

le flâneur / tascabile

Roger Caillois

PARIGI
UN APPRENDISTATO



edizioni *passaggio*

© edizioni di passaggio, 2012.
© Fata Morgana, 1977, 1984.

Titolo originario:

*Petit guide du x^e arrondissement à l'usage des fantômes,
Résumé d'une métamorphose, Apprentissage de Paris.*

www.edizioni di passaggio.it
info@edizionidipassaggio.it

ISBN: 9788897298113

Caillois, Roger <1913-1978>

Parigi, un apprendistato / Roger Callois ;
a cura di Roberta Coglitore. -

Palermo : Edizioni di passaggio, 2012.

(La flâneur/tascabile)

ISBN 978-88-97298-11-3

1. Parigi – Descrizioni. I. Coglitore, Roberta.

848.91403 CDD-22

SBN Pal0246987

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Immagini tratte dal film:

Petit guide du x^e arrondissement à l'usage des fantômes,
di Pierre Defons (1977)

© Institut national de l'Audiovisuel, Paris.

Pubblicazione realizzata con il contributo
del Dipartimento di Studi Culturali. Arti, Storia e Comunicazione
Università degli Studi di Palermo

Roger Caillois

PARIGI UN APPRENDISTATO

traduzione di Roberta Coglitore



edizioni di passaggio

INDICE

Piccola guida del xv arrondissement ad uso dei fantasmi	11
Storia di una metamorfosi	59
Apprendistato parigino	71
Nota al testo	93
Del fantastico architettonico, <i>di Roberta Coglitore</i>	97

Piccola guida del xv arrondissement ad uso dei fantasmi

Avvertenza

Tutti gli edifici di cui si fa menzione in *Piccola guida*, compresa la casa fittizia della Villa Letellier, sono reali e la loro descrizione è rigorosamente esatta. Se il lettore curioso non li trova nel luogo indicato, è perché nuove costruzioni li avranno rimpiazzati, essendo il quartiere in continua ricostruzione.

Per anni ho passeggiato e passeggio ancora una o più volte alla settimana per il xv arrondissement, più precisamente nel quartiere oggi occupato dall'antico villaggio di Grenelle. Ho assistito alla sua trasformazione. Ho visto le alte torri del Front de Seine sostituirsi ai villini, con pergolato e giardinetto, e alle case fatiscenti che ancora ieri ospitavano in gran parte lavoratori stranieri. Ho guardato dapprima le vetrine dei negozi, giocattoli, acquari pieni di pesci esotici, mercerie con sculture filiformi in legno di ulivo, assortimenti di frutta, ortaggi, funghi, forme di pasta di mandorla colorata. Ascoltando i passanti ho provato a indovinare la loro origine, a partire dalle parole e dai suoni che afferravo di sfuggita. Molte volte mi sono perso: allora mi sono sforzato di riconoscere la topografia dei luoghi. Talvolta inganna in modo anomalo. Ne ho cercato i motivi invece di trarne piacere, come avevo fatto

finora gironzolando senza meta e prolungando a caso la mia passeggiata. Mi sono ormai lanciato in un' esplorazione sistematica. Tuttavia non è dal cambiamento della meta che mi è venuta l'idea di scrivere una sorta di guida molto particolare di questa zona della città.

In assenza d' insolite vetrine, per le quali avevo esaurito l' interesse da molto tempo, avevo finito per osservare le case che potevano presentare elementi di curiosità meno ostentati, per così dire meno intenzionali. Scoprivo così edifici dall' apparenza molto comune ma che, ad un attento esame, rivelavano caratteri inattesi, sempre gli stessi, che d' altronde ero al momento incapace di definire con precisione ma che sinora non avevo sicuramente mai riscontrato. Bighellonavo, sognavo. Un giorno finì, per gioco, che queste dimore erano destinate ad alcuni perseguitati, la cui costruzione convenuta, in modo sorprendente avvertiva, senza timore di sbagliarsi, che avrebbero potuto trovarvi rifugio un po' alla maniera dei Compagnons du Tour de France, i quali conoscevano in ogni città il posto che li avrebbe accolti per la notte.

Indugiavo volentieri sull' idea di nascondigli riservati all' uso degli affiliati a qualche setta segreta. Nessuno ignora che i luoghi molto affollati sono il miglior asilo per i perseguitati. È molto difficile per un fuggiasco scappare da chi lo braccia in un deserto. Diventa una macchia. Si vede soltanto lui. Viene subito avvistato. Al contrario, in una grande città nessuno lo nota.

All' improvviso sale su un autobus, un taxi o un convoglio della metropolitana ed ecco depistato il segugio. Altre volte il fuggitivo entra in un grande magazzino da una porta ed esce dall' altra. I romanzi polizieschi con un finale simile abbondano di sotterfugi, uno più ingegnoso dell' altro.

Rimane da spiegare tuttavia la specifica stranezza delle abitazioni-rifugio. Mi venne l' idea che si potessero pedinare non degli umani ma dei simulacri, loro somiglianti. Mi ricordai allora di un racconto di Léon-Paul Fargue intitolato *La droga*, che da molto tempo considero uno dei capolavori del fantastico moderno¹. Questo racconto mette in scena esseri fluttuanti, venuti non si sa da quali limbi e riconoscibili da certi segni misteriosi. Un giorno si sono bruscamente condensati in un quartiere fuori mano; un altro svaniscono senza avvisare. Si danno da fare in città approfittando della distrazione o dell' indifferenza generale, fino al momento in cui un passante informato ne avvista uno e si decide a dargli la caccia fino allo sfinimento. Ciò ne fa allora uno sventurato. Si assottiglia, schiarisce, diventa trasparente, si lascia cadere al suolo, si solleva come un palloncino che un bambino ha lasciato andar via o ancora si appiattisce contro un muro poroso che lo assorbe come farebbe la cartasuga. Nessuno resiste a lungo. Non è bello per loro essere stati sorpresi in flagrante delitto “di non essere uomini”.

L' ostacolo decisivo fu presto superato. Per alleggerirsi la coscienza qualche demone mi invitò a verificare

se esistono esseri intermedi o diversi e a tentare in ogni caso di scoprire piuttosto da dove nasca negli uomini il bisogno di immaginarne di simili.

Per scrupolo o per gioco mi sono messo alla loro ricerca. A queste creature false, se non fittizie, mi abituavo a poco a poco ad associare le dimore che mi piaceva censire nel XV arrondissement. Con indolenza, scivolando per una china impercettibile, finii per ritenere che quelle abitazioni erano loro naturalmente destinate. Congettura fantasiosa di un passeggiatore sfaccendato. Tuttavia, senza rendermene conto, come unico scopo del mio vagabondaggio, mi proponevo di stabilire il catalogo degli edifici insoliti. Ero indeciso sull'eventuale funzione del mio inventario. Avrebbe contenuto una lista di indirizzi di rifugi o di trappole? Non lo sapevo. La scelta dipendeva a dire il vero dal mio capriccio. Procrastinavo la decisione. Per il momento mi limitavo a completare, come meglio potevo, una documentazione che io stesso giudicavo assurda, se non assolutamente discrezionale.

La mia consueta via di accesso al XV arrondissement passa per l'École Militaire. Mi piace per la maestosità della facciata, sebbene non so cosa mi abbia subito avvertito che non è così regolare come sembra. Dà un'impressione di rigorosa simmetria. Ciascuna ala sembra l'esatta duplicazione dell'altra. Tuttavia, ad un esame più attento, si vede che non sono sovrapponibili. Sul tetto dell'ala destra si ergono, a intervalli regolari,

quattro camini monumentali di cui l'ala sinistra è sprovvista. Quest'ultima ne possiede soltanto uno, all'estremità e tutto rovinato, che stride con l'aspetto massiccio dei camini di destra. Una volta notata, la differenza salta agli occhi, ma il bisogno di simmetria è così radicato nell'uomo che quasi nessuno percepisce una stortura pure così visibile e molti si sono rifiutati di credermi quando l'ho segnalata loro. Ho dovuto accompagnare molte volte il mio interlocutore davanti all'edificio perché si arrendesse all'evidenza. Non c'è niente di sorprendente in una tale anomalia e nella resistenza che comunemente comporta. Ma ero già sulle tracce dello strano e non tardai a riconoscere nella dissimmetria dell'École Militaire l'avvertimento che, a partire da questa frontiera, l'ordine delle cose, almeno le abitudini dell'architettura, sarebbero cambiate. Come nel film *Nosferatu*² dove un sottotitolo quasi solenne avverte lo spettatore dei pericoli che attendono l'eroe: «Oltrepassato il ponte, i fantasmi gli vennero incontro».

Avevo visto il film a Parigi quasi un anno prima di ritornare in Germania verso il 1930, dove ero andato grazie a uno scambio di studenti, secondo una pratica che iniziava ormai a diffondersi. Ero stato al cinema nella città vicina. Attraversando un bosco di pini rientravo nel piccolo villaggio di Jössnitz dove abitavo. Era una notte chiara. Quando circa a metà percorso imboccai un ponte della ferrovia rividi improvvisamente davanti ai miei occhi, come poco prima sullo



schermo, il fatidico annuncio. Mi ricordo che provai un grande spavento, non senza mettervi del mio, suppongo. In ogni modo il testo del sottotitolo doveva avermi fortemente impressionato per ritornarmi ora all'improvviso dopo tanti anni.

Lasciando l'École Militaire, supererete l'avenue de Suffren e entrerete così nel XV arrondissement, il cui primo immobile occupa l'angolo che essa forma con la rue du Laos. La casa è in obliquo e non contigua alla successiva. Formando un angolo acuto molto pronunciato si sbilancia in un equilibrio instabile, di modo che da una certa prospettiva sembra senza spessore e non ospitare nessuno. Nel quartiere delle mie esplorazioni numerose abitazioni sono costruite sullo stesso sconveniente modello. Un sottile profilo, talvolta ad-dentellato, si staglia nel cielo senza che nessun edificio venga ad addossarvisi, ad incastrarvisi. L'angolo resta in sospenso, disegnando un taglio obliquo tanto stretto da scoraggiare probabilmente gli architetti nella costruzione dell'immobile complementare. L'angolo adiacente sarebbe senza dubbio smisuratamente ottuso e il vano disegnato sarebbe troppo arretrato rispetto alla facciata utile. Indubbiamente si tratta di costruzioni che avevano fortemente attirato la mia attenzione quando ero ancora incapace di formulare con precisione ciò che le rendeva così singolari. Me ne rendo conto adesso. Mi sembra anche che sin dall'inizio le mie passeggiate hanno avuto come scopo soltanto di avvistarle e localizzarle.

Ignoro quale capricciosa urbanistica abbia distribuito nel quartiere simili scomode bizzarrie. Ne esistono qua e là alcuni esempi tutti isolati e anche tutti sconcertanti per il loro spigolo tagliente. Fatto notevole, essi iniziano a comparire subito dopo l'avenue de Suffren. Non se ne trova nessuno prima di questo limite, ma diventano frequenti dal piccolo square³ La Motte-Piquet che viene subito dopo il Village Suisse. Là inizia la rue d'Ouessant. Non lontano dal punto in cui, nella disinvolta geografia del luogo, la rue de Pondichéry taglia la rue de Soudan si estende il complesso scolastico Dupleix, costruzione moderna a un solo piano con tegole di colore rosso ancora vivo. Grandi aperture fanno entrare a fiotti la calda luce del sole nelle classi. Un cortile alberato si staglia su una distesa d'erba. Tutto è allegro, piacevole. S'immagina l'animazione che devono portarvi i bambini durante la ricreazione. Così dispiace che il recinto di gioia e spensieratezza si trovi dominato da un'immensa superficie cieca, un muro scrostato, tetro, forato secondo i piani, da tre o quattro, una volta cinque, aperture quadrate, quasi riassorbite nella grisaglia uniforme e che non sembrano neanche finestre. Emana una sensazione di finto abbandono e di sorniona ostilità.

Si tratta sicuramente di un vecchio immobile, destinato a una prossima distruzione. Ma la sua presenza sembra soltanto di cattivo augurio. Inoltre la casa tetra presenta anche il fatidico spigolo smussato, il taglio insolito che sembra abitabile soltanto da esseri piatti, senza materia, come nel racconto di Fargue.

Passate allora il boulevard de Grenelle, risalite la rue du Commerce fino all'avenue Émile-Zola. Subito a sinistra l'anomalia si ripete più complessa e oserei dire più rivelatrice.

Da una parte e dall'altra del numero 152 della grande arteria che raggiunge la Senna, nel pieno centro delle magnifiche torri che hanno finito di costruirvi, sorgono due condomini, rispettivamente di sei e sette piani, anch'essi dagli spigoli acuti e dentellati. In questo quartiere di negozi e di comuni attività commerciali essi sembrano limitare inspiegabilmente uno spazio infinito tra due praticabili teatrali. Il 152 era occupato fino a qualche tempo fa da una botteguccia porpora, sempre chiusa, la cui insegna enfatica *Halle de l'Economie* era in contrasto con il carattere sordido e le dimensioni modeste. Oggi è rimpiazzata da una BIJOUTERIE-HORLOGERIE. Rimane sovrastata da due pannelli pubblicitari che prendono il posto di un piano mancante. Dietro, abbastanza lontano, si estende il retro di un immobile che dà su un'altra via. Esso sembra chiudere la scena che i falsi praticabili delimitano e che, non si stenta a crederlo, non è affatto deserta. Infatti su tutta la metà destra il muro è dipinto e offre agli sguardi dei passanti una cucina di qualche tempo fa con fornelli e tegami. Una robusta massaia alza le braccia al cielo, meravigliata per il mostruoso sacco di carbone che le porta un allegro fattorino, piegato dal peso (fig. 1). L'affresco rinvia a un'epoca passata, tuttavia i colori sono rimasti freschi. Poco tempo dopo



ho scoperto per caso nella vetrina di un negozio di rue de Seine la fotocopia dell'opera originale: un disegno pubblicitario commissionato a Robert Daumier dalle Entrepôts d'Ivry, stabilimento oggi probabilmente scomparso. Ingrandita e dipinta, la composizione si stagliava in numerosi esemplari sui muri vuoti della città e della sua periferia.

Parigi, mi ricordo, era allora illustrata da simili manifesti, dipinti e giganteschi. Alla popolazione reale, indaffarata per le strade, essi aggiungevano, alle altezze di un impero vicinissimo, un'assemblea sparsa e disparata ma ripetitiva di effigi di semidei. Immense, immobili, arroccate alla sommità dei muri più alti, esse osservavano benevole o sarcastiche la confusione sottostante. L'immagine di prosperità domestica che all'improvviso era sorta davanti a me nell'avenue Émile-Zola resuscitava il corteo meraviglioso del quale aveva fatto parte. L'avevo un po' trascurata a causa del suo soggetto triviale, sprovvista del minimo mistero, ma essa apparteneva, anche se marginalmente, alla mitologia che durante la mia infanzia mi aveva sedotto senza intermediari, appresa direttamente, senza che gli adulti o i libri dovessero insegnarmela, sorta spontaneamente nel mio ambiente naturale e di cui avevo soltanto immaginato e alimentato i segreti poteri.

Improvvisamente provai tenerezza per il commesso delle Entrepôts d'Ivry. Mi rimproverai di averlo disprezzato. Grazie a lui mi era stato restituito un

mondo dove avevo vissuto i primi e decisivi anni di quell'esistenza seconda che accompagna le nostre rêverie coscienti: un insieme di attrazioni mai ben chiarite che ci guidano senza che ce ne rendiamo conto, di suggestioni la cui origine ci sfugge e di cui rimaniamo un po' prigionieri. Un caso mi faceva entrare dopo anni in quell'universo occulto dove per me si era formata la fantasmagoria nascosta. Con piacere vi ritrovai personaggi fiabeschi. Rivedevo, non senza un po' di pena, Napoleone, Luigi Filippo e Marianna, simboli della Repubblica, stipati da un incantatore dispettoso in una tinozza da lavandaia per la gloria di un detersivo. Un demone verde e saltellante sputava verso il cielo fiamme scarlatte, stringendo freneticamente al petto nugoli incomprensibili (fig. 2 e 3). Guariva, ma immaginavo che gli avessero inflitto un intollerabile supplizio. Un leone d'un nero abbagliante dispiegava una coda sinuosa molto in alto sopra un corpo muscoloso e d'una splendida ferocia. Ero più spaventato da due lune giganti, una pallida e ridente, l'altra in lacrime e cupa, che si sovrapponevano, la prima iniziava a nascondere la seconda (o al contrario, non mi ricordo più), per affermare i pregi di una crema per calzature (fig. 4). Temevo che accadesse un'eclisse alla luna reale che avrei interpretato come un disastro, non come una complicità.

Soprattutto consideravo un genio del male un famoso uomo vestito di nero, il cui nome non è stato cancellato dalla mia memoria neanche dopo mezzo secolo di

oblio. Si chiamava qualcosa come Villiod (fig. 5 e 6). Il mantello notturno che lo ricopriva lasciava vedere l'abito e il gilet bianco. Dietro una mascherina dalle dimensioni appena sufficienti perché fosse impossibile identificarlo, brillavano occhi ai quali non doveva sfuggire il benché minimo dettaglio. Questo sosia dell'odierno Fantomas teneva con le due mani una chiave gigantesca che sbarrava il suo corpo secondo una minacciosa diagonale tanto voluminosa da superarlo con la parte dentata all'altezza del viso coperto e, dall'altro lato, con l'anello all'altezza delle ginocchia. L'arma magica lo rendeva onnipotente. Se non m'inganno il motto dello sconosciuto, scritto sul manifesto con il suo nome, proclamava: «celerità e discrezione». Dubito che conoscessi il senso del primo termine, che mi sembrava più terribile. Ignoravo ugualmente su quale impero invisibile comandasse dispoticamente la sinistra apparizione. Supponevo di non avere, almeno non ancora, l'età per essere interessato alla sua misteriosa giurisdizione. Tuttavia sarebbe venuto il tempo in cui mi avrebbe fatto ancora più timore degli uomini in camice bianco che avevo intravisto in un ospedale e che popolavano i miei incubi. Si trattava di una paura che manovravo e misuravo a modo mio, una paura che contribuisce al piacere, come nelle storie di fantasmi. In realtà smisi presto di temerlo. Finché un bel giorno mi identificai con lui. Molto più tardi l'uomo con la chiave incarna per me l'intelligenza anonima e fredda che si sforza di penetrare gli enigmi della

società e della natura. Il personaggio in costume, solenne e mascherato, faceva coppia con il romantico demone verde, nudo, scatenato, che sputava fiamme, che non aveva più abbandonato la mia memoria. Nel frattempo avevo imparato che una delle due effigi magnificava un'agenzia di investigazioni private e l'altra l'efficacia di un'ovatta terapeutica. Infine con mia grande sorpresa scoprii che erano entrambe opera di uno stesso autore, Jean Capiello⁴, un pittore che aveva consacrato ai manifesti una parte del suo eccezionale talento.

