

Comparatismi VI 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211844>

Temi del traditore e dell'eroe Oblio e racconto della guerra civile europea

Riccardo Antonangeli

Abstract • Questo studio prende in esame la narrazione di memorie difficili o traumatiche. In particolare, sarà oggetto della mia indagine il tentativo compiuto nel secondo dopoguerra, in Francia e in Italia, di raccontare i traumi della guerra civile e del collaborazionismo. Il desiderio di raccontare si scontra con l'opposta istanza dell'oblio. Prendendo come punto di partenza teorico il concetto di *finalizzazione* contenuto in *L'autore e l'eroe* di Michail Bachtin, il saggio analizzerà opere in cui il personaggio del fascista, o del collaborazionista, resiste al tentativo dell'autore di incorniciarlo entro i limiti di una trama narrativa. L'analisi toccherà *Il conformista* di Alberto Moravia, *L'Enfance d'un chef* di Jean Paul Sartre, *La Ronde de nuit* di Patrick Modiano e *Strategia del ragno* di Bernardo Bertolucci.

Parole chiave • La Ronde de nuit; Strategia del ragno; L'Enfance d'un chef; Il conformista; Personaggio del fascista.

Abstract • This essay investigates the narrative account of problematic memories. In particular, my inquiry will focus on the attempts, made in Italy and France, to recount the traumas of the 1944 civil war and of 'collaborationism', in works such as *The Conformist* by Alberto Moravia, *The Childhood of a Leader* by Jean Paul Sartre, *The Night Watch* by Patrick Modiano and *The Spider's Stratagem* by Bernardo Bertolucci. Starting from the concept of *finalization* theorized by Mikhail M. Bakhtin in *Author and Hero in Aesthetic Activity*, I will argue that the character of the fascist spy or traitor resists to be finalized by the author within the coherent, meaningful whole of the plot.

Keywords • La Ronde de nuit; Strategia del ragno; Il conformista; L'Enfance d'un chef; Fascist Character.

Temi del traditore e dell'eroe Oblio e racconto della guerra civile europea

Riccardo Antonangeli

Nel corso della Seconda Guerra Mondiale, Francia e Italia condivisero, secondo modalità ovviamente specifiche e per molti aspetti diverse, una comune esperienza di collaborazionismo con la Germania e di resistenza all'occupazione, culminata, in entrambi i casi, in episodi di vera e propria guerra civile. Durante gli anni '50, una memoria ufficiale e di Stato ha ben presto favorito il consolidarsi di un racconto mitico della lotta di Liberazione dall'occupante tedesco: l'Italia e la Francia uscite dal conflitto erano nazioni nuove, fondate sulla Resistenza, un movimento che, in quest'ottica magniloquente, veniva considerato come il risveglio delle più nobili e alte qualità morali dei due popoli, l'eroico riscatto, scevro da peccati e divisioni, dopo le 'parentesi' di Vichy da una parte e di Salò, e del *ventennio*, dall'altra. L'identità nazionale poté, così, iscriversi entro i confini ben definiti e apologetici del mito resistenziale. Il male e il nemico vennero relegati fuori da tale cornice identitaria e tra vittima e carnefice si tracciò un'invalicabile, chiara linea di demarcazione: da un lato, l'incarnazione del male assoluto, l'invasore straniero, dall'altro il *repubblicano* o il *pétainiste*, cattivi di un grado minore, di riflesso, imitazioni farsesche delle SS.¹ Così, Vichy in Francia e la guerra civile del '43-'45 in Italia divennero tema rimosso, «*stranded objects*»² di un passato traumatico che, se sottratto all'oblio, rischiava di frammentare il mito illusorio di un popolo unito. A cavallo tra gli anni '60 e '70 la generazione nata da quella che aveva vissuto direttamente quei traumi s'impegna in un lavoro di demistificazione del mito di una resistenza epurata delle sue molteplici anime, aprendo di fatto le porte ad un'analisi e a resoconti storici più approfonditi e complessi del collaborazionismo e della guerra civile.³

In Italia e Francia, la letteratura e il cinema che, tra l'inizio del conflitto e metà anni '70, hanno tentato di raccontare e rappresentare quegli 'anni difficili', riflettono nella loro trama, nelle loro strategie narrative, nella scelta di temi e motivi e nel ritratto dei vari personaggi, queste fluttuazioni della memoria collettiva, nonché l'evoluzione parallela della

¹ Su questo tema si vedano: Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale*, Roma-Bari, Laterza 2013; Claudio Fogu, «*Italiani brava gente*». *The Legacy of Fascist Historical Culture on Italian Politics of Memory*, in *The Politics of Memory in Postwar Europe*, ed. by Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, Claudio Fogu, Durham and London, Duke University Press, 2006, pp. 147-176.

