse fasi e scandire il tempo nella storia di Caillois.

L'incipit del preludeo, infatti, presenta immediatamente una periodizzazione della vita di Caillois che non sembra rispettare una successione cronologica organizzata secondo gli interessi di ricerca e le diverse attività lavorative (che lo avrebbero visto partecipare *prima* al movimento Surrealista, *poi* affrontare i primi studi sulle religioni e sui miti all'università, *in seguito* fondare il Collegio di Sociologia, fare il soggiorno decisivo in Argentina come testimone e intellettuale europeo, ritornare in Europa e tradurre la letteratura ispanica, svolgere un'intensa attività editoriale da Gallimard, divenire *infine* funzionario all'Unesco) oppure seguendo le vicende più intime della sua biografia (per rimanere soltanto a quelle amorose: la passione per Victoria Ocampo, il matrimonio con Yvette Billod, la nascita della figlia, e il secondo matrimonio con Alena Vichrova) o ancora evidenziando i luoghi dei diversi soggiorni e residenze (Francia, Argentina, ancora Francia e poi in giro per il mondo). Sembrano caduti nell'oblio anche gli incontri significativi (vengono citati soltanto Breton e Borges) e la cronaca dettagliata degli episodi più importanti (soltanto alcuni avvenimenti vengono ripresi e d'altronde in modo assoluta-

⁹ *Ibidem*, 11.

mente disordinato) o delle letture determinanti (vengono ricordati soltanto Saint-John Perse, Hugo, Nerval, Supervielle, Hofmannsthal e Tolstoj). Sono sicuramente in numero maggiore le cose non raccontate in *Le fleuve Alphée* che quelle lette nella sua biografia o nelle sue corrispondenze. Non si tratta di una narrazione che riordina la totalità dei fatti, degli avvenimenti storici o personali. Per di più i pochi episodi raccontati sono distribuiti nella narrazione autobiografica soltanto prima, durante o dopo la parentesi e sempre come tentativi di costruire e di distruggere la bolla. Inoltre questi sono tutti finalizzati all'esaltazione del momento cruciale, alla rivelazione che ha cambiato radicalmente il percorso di vita e ha dato avvio all'autobiografia.

La ricostruzione autobiografica di Caillois è dunque un grande «cancellatura» della sua vita, uno sguardo di insieme che molto deve soprattutto alla dimenticanza. Tutto sembra essere obliato, tutto sembra perdere di importanza se non il principio stesso che dirige l'ordinamento dei fatti e le riflessioni che da questo derivano.

Al di là delle singole esperienze personali o dei temi di ricerca è attorno al tormentato amore per la letteratura e per la scrittura che Caillois traccia le soglie più importanti del proprio percorso autobiografico.

Come si legge in *Le fleuve Alphée*, infatti, la lunga parentesi della sua vita – dalla quale la letteratura praticata prima dell'adesione al Surrealismo viene poi espunta per decisione consapevole – si conclude alla fine degli anni Sessanta con la scoperta della centralità del mondo minerale, che permette una riconciliazione con una nuova scrittura letteraria, questa volta però «en pure perte».

Nelle pagine della sua autobiografia si legge: le pierres «m'ont rendu au contraire une raison d'écrire, au moment où je doutais de celles qui, jusque-là, m'en avaient persuadé».¹⁰

Le speranze di eternità dell'uomo, nutrite dalla fede nel valore imperituro della scrittura che avevano motivato Caillois nelle sue ricerche, fuori dalla parentesi e dalla bolla si traducono, al contrario, in un «acte d'allégeance» nella dimensione del non-umano, fino a suggerire una completa *assimilation* alla natura delle pietre. Le pietre «de l'origine et de la fin», risalenti alle ere geologiche precedenti alla comparsa dell'uomo e resistenti anche dopo la sua inevitabile dissoluzione, segnano anche la fase iniziale e finale della vita di Caillois.

Come ebbe a dire Marguerite Yourcenar nel discorso di insediamento all'Académie Française nel posto che era stato di Caillois, già la sua distanza dagli uomini e dai viventi (intesa come la cifra del suo carattere) lo predisponeva all'avvicinamento al mondo dell'inerte.

¹⁰ Roger CAILLOIS, *Le fleuve Alphée*, Paris 1978, 215.

Nel mondo dei minerali Caillois inseguirà i valori della longevità, dell'anteriorità del simbolico, della durata interminabile, della stabilità e dell'impassibilità di fronte alle agitazioni dell'uomo. Le pietre sono il mondo dell'inumano per eccellenza, sono ciò che gli permette di mettersi al riparo da tutte le debolezze e fragilità dell'uomo, pur essendo l'archivio delle immagini e delle scritture di tutti i tempi.