Oggi il manifesto che rappresenta Villiod è introvabile. L'ho chiesto invano al Cabinet des estampes, al Dépôt Légal, al Musée des Arts Décoratifs, presso commercianti specializzati. Vien da credere che non sia mai esistito. Eppure lo schizzo figura nella monografia che il figliastro ha dedicato a Capiello. Molti se ne ricordano. Nelly de Vogüé si ricorda anche di avere intravisto la sagoma del detective stampata su una copertina d'annuari dell'epoca. Non importa: quasi mi rallegro per una scomparsa così anormale. Conferma la natura fantasmatica dell'immagine.

Probabilmente non accade senza motivo che siffatti simulacri – avvertimenti, controlli, segnali – si trovino disseminati qua e là sui muri senza finestre delle case e che li si ritrovi sulla ceramica brillante delle stazioni della metropolitana. Questa mitologia pubblicitaria di cui i bambini d'altronde ignorano ormai la reale funzione oggi è scomparsa, rimpiazzata da manifesti di carta, di formato più ridotto e che, costantemente

sostituiti, non hanno neanche la possibilità di segnare in modo duraturo il ricordo. Vengono subito strappati, le intemperie li deteriorano, l'uno scaccia l'altro. Sono privati dell'aspetto atemporale e inaccessibile che conferiva agli antichi affreschi un carattere quasi miracoloso per un'immaginazione insaziabile e ancora naïf. In verità anche i pannelli irreali erano soltanto annunci pubblicitari, ma allo stesso tempo disponevano di un credito leggendario che li distaccava dalla loro destinazione commerciale. Aggiungevano al decoro urbano una magia propria e, nell'età dove la favola e l'esperienza sono ancora confuse, popolavano di presenze familiari le lunghe fastidiose compere dove bisognava inutilmente accompagnare i grandi.

Da allora i muri di Parigi non hanno più ritrovato, mi sembra, l'equivalente di Villiod, l'uomo con la chiave. L'universo che ha inizio con la massaia e il fattorino del carbone si conclude con lui. Per questo mi sono ritrovato profondamente commosso quando la fragile pittura dell'avenue Émile-Zola tra i due immobili dal taglio obliquo ha resuscitato in me quel mondo sepolto che per primo ha formato la mia sensibilità e dal quale mi sembra talvolta di essere direttamente generato, ad ogni modo più che dai miei veri genitori. Ho ritenuto di interrompere la mia visita al xv arrondissement in omaggio a quelle vestigia, ai miei occhi più significative e più importanti di monumenti come il Sacré Cœur o il Grand Palais. Ho scritto in onore di un'immaginazione passata. Oltre alla devozione che

gli devo, qualcosa mi spinge a credere che meriti, a questo punto della mia esposizione, un posto che spero non essere il solo a riconoscergli.

Chiusa la parentesi, riprendo il mio itinerario e m'inoltro più avanti in rue du Commerce fino alla macelleria del n. 78. Di nuovo un semplice pianterreno, questa volta con un frontone curvo a mo' di un primo piano, ornato con sobrie modanature. È forato al centro da due parvenze di finestre poste a fianco di lastre di marmo nero, semi-ovali, dove alcune lettere d'oro vantano la qualità della carne venduta in negozio. Ne rimane soltanto una, la quale ancora informa che nel locale si trova la migliore merce e al prezzo più basso. Al posto dell'altra, un buco dà su una parete incancrenita che non si sono degnati di restaurare.

Suppongo che più di un negozio del quartiere si presenti così sopraelevato, con un piano finto, allo scopo di attirare la clientela. L'astuzia è la norma. Qui prende talvolta l'aspetto di segno premonitore, perché esemplifica a suo modo quell'architettura particolare che costituisce l'oggetto della mia ricerca. Non lontano da lì è spinta ad un eccesso di assurdità che sfida le previsioni. Vi ritornerò fra poco.

Per il momento seguitemi nella rue du Théâtre che porta, precisamente in rue de la Croix-Nivert, a un teatro certo misero ma con logge, platea e balconate e che oggi è stato trasformato in cinema. Adotta un sistema di programmazione poco abituale. Si proietta un film

diverso ogni giorno, al contrario i film della settimana appartengono allo stesso genere: regolamento di conti nel West americano, guerriglie di indiani e di pionieri dove si coniugano violenza e generosità, peripezie di lotta acrobatica, judo o karate, dove il balletto classico reinventa le sue figure, più curiosamente pellicole di "colossi" storici o immaginari, Sansone, Spartacus, Maciste, Houdini, dove il prestigio storico o fantastico gioca un ruolo di primo piano, ma al livello di paccottiglia e grossolanità, infine il mercoledì mattina film erotici di serie nei quali il titolo è quasi sempre al femminile plurale: le voraci, le lussuose, le insaziabili, le depravate, le bollenti... un insieme significativo che gli psicologi dovrebbero studiare nei dettagli per auscultare un po' più correttamente i sogni persistenti, le ruminazioni ataviche della modesta popolazione dell'odierna Parigi. Molto probabilmente esprimono aspirazioni molto più diffuse, radicate nella specie e anche oltre.

L'antico teatro, il 55 della rue de la Croix-Nivert, è racchiuso in un ferro di cavallo allungato, al fondo del quale ci sono le uscite di soccorso che formano le rue Meilhac e Auguste Dorchain. Curva e austera, una sola facciata occupa tutta la lunghezza di quest'ultima. Essa termina con il più perfetto dei tagli obliqui di cui ho già parlato: uno spigolo tagliente che regge in verticale l'iscrizione BAINS-DOUCHES in maiuscole composte da grossi chiodi dalla testa nichelata e riflettente. Prendono l'intero spessore dello sperone terminale. Se ci si mette sul bordo del marciapiede, davanti



al bar del Sole, una sorta di annesso al cinema, sono visibili soltanto la lunga facciata e il taglio obliquo, in modo da imporre assolutamente l'illusione di una casa senza spessore. Nessuno, tranne esseri infinitamente sottili, potrebbe abitare quell'apparenza di immobile, il quale riprende consistenza via via che si superi la sottile prua e che l'alta muraglia cieca che chiude l'edificio nella parte posteriore svasi lentamente. Le costruzioni dalla prospettiva cangiante attestano il parossismo dello stile demenziale al quale obbediscono. Niente, assolutamente niente vieta di costruire qui abitazioni ortogonali come in qualsiasi altro posto della città. Prova ne sia che l'edificio è rimasto isolato e domina un'estensione inutilizzata che sarebbe stato facile erodere quanto si voleva. Allora qual è il motivo? La cattiva volontà di eredi testardi si rifiuta di cedere anche un solo centimetro di un patrimonio bizzarramente ritagliato? Bisognerebbe convincersi di una spiegazione di questo tipo, se la ripetizione degli esempi non lo vietasse.

Ridiscendete la rue Letellier fino alla villa⁵ dello stesso nome. È un vicolo cieco ma spazioso. Le diverse case che la circondano sono a prima vista identiche, di una mediocre semplicità e, salvo al pianterreno, le finestre sono sprovviste di imposte, cosa rara a Parigi. In ciascuno dei cinque piani sono disposte esattamente alla stessa altezza, cosa che conferisce all'insieme una noiosa monotonia. Si potrebbe addirittura credere che un unico edificio faccia il giro del vicolo cieco, se l'ultima casa a sinistra non presentasse sopra il secondo

piano una cornice alternata di modanature operate e di ceramiche policrome. Sopra le finestre del quarto corre ugualmente una discreta fila di merlature che completa probabilmente la velleità d'ornamento che costituisce l'iniziativa di un proprietario più civettuolo.

Questi due bordi si prolungano peraltro sulla casa che occupa il fondo del vicolo cieco. Un po' più bassa delle altre, conta solo quattro piani. Le finestre sono sempre chiuse e le persiane con le lamelle di legno parallele immutabilmente abbassate. La porta malandata non ha più nessuna serratura. La targa del numero è stata staccata da molto tempo o forse non vi è mai stata. Sopra l'entrata una lampada a parete arrugginita doveva una volta essere provvista di qualche lampadina. Dal portalampana esce un groviglio di fili, come un cespuglio di rovi secchi. In tutti i lati le imposte delle finestre del pianterreno sono anch'esse sempre chiuse.

Nella finestra centrale del primo piano la persiana rotta pende su un muro crepato. La casa non esiste. La facciata è una decorazione, reale e non dipinta, applicata sul retro di un altro immobile. Per rendersi conto del sotterfugio bisogna guardarlo da molto vicino. Ma chi se ne potrebbe accorgere?

La casa finta corrisponde ad un artificio tutto sommato molto naturale, anzi ingegnoso. Si tratta dopo tutto di usare al meglio una superficie inutilizzata. I residenti probabilmente sono contrari ad affidarla alle agenzie di pubblicità e si rifiutano d'altra parte di ricoprirla di piante rampicanti, scoraggiati in anticipo

dalla manutenzione. Ciò non impedisce che la soluzione scelta comporti quasi immancabilmente l'idea di una trappola. L'immaginazione sospetta che il trucco ottico conduca verso un'insidia meno innocente. La porta senza serratura, le persiane e le imposte ostinatamente mute non inducono ad ammettere l'abbandono ma piuttosto il nascondiglio, il covo. Vi si vuole attirare qualcuno che, paradossalmente, non potrà entrarvi.

Dopo le case dal taglio obliquo, la casa simulata acquista non si sa quale temibile significazione. Essendo senza nessuno spessore né volume, essa inganna in primo luogo gli esseri fluidi che abitano illegalmente le grandi città e che il racconto di un poeta mi ha insegnato a riconoscere e a braccare.

Non credo di avere un animo da persecutore. Tuttavia, mi compiaccio di avere scoperto da solo un simile segreto. Ne provo orgoglio e perfino una puerile soddisfazione. All'occorrenza saprò portare la mia preda fino alla facciata ingannevole. Essa gli farà credere di avere davanti una delle più sottili abitazioni dove è solito rifugiarsi. Allora sarà "preso" come un topo.

Mi diverto con divagazioni di questo tipo. Mi piaceva, bambino, immaginare, camminando per le strade, storie di giustizieri, vendicatori, fuorilegge. In età avanzata vengo catturato dalla messa in moto semi-automatica del vecchio cinema mentale che spiega come i libri di avventure siano per i bambini i giochi più indistruttibili. Scappavo senza fine dagli stilette degli agenti del Cardinale o dalle spie del Consiglio

dei Dieci. Evitavo ad ogni portone i lacci dei Thug inviati dai santuari di Benares per strangolarmi. Genio del male, salivo nell'ombra, implacabile e segreto, i gradini del potere. Unica differenza: ora ho bisogno di maggiori indizi, supporti e verifiche. Mi concedo meno fantasia. Dalle mie invenzioni mi aspetto una maggiore coerenza. Non gioco più veramente. Gioco a giocare. Mi distraigo consapevolmente. In una parola, mi alleno.

Il quartiere tuttavia si trasforma con una fretta febbrile. Le antiche case vengono abbattute a decine e rimpiazzate da grandi complessi massicci e uniformi. Costituiti il più delle volte da elementi prefabbricati, presentano quasi necessariamente una disposizione rigorosa e meccanica. Essa determina una ripartizione ortogonale, dunque integrale, dell'estensione disponibile, esigenza economica alla quale questo tipo di costruzione è per l'appunto destinata a rispondere.

Così: né angoli acuti, né spazi abbandonati, ancor meno facciate fittizie e pareti cieche. Le quattro superfici esterne della costruzione sono intercambiabili e parimenti forate da reti d'identiche aperture, anch'esse quadrangolari.

Tra queste composizioni poco variabili di alte torri e piccole spianate, la Villa Croix-Nivert offre al passante un aspetto che colpisce in modo ostentato la regolarità assunta ormai come legge. La villa è composta da una decina di ampi blocchi di tipo comune. Si estendono

approssimativamente dal teatro-cinema, dove ci siamo trattenuti poco fa, fino alla rue Cambronne. Niente disturba i bianchi ineccepibili allineamenti di torri cubiche simmetricamente traforate. Niente, a parte l'inesplicabile scompiglio di raffinate casupole che si sovrappongono a mo' di tetti o terrazze.

Alcuni casotti di un nero tenue di ardesie levigate luccicano al sole. Riuniscono le loro masse tozze dove, questa volta, ci sono angoli acuti e ottusi. Gli sguardi diventano diagonali folli. Spropositati spioventi li fanno oscillare nel vuoto. Improvvisi incavi creano vacanze di spazio che fanno rabbrivire. Alcuni angoli si spalancano o si chiudono all'improvviso. Tutto sembra calcolato per l'assurdità e la vertigine. Qua e là aperture nane o smisurate, dal disegno irregolare. Più lontano trapezi accostati dalla loro base minore come lame di scure biperne o profili di sierra: un'architettura del crollo, tumulto di soffitte sconquassate e aggrovigliate, fermate nella loro caduta dalle contraddittorie esigenze della propria inerzia. Soltanto gli gnomi, esseri deformi nel corpo e nello spirito, ai quali sarebbe proibita la minima immagine ordinata o ragionevole, avrebbero potuto concepire un simile inferno topografico come habitat normale o desiderabile. Vi si sprigiona un'armonia estranea all'umanità, che tuttavia mi stupisco di apprezzare.

Al suolo, qua e là, lungo i viali che suddividono il complesso immobiliare, enormi pozzi sono protetti da pesanti ghiere in cemento grezzo, troppo alte perché la

vista possa arrivarci. Le ultime situate al limite della via che costeggia la rue de l'Amiral-Roussin sono provviste di un coperchio, pure in cemento, proporzionato alla loro misura. Spesse almeno dieci centimetri, sono inclinate all'incirca di trenta gradi sopra l'apertura, per quello che si può valutare. Otto sbarre di ferro le tengono sospese. Le più alte sono tre o quattro volte più lunghe delle più corte. I coperchi obliqui sono bordati con una grondaia, probabilmente per lo scolo delle piogge. Gli orifici, di oltre due metri di diametro, hanno sicuramente la funzione di bocche d'aerazione per i seminterrati o i garage. Tuttavia con difficoltà mi spiego l'utilità di otturatori così pesanti. Sembrano costruiti per resistere ben oltre la caduta degli stessi edifici che da essi vengono serviti. Mai casematte o fortificazioni sarebbero state armate di vie respiratorie così ampie, così difese da domandarsi quale straordinaria minaccia richieda uno scudo di tale solidità, quando in principio era destinato soltanto a favorire l'ingresso di un fluido impercettibile e vivificante. Si temeva l'eventuale irruzione di qualcosa d'enorme, flessibile, forse strisciante, capace allo stesso tempo di fare scoppiare un normale spessore di calcestruzzo?

L'idea di una creatura malefica, di natura sconosciuta, che al momento giusto bisognerà accogliere o catturare, sedurre o paralizzare, s'insinua rapidamente nell'immaginazione. Essa si associa per contrasto al caos dei poliedri abitabili, la cui massa oscura corona in modo così inatteso il candore degli edifici funzionali.

A proposito, a chi sono destinati i loro angoli difettosi, i loro profili aberranti, i loro volumi scabrosi? L'immaginazione, una volta lanciata su un simile pendio, vi riconosce rapidamente le repliche moderne di tuguri non ascrivibili a una geometria conosciuta che, nelle cronache di Lovecraft⁶, alcuni architetti, traditori della specie umana, si presume abbiano pianificato in modo che vi trovasse posto un interstizio funesto, al contempo infimo e immenso. La congiunzione delle malefiche inclinazioni determina allora il solo angolo attraverso il quale si potrebbero introdurre esseri abominevoli, venuti fuori da mondi ripudiati per sempre. Una fessura nell'estensione concreta permette la comunicazione con le cavità parallele dove brulicano feti ripugnanti e larve dagli effluvi deleteri o dallo sguardo che uccide.

Mi sono spesso domandato da dove proveniva il fascino esercitato su numerosi lettori da parte di uno scrittore dai procedimenti così sommari e monotoni come Lovecraft. Egli si accontenta di accumulare instancabilmente epiteti negativi come indicibile o inespriabile, indescrivibile o innominabile per far risaltare l'orrore, provocandone la sensazione proprio con una pittura sobria e precisa, dalla quale dovrebbe sorgere insidiosamente lo spavento, senza che l'aggettivo *spaventoso* venga usato una sola volta.

Ipotizzo che quella specie d'ipnosi che emana dalle sue opere più riuscite derivi da quella trovata minuscola ma efficace che consiste nelle case scalinate e pol-

verose dagli angoli così maligni e velenosi, così contorti e perversi che non potrebbero verosimilmente passare per opere umane e che, per così dire, è più economico ritenere vie d'accesso di energie maledette e il cui solo ricordo è nefasto.

Certamente non immagino nemmeno per un solo istante che gli imprenditori immobiliari che attualmente trasformano l'antico villaggio di Grenelle siano stati misteriosamente assoldati dagli emuli dei carpentieri di Arkham, Innsmouth e Dunwick per sistemarvi campi gravitazionali appropriati, diedri adatti, occhielli praticabili, in una parola ogni orificio necessario all'infiltrazione di ibridi degli abissi e di lemuri. Accade sempre che le sovrastrutture eccentriche e spigolose della Villa Croix-Nivert ricordino con molta esattezza le descrizioni di Lovecraft e sembrino subentrare di diritto alla casa dal taglio obliquo e alle abitazioni enigmatiche che la speculazione immobiliare oggi si cura di demolire a tappe forzate. Come se in questo arrondissement di Parigi avesse importanza assicurare una permanenza di pied-à-terre ai fantasmi e agli esseri strani del pianeta. Che simili affabulazioni siano puramente fantasiose, rende ancora più inconcepibile la continuità delle architetture diversamente ma ugualmente anormali.

Le abitazioni con la prua risultano dalla contraddizione tra un catasto preesistente e una pianta rigorosamente quadrangolare tracciata sul disegno assonometrico dagli urbanisti del tempo, noncuranti dei diritti acquisiti? Le casupole sofisticate che sovrastano

gli immobili più recentemente costruiti provengono dal capriccio di un architetto o dalla proposta affrettatamente accettata di un direttore dei lavori appassionato di fantascienza? Per quanto mi riguarda non mi interessa molto. Mi preoccupo piuttosto del perpetuarsi, in questo quartiere, di abitazioni sconcertanti che invitano a una rêverie simile a quelle che assicurano la fortuna dei racconti fantastici. Tuttavia una differenza: la trasformazione di una capitale è sottomessa a maggiori obblighi e vicissitudini di qualche pagina buttata giù sulla carta dall'accidente dell'ispirazione. Come sempre la mia ambizione si applica a scoprire un punto comune tra due pratiche lontane, quasi incompatibili.