² Eric L. Santner, *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990.

³ La bibliografia a riguardo è, ovviamente, vastissima sia in campo francese che italiano. Per un'introduzione si vedano almeno: Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza* [1991], Torino, Bollati Boringhieri, 2013 e Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy* [1987], Paris, Seuil, 1990, trad. di Renato Riccardi, *La Francia di Vichy*, Bologna, il Mulino, 2010.

storiografia sull'argomento. Storia e mito s'intrecciano e contaminano. Se l'eroe del racconto è il partigiano e l'antagonista il nazista o il fascista, esiste una terza categoria di personaggi minori: il collaborazionista, una figura da declinare nelle diverse variazioni di traditore, spia, voltagabbana, delatore e doppiogiochista. L'ambiguità e l'ambivalenza di questo tipo di *figuranti*, posizionati nella *zona grigia*, sulla soglia tra eroe e 'cattivo', sembrano mettere in crisi la distinzione netta e immediata con il nemico, offuscare i confini tra le categorie di bene e male e, infine, complicare il raggiungimento di una verità storica oggettiva e di una memoria condivisa. I motivi e le ragioni che spinsero un concittadino a scegliere il lato sbagliato della Storia sono, agli occhi dell'autore antifascista, un mistero, e nel testo essi hanno la funzione retorica di un enigma: ostacolano il desiderio di conoscenza e allo stesso tempo lo stimolano.⁴ Da un lato si vorrebbe fare del collaborazionista un *tipo*, astrarre da tanti dettagli e casi particolari, un carattere universale capace di illuminare le cause di eventi inspiegabili e fuori logica;⁵ dall'altro, l'identità ambigua, divisa, indefinibile si presta perfettamente a rispecchiare la soggettività instabile, confusa, multiforme di un Io orfano di un mito d'origine su cui fondare la propria condotta etica e morale rispetto al mondo.

Il presente studio si propone di investigare l'evoluzione del rapporto tra questo tipo di personaggi, la trama che li incornicia e l'autore che desidera ricostruirne l'identità, soprattutto in due testi chiave: *La Ronde de nuit* di Patrick Modiano (1968) e *Strategia del ragno* di Bernardo Bertolucci (1969). Nelle due opere in questione, la voce narrante, e la prospettiva sulla realtà, coincidono con un *sé* privo di un'identità definita e coerente. Il narratore in prima persona è, infatti, un enigma, forse un eroe o forse un traditore, ora un partigiano, ora un fascista. La trama che ne scaturisce non procede teleologicamente come una serie di cause ed effetti, un insieme coerente di inizio, svolgimento e fine, ma desidera una chiusura e una soluzione che non arriveranno mai. La temporalità è, così, quella circolare di una spirale infinita, in cui la verità intorno all'oggetto che si vorrebbe conoscere-ricordare, l'identità traumatica dell'eroe-testimone della guerra civile, si perde in una relatività e contingenza assolute. L'archetipo del tipo, di cui sia *La Ronde* che *Strategia* inscenano la frantumazione, lo smarrimento e l'alienazione, è da andare a ritrovare in un'altra 'coppia' di testi scritti dalla generazione dei 'padri', testimoni diretti della guerra: *L'Enfance d'un chef* di Jean-Paul Sartre (1939) e *Il conformista* di Alberto Moravia (1951). In questo caso il rapporto tra autore, eroe e trama è ancora diverso: il racconto si muove, infatti, in avanti teleologicamente e l'identità del personaggio è costruita secondo un ordine necessario e causale che imita il realismo del *Bildungsroman* ottocentesco. Il nemico-collaborazionista è sì un oggetto misterioso ma l'autore riesce ad incorniciarlo entro la forma estetica coerente e significativa di un genere letterario, quella del romanzo di formazione: al termine

⁴ Per alcune definizioni di 'enigma', rilevanti ai fini di questo saggio, si vedano: Aristotele, *Dell'arte poetica*, Milano, «Fondazione Valla»-Mondadori, 2010; Roland Barthes, *S/Z*, [1970], trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973; Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* [1971], trad. di Elisabetta Ceciarelli, *Poetica della Prosa. Le leggi del racconto*, Bari, Theoria, 1989, pp. 7-20.