Sotto questa cifra dell'avvicinamento al mondo minerale, come mondo dove non valgono più le leggi umane, dove non conta più neanche la legge inesorabile della morte, cessano in un sol colpo anche le paure e scompaiono i fantasmi. Essersi affacciato sull'orlo dell'abisso, oltrepassando il limite raggiungibile dall'uomo – quel limite che una volta superato fa immaginare una dimensione fantastica, quella stessa che Caillois aveva sempre studiato nella sua vita – significa lasciarsi dietro la soglia che separa vita e morte e avere tentato di esplorare una zona dove neanche questa distinzione ha più senso.¹¹

L'unica forza capace di fronteggiare la sensazione di completo annullamento è ancora una volta la scrittura letteraria. A molta distanza allora dalle prime prove di sapore surrealista, le *ékphrasis* delle lastre dei minerali sembrano estendere l'immaginazione della natura e riflettere, nella forma umana più simile possibile, il senso di eternità dei minerali (*L'écriture des pierres*, 1970). L'obiettivo è quello di «traduire avec exactitude les seules apparences, à en procurer une manière de calque verbal». ¹² Nella rivelazione della cosiddetta «mistica materiale» (*Pierres*, 1960) Caillois si assicura che «les décrire équivaut à refléter un instant leur éternité». ¹³

L'ultima fase della sua vita, abbagliata dalla passione per i minerali, si salda dunque a un sentimento di disindividuazione e di spersonalizzazione che accompagnerà Caillois alla morte, anticipata e prefigurata come dissoluzione del Sé nella natura. La presa di coscienza del cambiamento avvenuto motiva quindi l'autobiografo a dare una nuova lettura della sua intera vita e delle sue opere che vengono completamente riconsiderate alla luce della nuova scala di valori. Il presente illumina il passato di una luce totalmente nuova. Con gli occhi del presente puntati sulla dimensione immemoriale delle pietre, viene stravolta la consueta periodizzazione delle stagioni della vita, si spostano le soglie significative, si rintracciano altre analogie, altre continuità, si evidenziano percorsi sotterranei che risultavano appena tratteggiati e visibili. Tutto ciò risulta possibile solo dopo aver intuito una dimensione della temporalità «altra» che stravolge i punti di riferimento e le unità di misura dell'uomo.

¹¹ Annamaria LASERRA, «La Déchirure fantastique (et ses détours)», in: EADEM (a cura di), *op. cit.*, 65-86.

¹² CAILLOIS (1978), *op. cit.*, 213.

¹³ *Ibidem*, 205.

In effetti tanto la condizione del tempo è cifra dell'umano, tanto quella dell'immemoriale è propria dei minerali. Le due dimensioni temporali sono assolutamente incommensurabili e l'uomo non può far altro che proiettare sui minerali il concetto dell'infinità del tempo che non gli appartiene. Nessuna durata calcolabile, nessuna nascita e nessuna morte appartiene loro, soltanto una durezza e una durata apparentemente interminabili.

La specie umana (tardiva, provvisoria, passeggera) è talmente limitata nel tempo da arrivare soltanto a immaginare di non poter calcolare e misurare la vita delle pietre. Tra tutte le specie esistenti l'uomo è forse l'essere più effimero, quello destinato a scomparire totalmente quando invece regnerà indisturbato l'assoluto «monopolio dei minerali», e in quanto individuo quello che cerca in ogni modo di continuare la propria vita, attraverso il suo nome e la sua gloria, oltre il breve arco della sua esistenza sulla terra (*Trois leçons des Ténèbres*, 1978).

Il tempo della storia personale – rievocato nella memoria dell'uomo, scandito dalle sue opere e registrato nelle autobiografie – perde ogni importanza di fronte alla considerazione della perennità dei minerali. Eppure nella memoria personale, affidata alle possibilità della scrittura, l'uomo sente l'urgenza di conservare il valore dell'immemoriale ma deve arrendersi all'idea – sua unica consolazione e mistico appagamento – che può solo tentare di vivere l'esperienza fulminante di un momento di beatitudine per prendere parte a quell'osmosi dove la «fragilité de l'imaginaire rejoign[e] l'inertie la plus rebelle».¹⁴

Durante tutto il percorso in realtà le acque dolci del fiume hanno lottato con le acque salate del mare del sapere e dei libri. Come tutti i fiumi, Alfeo ha seguito il destino inevitabile di gettarsi in mare. Ma secondo un più raro destino esso è uscito dal mare per diventare di nuovo sorgente. Un destino inverso ha guidato le acque di Alfeo-Caillois controcorrente, verso una risorgenza che, nella personalissima riscrittura del mito, diventa un'origine dalla quale la nuova acqua che sgorga viene subito riassorbita dalla terra, per scomparire in una «source inverse, qui éponge».¹⁵

Una nuova forma di io autobiografico impersonale allora si disegna, non quella di una mistica religiosa, né soltanto quella di una riscrittura palinodica, né tantomeno quella di un soggetto polifonico, ma quella che tenta, con uno sforzo sovraumano, di mimare nel discorso della memoria personale la dimensione immemoriale dei minerali.

Università di Palermo

¹⁴ *Ibid.*, 216.

¹⁵ *Ibid.*, 219.