Quando quasi più di trent'anni fa ho cominciato a scrivere, ho iniziato a descrivere, tra i tanti soggetti possibili, Parigi come il teatro semifavoloso dove una certa drammaturgia, se non una mitologia vera e propria, aveva trovato il suo terreno d'elezione. Mi sforzai allora di spiegare le cause e le modalità dell'improvvisa metamorfosi dello scenario urbano. All'epoca avevo considerato soltanto il caso delle avventure puramente romanzesche, cioè presentate come reali o plausibili. Non avevo spinto l'audacia fino a suggerire che si sarebbe potuto benissimo fare lo stesso con peripezie d'altro genere, che implicano per esempio apparizioni di spettri o anche interventi di extraterrestri, dei quali si negava allora l'eventuale esistenza. Eppure la densità di una metropoli offre loro certamente un ambiente

più misterioso, più labirintico e più fertile, in contrasto con i castelli in rovina e le squallide locande. Mi servì del tempo per accorgermene.

L'evoluzione del genere d'altronde non ha smesso di seguire le stesse tappe che marcarono un tempo la sostituzione dei prodigi della fiaba tradizionale con il fantastico del terrore e che delimita la preferenza progressiva accordata all'universo della grande città sulle solitudini inospitali e al fenomeno dell'inammissibile rispetto al miracolo accettato in anticipo.

In entrambi i casi si è dovuto passare per uno stadio intermedio: il soprannaturale spiegato. Tuttavia, per Parigi, le cose sono andate molto lentamente. I quartieri più illuminati e i monumenti pubblici non sembrano essere mai stati investiti dai fantasmi propriamente detti. Mi domando quale privilegio li abbia preservati.

La morte ripetuta degli eletti dell'Académie Française proprio al momento della lettura solenne del loro discorso di ricevimento non è imputabile a una poltrona realmente infestata dagli spiriti⁷, né gli orrori dei sotterranei e la caduta del lustro dell'Opéra ad uno spettro implacabile. L'ombra criminale di Belfagor che appare e svanisce al Louvre nella sala dei Dieux Barbares non è la reincarnazione di una divinità fenicia. Ogni volta l'incubo soprannaturale si risolve in un enigma poliziesco, proprio come gli spettri fasulli del Romanzo Nero si rivelano alla fine dei ruffiani mascherati. E del fantasma Fantomas ha soltanto il nome.

Parigi resta confinata nella superstizione medievale, più birichina che tragica. La tradizione della *Mano incantata* non è morta con Gérard de Nerval⁸. Alcuni autori specializzati talvolta la prolungano abilmente. Al contrario, il vero fantastico, necessariamente camuffato, non vi si adatta facilmente. Ora, soltanto esso introdurrebbe lo scandalo di un soprannaturale terrificante nella banale oscillazione dell'esperienza quotidiana, nelle ricezioni-percezioni, e i convogli della metropolitana all'interno degli edifici pubblici o dietro le finestre buie o illuminate dei condomini.

Anche il racconto di Fargue non prende posizione a quanto sembra. Ha un titolo ambiguo *La droga* che lascia aleggiare un dubbio sull'esistenza oggettiva degli esseri ricercati. Nello spirito dell'autore essi sono soltanto fantasmi di un allucinato disteso sul suo giaciglio, con la pipa d'oppio a portata di mano. La raccolta di Jacques Yonnet che forse costituisce il tentativo più ingegnoso di introdurre il mondo dell'aldilà nella vita urbana si fonda sulla stregoneria e su una magia diffusa di guaritori e negromanti, piuttosto che sulla malvagità di spettri inaccettabili per la ragione. Lo scrittore d'altronde non ha perseverato in questa via ed è morto senza lasciare successori.

Insomma tutto accade come se i grandi centri superpopolati caratteristici della civiltà industriale e burocratica di oggi, già saturi, provassero ripugnanza a discernere quella specifica popolazione immaginaria che gli uomini si sono sempre divertiti a simulare, che

li segue a distanza e interviene all'improvviso nella loro vita quotidiana. Il mondo antico disponeva da un lato di ninfe e amadriadi, dall'altro di streghe e arpie; la foresta aveva i suoi incantesimi e i suoi orchi; le miniere i nani servizievoli e burloni. Ancora ieri, le tombe erano ritenute ricettacoli di vampiri, come le antiche dimore di spettri abituali. Ammiro che fino ad oggi la città, forse proprio perché raccoglie una moltitudine di esistenze in uno spazio ridotto, non abbia generato degli esseri che assunsero nei suoi riguardi lo stesso ruolo, *direi di apertura psicologica un po' vertiginosa*, sempre assunta nelle società precedenti da creature adeguate alla loro funzione, alle quali si domandava in fin dei conti di essere soprannaturali, vale a dire in un certo senso complementari, e di non intimorire l'incredulità. Mi inquieto di tali carenze.

Certo, per definizione, non c'è niente nella grande città che non sia individuato esattamente. La folla dei passanti, l'interdipendenza di ognuno dallo sguardo altrui, la rete di servizi pubblici, dalla polizia agli spazzini, ai postini, agli autisti degli autobus, quelli degli adempimenti amministrativi escludono l'esistenza di qualsiasi spazio sconosciuto, isolato o sufficientemente inaccessibile per i suoi ostacoli naturali (come per esempio un deserto o un acquitrino) e dove sia lento, difficile o pericoloso avventurarsi. Tali asili sono necessari affinché si possano concepire creature "differenti", tutelari o malvagie, ma essenzialmente "altre", della cui compagnia la specie umana sembra avere, non so

perché, un bisogno persistente e, come ho già notato, *senza alcuna necessità di crederci realmente*; in qualche modo un elemento semiludico di contro-assicurazione ideale, destinato forse ad assicurare meglio il gioco, cioè la libertà dello spirito.

Rifletto ora che probabilmente è a questi esseri mancanti che ho pensato quando mi sono reso conto che già da molto tempo avevo in mente di catalogare le case con il taglio obliquo e simili abitazioni del xv arrondissement le quali avrebbero procurato ai miei equivoci futuri i rifugi indispensabili, gli asili inverosimili e inespugnabili che facevano loro difetto. Sono portato ora a tentare di determinare la natura degli ospiti, alla fine identificati, destinati ai rifugi. Se esiste veramente una logica dell'immaginario dovrebbe essere possibile che io indichi fin d'ora i loro connotati probabili, se non inevitabili, come fa il chimico per la casella della tavola di Mendeleev ancora non occupata da nessun elemento.

Avevo sentito un incontestabile richiamo davanti alle abitazioni sconcertanti. D'altra parte, alle retoriche del secolo mancavano le ombre che supponevo venissero oscuramente pretese secondo la mia, a dire il vero, temeraria concezione della mitologia. Le dimore piatte accoglierebbero inevitabilmente locatari favolosi e fluidi, identici nell'apparenza agli esseri umani, ma all'occorrenza capaci di diminuire progressivamente di spessore fino a quello di un foglio di carta, al fine di trovarsi a proprio agio negli immobili dal taglio obliquo.

Che questi venissero demoliti era senza importanza, dato che si lavorava a rimpiazzarli via via con altri che presentavano vantaggi equivalenti, come quelli della Villa Croix-Nivert.

Si trattava dunque in primo luogo di creature duttili e mimetiche, suscettibili di darla a bere agli umani, prendendo le nostre abitudini e i nostri profili, ma senza sentire le nostre emozioni né condividere la nostra filosofia, mai completamente a proprio agio nella nostra atmosfera, ancora meno nella nostra società, al contrario vi si introducevano o ne scomparivano attraverso i *punti nutritivi* e le *vene di fuga* di cui Fargue aveva avuto l'intuizione. Sono sicuramente dei falsi viventi, in particolare dei resuscitati o degli spettri vecchio stile, che hanno rinunciato all'aldilà.

Sono viaggiatori lontani, radicalmente *incompatibili* con la nostra specie, per così dire incompatibili per antonomasia. Provengono da un altro pianeta, da un universo parallelo, eventualmente non fisico; potrebbero altrettanto bene, secondo me, essere stati inventati, partendo da trame miste che accoppiano le più preziose proprietà della materia inerte e un'esacerbata sensibilità per la congettura.

Essenzialmente non umani, sulla terra sono sempre fluttuanti, cioè senza stato civile né domicilio fisso, non che non possano abitare un appartamento messo a loro disposizione da amici occasionali, o procurarsi carte d'identità rubate o falsificate – ma facendo ciò denuncerebbero l'inizio di una trafila che rivelerebbe all'altro

estremo la loro solitudine – o fabbricarne da sé, ma alla fine non concorderebbero con nulla di attestato e verificabile. Si trovano costretti a non uscire mai dai densi agglomerati. Perché se è lecito vietare ai *nomadi* l'accesso ai villaggi dove il controllo è facile e tutti si conoscono, il provvedimento non ha senso nelle grandi città dove chiunque, anche un delinquente attivamente ricercato, può passare inosservato, se non addirittura prosperare. Prigioniero della città l'extraterrestre non può contare su alcuna complicità, né introdursi negli ingranaggi. Non sarà mai completamente un "residente". Non riceve posta, non paga le tasse, non è iscritto in alcun registro, non possiede documenti, che sia un diploma di nuoto o una ricevuta di affitto. In una prima tappa, e per il momento solo in questo modo, dimostra che è diverso dagli esseri umani. Così attira l'attenzione⁹, come un tempo il demone per i piedi biforcuti o il vampiro per gli incisivi prominenti e le orecchie a punta.

L'intruso fantomatico della grande città, del quale mi sono avventurato a dedurre il carattere ineludibile, risponde inevitabilmente alla condizione di *essere civilmente inesistente*. Non si differenzia fisicamente. Su questo punto inganna l'osservatore più esperto. Non è tradito da un segno visibile, ma dal nulla amministrativo, cosa che, lo si ammetterà, concorda perfettamente con la principale caratteristica della civiltà moderna. Solamente in seguito intervengono indici d'altro genere, presi in prestito dall'arsenale delle scienze: il visitatore

è incombustibile o corrosivo, trasparente alla luce nera o sensibile agli ultrasuoni, sebbene esistano persone come me che in una certa misura li percepiscono. Reagisce a tale e talaltro stimolo messo a punto da uno specialista sospettoso. Per variare la serie di simili test bisogna perfezionare e adeguare ai tempi le proprietà dei fantasmi vecchio stile, i quali non proiettano alcuna ombra e non si riflettono sugli specchi.

Non sono molto convinto delle mie argomentazioni. I documenti falsi, come tutti sanno, pongono comunemente rimedio alla confessabile assenza di stato civile. Mi domando se non è piuttosto il sentimento di essere irrimediabilmente un *intruso*, ossessione che diventa alla lunga insopportabile, che mette in pericolo la sicurezza della sua esteriorità. Di modo che, proseguendo nel ragionamento, per la creatura incompleta o diversa la sua quasi-identità con gli uomini implica la certezza di essere uno di loro, tranne che per qualche debolezza o superiorità o in qualche spiacevole momento di dubbio o di malinconia che d'altronde ognuno può provare. Immessa bruscamente nel mondo terrestre essa viene negata per tutto il tempo che si vuole da una memoria abbondantemente popolata di ricordi immaginari ma coerenti tra loro. Si inseriscono perfettamente nella trama della vita contemporanea, alla quale lo straniero dal suo arrivo sul globo partecipa tanto pienamente quanto chiunque degli aventi diritto. Tuttavia molte obiezioni mi assalgono: in primo luogo l'indesiderabile deve procurarsi in ogni modo un corpo

e vestiti umani. In seguito i ricordi sono quasi sempre condivisi e si reggono su avvenimenti o episodi che hanno lasciato tracce. Non si potrebbe crearli di sana pianta, arbitrariamente. Infine bisogna che il nuovo venuto non ammetta un'imprecisione o un buco nella memoria a partire da una certa data, come se fosse affetto da un'amnesia retrograda. La cosa migliore è dunque presumere che approfitti di una morte solitaria per insinuarsi per tempo nelle spoglie del trapassato. Usurpa immediatamente apparenza, personalità e ricordi. Siccome tali occasioni sono rare e più spesso imprevedibili devo supporre che l'impostore deve, almeno di quando in quando, suscitarsele o affrettarle, in una parola inaugurare la sua esistenza terrestre attraverso una sorta di omicidio commesso, è vero, su qualcuno che non è ancora suo simile, ma che lo diventerà subito per il fatto in sé. Non importa. L'assassino ha dimenticato il suo crimine nello stesso momento in cui ha preso in prestito assolutamente e totalmente l'identità della sua vittima. I parenti dello spodestato non si accorgono di niente, soprattutto dopo un breve periodo di adattamento nel quale possono sorprendersi per qualche reazione inattesa. Ma è poca cosa e si adattano presto. Nondimeno per maggiore sicurezza è probabilmente preferibile che il rodaggio si effettui lontano dai familiari dell'individuo estromesso. (Ragiono così bene che la mia lucidità mi sembra quasi divinatoria. Non è d'altronde la prima volta che mi accorgo come vanno d'accordo la vanità e la vertigine deduttiva).

L'usurpatore, se è al riparo, non è inespugnabile perché rimane di un'altra natura rispetto ai veri umani. Non è, come dire, né autoctono, né sostanzialmente autentico. Lo immagino in una situazione analoga a quella dei membri del Club des Onze, inventato da André Salmon e così segreto che ognuno degli affiliati esasperava la discrezione al punto da ignorare chi ne facesse parte¹⁰. Almeno non rischiava di essere smascherato.

La condizione del clandestino somiglia anche a quella di un sognatore ostinato che s'immagina di dover essere svegliato, che non saprebbe svegliarsi da solo, ma che qualcun'altro potrebbe facilmente strappare dal sonno.

In questa prospettiva voi siete nella stessa barca e potreste essere a vostra insaputa uno di questi uomini simulacri e, dopo tutto, può darsi che io stesso lo sia.

Ecco a quali stravaganze mi portano le rêverie alle quali do l'aspetto di argomentazioni, disseminandole di congetture dalle risonanze logiche. Meglio ritornare alle considerazioni più oggettive che si fondano sull'evoluzione della favola constatata sin dalle sue origini.

Malgrado la loro differenza fondamentale, vi è un tratto comune ai protagonisti del meraviglioso, del fiabesco e della fantascienza, almeno se si trascurano gli aspetti puerili o commerciali di ciascun genere dove l'autore specula cinicamente sull'esagerazione del contrasto: ci si accorge allora che, quasi immancabilmente, l'essere sovranaturale, dio o genio, spettro o

extraterrestre, possiede una natura radicalmente estranea a quella della specie umana. Nello stesso tempo si appropria di un'apparenza a suo piacimento e in modo perfetto, infine si rivela quando vuole o, al contrario, può trovarsi costretto a rivelarsi come un eroe ingegnoso o intrepido. Il racconto termina generalmente nel momento in cui la sua reale identità viene svelata, in un modo o nell'altro.

Oggi, nella città industriale e burocratica, l'essere eterogeneo, sebbene sempre provvisto della stessa proprietà imperturbabilmente tripla e unica, non viene più da un universo giustapposto e impenetrabile come il regno delle fate o quello dei morti. Continua ad avere bisogno di una parvenza di credito, presa in prestito dalla concezione del mondo propria dell'epoca. Ne condivide le credenze più diffuse, vere o false che siano. Lo si immagina proiettato dal fondo delle immensità stellari o venuto fuori per qualche coincidenza o distrazione cosmica dall'immensa riserva di semi disponibili. Benevolo o malefico, ma sempre anche impenetrabile e gelido. Indistinguibile probabilmente in una prima fase, ma *doppio*, assolutamente affascinante e complementare. Dovrebbe procurare lo stesso panico irrazionale dei suoi desueti predecessori. Significativo dello sviluppo della scienza, è per natura in accordo con le sue esigenze e con le necessità del formicaio urbano. Da quest'ultimo è irricevibile, come, nello stesso tempo, esso ne è allergico. Poiché rappresenta l'essere che non ne sopporta né la servitù, né gli artifici

e che conduce nello spazio un'esistenza forse più fraterna, più forte, più libera; o, più semplicemente, una non-esistenza. Poco ci manca che mi prenda l'invidia di appartenere a questa specie invece di immaginarla e anche di dedurla.

L'essere chimerico non si affaccerebbe mai all'esistenza se non fosse complementare alle mancanze e alle aspirazioni della società. Ne è la proiezione favolosa, invulnerabile, a volte capovolta.

Mi rallegro che passeggiate ripetute e attente mi abbiano alla fine portato alla temeraria impresa di congetturare in modo quasi sillogistico i connotati di futuri fantasmi. Ma da troppo tempo mi diverto a scovare illusioni e trappole senza oggetto. Esse stimolavano un'immaginazione inoperosa alla quale concedevo francamente di andare alla deriva a suo capriccio. Ora mi abbandona. Il senso delle mie lunghe passeggiate mi sfugge. I miei ragionamenti mi sembrano speciosi e paralizzano perfino la mia capacità di ragionare. Mi arrendo. Sono preso dal panico. Ne ho abbastanza. Ho perso il diritto di continuare a redigere questa piccola guida e le riflessioni verso le quali mi trascina. Provo piuttosto il desiderio di essere guidato e riportato alla mia base di partenza. A malapena mi ricordo d'aver ancora una volta difeso la causa del groviglio del mondo. Passo ai piedi delle alte prue di pietra che furono l'inizio della mia rêverie. Lancio un ultimo sguardo sull'affresco che mi ha fatto ricordare le pitture murali

di una volta quando la pubblicità conteneva il seme della favola. Lascio le soffitte a sghimbescio in disordine sulle costruzioni rigorose. Non ho nessun giro da fare per evitare le facciate finte. Contemplo di nuovo la solennità dell'École Militaire. Mi sembra più simmetrica del solito. So bene che non lo è e che l'uomo è smarrito in un universo così labirintico che, non soltanto la ragione, ma anche l'immaginazione è costantemente disorientata.

Mentre scende la sera lascio che i miei passi mi portino naturalmente verso la Villa Letellier e la sua facciata dipinta. Pioviggina. Fa quasi freddo. In fondo al vicolo cieco un rigattiere finisce di staccare da una bottega di serrature la chiave gigantesca che serviva da insegna e che prima non avevo notato. Probabilmente sono ricercate dai collezionisti. Questa sembra pesante. Tuttavia deve essere cava. Egli la tiene davanti a sé, con entrambe le mani. Ha soltanto messo sulle spalle un mantello da pioggia che l'assenza del vento lascia cadere appiombo, senza muoverlo. Non porta nessuna maschera. Mi stupisco di non distinguere la parte del suo viso tra la base della fronte e il labbro superiore. Non è ostile, ma piuttosto sorpreso come se fossi io ad avere un'aria strana. All'improvviso mi guarda fisso. Intuisco che ha capito e che sa. Capisco subito anch'io. Giocavo a braccare i fantasmi: ero io il fantasma. Scovavo per loro gli asili che potevano servirmi, situavo le trappole dove intendevo attirarli e dove mi sono spontaneamente avventurato. Al ferivecchio del quartiere

il compito di giocare il ruolo lusinghiero che mi ero riservato. Cerco invano di convincermi che sono la vittima di un'illusione dovuta alla mia fatica, alla mia cattiva vista. Sono già con le spalle al muro della casa dipinta. Lo sento diluirsi per accogliermi e me stesso dissolversi in esso.