⁵ La definizione di *tipo* utilizzata in questo saggio deriva soprattutto da due opere: Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1924], a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2000, pp. 164-166; Lydia Ginzburg, *On Psychological Prose* [1971], trans. by Judson Rosengrant, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 221-270.

del processo di *Bildung* l'autore avrà assegnato alla scelta di collaborare con il nemico una ben definita spiegazione, psicanalitica e sociale.⁶

L'Enfance d'un chef è il racconto d'iniziazione e di formazione di Lucien Fleurier, figlio di un ricco industriale di provincia. La narrazione segue il protagonista dalla nascita fino all'arrivo a Parigi e alla sua definitiva maturazione in antisemita e membro dell'*Action Française*. La novella rappresenta la risposta dell'autore a un semplice quesito: quali sono le cause sociali e psicologiche che formano la personalità di un fascista antisemita? La trama, dunque, si presenta come il tentativo di comporre una biografia che permetta di definire chiaramente il personaggio, inserirne l'identità entro categorie precise e riconoscibili. L'identità di Lucien, però, appare, sin dall'inizio, come un mistero. Genitori e parenti, quando ancora è nella culla, lo scambiano per una femminuccia. La sessualità ambigua, indecisa, indefinita, sarà, da questo momento in poi, uno dei tratti tipici del personaggio del fascista. L'esistenza gli appare come qualcosa d'irreale, una commedia, un ballo in maschera in cui ciascuno interpreta un ruolo. Le prime parole del racconto sono quelle che Lucien rivolge a sé stesso: «Je suis adorable dans mon petit costume d'ange»,⁷ poco dopo, in un'altra scena, viene mascherato da Pierrot per il Martedì Grasso, mentre, nella successiva, gli raccontano del lupo *en travesti* di *Cappuccetto Rosso*. Quest'intuizione perturbante lo porta, sin da piccolo, a compiere atti violenti senza considerarne le conseguenze, ovvero, a scindere gli effetti dalle cause. Se tutto è un gioco casuale, anche il dolore non può esistere per davvero e, allora, eccolo esercitarsi a uccidere piante e insetti con una canna di giunco. Alla radice dell'attrazione per il male c'è, secondo Sartre, un tipo di alienazione nei confronti della realtà che ben presto porterà Lucien dal decapitare piante e insetti alla violenza contro gli uomini.

La formazione di Lucien sembra scandita dal ritmo del rapporto in continua evoluzione tra *sé* e *altro*. La conquista di una propria identità, circoscritta entro confini ben definiti, sembra sfuggire all'Io dell'eroe almeno finché questi non sarà stato capace di vedersi dal di fuori, di guardarsi, cioè, come lo osserverebbe l'autore: mentre agisce nel reale come un *altro*, come un personaggio di una storia, di una trama, a cui è possibile assegnare un significato. Ormai adolescente, Lucien afferma perentorio: «*Je n'existe pas*».⁸ L'incontro con un compagno di scuola socialista, Berliac, gli apre le porte della psicanalisi e di Freud. Improvvisamente quella strana sensazione di non esistere, di alienazione da una realtà che appare come un nulla e un'illusione, trovano una definizione: Lucien ha un *complesso*. La psicanalisi è la prima impalcatura teorica che permette all'eroe di inquadrarsi entro uno schema logico e sensato. La verità è nascosta nell'inconscio, tutto il resto è commedia. Oltre a Freud, grazie al compagno di scuola Berliac, Lucien incontrerà Bergère, un intellettuale di trentacinque anni che lo inizierà a Breton e Rimbaud e con il quale il ragazzo avrà la sua prima esperienza sessuale. La formazione di Lucien compie, così, un passo

⁶ I riferimenti alla trama narrativa come cornice che contiene il personaggio e lo chiude in significati definiti, sono da ricondurre ai concetti di *finalizzazione* e di *eccedenza di visione* teorizzati da Bachtin in *L'autore e l'eroe*, e a quello di *emplotment* in Hayden White, *Metahistory. Retorica e Storia* [1973], trad. di Pasquale Vitulano, Milano, Meltemi, 2019.

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Enfance d'un chef*, in Id., *Le Mur* [1939], Texte présenté et établi par Michel Rybalka et annoté per Michel Rybalka et Michel Contat in *Œuvres Romanesques*, Édition Établie par Michel Contat et Michel Rybalka avec la collaboration de Geneviève Idt et de George H. Bauer, Paris, Gallimard-«Bibliothèque de la Pléiade», 1981, p. 314, trad. di Elena Giolitti, *L'infanzia d'un capo*, in Id., *Il muro* [1947], Torino, Einaudi, 2015, p. 117: «Sono adorabile nel mio costumino da angelo».

