

le flâneur / tascabile

Roger Caillois

PARIGI
UN APPRENDISTATO



edizioni *passaggio*

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

Titolo originario:

*Petit guide du x^{ve} arrondissement à l'usage des fantomes,
Résumé d'une métamorphose, Apprentissage de Paris.*

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

ISBN: 9788897298113

Immagini tratte dal film:

Petit guide du x^{ve} arrondissement à l'usage des fantomes,
di Pierre Defons (1977)

© Institut national de l'Audiovisuel, Paris.

Pubblicazione realizzata con il contributo
del Dipartimento Studi Culturali,
Facoltà di Scienze della Formazione
Università degli Studi di Palermo.

Roger Caillois

PARIGI UN APPRENDISTATO

a cura di Roberta Coglitore


edizioni di passaggio

INDICE

Piccola guida del xv <i>arrondissement</i> ad uso dei fantasmi	11
Storia di una metamorfosi	51
Apprendistato parigino	65
Nota al testo	87
Del fantastico architettonico, <i>di Roberta Coglitore</i>	91
Indice dei nomi	

da alcune foto, 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 xve arrondissement à l'usage des fantômes*, *Histoire d'une métamorphose* nell'edizione del 1985 e *Apprentissage de Paris* nell'edizione del 2004. Le immagini inserite sono tratte dal film del 1977 *Petit guide du xve 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 e non assecondano un gusto personale per la riscoperta dei luoghi dell'infanzia come non mirano a localizzare gli incontri decisivi nel corso della vita, 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 invece 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 incuriosisce 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”³ 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».

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 il *flâneur* il vero protagonista della città: quel passeggiatore che «porta

a spasso una tartaruga con eleganza» segna il nuovo ritmo della vita in città e nel frattempo esprime la propria natura di osservatore nascosto tra la folla⁵. 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, dovuta all’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 la nuova ambientazione cittadina: 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, e dunque 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'ambientazione 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, *Petit guide du xve arrondissement à l'usage des fantomes* (1977) e *Apprentissage de Paris* (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 con intenti differenti – per mettere alla prova la logica dell'immaginario, la prima, e con una vocazione turistica, la seconda – 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 *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 *Petit guide* 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 insoliti del xv *arrondissement*, che sembrano costruiti per esseri evanescenti e con caratteristiche complementari a quelle dell'uomo.

In *Apprentissage* ritroviamo invece alcune descrizioni dell'intera città e, questa volta, a partire dagli itinerari con il *bateau-mouche*, preferito anche 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, le case bisellate che somigliano alla prua di una nave, quelle «senza spessore» abitabili solo da esseri sottilissimi, quelle «finte», cioè disegnate soltanto per permettere l'ingresso ai rifugi o alle trappole tese agli intrusi del pianeta, i condomini gemelli con profili ad-

dentellati e distanti come i praticabili di un teatro che inquadrano pubblicità murali oggi inesistenti, pesanti ghiere in cemento che sembrano dover bloccare l'uscita degli esseri diabolici presenti prevalentemente nel XV *arrondissement*, secondo un'architettura che sembra fatta apposta per realizzare *piéd-à-terre* per fantasmi.

Scritta come prefazione alla guida di Parigi nella celebre collana delle *Guides Bleus*¹⁶, *Un apprentissage de Paris* (1978) raccoglie in gran parte il fascino della *Petit guide* 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 Paris Guide 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 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 infatti 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, che nasconde però la testimonianza di un percorso interiore e di approfondimento dei temi centrali della sua opera.

Si tratta di una particolare forma di narrazione di viaggio, mirata all'esplorazione della propria città, o detto altrimenti di un diario delle passeggiate parigine che è insieme guida turistica d'autore, saggio, racconto fantastico e scrittura autobiografica. La comprensione di queste *metamorfosi della scrittura* permetterà di decifrare e di illustrare anche la traiettoria dell'evoluzione del fantastico nell'opera cailloisiana.

Il saggio sul mito moderno di Parigi è dunque una premessa per le ulteriori trasformazioni della scrittura cailloisiana: dalla narrazione delle passeggiate tra le strade e i canali della sua città, allo studio riflessivo sull'architettura fantastica di Grenelle, fino al racconto fantastico in prima persona e in ultimo alla revisione autobiografica, compiuta dopo la visione del film, quando Caillois è diventato, attraverso molteplici contrefigure di se stesso sullo schermo, autore, narratore e protagonista insieme di una personalissima storia fantastica.

L'apprendistato parigino si compie anche 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 abitazioni 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 delle abitazioni servirà per dedurne la natura degli 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 *architetture fantastiche*²⁰.

In una delle sue passeggiate, dietro due grandi manifesti, 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 della massaia e del fattorino del carbone.

I disegni degli artisti dell'epoca, come Honoré Daumier o Jean Cappiello, impegnati nella redditizia impresa della neonata pubblicità, e i loro cartelloni pubblicitari riprodotti in grande scala sui muri ciechi e

disadorni degli edifici, nelle epoche passate popolavano la fantasia dei bambini e anche 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.