All'ultimo momento rivedo in un bagliore, per la prima volta, il viso smarrito del giovane studente francese del quale, verso il 1930, tra Jössnitz e Plauen, in una notte chiara nel bosco – si vedevano brillare al suolo gli aghi di pino –, io avevo dolcemente messo fine alla vita cosciente per appropriarmi del suo corpo, della sua identità e dei suoi ricordi. Ero solo. Ritornavo dal cinema. Ero da poco in quella regione.*

* Ho dimenticato il suo nome. Tuttavia è quello con cui ho firmato tutti i libri che ho pubblicato da più di trent'anni.

Note della traduttrice

¹ Il racconto di Léon-Paul Fargue, pubblicato nel volume *Épaisseurs*, Gallimard, Paris 1929, è inserito nella raccolta *Anthologie du fantastique* (a cura di R. Caillois), 2 voll., Gallimard, Paris 1958.

² *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* è il titolo completo del famoso film di Friedrich Wilhelm Murnau del 1922.

³ Con il termine *square* si intende sia il giardinetto pubblico al centro di una piazza, sia una corte circondata da edifici, come in questo caso.

⁴ In realtà l'autore del manifesto di Villiod (1913) si chiamava Leonetto Cappiello, famoso pittore e illustratore livornese, trasferitosi a Parigi nel 1898 dove lavorò prima come caricaturista, poi come cartellonista e pittore. La monografia citata da Caillois è del figlio illegittimo di Cappiello che prese il nome di Jacques Vienot e si intitola *Cappiello: sa vie et son oeuvre* (Éditions de Clermont, Paris 1946)

⁵ Con il termine *villa* si intende una strada senza uscita, come in questo caso, e una strada, anche privata, fiancheggiata originariamente da abitazioni individuali come nel successivo esempio di Villa Croix-Nivert.

⁶ Howard Philip Lovecraft (1890-1937) è tra i più noti scrittori statunitensi di letteratura fantastica e di fantascienza. Arkham, Innsmouth e Dunwick, citate successivamente da Caillois, sono i nomi di alcune città immaginarie del suo universo letterario.

⁷ Il riferimento letterario è al romanzo di G. Leroux *Le fauteuil hanté*, 1909 (trad. it. *La poltrona maledetta*, Sellerio, Palermo 1998), dal quale è stato realizzato un adattamento televisivo per la regia di Claude Chabrol nel 2010.

⁸ Gérard de Nerval (1808-1855) scrive una prima versione del racconto *La mano incantata* nel 1932 con il titolo *La Main de gloire* e quella definitiva *La Main enchantée* nel 1835.

⁹ L'espressione *accrocher le grelot* si traduce letteralmente con «appendere il sonaglio» e indica metaforicamente l'atto di attrarre l'attenzione.

¹⁰ André Salmon (1881-1969), poeta, giornalista e critico d'arte, ha scritto il romanzo *Archives du Club des Onze* nel 1923.



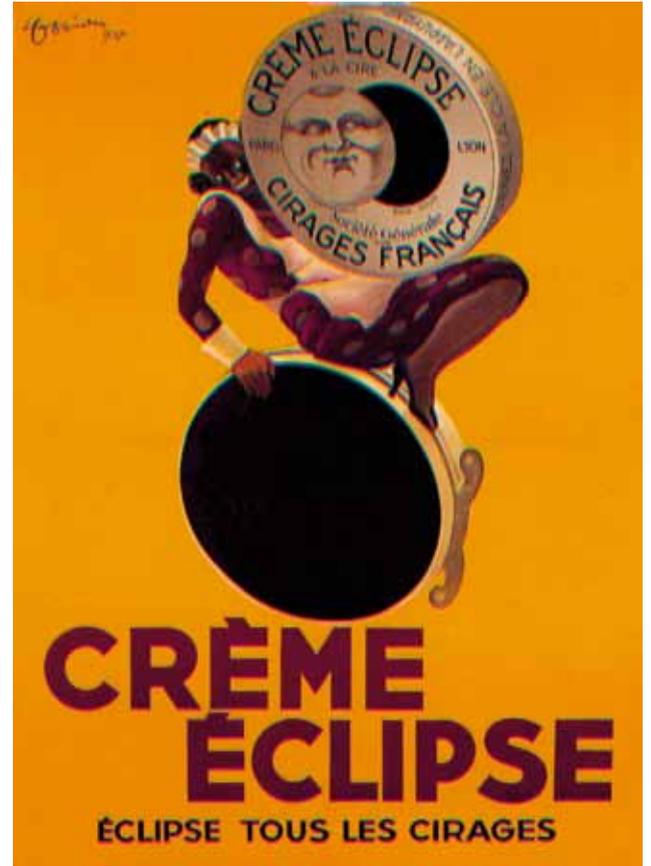
1



2



3



4



5



6

Storia di una metamorfosi

Piccola guida del XV arrondissement ad uso dei fantasmi: questo titolo alquanto disorientante ha subito annunciato un testo composito. Scritto in più riprese, non ne risentiva troppo. Era formato da tre parti disuguali. Passavo dall'una all'altra secondo il capriccio della memoria, poi del pensiero. Iniziava con una descrizione scrupolosa degli edifici del quartiere di Grenelle costruiti in obliquo e di numerose altre bizzarrie architettoniche che pure vi si trovano. Seguiva la rievocazione di antichi pannelli pubblicitari dipinti una volta sui muri e che da bambino hanno colpito fortemente la mia immaginazione. Concludevo con una specie di dissertazione che riprendeva il corso di due studi precedenti che avevo consacrato all'evoluzione del fantastico tra i racconti di fate e la fantascienza. Mi sforzavo di dedurre quale caratteristico fantasma doveva logicamente

corrispondere alla civiltà amministrativa, burocratica e tecnologica delle grandi città.

Una narrazione così disparata, dapprima realista, poi confidenziale, infine raziocinante non si prestava affatto a divenire il supporto di uno spettacolo, destinato soprattutto alla televisione, che si rivolge in modo diretto ad un pubblico enorme. Tuttavia gli organi decisionali dell'Institut National de l'Audiovisuel – il cui destino è affidato per fortuna a un poeta, Pierre Emmanuel, al quale non dispiacciono le imprese d'ordine sperimentale – accettarono di azzardare una scommessa, quando una produttrice, Pasquale Breugnot, e un regista, Pierre Desfons, entrambi noti per la loro serietà e competenza, senza contare il loro gusto per le difficoltà, proposero il mio testo per un adattamento quantomeno temerario. Nessun ostacolo li scoraggiò. Pensarono e ripensarono con ostinato ingegno a quelle pagine che, sotto diversi aspetti, dovevano sembrar loro una sfida. Del rispetto verso un testo scritto per la lettura, non per l'ascolto e che di conseguenza era eccessivo per lunghezza e talvolta troppo conciso per il significato, fecero un punto d'onore (potevo dispiacermene?). Non forniva loro in nessun caso alcun filo conduttore, neanche approssimativo, per formare qualcosa che potesse somigliare a una storia.

Per rimediare ad una lacuna in apparenza redibitoria introdussero i due personaggi, indispensabili per un'azione zoppicante e ridotta alla sua più semplice espressione: me stesso bambino e il fantasma

problematico del quale mi ero impegnato a individuare l'aspetto. Indovinarono – attraverso quale preconoscenza? – che mi identificavo senza rendermene conto con Villiod, l'Uomo con la Chiave, una delle immagini che più mi avevano impressionato sui muri di Parigi e sulle ceramiche bianche delle stazioni della metropolitana. Ne aumentarono l'importanza nella loro sceneggiatura e me ne affidarono l'interpretazione, oltre al ruolo di narratore che teoricamente doveva essere mio.

Sulle riprese avrei troppo o troppo poco da dire. Obbedivo di buon grado alle suggestioni di chi, capivo, si era impossessato dell'opera nella sua nuova forma. Soffrivo tuttavia nel vederla rimanere un po' deserta. Avevano un bel da fare nell'arricchirla di episodi veloci e significativi per nascondere il peccato originale: una scena di burattini, una corsa in taxi, il fantasma alla tavola di una famiglia modesta, me bambino mentre trascinavo nei corridoi della metropolitana l'Uomo con la Chiave che, al contempo, temevo e sarei voluto diventare, in una parola molte illustrazioni felici, fedeli allo spirito del testo, ma che mi procuravano soltanto tanti rimorsi per non averlo riempito io stesso. La sua natura in equilibrio instabile, tra confidenza e dimostrazione, mi risultava insopportabile.

Non ero a mio agio. Provavo la sensazione di essere più fantomatico del fantasma che avrei dovuto inseguire e smascherare. E non perché il mio ruolo iniziava con una scena dove una truccatrice mi preparava per le riprese e terminava con una scena inversa, dove le



stesse mani mi pulivano il viso dal fard e dal fondotinta, come per restituirmi alla vita reale dopo la parentesi fantastica. Siccome non si giravano le sequenze nell'ordine di proiezione e io non figuravo in tutte, ero rimasto assolutamente ignaro dei segni esteriori di metamorfosi. La mia sensazione d'irrealtà derivava piuttosto dal fatto che sapevo che sarei apparso sullo schermo per la maggior parte del tempo, per non parlare dei passaggi in negativo con la cappa, la maschera e la chiave di Villiod: in questo modo mi ritrovavo un personaggio uscito fuori da un manifesto che da molto tempo non diceva più niente a nessuno. Quando mi filmavano mascherato i bambini per strada mi riconoscevano spontaneamente, malgrado la mia chiave gigantesca, come un eroe del loro universo familiare: il leggendario Zorro. Ero doppiamente fittizio.

Nello stesso tempo l'incorreggibile tendenza unificatrice del mio spirito, dal canto suo, mi ronzava in testa. Mi tormentavo per trovare il modo d'assicurare la coerenza di una rappresentazione di circa un'ora che non poteva ragionevolmente consistere nella semplice illustrazione delle derive dell'immaginazione, ancora meno di un'immaginazione prevalentemente cerebrale come la mia. Le riprese finirono senza che mi fossi anche soltanto avvicinato alla soluzione. Giunse all'improvviso: affinché tutto venisse collegato era sufficiente che vi fosse un narratore, cioè io, che per le peripezie dell'azione si trovasse alla fine forzato a riconoscersi come il fantasma o l'extraterrestre,

sostituto odierno del fantasma, in ogni caso il sovrannumerario, surrettiziamente insinuato nell'universo urbano. Per maggiore sicurezza, l'intruso con il quale ormai mi identificavo non aveva mai conosciuto la sua strana origine, non l'aveva mai saputa o l'aveva dovuta dimenticare al momento dello scambio. Ma alcune tracce della sua antica condizione rimanevano in lui (in me) e un presentimento inspiegabile sarebbe venuto allora a turbarlo. Questo esigevano le leggi di una matematica rigorosa. Lo straniero non si era appropriato soltanto di un corpo che si era reso disponibile, non importa attraverso quale mezzo, ma soprattutto di tutti i ricordi di una coscienza che erano subito diventati suoi; e non soltanto i ricordi ma anche i gusti, le ambizioni, le curiosità, i capricci, le speranze ancora inesprese, le debolezze future, le innumerevoli vestigia che sfidano il linguaggio, la memoria e il cui insieme compone quell'*inimitabile sapere* che ognuno trova soltanto in se stesso e che il serpente disegnato da Paul Valéry¹ rivendica iniettando il suo veleno in ogni anima appassionata della sua singolarità.

A partire da questo momento ognuna delle modifiche che avrei fatto mi veniva data in anticipo. Tutte derivavano dallo stesso principio e ne costituivano ineluttabili conseguenze. Il finale che fino ad allora mi era sfuggito, s'imponeva ora senza la minima ambiguità. Non mi restava altro che presagirlo con indizi dapprima poco riconoscibili, e di cui il lettore avrebbe percepito la portata soltanto retrospettiva-

mente, poi ambigui, infine nettamente rivelatori per una mente vivace.

Fui sorpreso dal piccolo numero di aggiunte delle quali ebbi bisogno per trasformare una mescolanza poco omogenea in una scoperta progressiva, calcolata, dove ogni elemento trovava un posto, come preparata in anticipo: l'architettura in obliquo e il mio interesse per essa, i ricordi d'infanzia e le speculazioni sui fantasmi avvertivano progressivamente il narratore della sua reale natura e la denunciavano ai suoi stessi occhi.

Suppongo che i drammaturghi o, per esempio, gli autori dei romanzi polizieschi si trovino immediatamente di fronte a simili obblighi. Ma essi lo fanno in anticipo in modo da pensarvi sin dall'inizio e agiscono in modo conforme alle regole che essi stessi hanno scelto. Al contrario, come per i romanzieri, i saggisti, i poeti, io avevo lasciato errare la mia riflessione a suo piacimento per trovare nel suo slancio di cosa alimentarsi. Come loro, non mi ero privato di usare la libertà espressiva che accompagna, nel senso musicale del termine, l'esercizio della loro arte piuttosto che farne un ostacolo.

La cosa straordinaria nel caso di *Piccola guida* è che nessuno degli episodi nei quali i personaggi vengono inseriti dai registi del film mi ha colpito in particolare e che, di fatto, non ne ho adottato nessuno nella versione modificata del mio testo. Tuttavia rimango convinto che senza i cambiamenti che hanno deciso di apportarvi e senza la necessità accidentale di trasformarlo in

spettacolo e per una parte in intrigo, continuazione di un discorso originariamente proposto per una lettura peraltro attenta, non mi sarebbe mai venuta l'idea di articolare tra loro le tre parti che molto blandamente lo compongono e delle quali erano stati i primi a renderne percepibile la sotterranea coerenza. Avrei ancora meno sospettato che il passaggio da un'assenza quasi totale di unità organica a un rigore a tratti meticoloso avesse potuto compiersi con così poca spesa. Talvolta mi è sembrato che il testo primitivo, per cristallizzarsi, non aspettava altro che una simile interferenza, praticamente fortuita, poiché non l'ho né cercata né mi sono esposto ad essa. Non l'ho nemmeno esplicitamente rifiutata, al contrario l'ho accolta con piacere e con l'impazienza di imparare ciò che ne sarebbe potuto venir fuori.

Non ero affatto in grado di supporre a quale punto la trasformazione sarebbe stata determinante per queste pagine. Grazie ad essa queste hanno raggiunto l'autonomia, se non la portata persuasiva che fino a quel momento mancava loro e impediva di seminare nello spirito del lettore *il dubbio iperbolico che volevo fargli nascere sulla continuità o l'identità di me stesso*. Avevo provato indirettamente a insinuargliene il presentimento, attraverso la rievocazione di immobili anormali, le reminiscenze completate più che a metà, un'argomentazione sollecitata se non speciosa. L'argomento decisivo, se si vuole il sofismo irrefutabile,

difettava, intendo l'arguzia che confonde l'intelligenza ma di cui nella vita nessuno si cura; un poco come nei confronti del movimento, la freccia e la tartaruga dell'Eleate; o come per la distinzione del sogno e della veglia, la farfalla del Taoista; o per l'onnipotenza di Dio, il problema di sapere se questa gli permette di creare una pietra talmente pesante da non poter essere da lui sollevata.

Queste sono difficoltà teoriche che non esistono se non per il modo in cui vengono poste. Nessuno è mai in una situazione in cui deve tenerne conto. Tuttavia invitano la mente a conservare con il reale una distanza, un distacco nel quale riesce ad attingere una serenità che non è senza grandezza né d'altronde senza vantaggio. La spada sospesa su Damocle, che per ognuno di noi è l'inevitabile morte, poteva probabilmente terrorizzarlo inutilmente, ma poteva anche condurlo verso una saggezza che altrimenti non avrebbe mai sognato.

Non detesto collezionare impasse del genere. Niente mi appagherebbe più di avere contribuito in qualche modo ad aumentarne la lista. Mi sembra che una di loro si trovi romanzata nella versione definitiva di *Piccola guida*. Avrei forse l'occasione di formularla rigorosamente. Covava, credo, in qualcuno dei miei precedenti racconti.

L'occasione di una trasmissione televisiva questa volta mi ha messo in gioco. Probabilmente non posso scartare l'ipotesi – significherebbe contraddirmi su

un punto essenziale – che il carattere fatale o relativamente dispotico che attribuisco alla sintassi nascosta dell'immaginario e che presiede alle connessioni legittime della rêverie, precipitando rovinosamente, avrebbe potuto senza questo incontro inaspettato indicarmi qualche soluzione equivalente o parallela. Rimane il fatto che avevo trascurato descrizioni e riflessioni: in realtà, nelle pause forzate che la cinepresa e le riprese per me monotone della stessa scena mi assicuravano, un'altra ripartizione più convincente dei dati sparsi che dapprima mi avevano catturato è maturata nella mia fantasia inoperosa e tuttavia magnetizzata.

Non sono il solo, tutt'altro, a interrogarsi oggi sulle vie imboccate dall'immaginazione e sui progetti particolarmente confusi che essa si sorprende a inseguire e che individua spesso soltanto a metà strada. Propongo il confronto tra le due versioni di *Piccola guida* come una testimonianza tra tante altre più eloquenti. Aggiungo che, nella fattispecie, non mi dispiace che alcune circostanze contingenti, come è nella loro natura, si siano sostituite a una disputa che, malgrado il contrasto, mi sembra una conferma e un risvolto della condotta di un pensiero che usa molto bene sia la triangolazione che il vagabondaggio.

Ho affrontato nelle mie opere molti temi diversi che non sono forse così disparati come sembrano. Potrebbe venirne fuori, o almeno lo desidero, un tabellone di elementi sparsi come in un gioco di pazienza. Basterebbe che la stessa grazia che soccorse *Piccola guida* favorisse

in un'altra scala, per le situazioni questa volta più improbabili, l'insieme delle mie ricerche passate. La speranza è ostinata. Quasi instancabilmente esprimo oggi il desiderio che mi sia consentito, con il tempo e non importa per quale deviazione imprevista, d'intravedere l'immagine generale dove ciascuna di esse troverebbe il suo posto.

¹ Paul Valéry (1871-1945) ha composto la poesia *Ébauche d'un serpent*, pubblicata nella raccolta *Charmes* nel 1922 (*Disegno di un serpente*, ora in Id., *Poesie*, trad. it. e cura di B. Dal Fabbro, Feltrinelli, Milano 1969, p. 128) e poi in una versione illustrata da Jean Marchand e Sonia Lewitska nel 1926, con il titolo *Le serpent*.

Apprendistato parigino

Abitavo a Maisons-Alfort. Era subito dopo la seconda guerra mondiale. Usavo i bateaux-mouches per recarmi nella vicina Parigi. Scendevo all'Hôtel de Ville, a Châtelet, più raramente al Louvre. Una sola volta mi sono spinto fino al Pont de l'Alma e anche fino al viadotto di Auteuil, senza alcun motivo. Per pura curiosità. Senza saperlo inauguravo così la prossima rinascita dei bateaux-mouches come nave da diporto e quasi da crociera.