⁸ Ivi, p. 333; «*Io non esisto!*» (p. 137).

ulteriore. Dopo «je suis une petite fille»⁹ ecco «[j]e suis un pédéraste»:¹⁰ «C'est la pente fatale, songeait-il, j'ai commencé par le complexe d'Œdipe, après ça je suis devenu sadico-anal et maintenant, c'est le bouquet, je suis pédéraste; où est-ce que je vais m'arrêter?».¹¹ La struttura del *Bildungsroman* è utilizzata dall'autore per scandire questo progressivo schiarirsi della coscienza dell'eroe. La conoscenza di sé sembra corrispondere alla scelta di un destino, di una trama all'interno della quale egli possa recitare un ruolo prestabilito. Il suo destino diventa, a questo punto, un percorso di assimilazione nel mondo, un desiderio di essere come gli altri, di trovare una ragazza e sposarsi, di non essere un reietto, un diverso, un pederasta ai margini della società.

La trama, la possibilità di destino, offerta dalla psicanalisi, verrà presto sorpassata e Lucien si lancia alla ricerca della prossima cornice nella quale inquadrarsi come personaggio con funzione e spazio conformi. Sarà, allora, il turno della politica e dell'antisemitismo, a cui lo introdurrà un altro compagno di classe, Lemordant. Tra la cornice della psicanalisi e quella dell'ideologia, Lucien ha l'impressione d'essere «un nuage capricieux et fugace, toujours le même et toujours autre, toujours en train de se diluer dans les airs par les bords».¹² Il momento dell'iniziazione vera e propria, del passaggio della soglia che lo separa dalla società, e dalla conquista di un'identità, è segnato dall'incontro con una ragazza, Maud, e dalla firma sull'*Action Française* di una petizione contro il quotidiano comunista *L'Œuvre*. Poco dopo aver baciato per la prima volta Maud ecco che Lucien «se voyait comme s'il était un autre»,¹³ mentre subito dopo aver letto il proprio nome nella lista di firmatari pubblicata sull'*Action*, sente attraversare il suo corpo da un brivido di *juissance*: «son nom était là, condensé, définitif».¹⁴ Dopo essersi riconosciuto in un complesso freudiano e, poi, nel *desarroi*, nell'angoscia di essere un pederasta, un escluso, ecco che Lemordant lo accoglie nella tribù dei *déracinés* e Lucien può riconoscersi in uno dei personaggi del romanzo di Barrès, *Les Déracinés* appunto. La retorica fascista di una vera Francia denaturalizzata, di una tradizione nazionale la cui energia plurisecolare veniva

⁹ Ivi, p. 314; «Sono già una femminuccia» (p. 117).

¹⁰ Ivi, p. 355; «Sono veramente un pederasta» (p. 161).

¹¹ Ivi, p. 356; «È la china fatale, – pensava, – ho cominciato col complesso edipico, poi son diventato un sadico-anale e adesso, per completare il mazzo, sono pederasta; dove mi fermerò?» (p. 161).

¹² Ivi, p. 363; «d'essere una nuvola capricciosa e fugace, sempre la stessa e sempre diversa, sempre nell'atto di dissolvere nell'aria i suoi contorni» (pp. 168-169).

¹³ Ivi, p. 370; «si vedeva come se fosse stato un altro» (p. 176). Il richiamo al «Je est un autre» di Rimbaud nelle *Lettres du voyant* è evidente (A. Rimbaud, *À Georges Izambard, 13 mai 1871* e *À Paul Demeny, 15 mai 1871*, in *Lettres (1870-1875)*, in Id., *Œuvres complètes*, Édition Établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard-«Bibliothèque de la Pléiade», 2009, pp. 340, 34). Il limite tra l'*Io* creatore del poeta e la realtà, l'*altro da sé*, è superato. Il soggetto, grazie ad una sorta di metempsicosi e metamorfosi continue, diventa oggetto, trasforma la propria identità a piacimento: «celui qui sait qu'il crée doit se dissocier de celui qui crée» (A. Guyaux, Préface, in Rimbaud, *op. cit.*, p. xviii). Grazie alla sua intelligenza sovrumana, il *sé* può dileguarsi in qualsiasi forma, identificarsi in *avatar* sempre diversi. Il poeta è un nuovo Prometeo, *capo* dell'umanità, spia dell'ignoto. Già in precedenza Bergère, oltre a prestare a Lucien il volumetto delle *Illuminations* e aver citato direttamente le *Lettres du voyant*, aveva sottolineato la somiglianza tra i corpi angelici ed efebici di Lucien e Rimbaud, tanto da spingere Lucien a dichiarare, davanti alla propria immagine riflessa in uno specchio, «Je suis Rimbaud» (Sartre, *L'Enfance d'un chef*, cit., p. 348), rovesciando ironicamente la formula paradossale di Rimbaud. Tutta l'avventura di Lucien con Bergère è parodia di quella tra Rimbaud e Verlaine, tanto che Lucien stesso, commenta Michel Rybalka nelle note, potrebbe apparire come «inversion bourgeoise du poète-aventurier» (Ivi, p. 1855).

