

La Moustache di Emmanuel Carrère

En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres; mais cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté! C'était une erreur! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas.

Les chants de Maldoror

Può apparire singolare che si dia inizio alla lettura di un testo dalla fine, proprio dalle ultimissime pagine. Tuttavia questo inizio *sui generis* è particolarmente adatto a dar conto del rapporto particolare che chi scrive ha istituito con il romanzo di Carrère *La moustache*. L'ultima frase del libro, «[...] maintenant tout était fini, rentré dans l'ordre.» corrisponde esattamente alla sensazione di agnizione, di riconoscimento del protagonista di questa inquietante vicenda. Nelle ultime pagine, infatti, quest'uomo senza nome, davanti allo specchio, si infligge una ferita mortale lacerandosi con un rasoio il volto, da parte a parte, da un orecchio all'altro. E come prima di lui il Maldo-

ror di Lautréamont e *L'homme qui rit* di Victor Hugo, lo fa per uniformarsi, per essere come gli altri, per anegare nel sangue un'individualità malata, per cancellare un'insostenibile diversità. Ma contrariamente ai suoi più che centenari predecessori, che non solo falliscono nell'impresa ma si ritrovano ancor più separati, emarginati, orribilmente diversi, questo anonimo "il" riesce a «rent[er] dans l'ordre» presentandosi all'unica scadenza per la quale gli uomini sono tutti uguali, la morte. Ed è proprio questa la differenza tra il personaggio di Carrère e i suoi antecedenti: lui solo è un uomo a tutti gli effetti soggetto quindi, come tutti, alla morte.

Ma se questa è la scintilla che ha innescato la riflessione su questo personaggio e questo romanzo, l'approfondimento dell'analisi è il raffronto con il resto dell'opera, non solo romanzesca, di Emmanuel Carrère, hanno fornito l'occasione di un'interpretazione che si spinge un po' più lontano, fino a coinvolgere le radici della concezione della letteratura e del reale su cui l'autore fonda il suo lavoro. *La moustache* è il terzo romanzo di Emmanuel Carrère. *L'amie du jaguar* (1983) e *Bravoure* (1984) avevano costituito l'esordio narrativo del giovane e brillante autore che aveva già dato alle stampe, nel 1982, un saggio biografico dedicato a Werner Herzog. Nel 1986, invece, insieme alla *Moustache*, Carrère pubblica un libro interessantissimo intitolato *Le déroit de Behring. Introduction à l'uchronie*. Si tratta della rielaborazione di un suo "mémoire" di qualche anno prima. Rielaborazione che risente, a mio parere, della seppur breve, allora, carriera di scrittore e che viene sfruttata da Carrère per mettere a punto, come vedremo, una sorta di sua personale poetica del romanzo. Anche in questo caso è utile forse partire dalla fine del libro. Le ultime pagine sono dedicate alla spiegazione del titolo e veniamo a sapere che si tratta di un'allusione al romanzo *Vers le déroit de Behring* (1978) del poeta belga Marcel Numeraire. Le ultime parole del libro chiosano una lunga citazione di questo romanzo:

« [...] Je l'ai suivi des yeux, ébloui par la certitude – neuve pour moi, et inébranlable – que ce qui m'arrivait était bien le réel. Et,

quoi qu'il m'y arrive, je m'en suis réjoui. Je m'en réjouis encore, à l'heure qu'il est.»

Voilà. En plus concret, c'est ce que je voulais dire. Qu'il faudrait s'éloigner de l'uchronie, des univers parallèles, du regret qui les obsède, et s'aventurer au pays du réel. C'est difficile, mais j'aimerais essayer, autrement qu'en citant un livre – et en piquant son titre.

Paris, 1980-1985¹

Se dunque *La moustache* si concludeva con un ritorno all'ordine, *Le déroit de Behring* termina con un ritorno al reale. È che il caos che domina nel romanzo è causato proprio, come vedremo, dall'inelcidibilità, dall'irriconoscibilità del reale che si presenta simultaneamente sotto diverse sembianze.