A quei tempi erano soltanto trasporti comuni. Erano frequenti e meno onerosi del tram n. 13. In compenso, il tragitto era interminabile: le stazioni erano molto vicine e collocate alternativamente sull'una o l'altra riva, servite con equità. Inoltre le operazioni di ormeggio e disormeggio erano lente. Non era raro aspettare per attraccare affinché il battello che andava in senso inverso lasciasse libero il pontile.

Per lungo tempo sono stato convinto che il fiume che mi portava così spesso a Parigi fosse la Senna. Non immaginavo che potesse improvvisamente portare un altro nome, senza che niente lo indicasse. Un giorno ho dovuto constatare, su una mappa, che da Maisons-Alfort a Charenton, dove vi era la confluenza, il battello scendeva la Marne. Feci fatica a crederlo. Mi domandai a lungo, quando due fiumi di uguale importanza si uniscono, quale criterio permetterebbe di scegliere il nome di uno piuttosto dell'altro per battezzare l'unico corso che oramai formano e perché l'uno diventasse il fiume, mentre l'altro soltanto l'affluente. L'arbitrio mi sembrava tanto più flagrante considerato che eravamo all'indomani della Grande Guerra. La Marne era un nome glorioso. Riconoscevo alla Senna l'unico merito di attraversare Parigi.

Oggi alcuni battelli, debitamente equipaggiati, hanno ripreso il loro tragitto, ma questa volta senza continui zig-zag e senza alcuno scalo. Sono stati trasformati in battelli da turismo o da escursioni per i visitatori della capitale. Hanno completamente smesso di servire da mezzi di trasporto pubblico per la popolazione operaia.

Per prendere i bateaux-mouches dovevo passare davanti a una diga. Il traffico iniziava subito dopo. Senza questa i battelli sarebbero stati obbligati a imboccare la chiusa vicina, con un lungo e inutile ritardo. Con le piene, per evitare che la diga venisse trasportata dalla violenza della corrente, i guardiani della chiusa la ab-

bassavano. L'acqua passava senza ostacoli né dislivelli. Dicevo che "l'alzavano a mezz'asta". Non avevo trovato espressione migliore per indicarne il cambiamento d'aspetto o, per meglio dire, la quasi sparizione. La piena durava poco ed essa veniva subito raddrizzata, riportata nella pienezza delle sue funzioni. Ignoravo il senso esatto dell'espressione, ben sapendo dalle mie letture che evocava il lutto e riguardava le bandiere. Tutti i giorni andavo a vedere, secondo i casi, se la decisione funebre era stata presa o annullata. La mia angoscia comportava, mi sembra, un po' di ipocrisia, perché sarei rimasto deluso se la diga non fosse stata messa per quell'anno a "mezz'asta"¹.

A Maisons-Alfort pescavo con un guadino vaironi, spinarelli e piccoli ghiozzi. I più grossi, i più cattivi, non si lasciavano prendere, malgrado le mie precauzioni e le mie astuzie. Ne ero molto indispettito. La domenica le balere erano piene. Le coppie vi ballavano al suono delle pianole. Si faceva scivolare in una fessura una moneta di cinquanta centesimi, allora in argento. Subito lo strumento si metteva in funzione. Ero catturato dai cartoni perforati piegati a fisarmonica, da cui proveniva la musica. I tasti delle pianole più perfezionate corrispondevano alle note, in modo da abbassarsi e risollevarsi da soli, come se un esecutore invisibile li avesse toccati. Come per i bateaux-mouches l'essenziale è rimasto: non sono più in uso pianole o fonografi con rulli irti di punte, ma strumenti più evoluti, dove il disco scelto si mette automaticamente sotto la puntina.

Tuttavia è necessario fare scivolare una moneta nella fessura per ottenere il pezzo desiderato. La tecnica evolve. I gesti restano.

C'era anche un musicista ambulante che io chiamavo l'uomo-orchestra. Portava in testa un cappello cinese con campanelle, che agitava muovendo la testa. Colpiva dei cimbali e, nello stesso tempo, una sorta di tampone, ricoperto di pelle e fissato al suo gomito, faceva risuonare la grancassa che portava sulla schiena. Mi spaventava un po' come uno storpio o un nano. Niente e nessuno l'ha sostituito.

I caffè sono cambiati. Ne resta ancora un certo numero che annuncia in lettere dipinte o smaltate: «Qui si consulta il Bottin» o «Spuntini a qualunque ora» o ancora «Si può portare il proprio pasto». Non vi si incontrano più gli uomini, appena usciti dal lavoro, per giocare a maniglia, al biliardo o a jaquet come nelle opere di Courteline o per ubriacarsi con l'assenzio, come nei romanzi di Zola. Il rituale dell'assenzio con il cucchiaino traforato è sparito. Al contrario, alcuni frequentatori abituali si riuniscono ancora all'aperto per discutere di politica e dell'alto costo della vita. I caffè non si chiamano più «Dal cane che fuma», né le salumerie «Dal maiale senza rancore»². Tuttavia i negozianti hanno conservato lo stesso gusto per lo scherzo se non per la provocazione.

In rue du Commerce, un negozio di abbigliamento prenatale si chiama «Per la pillola» e non lontano nella rue Violet, un caffè-brasserie con l'iscrizione «Vini e

alcolici» ostenta contemporaneamente l'insegna «Test alcolometrico». I caffè letterari continuano fedelmente la tradizione. Al Procope, frequentato dagli enciclopedisti, è seguita la brasserie Lipp, dove continuano a mescolarsi scrittori e uomini politici. Gruppi di intellettuali si riuniscono sempre ogni sera negli stessi caffè, talvolta a uno stesso tavolo, che diventa per loro abituale. Magia e mitologia non hanno perso il loro ascendente per il piccolo commercio, almeno nel quartiere dei Gobelins, dove ha avuto luogo secondo Giovenale degli Ursini, nel Palazzo della Regina Bianca, uno degli ultimi anni del XIV secolo, il Ballo degli Ardenti, forse la tragedia più fantasmagorica della storia di Parigi. Il re Carlo VI rischiava di essere bruciato vivo, travestito da “selvaggio” con il suo seguito. Ognuno aveva il corpo ricoperto di piume, stoppa e resina. Il gruppo delle maschere era incatenato quando una scintilla, saltata fuori dalla torcia di un imprudente, lo incendiò. Voleva scoprire quale dei buffoni fosse il re di Francia. Vi furono numerose vittime. Il monarca sfuggì alla morte grazie alla presenza di spirito di uno dei suoi parenti. L'episodio non ha smesso di esercitare su di me un fascino senza pari.

Là il visitatore scopre, quasi fianco a fianco, il bar della Mandragora, una clinica chiamata Isis e un ristorante Aladin, altri edifici che ricordano il singolare passato di un quartiere stregato al tempo in cui vi scorreva la Bièvre. In rue Croulebarbe, l'ingresso del Mobilier National è sorvegliato da due molossi distesi

e da due sfere di pietra, cerchiato di ferro dipinto. La piazza dei Gobelins si trova più in basso. Vi si scende da una scala che conta almeno una trentina di gradini. Grazie all'umidità persistente delle antiche paludi e ai depositi alluvionali lasciati dal fiume, ora deviato e ricoperto, il giardino mostra una vegetazione lussureggiante. Grandi alberi la dominano tra bersò e pergolati. Sorprendono per le loro dimensioni e per un non so che di eccessivo, di anormale al fondo di questa cantina a cielo aperto, dove giocano i bambini e dove si respira lo stesso odore un po' cadaverico delle serre chiuse e surriscaldate.

Lungo il quai della Mégisserie, di cui perfino il nome mi risultava strano e incomprensibile, tra il Pont Neuf e il teatro di Châtelet, dove mi ero spaventato nel vedere un coccodrillo apprestarsi a divorare una fanciulla addormentata nella giungla, vi erano una serie di negozi dove si vendevano, come oggi, animali, pesci d'acquario o uccelli canterini. All'epoca le vetrine avevano un contenuto più vario, anche più inquietante. Una di loro esponeva sempre vampiri³: non perdevo l'occasione di passare a guardarli scendendo dal bateau-mouche. Sospesi, la testa in basso, funebri e lucidi, somigliavano da lontano a ombrelli di seta neri riposti in buon ordine. Ma non mi ingannavano. Mi ricordavo ciò che avevo letto. Succhiavano il sangue degli addormentati imprudenti con un dolce morso alla gola e battevano lentamente le ali per cullare il loro sonno. Le stesse vetrine esponevano anche rane, tartarughe e

serpenti, talvolta di grandi dimensioni. Più tardi Jean Paulhan mi confermò che si vendevano al metro, poiché era impossibile tagliarli.

Riconoscevo da lontano i diversi negozi, anche i parrucchieri con la sfera d'ottone da dove pendeva una coda di cavallo, ora rimpiazzata da un cilindro dove girano strisce elicoidali tricolore. Le farmacie erano riconoscibili dalle loro grandi bocce, con sopra un obelisco di cristallo e all'interno liquidi dai colori vivaci, sull'uso dei quali mi interrogavo invano. Vi si vendevano delle coppette in vetro (temevo le coppette), pelli di gatto contro i reumatismi (che hanno ancora i loro appassionati), talvolta delle sanguisughe (che sembrano essere sparite). Ero più attratto dai commercianti di colori, i cui negozi erano variopinti di losanghe policrome come gli abiti di Arlecchino. Sono riuscito a vedere la vetrina di uno degli ultimi erboristi, che commerciava in semplici, vicino ai bains des Patriarches tra la rue de l'épée-de-Bois e la rue Mouffetard. Restavo a lungo davanti alla sua esposizione. Semi, foglie accartocciate, radici riempivano scatole da scarpe in cartone. Un'etichetta scritta a mano indicava ogni volta il loro nome e il loro uso: piante secche, salici polverizzati, cortecce di tiglio, piccioli di ciliegie, petali di fiordaliso, semi di anice stellato, tutta una farmacopea oggi rimpiazzata da rimedi usciti dai laboratori e rimborsati dalla Previdenza sociale.

Più tardi mi avventurai nel quartiere del Temple, dove si trovano i negozi di cianfrusaglie e di articoli

detti “parigini”. Là, la curiosità si stanca prima a inventariare le esposizioni, che queste a fornirgli una pastura continuamente rinnovata. Vi si vende soltanto paccottiglia. Vi si trovano anche gioiellerie, ferramenta, coltellerie. Mi ricordo di essere stato attratto da guanti d’armatura con una maglia metallica molto fitta. Tutti per la mano sinistra e molto cari. Superai la mia timidezza. Chiesi al negoziante a cosa servissero e la ragione di un prezzo così alto. Mi informò che erano di un acciaio capace di resistere alla lama più tagliente e che gli squartatori li utilizzavano per proteggere la mano che teneva il quarto di carne da tagliare a pezzi da un’eventuale colpo maldestro o mossa falsa. Mi meravigliai di una simile persistenza o di una tale rinascita dell’armatura.

Mi sono poco interessato alle insegne, teste di cavallo dorate per macellerie specializzate, chiavi giganti e verticali per ferramenta, tube scarlatte per i cappellai, guanti blu per guanterie, polsi rivolti al cielo e dita irrigidite che sembrano respingere il sole. Ho fatto appena un’eccezione per le robuste mietitrici nei pannelli smaltati dei panifici. I loro capelli erano biondi come il grano che tagliavano con la falce. Mi sembrava di riconoscerle sopra le banconote di allora.

Come per il pipistrello m’interessavo alla piovra. Ma, in assenza d’acqua di mare, non ve ne erano di vive a Parigi. Ripiegavo su quella che Pigalle ha scolpito in marmo bianco sullo zoccolo di una delle acquasantiere nella chiesa di Saint-Sulpice, tridacni

giganti offerti a Francesco I dalla Serenissima. La mia attenzione era probabilmente catturata dal contrasto tra la durezza e il biancore della pietra e la viscosità oscura della bestia e anche, suppongo, dalla presenza in un santuario dell’animale che Lautreamont e Hugo rappresentavano come l’antitesi stessa della divinità. Ai tempi di Pigalle non era stato ancora colpito dalla maledizione. La reputazione di crudeltà e orrore che deve al Romanticismo ancora non esisteva.

Ad ogni modo cercavo nelle sculture di Parigi piuttosto le sue anomalie e sregolatezze: il maresciallo Ney, davanti alla Closerie des Lilas, sfoderata la sciabola si prepara a scendere il boulevard Saint-Michel. Non potevo affatto supporre che accadesse per salvare il drago dalla lancia dell’arcangelo all’altra estremità del boulevard. La mia preferenza andava d’altronde alla mongolfiera della place des Ternes, di bronzo come i suoi passeggeri e i suoi aeronauti che evadono immobili dalla Parigi assediata, e soprattutto il monumento a Leon Serpollet, place Saint-Ferdinand. Pioniere dell’automobile, le sue vetture furono le prime a raggiungere la velocità di 20 km/h. L’eroe di pietra (così salvato dalla fusione) è in piedi nel suo apparecchio, come la Berecinziana sul suo carro trainato dalle tigri. Ha le braccia tese come quelle di un crocifisso. Emerge da una nube di polvere fitta. La sua famiglia afflitta prova invano a trattenere la temeraria. Donne e ragazze con i cappelli, le velette, i merletti, il *trous trous* dei loro sottogonna, gli stivaletti e ogni bottone dei

loro stivaletti sono meticolosamente riprodotti. Ci sono poche opere così sconcertanti, tanto nella concezione quanto nell'esecuzione. Molti piccioni aggiungono normalmente un sovrappiù d'assurdità. Il gruppo sembra oggi così comico che mancherebbe qualcosa a Parigi se esso scomparisse.

I canali sotterranei dove passano chiatte, lunghe e panciute, caricate fino all'orlo, venute da Amsterdam per raggiungere la Senna vicino al ponte di Austerlitz, riemergono improvvisamente nel punto in cui una chiusa li restituisce per un istante all'aria aperta e dove la principale di queste vie d'acqua clandestine, venute non si sa da dove, spunta inaspettatamente dietro la stazione della Bastiglia, nel cuore stesso di Parigi. Un non so che di fantastico proviene da questi falsi affluenti intermittenti che spuntano all'improvviso dal sottosuolo urbano per ritrovarsi quasi subito ghermiti dalle tenebre con le loro chiatte e i loro rimorchiatori, a due passi da un grande fiume e anche navigabile. Un simile spettacolo, una tale misteriosa ridondanza mi è sembrata per molto tempo inspiegabile.

Le chiatte, nonostante ciò, non trasportano nessuna malefica mercanzia: sabbia, greto, travi, botti, sacchi di cemento, i cui cumuli o mucchi, costantemente riforniti, continuano a offrire ai porti di Parigi uno scenario sempre identico, che sembra quasi far parte della natura.

Dalla parte opposta della città e della gamma dell'inverosimile, vista dagli spalti di Romainville, la

prospettiva della capitale, soprattutto al crepuscolo nell'atmosfera rosseggiante del sole al tramonto, colta all'altezza di Montmartre, ostenta, davanti agli occhi stupiti di un passeggiatore, un panorama da centro industriale: ciminiera di fabbriche, silos, magazzini, un ventaglio di strade ferrate che si irradiano all'improvviso, un paesaggio di laboratori, fucine e segnaletiche come quelle che si immaginano a Pittsburgh o a Düsseldorf.

All'entrata nella Parigi urbana e monumentale, sul quai della Rapée, mi ricordo di una ruota gigantesca, enorme, di molti metri di diametro, che vola per un'inerzia verticale. Ne distinguevo l'ombra. Girava dietro i vetri satinati di un edificio che mi sembrava ermeticamente chiuso. L'impressione di segreto e di sovrana potenza che mi dava mi è rimasta per molto tempo. L'enigmatica macchina dipendeva probabilmente da qualche servizio pubblico. Lo ignoravo. Apparteneva secondo me a quella Parigi un po' favolosa, che allora immaginavo e aggiungevo al mio impero. La associavo alle creature giganti che dominavano la città, occupando per intero la parte alta dei muri ciechi degli edifici più alti. Queste presenze immutabili, ridipinte periodicamente e come sovranaturali, dispiegavano sulla popolazione parigina la loro influenza incomprensibile, probabilmente tutelare, ma anche irritabile. C'era l'uomo mascherato che teneva davanti a sé, nelle sue mani, una chiave gigantesca, il demone verde che sputava le fiamme scarlatte, le due lune,

la bianca eclissata dalla nera, le oche con la cuffia della nonna attaccata con un nastro colorato sotto il becco, una zebra dall'insolito mantello, due camerieri che portano in modo rituale ciascuno una bottiglia di aperitivo, una bianca l'altra rossa, i bambini che vanno all'assalto di una zuppiera colossale, una folla insieme umana, animale e cosmica, e nello stesso tempo limitata e stabile, della quale non capisco come mai possa essere stato dissolto l'impero sulla capitale. Tuttavia ha lasciato il posto a una moltitudine di manifesti di formato ridotto e che, effimeri (variabili perché l'uno scaccia l'altro), non dispongono di ascendenti duraturi sull'immaginazione.

Visitavo, va da sé, anche i musei, così come prendevo i libri dalle biblioteche del quartiere. I musei d'arte non mi hanno mai emozionato. Ero troppo giovane per interessarmi alla pittura, e più tardi, quando vi ritornai era per alcuni determinati quadri e non per percorrere questi depositi di tesori, dove una disparata accumulazione finiva per dare le vertigini. Non favorisce certamente il ricordo, ma sommerge piuttosto la memoria. Le sale dove sono raccolte invenzioni e tecniche, armi e macchine, modelli di navi, mi lasciano un'impronta più duratura, in particolare il Conservatoire des Arts et des Métiers.

Vi accorsi quando seppi che vi veniva esposto il gigantesco pipistrello di Clément Arder. In effetti esso è sospeso nella navata centrale della chiesa di Saint-Martin-des-Champs. Sapevo che aveva percorso trecento

metri in aria l'11 ottobre 1897. Somiglia più a un uccello che ad un aereo. Non ha motore. Fa pensare a un aquilone smisurato, armato su un velocipede. Inoltre, troppo simile al bricolage per impressionare. Fui colpito dai pipistrelli e dalla loro velatura di demoni. Non avevo allora abbastanza distanza e lucidità per comprendere che è piuttosto ai demoni che sono state prestate le ali del pipistrello. Apollinaire parla di frutti tondi come le anime, ma sono piuttosto le anime che, in mancanza di meglio, si presume siano tonde come i frutti.

Al contrario, nel coro della chiesa, mi fermai davanti al pendolo di trenta metri, appeso sopra una vasca riempita di sabbia bianca o di farina. Le oscillazioni del filo a piombo vi disegnano una stella di striature che si incrociano tutte nello stesso punto. Esse dimostrano, non so per quale miracolo, la rotazione della terra su se stessa. Come è possibile provare visivamente da un punto del pianeta che esso gira? Ancora non lo capisco. Come potrebbe il congegno essere indipendente dal movimento della terra e sfuggire alla sua fatale trasmissione? Disperavo di scoprirne presto la ragione tanto più che in proposito pensavo più che a Foucault⁺ al racconto di Edgar Allan Poe, *Il pozzo e il pendolo*.