¹⁴ Ivi, p. 371; «il suo nome era lì, solidificato e definitivo» (p. 176).

pervertita dal contesto urbano, internazionale e cosmopolita della grande capitale, forniscono all'Io dell'eroe nuova trama, nuova cornice e nuovi confini per la propria identità alla ricerca di un autore: «voilà donc que, de nouveau, on lui offrait un caractère et un destin, un moyen d'échapper aux bavardages intarissables de sa conscience, une méthode pour se définir et s'apprécier».¹⁵ Il passo decisivo sarà compiuto quando Lucien, invitato a casa di un amico, si rifiuterà di stringere la mano a un ebreo. Rifugiatosi in una locanda, *La Source*, ripensa all'accaduto, immaginandosi i suoi amici riuniti a stilare la lista degli inviti per una qualche serata futura. Quando salterà fuori il nome di un ebreo, ecco che gli altri, a quel punto, non potranno che ricordarsi di Lucien e del suo antisemitismo, scartando, così, quel nome dalla lista. Lucien capisce allora di essere un tipo preciso di persona, qualcuno che, appunto, non può sopportare di essere nella stessa stanza insieme ad un ebreo. Questo lampo di coscienza, di una piena consapevolezza di sé, era arrivato pochi istanti dopo che, seduto a un tavolo della *Source*, davanti a un bicchiere di *Pernod*, l'attenzione di Lucien era stata attratta dall'apparizione fugace di una schiena, dalla sagoma di qualcuno appena entrato nel locale:

Lucien fut envahi par une joie presque intolérable: ce dos puissant et solitaire, c'était le *sien!* Et la scène s'était passée hier! Pendant un instant, au prix d'un violent effort, il fut Guigard, il suivit son propre dos avec les yeux de Guigard, il éprouva devant lui-même l'humilité de Guigard et se sentit délicieusement terrorisé. «Ça leur servira de leçon!» pensa-t-il. [...] Lucien se contempla encore une fois, il pensa: «Lucien, c'est moi! Quelqu'un qui ne peut pas souffrir les juifs».¹⁶

Vedersi come un *altro*, dal punto di vista dell'amico Guigard, significa per Lucien essere finalmente nel tempo, nella temporalità a misura umana, 'malleabile e vertebrata', come direbbe Jankélévitch, di un destino, di una trama narrativa. Per diventare un capo è necessario, dunque, vedersi con gli occhi degli altri, immedesimarsi nel terrore che l'*altro* ha di lui, in modo non dissimile all'autore che osserva il proprio eroe oggettivarsi entro i contorni definiti del discorso. La prospettiva del capo e dell'autore è quella della fine: soltanto *a posteriori*, retrospettivamente, è possibile trasformare eventi apparentemente sconnessi tra loro, l'eterno presente di un tempo senza coordinate, in una totalità coerente che unisce a determinate premesse uno scioglimento necessario, a un tipo di personalità il tipo di reazione che essa può generare nell'altro o nel lettore.¹⁷ Per narrare una storia, e quindi per inquadrare la realtà entro categorie e significati identificabili, leggibili, bisogna occupare il punto di vista impossibile *dopo di sé*, vedersi di schiena, insomma.

Lucien è un eroe che desidera a tutti i costi l'assimilazione in società. La banda, la tribù, di giovani fascisti nella quale, alla fine, è accolto grazie al suo antisemitismo rappresenta esattamente una micro-società alla quale egli riesce a conformarsi. La novella si conclude, dunque, con un successo e l'assimilazione riuscita è tradotta a livello formale da una narrazione che obbedisce perfettamente alle tappe canoniche del *Bildungsroman*

¹⁵ Ivi, p. 372; «ecco, dunque, che di nuovo gli venivano offerti un carattere e un destino, un mezzo di sfuggire agli inesauribili interrogativi della sua coscienza, un metodo per definirsi e apprezzarsi» (p. 178).