La trama del libro si può riassumere come una tensione tra due eventi drammatici. Si è già parlato di quello finale. L'episodio iniziale, apparentemente banale, vede il protagonista radersi i baffi per fare una sorpresa alla moglie, che non lo aveva mai visto senza. Il drama si scatena immediatamente, quando il suo gesto, vissuto intensamente, non viene rilevato da nessuno. Non solo nessuno, a cominciare dalla moglie, si accorge della mancanza dei baffi: tutti, anche perfetti sconosciuti, sostengono che non li abbia mai avuti. Nella storia si consuma il dramma di una percezione malata della realtà e dell'altro, fino al punto che il lettore si trova in una singolare situazione. Disponendo soltanto del testo in cui un narratore rigorosamente ceteroidegetico espone, senza mai prendere posizione, le due visioni

¹ E. CARRÈRE, *Le déroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 1986, p. 122-3. D'ora in poi il riferimento alla pagina sarà fornito, tra parentesi e preceduto dalla sigla *DB*, direttamente nel testo. Cito anche la data in calce per far notare che non solo la riflessione sui problemi affrontati nel saggio, ma anche la sua stessa sostanza contemporanei al lavoro per *La moustache* ed è quindi assai difficile che i due libri non si siano reciprocamente influenzati. Quanto al terzo libro, quello citato e interamente riassunto da Carrère, approfondite indagini sul titolo e sull'autore non hanno dato alcun risultato. Carrère, insomma, ha inventato un "unoman", che mi riservo di studiare più da vicino in futuro.

della realtà, pur identificandosi naturalmente con chi è solo, separato e quindi più debole, è indotto ad ogni pagina a dubitare di ciò che gli viene detto da una parte e dall'altra.

Va detto che, a una rilettura attenta, emerge fin dall'inizio qualche discrepanza discutibile, siccome annunciatrice.

Va detto che, a una rilettura attenta, emerge fin dall'inizio qualche lieve anomalia, qualche piccola dissomanza annunciatrice:

Il leva les yeux. Pas terrible. Le hâle des sports d'hiver, à Pâques, tenait encore un peu sur son visage, si bien que la place de la moustache y découpaient un rectangle d'une pâleur déplaisante, qui paraissait même faux, plaqué: une fausse absence de moustache, pensa-t-il, et déjà, sans abdiquer complètement la bonne humeur malicieuse qui l'y avait poussé, il regrettait un peu son geste, se répétait mentalement qu'en dix jours le malheur serait réparé.²

In questo caso, però, veniamo rapidamente rassicurati:

Il rinça aussi les ciseaux, les essuya ensuite pour qu'ils ne rouillent pas. La puérilité de ce camouflage le fit sourire: à quoi bon nettoyer les instruments du crime quand le cadavre se voit comme le nez au milieu de la figure? (*M.*, p. 15)

In un contesto in cui è continua e insistente la ricorrenza di espressioni come «jouer la comédie», «faire semblant», di sostanziosi come *gag*, *blague*, *plaisanterie*, *canular* e soprattutto dell'aggettivo *fauve*: il protagonista stesso viene assalito dal dubbio;

Le vin aidant, il se surprit lui-même à oublier, l'espace d'une minute, qu'il avait rasé sa moustache, que les autres feignaient de ne pas le remarquer et, lorsqu'il s'en rendait compte, jetait un coup d'œil au miroir surmontant la cheminée afin de se persuader qu'il n'avait pas rêvé, que le phénomène, apparemment oublié de tous,

² E. CARRIÈRE, *La monstache*, Paris, P.O.L., 1986 poi in «Folio», 1990, pp. 13-4. D'ora in poi il riferimento alla pagina sarà fornito, tra parentesi e preceduto dalla sigla M, direttamente nel testo.

persistait cependant, ainsi que la mystification dont il était victime consentante [...] (M, p. 22)

Il dramma comincia a configurarsi come una serie progressiva di perdite sempre più profonde, dolorose, ulceranti. Abbiamo visto perdere per prima la percezione del confine tra verità e menzogna e delininarsi una realtà nebulosa, incerta, che ha perso di univocità. Il passo successivo verso la distruzione delle coordinate caratteristiche del reale è il primo di una serie di "momenti della verità", uno più sconcertante dell'altro:

«Qu'est-ce que c'est que cette histoire de moustache ? Agnès, murmura-t-il, Agnès, je l'ai rasée. Ce n'est pas grave, ça repoussera. Regarde-moi, Agnès, qu'est-ce qui se passe ?» Il répétait chaque mot, doucement, chantonnant presque tout en la caressant, mais elle s'écarta de nouveau, les yeux écarquillés [...]. «Tu sais bien que tu n'a jamais eu de moustache. Arrête ça, s'il te plaît.» Elle criait : «S'il te plaît. C'est idiot, s'il te plaît, ça me fait peur, arrête ça... Pourquoi fais-tu ça ?» chuchorait-elle pour finir. (*M*, pp. 30-1)

La parola chiave di questo dialogo è indubbiamente l'avverbio "jamais", che proietta la visione della "verità" sul passato falsificandolo, facendo vacillare una certezza che, nella sua evidenza, non aveva mai avuto bisogno di conferme. È la concezione del tempo, ora a vacillare. Il passato non è più garanzia di autenticità, non sta più lì a testimoniare di sé. E il passato è ormai immodificabile, a meno che non si sia un «synchroniste».

Soit donc le passé, la somme de tous les événements réputés s'être produits jusqu'à l'instant où l'chronique prend la plume – et, à mesure qu'il écrit, ce passé se charge d'instants supplémentaires, pèse davantage sur ses épaules et augmente d'autant le champ de son intervention. Dans ce territoire immense, borné seulement par le fugace présent et par les limites de la connaissance historique, il

s'agit d'opérer une modification, et qu'elle soit lourde de conséquences. (*DB*, p. 15).

Ma chi sarebbe nel nostro caso l'«uchroniste»? Agnès o il suo anonimo marito? Come ho già sottolineato il testo non dà risposta a questa domanda, che pure non può che essere riformulata ad ogni pagina. E dalla parte della «verità» di Agnès continuano ad aggiungersi, uno a uno, tutti i personaggi del romanzo, come a voler dar peso, dimensioni, limiti a «quella» visione della realtà, la visione dell'altro. Ma a tutti costoro non viene data l'occasione di pronunciarsi esplicitamente, come aveva fatto Agnès: si è fatta strada una teoria del complotto. Le avrebbe avuto modo di organizzare la farsa, di aver tirli uno a uno di quale fosse la verità da conclamare e quindi lui rinuncia a interrogarli. In ogni caso, nessuno dà segno di notare qualche cosa di nuovo sul suo viso, se non i sintomi di un disagio sempre più evidente, di qualcosa che non tarderà ad essere definito follia. La situazione non migliora con il ricorso alle prove materiali. Una giovane coppia che vive insieme da molti anni, ha fatto diversi viaggi, dispone certamente di un album fotografico.

«Écoute, dit-il, nous avons bien des photos quelque part. Celles de Java, tiens.»

Sortant du lit, il fouilla dans le tiroir du secrétaire, en retira le paquet des photos de leurs dernières vacances. Ils figuraient tous deux sur bon nombre d'entre elles.

«Alors ?» dit-il en lui tendant une. Elle jeta un coup d'œil, leva les yeux sur lui, la lui rendit. Il la regarda: c'était bien lui, vêtu d'une chemise de batik, les cheveux collés sur le front par la sueur, souriant et moustachu.

«Alors ?» répéta-t-il.

Elle ferma les yeux à son tour, les rouvrit, répondit d'une voix lasse: «Qu'est-ce que tu veux prouver ?» Il voulut dire «arrêté», encore une fois, argumente, mais se rappela, soudain épuisé lui aussi, que tout allait recommencer, revenir à la

case départ, c'est le plus intelligent qui s'arrête le premier, autant de baisser les bras, attendre que ça passe. (*M*, p. 35)

Ho citato l'episodio per intero perché tutti i successivi saranno costruiti con la stessa modalità: sembra che la prova debba essere risolutiva ma l'altro non si esprime, sembra non prenderla in considerazione, dà per scontata la "sua" evidenza, mentre a noi viene solo mostrata la prova dalla visuale del protagonista, non ci viene fornita una descrizione oggettiva, "realista". Infatti, non funzionerà nemmeno la prova principe: i baffi tagliati.