Molte decine di anni sono passate dalle mie esplorazioni di Parigi in bateau-mouche. Stabilítomi ai confini del xv arrondissement, ho preso da molto tempo l'abitudine di passeggiare due o tre volte la settimana

per i luoghi una volta occupati dall'antico villaggio di Grenelle. Ne restano alcune tracce: frutteti, orti, un teatro, una minuscola chiesa che ha l'aria di uscire da un gioco di costruzioni, infine una vigna in autunno caricata di grappoli e che attraversa la rue Fondary su un semplice fil di ferro. Le mie escursioni, all'incirca sempre le stesse, mi hanno permesso di assistere alla trasformazione (è il caso di dirlo: da cima a fondo) lenta ma radicale di questo quartiere ordinario, né antico né moderno, e che l'aggettivo "vecchiotto" definisce forse il più esattamente possibile.

I condomini hanno a poco a poco cambiato l'architettura. All'inizio ero colpito da case che terminavano con la prua di una nave, oblique in modo così acuto che iniziavo a immaginare grazie a una rêverie indubbiamente un po' compiacente che potevano servire soltanto come rifugi o trappole per esseri senza spessore. Sono state demolite una dopo l'altra e rimpiazzate con edifici alti e perfettamente ortogonali, fatti di elementi prefabbricati d'una imperturbabile e anonima monotonia. Ma ecco che questi ultimi culminano con delle mansarde di colore nero o ardesia, con angoli inattesi, talvolta ottusi, con sconcertanti spioventi, come se i loro ospiti, venuti da un altro spazio, potessero esistere nel nostro soltanto alla scadenza di una quarantena in un ambiente intermedio. Il passante inoltre è portato a congetturare che i visitatori ultraterreni non possono intrufolarsi in questo provvisorio soggiorno senza il favore di una fessura sapientemente calcolata da complici

che si servono abilmente di rari diedri e interstizi compatibili con le leggi della loro topologia di origine.

Tali speculazioni, familiari per gli appassionati di fantascienza, mi sembravano le sole capaci di spiegare costruzioni in apparenza irragionevoli anche se per nulla sgradevoli. Sembrano in effetti concepite per accogliere gli emissari di qualche lontano pianeta. Questo si spiegherebbe con l'assuefazione degli abitanti di un quartiere già abituato a ospitare creature infinitamente piatte e con la loro abitudine a un fantastico discreto, uno stile che accetta, poi rompe così improvvisamente con quello delle "torri" della Défense e dei primi grattacieli del Nuovo Mondo.

Vi è là, almeno per l'osservatore, un bell'esempio di continuità nell'innovazione architettonica. D'altronde essa non si ferma a questo aspetto preciso. Oggi, dopo le case a lama di coltello per fantasmi assottigliati e dopo gli edifici geometrici dagli sconcertanti spioventi, gli immobili del quartiere obbediscono a una legislazione non meno avventurosa. Le ultime case costruite sono dello stesso stile poliedrico delle precedenti, così simili che ogni dissimmetria è accolta con favore. Su una di esse a ciascun piano, lunghe aperture orizzontali sono divise da colonne disposte come l'asso di quadri, per aerare e dare luce alle trombe delle scale. Le losanghe sono in numero variabile, cinque sei o sette secondo i casi. Di conseguenza, l'intervallo che le separa è più o meno ampio. Il numero di colonne differisce anch'esso

in base alle facciate. Gli androni che danno sulle strade limitrofe sono spesso ottagonali appiattiti, spesso irregolari. Si allungano davanti verso il lato esterno dell'edificio. Gli angoli retti, apparentemente ambiti, sono rari. Le porte sono normalmente rettangolari ma nel senso della larghezza. Vi si iscrive una losanga di vetro riflettente della stessa altezza. Essa indica la posizione della parte mobile dell'uscita dipinta. Una striscia di mosaico di colori vivaci e vari risale eventualmente la lunghezza delle finestre, ma sempre da un solo lato di queste, poi si interrompe bruscamente o azzarda fino al tetto. L'insieme dell'isolato immobiliare oltrepassa le due strade laterali rimaste, costruite all'antica maniera. Le loro case sono confinanti con i nuovi appartamenti, senza la minima soluzione di continuità. Sono occupate da alcuni negozi del genere più insolito che esista. Le vetrine sono vecchie. Portano delle iscrizioni come: «Incannucciato-Impagliato» o «Insegne-Pubblicità dipinte-Decorazioni» o, ancora, «Il nostro quartiere. Accoglienza-Aiuto reciproco». Il contrasto è sorprendente.

Esso spinge a immaginare la crescita di una nuova città che si propaga e che erode a poco a poco la precedente per un irresistibile, lento e pacifico contagio. Il centro, che resta vuoto, è già trasformato. È circondato da spaziose gallerie che ricordano i chiostri e formato da campi sportivi e prati. Il quartiere si trova così segretamente attaccato dall'interno, nelle parti invisibili dalla strada.

È il trionfo nascosto e progressivo di un'architettura talvolta geometrica e irregolare, rettilinea e bruscamente interrotta, costantemente disorientante. Sotto le mansarde nere dagli angoli strambi, dalle pareti instabili, si estendono asili chiari e verdeggianti, predisposti per il tempo libero, quasi per la rêverie, e che dissimulano il loro segreto agli occhi dell'indifferente. Per le loro ingannevoli facciate queste residenze ritrovano lo stragemma delle dimore orientali costruite a ridosso, di giardini circondati da muri ciechi.

Altre disposizioni utilizzano torri semicilindriche, ciminiere d'altiforni o canne d'organo. Entrambe sono affiancate lungo tutta la linea spezzata da un muro di cinta a zig zag. Nascondono probabilmente le caldaie e le cisterne, tutta l'apparecchiatura resa quasi obbligatoria dalla vita moderna. Queste superfici accidentate sono bucherellate con minuscole aperture. Fanno entrare l'aria e la luce in questi antri di geometri trogloditi o in questi alveoli di colonie di insetti. Una sorpresa: archi monumentali inquadrano le entrate.

Gli inediti alveari, recenti, sono ancora incompleti. Allontanandomi dai cantieri e dai ponteggi che ancora nascondono l'esatta topografia, passo sotto la metro sopraelevata. Sbuco allora sul mondo anteriore: un incrocio circondato da caffè all'aperto e negozi di primizie. Al fondo di due piazze simmetriche si apre l'avenue Lowendal con, a sinistra, l'oltremodo classica École Militaire, eppure dissimetrica (anche se

nessuno lo percepisce) e, a destra, l'oltremodo moderna costruzione dell'Unesco, già banale.

Un modello tanto poco provocatorio quanto possibile di metamorfosi senza rottura, né scandalo: mi sembra che Parigi, nel corso della sua storia, ne abbia ripetuto l'esempio in ogni quartiere. Così sono stato tanto più colpito da un'anomalia che, lo confesso, mi ha lasciato sbalordito. Un complesso scolastico, recentemente costruito, rosa confetto, senza piani a quanto pare, è racchiuso in una mano gigante o piuttosto nelle dita smisurate e mal sbozzate, l'una più tarchiata dell'altra, ciascuna finisce con una semisfera. Il più tozzo è il pollice evidentemente: dall'altro lato, l'ultimo è leggermente più gracile (se così si può dire). Si riconosce da questo segno il mignolo. Quello del mezzo un po' più lungo. Nient'altro per evocare la mano. Mattoni verniciati blu, rossi, verdi sono assemblati per formare falangi rigide e multicolore. Altrove un braccio più piccolo è sistemato in una nicchia praticata nel bordo di cinta.

Il prato è occupato dalla parte alta di una coscia, da dove escono una gamba, poi un piede, riconoscibile perché i cilindri dei mattoni che rappresentano le dita, sono questa volta di lunghezza decrescente. L'insieme è anche goffo e illuminato da smalti chiassosi. La gamba esce verticalmente dal suolo, gli alluci sono rivolti al cielo. Ancora un braccio piegato, qua e là dita gonfie e anchilosate, con l'estremità sempre emisferica e policroma, simili a dei mezzi cuscini a rullo, decisamente il

contrario di organi fatti per sfiorare, toccare, carezzare, per distinguere il liscio dal ruvido.

L'aspetto generale della costruzione è quello di una spigolosa casamatta. Nessuna dolcezza nel rivestimento di questo bancone da macelleria per la clientela di giganteschi orchi. Certamente non le membra disperse del Gigante di Epidauro, ma le dita informi, idropiche, imbrattate, fatte a pezzi di un colosso dalle molteplici braccia e gambe. Un accenno di robot, senza polsi né caviglie né articolazioni, le cui membra emergono dal fango solidificato che le ha paralizzate per sempre. Le intenzioni di un tale incubo, dove il disarticolato si mescola all'orribile e l'insano all'aggressivo, non rinviano a nulla di comprensibile né di calcolato – neanche di avventuroso – o d'aleatorio – o di devastato.

Resta probabilmente il sarcasmo contro l'uomo e la blasfemia contro l'eleganza. Forse si tratta di temprare i bambini, di indurli a reagire contro la mostruosità? Ma una simile composizione d'incompiutezza e ardita preziosità rischia piuttosto di disorientare. Inoltre ci furono allora più espedienti per usare un materiale più fragile, meno adatto a disorientarli. Quale lezione trarranno da un ambiente così ributtante? Vorrei che questo diventasse l'apprendistato per lo spirito critico. Una delle funzioni della grande città deve essere anche di affinarlo, al bisogno di provocarlo. Tuttavia, c'è da temere che i colossi, anche di pietra e a pezzi, provochino più paura che derisione. La sproporzione, soprattutto quando tocca contemporaneamente l'insieme

e il dettaglio, è sempre motivo di terrore. Mio malgrado, come per un'aberrazione parallela, mi ricordo spesso, in uno stile completamente opposto, sentimentale, del monumento di Serpollet.

Se ho preferito tali insignificanti impressioni infantili all'analisi delle trasformazioni d'importanza duratura, è perché tutto si tiene in una grande città. I monumenti più belli e le prospettive sontuose fanno tutt'uno con i vicoli ciechi e le topaie, un po' come gli splendori dei musei con gli scarti dei bric-à-brac più sordidi delle periferie. Non trovo per nulla scandaloso che il turista passi dal Louvre al Marché aux puces, che ne costituisce insieme la conseguenza lontana e l'origine dimenticata. La scomparsa delle Halles de Baltard ha fatto recentemente molto rumore. Presto nessuno se ne ricorderà, come nessuno si ricorda del Palazzo del Trocadéro o della Galerie des Machines. Un monumento distrutto non manca a nessuno. A chi sarebbe mancata la Tour Saint Jacques se avesse seguito nel nulla la chiesa di cui era il campanile? Essa stessa non sarebbe forse oggi ciò che è, grazie alla sua grandezza e alla sua eccezionalità, cioè uno dei più sicuri punti di riferimento, una delle maggiori amarezze grazie alla quale lo smarrito che cerca la sua rotta si orienta nell'oceano urbano.

Le nove città di Troia sovrapposte, scoperte vicino Hissarlik dalla vanga degli archeologi, sono dimenticate dagli storici. La Bagdad delle *Mille e una notte*, quella di Haroun-el-Rachid, due volte soppressa dai

Mongoli, la seconda da Timour, che se ne intendeva di distruzioni delle capitali, non ha nulla dell'agglomerato composito che porta il suo nome. Quest'ultimo permette soltanto di sognarla. Da quando Roma ha distrutto e ne ha cosperso di sale il suolo, Cartagine è esistita soltanto per gli storici romani. E come immagineremmo Babilonia se Parigi non fosse stata chiamata con tanta insistenza la Babilonia moderna? Bastano soltanto alcuni versetti della Bibbia, delle tavolette di scrittura cuneiforme, le invettive di cui si serve l'*Apocalisse*, per avere orrore di Roma senza nominarla, e muri di terra cotta che arrivano alle caviglie e alle ginocchia di rari turisti. Una città, quale che sia stata la sua magnificenza, esiste per i viventi che vi risiedono, che vi si sono recati e che se ne ricordano. Così in questa evocazione di Parigi (dove ho trascurato la storia) ho insistito soltanto implicitamente sulla eccezionale continuità della metropoli. Essa si è mantenuta attraverso assedi, sommosse e occupazioni, attraverso guerre e rivoluzioni. Tale costanza, tale capacità di adattamento sono garanzie di longevità. La leggenda di una città non abita soltanto la memoria dei suoi abitanti e dei suoi visitatori. Le è necessario sedurre il cuore dei suoi bambini legittimi o adottivi. Così ho fatto, quasi a caso, qualche confidenza sul mio apprendistato parigino. Un viaggio veloce non è sufficiente per seminare il ricordo lancinante di una città: è necessario che esso diventi inseparabile dal proprio sé attraverso una lenta scoperta che arricchisce quasi l'intera esistenza.

Note della traduttrice

¹ L'espressione francese *en berne* indica un segnale di lutto.

² Le due espressioni «Au chien qui fume» e «Au cochon sans rancune» sono i nomi di due catene di ristoranti francesi.

³ I vampiri sono anche una specie di pipistrelli tipici dell'America del Sud.

⁴ Edgar Allan Poe (1809-1849) ha scritto *The Pit and the Pendulum* nel 1842 in cui racconta del pendolo inventato da Léon Foucault (1819-1868) per dimostrare la rotazione terrestre. Nell'esperimento realizzato nel 1851 lo strumento fu appeso al tetto del Panthéon parigino e la rotazione venne dimostrata dalle linee oscillanti tracciate sul pavimento ricoperto di sabbia.

Nota al testo

La presente edizione italiana dei saggi di Caillois dedicati alla città di Parigi comprende tre testi: *Petit guide du XI^e arrondissement à l'usage des fantomes*, *Résumé d'une métamorphose* e *Apprentissage de Paris*, scritti tra il 1977 e il 1978 e segnati da complicate vicende editoriali.

I primi due, *Petit guide* e *Résumé*, sono stati pubblicati insieme con il titolo del primo saggio dall'editore Fata Morgana nel 1977. In questa prima edizione, in modo alquanto inconsueto, vennero pubblicate due differenti versioni di *Petit guide*. Infatti come spiegato nel secondo saggio del volume, *Résumé d'une métamorphose* (pp. 53-63), in seguito alla realizzazione del film omonimo, girato da Pierre Desfons per la rete televisiva Antenne 2 e prodotto dall'INA (27 marzo 1977), Caillois revisiona il testo originario e ritiene di dover pubblicare non solo l'ultima versione di *Petit guide du*

XV^e arrondissement à l'usage des fantômes (pp. 7-52) ma anche la versione originaria con le modifiche evidenziate in rosso, intitolata *Version primitive et ajouts* (pp. 65-132) e suddivisa in tre parti: *L'occasion*, *Le site*, *L'Imaginaire déduit*.

Un'altra edizione di *Petit Guide*, con tre disegni di Gérard Titus-Carmel, appare nel 1995 e una sua ristampa nel 2011. In entrambi i casi il volume presenta soltanto i primi due testi dell'edizione del 1977, qui tradotti, *Petit guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes* (pp. 5-50), che continua a dare il titolo all'intero volume, e *Histoire d'une métamorphose* (pp. 51-62), con un titolo lievemente modificato. Nel primo testo di questa seconda edizione del volume (ma terza del singolo saggio *Petit guide*) risultano alcune lievi modifiche stilistiche e grafiche, come per esempio alcuni termini in maiuscolo o corsivo. La nota finale di questa edizione, relativa all'esistenza reale degli edifici descritti, nell'edizione del 1977 era un'avvertenza iniziale al volume.

Il terzo testo qui tradotto, *Apprentissage*, viene pubblicato nel 1978, per i tipi di Hachette, come prefazione alla *Guide Bleu* della città di Parigi e poi successivamente nel 1984, ancora da Fata Morgana, in un'edizione intitolata *Apprentissages de Paris*, curata dalla moglie dell'autore, Alena Vichrova un'edizione che riunisce l'ultima versione di *Petit guide* e *Apprentissage*. Nel 2004 l'editore Fata Morgana ripubblica il singolo saggio senza immagini, con il suo titolo originario e al singolare, *Apprentissage de Paris*.

I testi qui tradotti sono dunque quelli editi da Fata Morgana: *Petit guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes*, *Histoire d'une métamorphose* nell'edizione del 1995 e *Apprentissage de Paris* nell'edizione del 2004. Le immagini inserite sono tratte dal film del 1977 *Petit guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes* di Pierre Desfons, su gentile concessione del regista e del produttore.

R.C.

Postfazione

Del fantastico architettonico

di *Roberta Coglitore*

Curiosamente le prime notazioni di Roger Caillois sulla città di Parigi non sono di carattere storico o autobiografico, al contrario sono di carattere saggistico e si ritrovano a conclusione di uno dei suoi primi lavori, il fondamentale *Il mito e l'uomo* (1938)¹.

Dedicate a Parigi, come emblema del mito moderno, quelle pagine sembrano fare da sponda al più noto saggio di Walter Benjamin sulla capitale del XIX secolo, scritto negli stessi anni ma successivo alla pubblicazione dei ricordi d'infanzia berlinese che non abbandonarono lo scrittore durante l'esilio parigino².

Quasi inseguendo una moda che vedeva le nuove metropoli affacciarsi sulla scena culturale europea e non interessare soltanto gli urbanisti o gli ingegneri, negli anni Trenta del Novecento, Parigi come Berlino incuriosiscono soprattutto gli *storici della cultura*,

indubbiamente per gli aspetti storico-artistici ma anche per quelli socio-economici e politico-teologici che, già nel secolo precedente, le aveva viste testimoni di grandi cambiamenti.

Un nuovo approccio alla mitocritica e alla filosofia della storia permetterà a Benjamin di leggere la città e la nuova epoca attraverso quella dialettica delle immagini, quella fantasmagoria che, applicata ai beni culturali, traduce il feticismo marxiano e lukácsiano della merce in termini di immediata presenza, bella apparenza e proiezioni del desiderio della collettività al fine di cogliere «l'espressione dell'economia nella sua civiltà»³.

La capitale della Francia diveniva la capitale *de la gaieté*, il luogo «ove s'avvertiva meglio che altrove il brivido dell'immensa velatura del progresso»⁴, una metropoli che da lì a poco avrebbe dovuto subire la violenza di un'occupazione straniera, inimmaginabile qualche decennio prima.

I cambiamenti epocali che hanno fatto della Parigi haussmanniana la capitale di un impero e la culla della moderna borghesia vengono ricondotti da Benjamin ad alcune *esperienze* tipicamente metropolitane: le esposizioni universali, i passages e i panorami, la prostituzione e i sistemi di illuminazione, la Borsa e le caricature degli uomini pubblici, gli interni borghesi e le strade di Parigi, attraversate dai flâneur. È proprio il flâneur il vero protagonista della città: quel passeggiatore che «porta a spasso una tartaruga con eleganza»⁵ segna il nuovo ritmo della vita in città e nel frattempo esprime la propria

natura di osservatore nascosto tra la folla. Dallo studio della fisionomia il flâneur riesce a cogliere nazionalità e ceto, carattere e destino degli ignari passanti⁶. In questo modo diventa l'antesignano dell'investigatore e dunque il protagonista della storia poliziesca⁷.