¹⁶ Ivi, p. 385; «Luciano fu invaso da una gioia quasi intollerabile: quella schiena possente e solitaria, era *la sua!* E quella scena era accaduta ieri! Per un attimo, a prezzo d'uno sforzo violento, egli fu Guigard, seguì la propria schiena con gli occhi di Guigard, provò davanti a sé stesso l'umiltà di Guigard e si sentì deliziosamente atterrito: "Questo gli servirà di lezione!" pensò. [...] Luciano si contemplò ancora una volta, pensò: "Luciano sono io! Uno che non può soffrire gli ebrei!"» (p. 191).

¹⁷ Il riferimento è qui all'opposizione tra *récit* e *affect* in Frederic Jameson, *The Antinomies of Realism*, London-New York, Verso, 2013.

ottocentesco.¹⁸ Il fascista-antisemita diventa, così, un tipo ben preciso, oggettivato in un percorso di formazione scandito da *cliché* che ritorneranno puntualmente nelle raffigurazioni del fascista nel secondo dopoguerra: sessualità ambigua, femminilità, travestitismo, sadismo e una violenza che, dalle piante, progredisce poi verso gli animali e finisce per colpire gli uomini. Anche il ‘rapporto privilegiato’ con la trama sarà un motivo che da Sartre passerà a Moravia e di lì a Modiano e Bertolucci. Se, nei primi due casi, l’eroe fascista regola la sua condotta nel mondo seguendo un piano coerente, nel quale a determinate cause seguono risultati necessari, in Modiano e Bertolucci, invece, il protagonista scardina il sistema razionale dell’intreccio, egli è un’anomalia che sfugge al tutto coerente della trama. Il filtro della narratività, ora accettato, ora rifiutato, gioca un ruolo chiave nel rapporto tra sé fascista e realtà.

Sartre, nel settembre del 1945, tornerà alla ricerca di una definizione del nemico politico nell’articolo *Qu’est ce qu’un collaborateur*. La trama che porta Lucien a prendere consapevolezza della propria identità di antisemita e di membro della destra di *Action Française*, e quindi, con ogni probabilità, anche di collaborazionista durante la futura occupazione tedesca, è l’esemplificazione in forma narrativa delle idee enunciate da Sartre in questo saggio. Il collaborazionismo è interpretato come un fenomeno di mancata *integrazione*. Questi individui non assimilati, rimasti ai margini, sono caratterizzati da una duplice *passività*. Prima di tutto, di fronte alla Storia, vissuta con fatalismo:

Le collaborateur est atteint de cette maladie intellectuelle qu’on peut appeler l’historicisme. L’histoire nous apprend en effet qu’un grand événement collectif soulève, dès son apparition, des haines et des résistances, qui, pour être parfois fort belles, seront considérées plus tard comme inefficaces. Ceux qui se sont dévoués à une cause perdue, pensaient les collaborateurs, peuvent bien apparaître comme de belles âmes: ils n’en sont pas moins des égarés et des attardés dans leur siècle.¹⁹

La loro è la Storia del *fatto compiuto*. Come Lucien inseguiva la giusta cornice di una trama – ora nella psicanalisi, ora negli ideali nazionalisti di *Action* – di un destino che desse ruolo e significato al proprio carattere, il collaborazionista cerca nella Storia intesa come Necessità, la giustificazione al proprio non-agire, all’accettazione passiva dell’autorità nazista. Sartre definisce *realismo* questa filosofia della storia e, non a caso, la trama nella quale l’eroe della propria novella è incorniciato è, per l’appunto, il genere principe del realismo ottocentesco, il *Bildungsroman*. Poco più avanti, egli assegna al collaborazionista una prospettiva tutta particolare sugli eventi storici, ovvero, il punto di vista *post facto*, quello che permette di giudicare retrospettivamente un accaduto, a partire dalla fine:

Le collaborateur, quoique vivant dans notre siècle, le jugeait du point de vue des siècles futurs. [...] En sautant quelques siècles et en se retournant sur le présent pour le contempler de loin et le replacer dans l’histoire, on le changeait en passé et on masquait son caractère

¹⁸ Si veda a riguardo, l’ancora rilevante: Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* [1987], Torino, Einaudi, 1999.