Il trouva vite le sac, plus petit, qu'on plaçait dans la poubelle de la salle de bain, en retira des cotonstiges, deux tampax, un vieux tube de dentifrice, un autre de tonique pour la peau, des lames de rasoir usagées. Et les poils étaient là. Pas tout à fait comme il avait espéré, nombreux mais dispersés alors qu'il imaginait une touffe bien compacte, quelque chose comme une moustache tenant tout seule. (*M*, pp. 53-4)

Ma con questa prova ottiene solo di compiere un passo ulteriore, che sarà decisivo, verso la perdizione e la perdita di ogni appiglio nel reale:

«Qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce que tu as dans la main ?

– Des poils, dit-il se relevant de rire méchamment.
– Oh, non ! Non, tu ne va pas recommencer...
– Les poils de ma moustache, poursuivit-il. Tu peux regarder.
– Tu es fou.» (*M*, p. 54)

Pronunciata questa parola, niente sarà più come prima. La follia sancisce la separazione definitiva, la diversità, l'emarginazione. Quelle tre lettere lo cancellano dal mondo della realtà univoca ed evidente. Per la prima volta si muove dalle sue certezze ed esamina un'alternativa: adeguarsi

Il commençait même à penser que l'affaire pourrait en rester là, qu'il n'était pas nécessaire d'aller voir un psychiatre: il suffisait, s'agissant de son ex-moustache, de se rassurer à ce qui semblait être l'opinion générale, et de ne plus en parler. (*M*, p. 63)

O cercare di mettere ordine, di stabilire una volta per tutte chi è folle, chi deve andare «voir un psychiatre». Per far questo occorre rivolgersi a un terzo, qualcuno che non sia condizionato, che riesca a vedere davvero la realtà così com'è.

Incroyable, tout de même, qu'il soit si difficile de trouver un arbitre pour les débattre sur un point aussi objectif, une évidence qui devait s'imposer à tout le monde. (*M*, p. 65)

Ma siamo ancora ben lontani dall'aver trovato l'evidenza lampante, l'oggettività pura. Si rivolge a una giovane donna fingendo di essere cieco e di voler sapere di chi sia la carta d'identità che si è ritrovata in tasca:

«Nous faites erreur, monsieur, dit enfin la jeune femme, ce doit être votre carte d'identité. En tous cas, c'est vous sur la photo. [...] Vous êtes sûre ? demanda-t-il. Est-ce que l'homme sur la photo porte une moustache ?

— Bien sûr, dit encore la jeune femme, et il sentait qu'elle glissait entre ses doigts suspendus en l'air le rectangle de carton plié. «Eh bien, insista-t-il, jouant le tout pour le tout, je n'en porte pas, moi ! — Mais si.» (*M*, pp. 69-70)

Ecco, inattesa, la terza verità, che oltre a falsificare il passato, come le precedenti, falsifica anche il presente, lo modifica rendendolo irriconoscibile. Il lettore a questo punto è anche più che disorientato. Se è vero che la letteratura è il luogo in cui trovano forma i sogni e l'immaginazione fabbrica un mondo alternativo, sempre diverso da quello reale almeno per qualche piccolo ma mai insignificante particolare o se, per dirla con Carrère,

[...] toute œuvre de fiction [...] modifie le passé de quelque manière. Toute forme de romanesque effleure l'uchronie, dans la mesure où elle intègre à la trame d'une histoire connue des événements imaginaires. (*DB*, p. 15)

È perlomeno raro che il romanzo cerchi di mostrare come vere, falsificate quindì tutte, tre diverse rappresentazioni del reale.

A questo punto il senso di perdita si approfondisce e il protagonista perde la memoria insieme alla concezione del tempo. Per meglio dire, non si tratta della perdita della memoria intesa come fallito di ricordare eventi passati. Come per i baffi, la cui presenza, o mancanza, aveva provocato l'insorgere di visioni della realtà incontrabilmente diverse e contraddittorie, anche la memoria suscita ritornelli diversi e contraddittori e quindi, almeno in parte, inevitabilmente falsi.