Gli elementi decisivi per una storia culturale in Benjamin ci sono tutti: i passages, le esposizioni universali e i panorami, le grandi folle, l'architettura di ferro e vetro, una nuova visione urbanistica, nuove tipologie di costumi e di consumi, mode e comportamenti sociali tipizzati, in altre parole descrizioni di nuove *pratiche sociali*, una mitologia che si traduce in una filosofia della storia presente, una rilettura degli avvenimenti storico-sociali come se se si trattasse di fenomeni della storia naturale.

Gli stessi elementi si ritrovano anche nel saggio di Roger Caillois, *Parigi, mito moderno*, ma vengono articolati a partire da un assunto di base diverso. L'analisi culturale diventa innanzitutto l'analisi di una fortunata stagione della letteratura con ambientazione metropolitana e in seconda istanza la constatazione della nascita della *sociologia letteraria* come studio del fenomeno culturale dominante nella Parigi dell'Ottocento, frutto dell'avvicinamento della «letteratura dei letterati» alla letteratura popolare e ai fenomeni collegati alla sua ampia circolazione. È nella seconda metà dell'Ottocento che vengono poste le basi per comprendere i rapporti tra letteratura e società, tra fatti economici e sociali, tra potere e forze rigenerative⁸.

Ciò che cambia e che segnala una differenza epocale ai nuovi lettori che abitano e vivono la città di Parigi nella seconda metà dell'Ottocento è sostanzialmente la sostituzione del romanzo di avventure con il romanzo poliziesco. Il lavoro collettivo e la dimensione comunitaria delle grandi folle si sposano con il nuovo ambiente cittadino: le nuove architetture e l'urbanistica hanno completamente stravolto l'immagine e la vita della metropoli, ma hanno anche contribuito alla genesi del mito moderno attraverso la nascita di nuovi generi letterari. Il mito, inteso come risposta ai bisogni essenziali dell'uomo, non appartiene a un altro tempo e ad altre gerarchie di eroi e ambientazioni ma si ripete perfino nella letteratura popolare, fa parte del presente, diventa storia e vita attuale.

Nello studio del mito moderno di Parigi, così come secondo Caillois nello studio dell'immaginazione nel suo complesso, la letteratura gioca un ruolo fondamentale come "ricerca estetica innovativa". Ma non solo la letteratura anche le altre arti sono chiamate a intervenire nella vita della società. In particolare l'architettura, come l'urbanistica, diviene agente di cambiamento vista la «promozione dello scenario urbano alla qualità epica»⁹. Il mito della città di Parigi non si concretizza solo nella varietà dei suoi abitanti, dei suoi monumenti, della sua storia ma soprattutto nella conformazione urbana della città, che diventa l'ambiente ideale della nuova letteratura e soprattutto la condizione indispensabile per la sollecitazione dell'immaginazione letteraria dell'epoca.

Caillois legge la trasfigurazione di Parigi come città simbolo del moderno nelle nuove forme romanzesche dove figure "fluttuanti" si muovono nei sotterranei e negli angoli bui delle sue strade o in particolari quartieri, come si legge per esempio nelle citate cronache di Jacques Yonnet¹⁰. Accanto alla Parigi dei lumi, alla Parigi che s'identifica con una «scena brillantemente illuminata ma troppo *normale*», Caillois descrive una Parigi «fantasma, notturna e inafferrabile, tanto più potente quanto più segreta e che viene in ogni luogo e in ogni tempo a mescolarsi pericolosamente all'altra»¹¹. Sembra riecheggiare in queste affermazioni quella che sarà la definizione cailloisiana del fantastico nell'arte e cioè la tipica «irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana»¹².

Non si tratta dunque di fare ricorso a un mero estetismo affidato ai capolavori letterari ma della possibilità di piegare «l'estetica verso la drammaturgia, cioè verso l'azione dell'uomo mediante rappresentazioni suscitate dalla morfologia stessa della società in cui vive»¹³.

Un mito, quello della città di Parigi, che «il romanzo a puntate ha diffuso e impone confusamente alle immaginazioni come la visione di un'immensa città addormentata sulla quale un gigantesco Fantomas mascherato appena rasato, in abito da società e cilindro, il piede poggiato su qualche edificio, stende una mano onnipotente, nell'atteggiamento che tutti vedranno più tardi sulla copertina delle riviste»¹⁴.

La mitologia della città di Parigi ritorna con forza maggiore nelle due tarde opere cailloisiane, tradotte in questo volume, *Piccola guida del XV arrondissement ad uso dei fantasmi* (1977) e *Apprendistato parigino* (1978), nella forma di una scrittura non più meramente saggistica ma romanzesca e/o autobiografica. Per Caillois la lenta scoperta della Babilonia moderna diventa dunque inseparabile dalla conoscenza di se stesso e dalla relativa narrazione, è un percorso che arricchisce una vita intera e che si dimostrerà una componente indispensabile della scrittura autobiografica¹⁵.

In queste opere pubblicate seppure con intenti differenti – la prima, per mettere alla prova la logica dell’immaginario e, la seconda, con una vocazione turistica – si trovano molti temi, luoghi, curiosità e personaggi leggendari ripresi e riformulati più volte. Due testi gemelli e complementari, a tal punto che in un’edizione del 1984 vengono riproposti insieme dall’editore francese con il titolo *Apprendistati parigini (Apprentissages de Paris)*. Il plurale è ben scelto e sta a indicare i diversi percorsi per avvicinarsi e appropriarsi della complessa città dei lumi e dei misteri, di quella metropoli che nel precedente saggio dedicato al romanzo poliziesco e al mito moderno, Caillois aveva definito la Parigi “che ben si adatta alle ombre”.

In *Piccola guida* gli spostamenti in città avvengono attraverso lente e ripetute passeggiate e gli itinerari consigliati percorrono le strade dell’antico villaggio di Grenelle. Si va alla ricerca degli edifici in-

soliti del XV arrondissement, che sembrano costruiti per esseri evanescenti e con caratteristiche complementari a quelle dell’uomo.

In *Apprendistato* ritroviamo invece alcune descrizioni dell’intera città, questa volta, a partire dagli itinerari con il bateau-mouche, preferito alla rapida e sotterranea metropolitana e alle lunghe camminate, un modo di spostarsi economico anche se insolito per un residente e considerato, ai tempi, un mezzo di trasporto per merci e lavoratori, oggi utilizzato soltanto per il turismo di massa.

A parte i modi per attraversare la città e il raggio di percorrenza, l’oggetto osservato rimane lo stesso e anche il modo di leggerlo. Anomalie, leggende, curiosità per oggetti e persone, ricordi personali e collettivi riecheggiano nella memoria e vengono evocati nei ricordi dei parigini in cerca di proseliti, passeggiatori o turisti, in grado di far rivivere e perdurare il mito della città.

Invece dei soliti itinerari turistici che comprendono i maggiori monumenti, luce e splendore della città, la narrazione cailloisiana privilegia la parte in ombra, quella misconosciuta, irregolare, anomala. Si tratta di edifici monumentali e asimmetrici come l’École Militaire, case in obliquo che somigliano alla prua di una nave, edifici “senza spessore” abitabili solo da esseri sottilissimi, facciate “finte”, cioè disegnate soltanto per permettere l’ingresso ai rifugi o alle trappole tese agli “intrusi” del pianeta, condomini gemelli con profili addentellati che inquadrano pubblicità murali oggi

inesistenti, pesanti ghiera in cemento che sembrano dover bloccare l'uscita degli esseri diabolici: tutti esempi di un'architettura che sembra fatta apposta per realizzare pied-à-terre per fantasmi.

Scritta come prefazione alla guida di Parigi nella celebre collana delle Guides Bleus¹⁶, *Apprendistato parigino* (1978) raccoglie in gran parte il fascino della *Piccola guida* composta un anno prima. In pieno accordo con le nuove linee editoriali della collana, che si affrancano da una visione esclusivamente storico-monumentale, il testo di Caillois si presenta come una guida d'autore scritta da un profondo conoscitore della città che viene così restituita in tutto il suo splendore culturale, quasi un secolo dopo la celeberrima *Guida di Parigi* di Victor Hugo, che aveva sancito il destino egemone e la vocazione universalista della capitale della Francia, anzi dell'intera Europa¹⁷.

Tuttavia scrivere una guida d'autore non significa tracciare un autorevole itinerario storico-monumentale. Nella famosa critica barthesiana delle Guide Blu degli anni Cinquanta, dove «l'umanità del paese scompare a vantaggio esclusivo dei monumenti», la guida d'autore, la città raccontata dagli scrittori diventa «il contrario stesso del suo titolo, un mezzo di accecamento. Riducendo la geografia alla descrizione di un mondo monumentale e inabitato, la Guida blu traduce una mitologia che è stata superata da una parte della stessa borghesia: è incontestabile che il viaggio è diventato (o ridiventato) un mezzo di avvicinamento umano e non

più "culturale": di nuovo (forse come nel Settecento) oggetto capitale del viaggio sono i costumi nella loro forma quotidiana, e sono la geografia umana, l'urbanesimo, la sociologia, l'economia a inquadrare i veri interrogativi di oggi, anche i più profani»¹⁸.

Quando Roland Barthes nell'analisi della guida spagnola sosteneva che «il carattere ottuso e retrogrado della descrizione è quello che meglio conviene al franchismo latente della *Guide*»¹⁹ sottolineava ovviamente il rapporto contiguo tra le forme di potere e la presentazione "naturale" della realtà, quello stato di natura che si voleva appunto smascherare.

Anche Caillois vuole demistificare lo stereotipo della città dei lumi descrivendoci una città delle ombre, ideale per essere abitata dai fantasmi, popolata dai vampiri e data in pasto ai lettori del fantastico.

L'*apprendistato* di Caillois nella città di Parigi si muove attraverso pratiche e scritture assai differenti tra loro. Dopo una prima incursione mitologica e letteraria nella Parigi dell'Ottocento Caillois scrive dunque negli ultimi anni della sua vita nella forma di un originale racconto di viaggio, non modellato sul Grand Tour settecentesco e antesignano della più moderna letteratura per il turismo culturale, e che nasconde però la testimonianza di un percorso interiore e di approfondimento dei temi centrali della sua opera.

L'*apprendistato parigino* si compie attraverso tre *sguardi* sulla città assolutamente diversi ma complementari. Il primo si potrebbe definire *quasi turistico*,

di chi, pur abitando nella stessa città, passeggia per le strade di un quartiere periferico e osserva nel flusso dei percorsi abituali alcune caratteristiche insolite. Il secondo è lo sguardo *della memoria*, che ritrova le sedimentazioni delle immagini del quartiere e le sovrappone a quelle reali, attuali, cogliendo attraverso le trasformazioni urbanistiche quelle mitologiche e dell'immaginario. Infine lo sguardo *sull'invisibile*, su quegli esseri fluttuanti che s'immagina siano i veri abitanti del quartiere e i destinatari dell'architettura fantastica e che costituiscono nel contempo la parte complementare e necessaria della nostra identità.

Nel xv arrondissement sono molte le costruzioni che possono essere abitate da esseri anormali e che meritano attenzione. Caillois traccia una topografia dei luoghi "ingannatrice in modo anormale", volta a censire ogni deformazione, ogni anomalia degli edifici e a localizzare le numerose abitazioni o meglio gli asili tipici dei perseguitati, dei rifugiati o affiliati di sette segrete, di chi senza una fissa dimora, deve trovare un rifugio anche per una sola notte. L'inventario del fantastico architettonico servirà per dedurre la natura dei suoi insoliti abitanti. Tutti edifici dettati da una "urbanistica capricciosa", progettati per esseri anormali, sottili e senza corpo. Si tratta di edifici costruiti con la funzione di illudere lo sguardo, capaci di creare illusioni ottiche, mescolare finzione e realtà, in altre parole di *architettura fantastica*²⁰.

In una delle sue passeggiate, dietro due grandi ma-

nifesti, Caillois riscopre il fascino atemporale delle immagini mitologiche prodotte dalle pubblicità murali che affollano i suoi ricordi d'infanzia. Due condomini accostati, come falsi praticabili teatrali, delimitano la scena dell'affresco pubblicitario e duraturo della maschia e del fattorino del carbone.

I disegni degli artisti dell'epoca, come Daumier o Cappiello, impegnati nella redditizia impresa della neonata pubblicità, e i loro cartelloni pubblicitari riprodotti in grande scala sui muri ciechi e disadorni degli edifici, popolavano infatti nelle epoche passate la fantasia dei bambini e degli adulti.

Diversamente dalle odierne pubblicità cittadine, affidate a supporti materiali facilmente deteriorabili, nell'infanzia di Caillois le immagini pubblicitarie garantivano il perdurare di una vera e propria mitologia metropolitana. Le immagini concrete, poi mentali e infine i ricordi perdono la forte consistenza iniziale del supporto in pietra per acquisirne una immateriale ma ancora più duratura, quella del mito. Si trattava di vere e proprie «effigi di semidei», esseri appartenenti alla dimensione soprannaturale che facevano irruzione nelle più comuni attività quotidiane, come le noiose e obbligatorie compere con gli adulti o i divertenti giochi durante la ricreazione a scuola.

Le immagini del mago verde, del leone nero, delle due lune, insieme a quella di Villiod, appartengono a un'altra epoca rievocata a partire dal primo affresco ritrovato dietro i cartelloni pubblicitari.

Su tutte queste figure impera l'immagine di un uomo con la maschera e il mantello nero che ha ossessionato l'immaginazione di Caillois sin dalle prime pubblicità murali, passando per gli eroi della letteratura e gli incubi più terrificanti, presenti nella vita quotidiana e nelle visioni oniriche dell'adulto e del bambino. Si tratta di Villiod-Fantomas-l'uomo con la chiave, una figura che sembra fare da personaggio *trickster*, mediatore narrativo delle tre parti di *Piccola guida* e con cui l'autore alla fine si identificherà completamente.

Il flâneur Caillois si avventurerà dunque nel ruolo di investigatore, come un qualunque protagonista dei romanzi polizieschi ottocenteschi, che tanta fortuna avranno nel secolo successivo. Dapprima per gioco, poi sempre con maggiore convinzione, adjuvato dalle prove di un ragionamento induttivo, Caillois avanza alcune ipotesi sulla popolazione del quartiere. La topografia del XV arrondissement non lascia dubbi: si tratta di esseri fluttuanti simili a quelli del racconto fantastico, e dunque proiezioni della fantasia, esseri esteriormente simili agli umani, ma in realtà sostanzialmente complementari perché creati dall'immaginazione dell'uomo. Esseri fittizi, dunque, ma necessari alla mente umana: ciascun fantasma è un completamento dell'uomo che lo immagina, ne è la parte mancante e necessaria.

Come gli antichi spettri, streghe o vampiri, così i fantasmi odierni si nascondono perché colpevoli di un unico delitto, quello "di non essere uomini". Ogni luogo ha il proprio fantasma, ogni epoca ha il proprio

fantasma²¹. Quali connotati si possono immaginare per un fantasma di una città "amministrativa, burocratica e tecnologica" come la Parigi moderna? Sicuramente l'esatto contrario di quelli dei suoi abitanti: l'essere senza documenti, senza dimora, in altre parole "civilmente inesistente".

L'architettura destinata ad accogliere i fantasmi è dunque espressione del *fantastico architettonico*, per i suoi oggetti, per la sua modalità di apparizione e per lo sguardo che su di essa vi esercita l'autore. Del resto l'interesse di Caillois per il fantastico è stato declinato nella sua opera in moltissime varianti: da quello più tradizionale dell'arte e della letteratura a quello inusuale del mondo animale e minerale, fino all'ultima epifania urbanistica, come si legge in questo volume²².

Gli esempi architettonici che provengono dalle passeggiate di Caillois costituiscono la prova tangibile che in un quartiere parigino si sono concentrate tutte le abitazioni dei fantasmi odierni. Così come i romanzi di Lovecraft, basati sulle tetre architetture destinate a suscitare la paura e il terrore, sono l'esempio letterario di quella che viene definita un'architettura fantastica, una sorta di stadio intermedio tra le architetture del fiabesco e quelle della fantascienza.

In queste pagine infatti Caillois azzarda addirittura una corrispondenza tra l'evoluzione del genere letterario del racconto irreal e l'evoluzione delle forme fantastiche urbane. Nella tradizione del «racconto irreal complementare alla realtà»²³ Caillois aveva riconosciuto

tre epoche e tre generi letterari: il *meraviglioso* della fiaba che dà vita ai desideri ingenui dell'uomo, il *fantastico* dei racconti del terrore che mettono in scena la paura di veder cadere l'ordine e la regolarità del mondo faticosamente costruito dalla scienza e il racconto di *fantascienza* che riflette l'angoscia di un'epoca spaventata dai progressi della tecnica. In tutte e tre le fasi dell'evoluzione del racconto «il clima generale delle opere, i loro temi prediletti, la loro ispirazione essenziale, derivano dalle preoccupazioni latenti dell'epoca in cui il genere si è affermato»²⁴.

In una Parigi che sembra abitata solo dal “sovranaturale spiegato”, più superstiziosa e medievale che propriamente fantastica, sembrano apparentemente difettare i fantasmi. Le abitazioni censite e inventariate nel XV arrondissement sono invece la prova argomentata dalla quale Caillois deduce l'esistenza di fantasmi metropolitani. Nella prima versione del saggio sul fantastico architettonico²⁵, scritto per riempire una delle caselle rimaste vuote nella scacchiera dell'immaginario si legge: «Una lacuna mi colpiva nello spazio della scacchiera logica dove mi trovavo istintivamente bene (distinguo appena logica e istinto; penso che la logica o piuttosto il bisogno di coerenza è la forma specificatamente umana dell'istinto) dove mi trovavo dunque per distribuire le osservazioni che raccoglievo sulla sintassi dell'immaginazione. Ho colmato – come si dice: ci ho provato – il vuoto con l'arguzia. Il primo tentativo raramen-

te funziona, ma è necessario provare: è un postulato comune all'istinto e alla logica, in qualche modo cioè che li innesta, prima che si giustifichino grazie ad altre operazioni. Ho consapevolezza di essere passato con leggerezza dall'immaginazione ingenua all'immaginazione regolatrice, quella che, più imperiosa che effusiva, disegna l'austera divisione del sapere²⁶».