Agli occhi di un bambino queste immagini dovevano ovviamente sembrare ancora più grandi di quanto non fossero e finivano per popolare la fantasia diurna come quella notturna, abitavano la realtà quotidiana e la dimensione del sogno e della *rêverie*, infestavano le fantasie e sollecitavano gli incubi. Le immagini del mago verde, del leone, delle due lune, insieme a quella di Villiod, appartengono a un'altra epoca rievocata attraverso il primo affresco ritrovato dietro i cartelloni odierni.

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 della Petit guide 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, adiuvalo 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.

Ogni luogo ha il proprio fantasma, ogni epoca ha il proprio fantasma²¹. Come gli antichi spettri, le streghe o i vampiri, così i fantasmi odierni si nascondono perché colpevoli di un unico delitto, quello «di non essere uomini». Ognuno di loro ha i propri percorsi e i propri rifugi in città. 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 presentazione 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 del mondo animale e minerale, fino a quello urbano, come si legge in questo volume²².

Gli esempi urbanistici e architettonici che provengono dalle passeggiate di Caillois sono la prova che in un quartiere parigino si sono concentrate tutte le abitazioni dei fantasmi odierni. 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 evoluzione del genere letterario del racconto irrealistico ed evoluzione delle forme fantastiche urbane. Nella tradizione del «racconto irrealistico 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 mettevano 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 città che sembra abitata solo dal «sovrannaturale 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 e riflessiva dalla quale Caillois deduce l'esistenza di fantasmi metropolitani anche se «civilmente inesistenti». 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 specificamente 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 raramente funziona, ma è necessario provare: è un postulato comune all'istinto e alla logica, in qualche modo ciò 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 *Petit Guide*, quando su esplicita indicazione dello stesso autore, le poche modifiche apportate hanno trasformato un saggio deduttivo sull'immaginario in racconto fantastico²⁷. L'assunzione del narratore in prima persona che dava prova di una forma saggistica molto avanzata cambia funzione per diventare uno degli artifici più raffinati dei racconti del terrore. La seconda versione della *Petit guide* 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 *Petit guide*, 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 e precipita il lettore nella «vertigine deduttiva». Il racconto fantastico sembra assumere l'angoscia del racconto di fantascienza e raccoglie le preoccupazioni latenti della nuova epoca. La trasformazione architettonica del quartiere, dove monotoni e ripetitivi condomini s'innestano sugli antichi *palais*, 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 spie-

gazione personale, adottando una scrittura letteraria e autobiografica. Alla narrazione autobiografica Caillois approda infatti nei suoi ultimi anni di vita, scrivendo insieme a questi due originali racconti di viaggio e di vita, anche *Le fleuve Alphée* e altri saggi in forma romanzesca e molto personale.

Il racconto di sé a sua volta si sdoppia in una narrazione fattuale e finzionale a un tempo, costruendo un racconto che è tanto più fantascientifico quanto più è autofinzionale³⁰, entrambi intesi rispettivamente come tentativi di superamento del racconto fantastico e del racconto autobiografico tradizionali.

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 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 nella 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, 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*³¹.

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 Caillois³². In maniera simmetrica e complementare nell'autobiografia di Caillois, *Il fiume Alfeo*, pubblicata parallelamente, al nome di quel fantasma corrispondono alcune opere, un avvicinarsi di interessi che hanno guidato la carriera del grande studioso del fantastico³³.

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 parigino* 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.

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 Id., *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" doveva 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.

⁶ Ivi, 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 sancirà 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 e 6. visione poetica di Parigi, prima di poter 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 *Petit guide*.

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 *Petit guide*.

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. Gli 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. X.

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 scritta in occasione dell'esposizione universale parigina del 1867 dai principali scrittori e artisti della Francia, con un'introduzione di Victor Hugo sull'avvenire, il pas-

sato, 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 nella roccia 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 coeur 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 a Saragosse*, par R. Caillois, Gallimard, Paris 1958, trad. it. di A. Devoto, *Manoscritto ritrovato a Saragozza*, a cura di R. Caillois, 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 liocorno*, 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, *La Déchirure fantastique (et ses détours)*, in Id. (a cura di), *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractations 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., trad. it. a cura di P. Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, cit., p. 51.

²⁴ Ivi, p. 52.

²⁵ La terza parte della prima versione di *Petit guide* 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, Editions de la différence, Paris 1991, pp. 283-301) *Pe-*

tit Guide è il più narrativo tra i racconti di Caillois. Nonostante questa 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); *Une 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*, par S. Massonet, Fata Morgana, Montpellier 1995; *Noè*, *Mémoire interlopé* e *Récit 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 mi permetto di rinviare al mio *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, ETS, Pisa 2004.

³⁰ 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 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).

³² Il nome proprio è infatti la cifra sotto la quale ricondurre la produzione intera di una vita, come ha sostenuto Philippe Lejeune sin dal suo primo *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975. In *Récit du délogé* viene raccontata un'esperienza di *dépersonnalisation* che sembra fare da contraltare all'identificazione con il fantasma che avviene in *Petit guide*. Inoltre, sembra proprio questo il racconto a cui allude Caillois nella frase: «Covava, credo, in qualcuno dei miei precedenti racconti», infra, p. X. 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.

³³ R. Caillois, *Le fleuve Alphée*, Gallimard, Paris 1978, trad. it. di M. Andronico, *Il fiume Alfeo*, Sellerio, Palermo 1990.