Mais on devait aller déjeuner chez mes parents, comme toutes les dimanches, c'est bien ça ?

«Mon père est mort, dit-elle. L'année dernière.»

Il resta une minute la bouche ouverte, catastrophé, étonné que les larmes ne coulent pas, et la catastrophe soudain était de nature differente: il souffrait moins, cette fois, de constater une nouvelle perute de mémoire, si atroce fût-elle, que d'apprendre la mort de son père, de savoir qu'il ne le reverrait plus, qu'il ne l'avait plus vu, en réalité, depuis un an. Il se rappelait, pourtant, le déjeuner du dimanche précédent. Et même sa voix, la veille, sur le répondeur. Sa voix qu'il avait effacée. (*M*, p. 104)

Il nostro protagonista, quindi, si comporta da «uchroniste», modificando il passato, trasforma la sua vita passata in letteratura, la reinventa, ne fa in buona sostanza un romanzo. La perdita di contatto con la realtà è quasi definitiva. Permanegono le sensazioni spaziali, la conoscenza dei luoghi, tanto quella empirica, dei luoghi conosciuti e frequentati (l'appartamento, la strada di casa, la fermata del métro) che quella encyclopédica, di luoghi geografici mai visitati, fatta so-

prattutto dell'abilità di individuarli su una carta e di ricordarne la collocazione. Il caos ha comunque ormai invaso la sua vita e si fa sempre più impellente la necessità di mettere ordine, di «avoir un psychiatre». Ma in un momento di calma, aiutato da un sonnifero che, dandogli il sonno, lo aiuta a ristabilire una certa regolarità nel trascorrere del tempo, riesce a formulare quattro ipotesi di reale. Il caos può essere ridotto a non più di quattro realtà, ancora una volta diverse e contraddittorie.

Premièrement, il était fou. [...] non, non, ses souvenirs étaient trop précis. Donc son père vivait, ses amis existaient, il avait rasé sa moustache. En admettant cela, deuxième hypothèse: Agnès était folle. Impossible, les autres ne seraient pas entrés dans son jeu. [...] Troisièmement: Agnès faisait bel et bon une blague, la poussait très loin [...] on aurait arrêté les frais en voyant que ça tournait au vinaigre. [...] Restait un quatrièmement, qu'il n'avait pas envisagé jusqu'à présent. C'était qu'il s'agissait d'autre chose que d'une blague [...] un plan dirigé contre lui, visant à le rendre fou, à le pousser au suicide [...] (M, pp. 109-10)

A questo punto, all'apparire della quarta ipotesi, il lettore potrebbe rassicurarsi, magari un po' deluso: il romanzo è un *noir*, si tratta di un complotto ben ordito da Agnès, magari aiutata da un amante... Ma ancora una volta una sola lettura non basta, non rende conto del caos che perdura e aumenta. La confusione si fa inestricabile, il peso dell'incertezza di ogni cosa è talmente insopportabile che il protagonista non riesce a far altro che fuggire. E questa fuga, che inizia verso luoghi apparentemente noti (la casa dei genitori, ad esempio) che però non si ritrovano più, lo porta con un'accelerazione insostenibile dall'altra parte del mondo, in luoghi di cui non sa più nulla e che può finalmente conoscere attraverso la loro semplice e nuda evidenza. Come in un film, va all'aeroporto, con in tasca solo il passaporto e sceglie una destinazione a caso: Hong Kong. Lo spaesamento lo travolge, in volo non sa dove si trova, non ha più legami con lo spazio conosciuto. Fa scalo in un luogo sconosciuto, il Bah-

reh, dove, a sottolineare la confusione spaziale, osserva una carta che rappresenta una realtà geografica diversa, un mondo senza la Spagna, «inexplicablement remplacée par une mer d'un bleu soutenu qui s'étendait des Pyrénées à Gilbraltar». Il viaggio si conclude a Hong Kong, una realtà ignota che può essere osservata e compresa così come si presenta. Nell'impossibilità di sciogliere il caos, qui lo si può cancellare con un colpo di spugna.