Ma una prova ulteriore verrà nella seconda versione della *Piccola guida*, quando su esplicita dichiarazione dell'autore, le poche modifiche apportate hanno trasformato un saggio deduttivo sull'immaginario in racconto fantastico²⁷. L'assunzione del narratore in prima persona, espressione di una forma saggistica molto ricercata, cambia funzione per diventare uno degli artifici più raffinati dei racconti del terrore. La seconda versione della *Piccola guida* è già un racconto fantastico: confonde i piani della realtà, tende trappole al lettore, gioca a mettergli paura. Gli fa credere che ancora oggi in una metropoli moderna i fantasmi esistono e che non sono riconoscibili se non quando attraversano le soglie delle abitazioni anomale o senza spessore, rivelando la loro forma immateriale. Le strane architetture non avrebbero altrimenti nessun'altra giustificazione. Il realismo delle descrizioni, il dettaglio per le anomalie sconcertanti e per le asimmetrie immotivate ben modulate da Caillois, qui scrittore²⁸, costruiscono la verosimiglianza del racconto fantastico, pre-condizione per l'irruzione dell'inammissibile.

La natura doppia e la complementarità del fantasma rispetto ai connotati del parigino moderno sono gli elementi che inducono a credere che sia necessaria la loro esistenza e che l'identificazione finale del fantasma con l'autore sia possibile. Ma Caillois acquista questa certezza soltanto dopo la realizzazione del film tratto da *Piccola guida*, quando il regista, Pierre Desfons, mette in scena e proietta sullo schermo le sue paure più grandi.

Infatti la conclusione «giocavo a braccare i fantasmi: ero io il fantasma» fa cadere la pretesa di ricostruire una logica dell'immaginario che precipita il lettore nella "vertigine deduttiva". Il racconto fantastico sembra ora assumere l'angoscia del racconto di fantascienza e raccogliere le preoccupazioni latenti della nuova epoca. La trasformazione architettonica del quartiere, dove monotoni e ripetitivi condomini subentrano agli antichi palazzi, accompagna l'evoluzione del fantastico in fantascientifico.

Non si tratta di trovare conferme e rassicurazioni nella tecnica e nella scienza, messe in crisi da esseri che provengono da un altro mondo, completamente estranei al nostro e comunque facilmente riconducibili alla realtà e alla normalità, come avveniva nella narrazione fantastica. E neanche di diffidare completamente dei galoppanti progressi scientifici, delle logiche indiziarie, della razionalità espressa in varie occasioni in forma saggistica. Si tratta di interrogarsi sulla possibilità delle scienze, anche di quelle cosiddette umane, di

comprendere l'uomo e i suoi artefatti. Se non sia cioè necessario di fronte al fantastico architettonico, come lo era già stato di fronte al *fantastico naturale*²⁹, assumere su di sé la responsabilità della ricerca, l'origine di una spiegazione personale, adottando una scrittura romanzesca e autobiografica.

Soltanto dopo aver girato le scene e dopo avere visto il film interamente realizzato, Caillois si rende conto infatti che anche la sua scrittura era non soltanto una narrazione fantastica ma anche profondamente autobiografica. Le conclusioni delle due opere gemelle e complementari qui tradotte si saldano allora perfettamente.

In *Storia di una metamorfosi* Caillois spiega chiaramente che per trasformare il saggio in racconto filmico il regista insieme agli sceneggiatori ha dovuto integrare molti episodi, come del resto alcuni personaggi, interamente inventati, ma soprattutto ha dovuto inserire la figura del narratore, interpretato dallo stesso Caillois. La necessità del regista di visualizzare il testo ha obbligato a mettere in scena i molti sdoppiamenti del protagonista e a movimentare l'azione di una narrazione che nasceva come assolutamente confidenziale, episodica e frammentaria.

La coerenza del testo apparentemente rinsaldata dalla rappresentazione del narratore sulla scena, e in particolare dalla cornice narrativa che viene inserita nel film, viene al contempo indebolita dalle altre parti girate dallo stesso Caillois attore che recita nel ruolo

di Villiod, di Fantomas, dell'uomo con la chiave, del fantasma, accanto agli altri ruoli che in forma diversa possono essere a lui ricondotti, come quelli del bambino e del fantasma protagonista del racconto di Fargue. Diventa perciò assolutamente indecidibile se scegliere il registro della fattualità o della finzione, del racconto autobiografico o dell'*autofiction*³⁰.

La dimensione fantastica, l'irruzione dell'inammissibile, nel film viene rivissuta autobiograficamente, nella presa di possesso del proprio corpo da parte di un fantasma. È a questo stesso fantasma, a questo essere immaginario concepito a partire dalle debolezze e mancanze della vita ordinaria, che si deve la scrittura delle opere comparse sotto il nome di Roger Caillois³¹. In maniera simmetrica e complementare nell'autobiografia di Caillois, *Il fiume Alfeo*, pubblicata parallelamente, evocando ancora una volta una risorgenza e una riapparizione, al nome di quel fantasma corrispondono alcune opere, un avvicinarsi di interessi che hanno guidato la carriera del grande studioso del fantastico³².

Al modo fantastico e alle anomalie che irrompono nella quotidianità possono essere ricondotti in fin dei conti quasi tutti i suoi interessi e le sue curiosità: dalla dissimmetria al sacro di trasgressione, dalle scienze diagonali alle coerenze avventurose, dal mimetismo animale alle ipotesi di inversione del corso della storia, dai disegni delle pietre alle architetture fantastiche. Nell'estenuante ricerca di una fenomenologia e di un'ontologia dell'immaginario *l'apprendistato pari-*

gino contribuisce a definire una sintassi sotterranea, quasi che l'urbanistica visibile e invisibile, presente e passata, possa rinsaldare dalle fondamenta una costruzione così fragile e allo stesso tempo così ramificata come quella dei percorsi delle immagini.

Note

¹ A questa prima trattazione della questione del mito della città di Parigi (R. Caillois, *Paris, mythe moderne*, ora in Id., *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris 1938, pp. 153-175, trad. it. di A. Salsano, *Parigi, mito moderno*, ora in Id., *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998) seguiranno alcuni specifici approfondimenti in *Le Roman policier*, Éditions des Lettres françaises, Buenos Aires 1941 e *Balzac et le mythe de Paris*, in *L'Œuvre de Balzac*, Club français du livre, Paris 1961, oltre ai testi qui tradotti.

² W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo (1935-1939)*, ora in Id., *I «Passages» di Parigi*, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002 e *Infanzia berlinese*, trad. it. di M. Bertolini Peruzzi, Einaudi, Torino 1973.

³ Una "fantasmagoria dialettica" sarebbe dovuto essere il titolo de *I «Passages» di Parigi*.

⁴ G. Macchia, *Le rovine di Parigi*, Mondadori, Milano 1985, p. 412. Nel saggio *Il mito di Parigi* (Einaudi, Torino 1965) Giovanni Macchia aveva già descritto i caratteri fondamentali del mito assorbiti dalla città: «la natura collettiva, unitaria, misteriosa e irrazionale, il senso di fiduciosa continuità nel tempo. Lontana da ogni elaborazione artificiale di efficienza pubblica e di bellezza (come fu il mito di Pietroburgo), è un simbolo luminoso che affonda le proprie radici nel buio. Gerusalemme di un mondo laico, appare come un enorme organismo in movimento, bello perché è vivo,

animato nel suo divenire da una vita sotterranea, piena d'ombre e profonda», p. 341.

⁵ W. Benjamin, *I «Passages» di Parigi*, cit., cfr. in particolare *M. Il flâneur*, pp. 465-509. Sulla pratica sociale e culturale della passeggiata si veda A. Montandon (a cura di), *Sociopoétique de la promenade*, Presses Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2000.

⁶ W. Benjamin, *I «Passages» di Parigi*, cit., p. 480.

⁷ Ivi, p. 493: «Nella figura del flâneur si preannuncia quella dell'investigatore. Al flâneur doveva stare a cuore una legittimazione sociale del suo habitus. Gli faceva molto comodo vedere che la sua indolenza era considerata come un'apparenza, dietro la quale, in realtà si nasconde l'intensa attenzione di un osservatore che non stacca gli occhi dagli ignari malfattori».

⁸ Il saggio verrà completato nel successivo *Puissances du roman* (ora in *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, Paris 1974, pp. 147-246, trad. it. di A. Zaccaria, *La forza del romanzo*, Sellerio, Palermo 1980), dove oltre a un'analisi sulla natura del romanzo e in particolare del romanzo poliziesco Caillois sancisce la necessità di una sociologia del romanzo fornendone un esempio con l'analisi dell'opera di Balzac, dove si fondono ancora una volta gioco, architettura e ritorno del mito. In una nota del saggio Caillois chiarisce che si tratta di una prima stesura, vista la documentazione frammentaria, e che sarebbero necessarie alcune indagini preliminari su: 1. descrizioni di Parigi prima del XIX secolo; 2. ruolo di Parigi durante la Rivoluzione; 3. sviluppo della polizia segreta sotto l'Impero e la Restaurazione; 4. ritratto morale di Parigi presso i maggiori scrittori dell'epoca; 5. studio delle descrizioni oggettive di Parigi; 6. visione poetica di Parigi. Soltanto successivamente sarebbe possibile studiare approfonditamente la questione della letteratura non solo dal punto di vista estetico ma anche per il suo ruolo di condizionamento sociale e di agente mitologico in rapporto alla storia delle idee e dell'evoluzione dell'ambiente. Questo programma sul futuro della ricerca viene citato da Benjamin in

Das Passagenwerk, cit., vol. I, p. 526.

⁹ R. Caillois, *Paris, mythe moderne*, cit., p. 156; trad. it. p. 91.

¹⁰ Le cronache di J. Yonnet (*Rue des Maléfices. Chronique secrète d'une ville, Phebus*, Paris 1987, trad. it. di G. Lagomarsino, *Le vie incantate di Parigi. Cronaca intima di una città*, FBE edizioni, Milano 2005) vengono citate in *Piccola guida*.

¹¹ R. Caillois, *Paris, mythe moderne*, cit., p. 160; trad. it. p. 93. L'idea che il notturno irrompa nell'ordinaria vita diurna è un indice di fantastico che verrà sviluppato nel saggio *Au coeur du fantastique* e che rivelerà tutta la sua forza nel fantastico architettonico di *Piccola guida*.

¹² R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965, trad. it. di L. Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Abscondita, Milano 2004, p. 152.

¹³ Ivi, p. 101.

¹⁴ Ivi, p. 99.

¹⁵ «La leggenda di una città non abita soltanto la memoria dei suoi abitanti e dei suoi visitatori. Le è necessario sedurre il cuore dei suoi bambini legittimi o adottivi. Così io ho fatto, quasi a caso, qualche confidenza sul mio apprendistato parigino. Un viaggio veloce non è sufficiente per seminare il ricordo lancinante di una città: è necessario che esso diventi inseparabile dal proprio sé attraverso una lenta scoperta che arricchisce quasi un'intera esistenza», cfr. infra, p. 85.

¹⁶ La collana *Guides bleus* prende il posto delle *Guides de voyage Joanne*, edite dal 1842 e pubblicate dal 1855 dall'editore Hachette, e costituisce il riferimento francofono del turismo culturale. Il testo di Caillois *Apprentissage de Paris* è apparso come prefazione alla *Guide bleu de Paris* nel 1978.

¹⁷ *Paris Guide* venne pubblicata in occasione dell'esposizione universale parigina del 1867 dai principali scrittori e artisti della Francia, con un'introduzione di Victor Hugo sull'avvenire, il passato,

la supremazia, la funzione di Parigi e la sua vocazione alla pace tra i popoli. La guida era formata da una prima parte sulla scienza e sull'arte (istituzioni scientifiche e artistiche) e una seconda parte dedicata alla vita a Parigi (dall'esposizione universale ai cimiteri, dalle passeggiate all'alimentazione, dagli stranieri all'assistenza pubblica).

¹⁸ R. Barthes, *Guide Bleu*, in Id., *Mythologie*, Seuil, Paris 1957, trad. it. di L. Lonzi, *La Guida Blu*, in Id., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, pp. 118-121, p. 120.

¹⁹ Ivi, p. 119. La mitizzazione della cultura borghese in quanto stato di natura universale è l'obiettivo polemico di Barthes nel suo lavoro sulle mitologie degli anni Cinquanta.

²⁰ Caillois ha sempre dimostrato alcuni interessi significativi per il mondo dell'architettura, quando ne individua la funzione di modello e di immagine nello stile delle altre arti, dalla letteratura alla pittura (cfr. *Décision par l'architecture*, in Id., *Babel*, Gallimard, Paris 1946), o quando vede intrusioni dell'architettura nel mondo minerale, per esempio come le architetture della Cappadocia (cfr. l'intervista del 29 aprile 1972 inserita nella trasmissione televisiva *Le musée imaginaire*).

²¹ Nella stessa tradizione di studi si veda per esempio G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essai sur l'apparition*, Les éditions de Minuit, Paris 1998, trad. it. di C. Tartarini, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

²² Molti saggi di Caillois sono dedicati quasi interamente alla questione del fantastico, nell'arte: *Au cœur du fantastique*, cit.; nella letteratura: *De la féerie à la science-fiction*, prefazione in *Anthologie du fantastique*, 2 voll., Gallimard, Paris 1966, pp. 7-24, trad. it. a cura di P. Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Theoria, Roma-Napoli 1985; Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, a cura di R. Caillois, Gallimard, Paris 1958, trad. it. di A. Devoto, *Manoscritto ritrovato a Saragozza*, Adelphi, Milano 1990; nel

mondo animale: *La Pieuvre: essai sur la logique de l'imaginaire*, La table ronde, Paris 1973, trad. it. di L. Prato Caruso, *La piovra*, FMR, Milano 1975; *Le Mythe de la licorne*, 1979, trad. it. di M.E. Craveri, prefazione di F. Zambon, *Il mito del licorno*, Medusa, Milano 2003; nel mondo minerale: *Pierres*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. di G. Zuccarino, *Pietre*, Graphos, Genova 1988; *Pierres réfléchies*, Yves Rivière, Paris 1975; *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris 1960, trad. it. di G. Leghissa, *L'occhio di Medusa*, Cortina, Milano 1998; *Trois Leçons des Ténèbres*, Fata Morgana, Montpellier 1978, trad. it. di T. Cavallo, *Tre lezioni delle tenebre*, Zona, Genova 1999. Sulla concezione del fantastico in Caillois si veda: A. Laserra, *Materia e immaginario. Il nesso analogico nell'opera di Roger Caillois*, Bulzoni, Roma 1990; K. Saint Ours, *Le fantastique chez Roger Caillois*, Summa Publications, Inc. 2001; U. M. Oliveri (a cura di), *Roger Caillois*, Riga 23, Marcos y Marcos, Milano 2004; A. Laserra, *La Déchirure fantastique (et ses détours)*, in Id. (a cura di), *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractions d'une oeuvre*, UNIPRESS, Padova 2002, pp. 65-85.

²³ La tripartizione del racconto si trova in R. Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, cit., p. 51.

²⁴ Ivi, p. 52.

²⁵ La terza parte della prima versione di *Piccola guida* si intitola infatti: *L'Imaginaire déduit*.

²⁶ R. Caillois, *Petit guide du xv^e arrondissement à l'usage des fantômes*, Fata Morgana, Montpellier 1977, p. 129.

²⁷ Nella nota al testo della prima edizione si legge infatti: «Siccome si tratta di mostrare che il loro piccolo numero è sufficiente per trasformare un testo descrittivo e riflessivo in racconto fantastico, nessuna variante d'ordine grammaticale o stilistico, tanto nella prima versione quanto nelle aggiunte, è stata indicata, malgrado il loro numero e la loro eventuale importanza. Questa edizione si sforza di metterne in luce soltanto il cambiamento di genere», ivi, p. 66.

²⁸ Secondo M. Conil Lacoste (*Sur le pas de Caillois en compagnie des fantômes du xv^e*, in J-C. Lambert (a cura di), Roger Caillois, Éditions de la différence, Paris 1991, pp. 283-301) *Piccola guida* è il più narrativo tra i racconti di Caillois. Nonostante questa debole assunzione di realtà il critico francese tenta di ricostruire il percorso cailloisiano nelle otto tappe nel quartiere di Grenelle. Le altre prove di scrittura narrativa cailloisiana sono: *L'aile froide* (1938); *Un mannequin sur le trottoir*, *Le rêve de Solange*, ora in *La lumière des songes*, Fata Morgana, Montpellier 2010, *Le second épithalame*, Les Cahiers du Sud, 150, aprile 1933; *La chute des corps*, a cura di S. Massonet, Fata Morgana, Montpellier 1995; *Noè*, *Mémoire interloqué* e *Rècit du délogé* (in *Cases d'un échiquier*, Gallimard, Paris 1970). Sulla attività letteraria di Caillois, intesa come punto di divergenza tra i due intellettuali, si veda M. Panoff, *Les Frères ennemis. Roger Caillois et Claude Lévi-Strauss*, Payot & Rivage, Paris 1993.

²⁹ Sul fantastico naturale si veda: A Laserra, *Ai confini dell'umano: Roger Caillois e le radici biologiche del mito*, in C. Sandrin (a cura di), *L'acuto del presente. Poesie e poetiche a metà del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 193-208.. Mi permetto di rinviare anche al mio *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, ETS, Pisa 2004.

³⁰ La definizione di *autofiction* come una dissociazione del sé «in una personalità autentica e in un destino di invenzione» che «suppone si possa mutare destino senza mutare personalità» è formulata da Genette in *Fiction et diction* (Seuil, Paris 1991, trad. it. di S. Atzeni, *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994, p. 71). Per Gérard Genette «ogni autobiografia comporta una parte di autofinzione, spesso inconscia o dissimulata» e dunque se «l'autobiografia è a metà strada tra finzione e dizione, l'autofinzione è a metà strada tra autobiografia e finzione pura», (G. Genette, *Figure IV*, Seuil, Paris 1999, p. 33).

³¹ Il nome proprio è infatti la cifra sotto la quale ricondurre

l'intera produzione di una vita, come ha sostenuto Philippe Lejeune sin dal suo primo *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975. In *Rècit du délogé* viene raccontata un'esperienza di *dépersonnalisation* che sembra fare da contraltare all'identificazione con il fantasma che avviene in *Piccola guida*. Inoltre, sembra proprio questo il racconto a cui allude Caillois nella frase: «Covava, credo, in qualcuno dei miei precedenti racconti », infra, p. 61. Sul rapporto tra autobiografia e *dépersonnalisation* in Caillois cfr. A. Chastel, *La lealtà dell'intelligenza*, in Roger Caillois, «Riga 23», pp. 140-166; A. Laserra, *Mimetismo e dissoluzione* in *Rècit du délogé* di Caillois, «Micromegas», 12, 1985, pp. 45-47. Mi permetto di rimandare anche al mio *Le pietre della memoria. Dimensione autobiografica e dimensione immemoriale in Roger Caillois*, «Comparaison», 1-2, 2006, pp. 89-95.

³² R. Caillois, *Le fleuve Alphée*, Gallimard, Paris 1978, trad. it. di M. Andronico, *Il fiume Alfeo*, Sellerio, Palermo 1990.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012
presso la Tipografia Priulla srl
per conto delle edizioni di passaggio