¹⁹ Sartre, *Qu’est-ce qu’un collaborateur*, in Id., *Situations, II* [1949], Paris, Gallimard, 2012, pp. 197-198. L’articolo fu pubblicato per la prima volta su *La République française*, II, août et septembre 1945, New York. A seguire fu incluso in *Situations, III*, [1949], trad. di Diana Napoli, in Sartre, *Parigi Occupata*, Genova, Il melangolo, 2020, p. 62: «Il collaborazionista è colpito dalla malattia intellettuale che possiamo chiamare storicismo. La storia ci insegna in effetti che ogni grande avvenimento collettivo suscita, al suo apparire, un odio o una resistenza che, pur motivati, i posteri giudicheranno inefficaci. Tutti quelli che si sono votati a una causa persa, pensavano i collaborazionisti, possono anche sembrare anime belle, ma sono solo smarriti e in ritardo sul loro secolo».

insoutenable. On voulait oublier une écrasante défaite en ne l'envisageant plus que dans ces conséquences historiques. [...] Cette choix de l'attitude historiciste et cette passéification continue du présent sont typiques de la collaboration.²⁰

Il secondo tipo di passività è, invece, di natura sessuale.²¹ Sartre parla a questo punto di una certa nota di *femminilità* nella sottomissione del collaborazionista francese all'occupante tedesco tanto che «[i]l me paraît qu'il y a là un curieux mélange de masochisme et d'homosexualité. Le milieu homosexuels parisiens, d'ailleurs, ont fourni de nombreuses et brillantes recrues».²²

Il protagonista del *Conformista* sarà caratterizzato esattamente da questi due tipi di passività, dal realismo al cospetto della Storia e da una malcelata civetteria e femminilità nella sfera sessuale. Il romanzo di Moravia è il *Bildungsroman* di una spia, Marcello Clerici, agente dell'OVRA in missione a Parigi per assassinare il professor Quadri, esule antifascista e suo vecchio mentore ai tempi dell'università. La narrazione segue tutta la vita del protagonista, dall'infanzia fino alla morte. La biografia di Marcello è dominata dal desiderio di assimilazione in una società dalla quale si sentiva escluso a causa della sua omosessualità repressa. Il Fascismo gli offre l'occasione di integrarsi e di conformarsi agli altri. Ma è nel prologo che il rapporto di filiazione dall'*Enfance d'un chef* risulta evidente. Al desiderio di integrazione corrisponde, come in Sartre, il desiderio di una trama, di un destino che dia confini e forma necessari al suo carattere e alla sua condotta nella realtà. Per diventare uomo, una personalità compiuta e risolta, Marcello Clerici deve vedersi come un *altro*, come l'eroe di un *Bildungsroman* in cui eventi altrimenti contingenti e accidentali diventino le tappe di un progresso necessario e inevitabile. La filosofia della Storia, e della storia intesa come trama, è la stessa che Sartre aveva riconosciuto nel ritratto del collaborazionista.

Come Lucien, Marcello da piccolo ha un'oscura inclinazione a decapitare i fiori e ad uccidere le lucertole del suo giardino. Fin da subito percepisce questa sua predisposizione come un marchio d'anormalità e perversione. Un giorno, armato di una fionda, si arrampica sul muretto che separa il suo giardino da quello dell'amico Roberto, ripromettendosi di tirare con la fionda al primo minimo movimento che i suoi occhi riusciranno a percepire. Così, non appena vede delle foglie agitarsi, nonostante ci sia, in effetti, la possibilità che dietro al cespuglio ci sia proprio Roberto, scaglia lo stesso il sasso. Una volta partito il colpo si precipita a controllare chi o cosa abbia centrato. Con stupore vede, disteso a terra, immobile e senza vita, la sagoma di un gatto:

²⁰ Ivi, pp. 199-200; «Il collaborazionista, invece, malgrado visse nel nostro stesso secolo, lo giudicava dal punto di vista dei secoli futuri. [...] Saltando qualche secolo e rivolgendosi al presente per contemplarlo da lontano, inserito nella storia, lo si mutava in passato, mascherandone il carattere insostenibile. Considerare quella che era stata una schiacciante disfatta solo a partire dalle sue conseguenze storiche era un modo per dimenticarla. [...] La scelta dell'atteggiamento storicista e quella di considerare il presente sempre come già passato, sono stati tratti tipici del collaborazionismo» (pp. 63-64).

²¹ Sulla fortuna che il tema troverà soprattutto nel cinema del Dopoguerra, si veda: David Forgacs, *Days of Sodom: The Fascism-Perversion Equation in Films of the 1960s and 1970s*, in *Italian Fascism. History, Memory and Representation*, ed. by Richard James Boon Bosworth, Patrizia Dogliani, London, Macmillan, 1999, pp. 216-233.

²² Sartre, *Qu'est-ce qu'un collaborateur*, cit., p. 202; «si potrebbe parlare di una strana combinazione di masochismo e omosessualità e del resto gli ambienti omosessuali parigini hanno fornito reclute numerose e brillanti» (p. 68).