L'idée lui vint, folle mais envirante, qu'il pourrait très bien rester à Ilong Kong, ne plus donner de ses nouvelles, n'en attendre aucune d'Agnès, de ses parents, de Jérôme, les oublier, oublier son métier et trouver n'importe quoi à faire pour subsister ici, ou ailleurs aussi bien, en un lieu où en tout cas on ne le connaissait pas, où personne ne s'intéressait à lui, où on ignorerait toujours s'il avait ou non porté une moustache. Tourner la page, reprendre à zéro [...]

(M, p. 137)

La scelta di Hong Kong equivale alla rinuncia a capire, a rimettere l'ordine. Anche qui lui è diverso dagli altri, si comporta in maniera anomala, ma non è il suo mondo, è un mondo altro in cui non conta più le stesse cose, non importano il tempo, lo spazio, i baffi. Quando, dopo aver scoperto la «sentière reversibilité» del ferry boat su cui passava le giornate compiendo un numero impreciso di traversate nei due sensi, si ritrova l'unico, simbolicamente, a viaggiare seduto con le spalle all'arrivo guardando in faccia tutti gli altri, assapora l'insperata libertà di poter vivere secondo le sue coordinate che improvvisamente si ricompongono a costituire un ordine, il suo ordine.

Il cut un instant de gêne, mais l'indifférence générale lui procure tout de suite après un sentiment d'apaisement et il interrompt le geste de réversion qu'il amorçait, resta à sa place et même éclata de rire. Seul contre tous, seul à soutenir qu'il avait une moustache, un père, une mémoire dont on le spoliat, mais ici, apparemment, cette singularité ne se remarquait pas, tout ce qu'on exigeait de lui,

c'était qu'il descendre du ferry une fois à quai, libre d'y remonter en acquittant le péage. (*M*, p. 137)

Ma in questo ordine ristabilito si insinua di nuovo l'inquietudine, la paura che in un futuro dai contorni indeterminati possa riaffacciarsi il desiderio del passato, la voglia di ristabilire una verità su cui poggiare i piedi per ritrovare la pace.

[...] une fois choisie la seule action raisonnable, soit s'envier au bout du monde, tout le problème était de s'en tenir là, de ne plus bouger, de ne plus agir, de ne pas accomplir autrement qu'en pensée le mouvement inverse. [...] Il aurait fallu pouvoir couper les ponts, se placer dans une situation matérielle ou physique telle que le retour soit à jamais interdit. (*M*, p. 147)

Simmetricamente a quanto accadeva all'inizio del dramma, la parola chiave di questo passo è di nuovo "jamais". Ma se all'inizio, pronunciata da Agnès, proiettava un'ombra di irreversibilità sul passato, qui ha la rassicurante funzione di dare dei limiti al futuro, di determinarlo anche spazialmente. Quello che veniva definito un problema, cioè resistere nella nuova situazione, diventa poco a poco un dramma: le ipotesi, i ricordi, gli interrogativi, si affacciano numerosi soprattutto nelle ore notturne e resistere diventa sempre più difficile.

Il savait que la nuit, comme d'habitude, serait dure à passer, que des idées contradictoires, obstinées, exclusives, se porteraient à l'assaut de son cerveau, qu'il voudrait tour à tour, sûr de ne plus varier, reprendre le ferry, filer à l'aéroport, se jeter par la fenêtre, et que le sport consistrait à ne rien faire de tout cela, de manière à se retrouver au matin en vie, la moustache croissant, en s'étant contenté de rêver des actes irrémédiables. Il craignait plus que tout, sous l'effet d'une nouvelle lubie, de raser sa moustache et de devoir ensuite tout reprendre à zéro. Il entrevit une suite de jours et de nuits scandée par l'alternance des rasages, des espoirs de repousse, vainement éternisée dans l'attente, l'indécision, la succession plutôt de déci-

sions contraires. Les idées noires revenaient, c'était prévu, bien sûr, le toni erait de tenir. Tenir, rien de plus. (*M*, p. 159)

Il protagonista gradualmente prova un nuovo sentimento: la paura che va a sostituirsi alla sorpresa, allo sconcerto. E a far paura è il futuro che ormai si presenta anch'esso caratterizzato dall'indecisione, che non è, come sembrava all'inizio, un tempo governabile, programmabile. «Passarsi alcuni giorni nello sforzo di resistere, di non pensare, di cancellare il passato e di vivere il futuro come un susseguirsi di brevi istanti di presente, di realtà, in cui non ci fosse spazio per il ricordo né per il fantascro, arriva all'improvviso uno di questi istanti che di nuovo, come accadeva a Parigi in un passato remoto e rimosso, è fatto di una realtà impossibile, imprevedibile, che tuttavia si inserisce perfettamente nella visione del mondo degli altri. «The lady is upstairs» La frase pronunciata dal portiere dell'albergo, apparentemente inoffensiva, apre il luogo di una realtà altra, insostenibile, rimette in campo le quattro ipotesi che, con la loro irriducibilità, lo avevano costretto alla fuga. Ma questa volta, e sarà questo a condurlo al gesto estremo, questa realtà la verità anche lui: Agnès è nella stanza, di ritorno dalla spiaggia come nel corso di una normale vacanza progettata e vissuta insieme. L'essenza tragica di questa frase è proprio lì, nel descrivere pedissequamente una realtà controllabile, vera. È quel verbo al presente, "is", a renderla concreta, a non lasciare aperti margini per l'immaginazione.

[...] dès qu'on écrit [...] que «la marquise sortit à cinq heures», toutes choses qui ne se sont pas produites ou tout au moins ne sont pas vérifiées, on entre dans une temporalité douteuse, hantée par des héros imaginaires, et l'uchronie n'est pas loin. (*DB*, p. 16)

Qui invece l'impatto con la realtà è ormai diretto, insostenibile. Per resistere a questo impatto lo scrittore ha, dice Carrère la ressource aussi d'écrire des romans, d'y vivre des destins plus heureux ou tragiques, peu importe, mais soustraits à l'imponibile. Fable pesanteur du réel. (*DB*, p. 117)

In questo romanzo, tuttavia, è proprio il ritorno all'ineluttabilità del reale a provocare l'altro ritorno definitivo, quello all'ordine che, come si è detto, tentate tutte le strade nel tempo e nello spazio, è possibile solo attraverso la morte.

Mi pare che questo libro si possa considerare, come accennavo all'inizio, il primo passo dell'avventura di Carrère nel «pays du réel». Ne emerge un'idea di reale complessa, fatta non solo di esteriorità, rappresentabilità, misurabilità, ma anche e forse soprattutto di interiorità, di capacità di relazione con l'altro. Il reale non è tanto qualcosa di solido, di materiale, che la letteratura può descrivere oggettivamente, rappresentare storicamente nel suo movimento attraverso il tempo. Il reale è per Carrère il rapporto che ogni individuo stabilisce con ciò che ha intorno, con l'altro, è il sedile con lo schienale reversibile del ferry boat che può essere rivolto indifferentemente verso il punto di partenza o quello di arrivo. Voltando o non voltando quello schienale l'individuo configura il proprio rapporto con il mondo.

La ricerca di Carrère ha continuato ad avanzare in questo senso, producendo una galleria di personaggi in cerca non solo di un'identità ma, a mio parere di qualcosa di più profondo, della natura e delle dimensioni del proprio rapporto con il mondo e con l'altro. È questo che cerca la protagonista di *Hors d'atteinte?* (1988) ed è proprio con la realtà e con le proprie percezioni di essa che fa i conti il piccolo Nicolas, protagonista della *Classe de neige* (1995). Ma è soprattutto attraverso questa lente che Carrère osserva personaggi reali. Come una paradossale «aventure au pays du réel» è narrata la vita dello scrittore Philip Dick in *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993) e soprattutto è sull'incerto confine tra realtà immaginazione e tra verità e menzogna che è presentata, e in certo modo rivissuta, la tragica vicenda umana di Jean-Claude Romand nell'*Adversaire* (2000).

ELISABETTA SIBILIO