Uccidendo il gatto, in realtà, aveva avuto intenzione di uccidere Roberto. Soltanto il caso aveva voluto che il gatto fosse morto in luogo dell'amico. Un caso, però, non privo di senso; che non si poteva negare che ci fosse stata progressione dai fiori alle lucertole, dalle lucertole al gatto e dal gatto all'omicidio di Roberto pensato e voluto seppure non eseguito ma tuttora eseguibile e, forse, inevitabile. [...] Guardava e, tutto ad un tratto, quasi per sovraimpressione, gli parve di vedere in luogo del gatto, Roberto, anche lui disteso tra gli iris.²³

Lucien, si ricorderà, aveva intessuto in una serie simile, come gli anelli di una catena, le sue successive interpretazioni di sé: il complesso, l'angoscia, la pederastia, l'impegno politico e, infine, l'antisemitismo. Marcello, la sera stessa, seduto a cena insieme ai genitori, ha, per un istante, l'impressione di vedere, sul davanzale della finestra, la sagoma del gatto comparire e poi sparire velocemente. Rimane atterrito perché, se il gatto è vivo, quella progressione logica e causale che, la mattina, aveva connesso le piante alle lucertole, queste al gatto e infine la bestiola a Roberto, si rivelerebbe nient'altro che una sequenza illusoria, e là dove aveva creduto di intravedere una necessità legare le uccisioni l'una all'altra non rimarrebbe che una semplice, inspiegabile, contingenza. Il *climax* del prologo è, tuttavia, l'uccisione di Lino, l'ultimo e più malvagio crimine che Marcello commette da bambino. Un pomeriggio, Marcello viene avvicinato da Lino, un autista omosessuale che, con la scusa di mostrargli una rivoltella, lo invita a salire in macchina. Il gioco ambiguo di seduzione e rifiuto culminerà, tragicamente, dopo un secondo incontro: Marcello, per sbaglio, uccide Lino con quella stessa arma che avrebbe dovuto essere la ricompensa dei suoi favori sessuali. A questo punto, Marcello, e noi lettori con lui, è sicuro di avere ucciso Lino, anche se la sua responsabilità non verrà mai accertata. Come aveva fatto con le lucertole, il gatto e Roberto, Marcello trasformerà questo incidente nel suo peccato originale, da redimere con la sua vita adulta da uomo perbene, buon marito e 'buon soldato' della polizia segreta fascista. Egli vede il crimine come il segno della sua personalità deviata e perversa che, ora, deve sublimare e mantenere latente se vuole integrarsi nel mondo. L'assassinio di Lino viene eletto, pertanto, quale causa perfetta sulla quale fondare la sua totale sottomissione al Fascismo. Perché l'assimilazione sia completa, però, c'è bisogno che il delitto compiuto inconsapevolmente da bambino, sia confermato da un gesto volontario, da un nuovo delitto, questa volta consapevole. In altre parole, il primo crimine, quello di Lino, dovrà acquistare significato e normalità soltanto in quanto prefigurazione di un secondo crimine che, retrospettivamente, muterà quella contingenza in necessità, l'immanenza in trascendenza, il relativo in oggettivo e l'inizio in una fine.

Il secondo delitto sarà l'uccisione del professor Quadri. Non appena viene incaricato dell'esecuzione, Marcello sente subito una strana, oscura somiglianza tra «la tragedia della sua infanzia e la missione a Parigi. In maniera oscura egli intuiva che un nesso sottile univa queste due cose».²⁴ L'eliminazione politica di Quadri ripete la morte accidentale di Lino: soltanto così la prima può acquisire un significato più 'alto', essere retrospettivamente giustificata, l'anormalità diventare normalità e la violenza un valore politico. Lo spazio testuale chiuso entro i confini dei due delitti coincide con la temporalità di una trama rivelatoria, nel corso della quale Marcello passa dall'essere un mero attore passivo al diventare padrone del suo destino. Lino e Quadri sono, metonimicamente, l'uno il segno dell'altro, come Roberto e il gatto nella scena del prologo. Grazie alla sintesi, all'ordine necessario che questo accostamento instaura nella sua mente, Marcello può finalmente vedere la sua vita come fosse quella di un *altro*, di un eroe da romanzo, come fosse, cioè, il risultato di

²³ Alberto Moravia, *Il conformista* [1951] in Id., *Opere. Romanzi e racconti 1950-1959*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007, vol. III, tomo I, p. 22.

²⁴ Ivi, p. 189.

un'unica, totalizzante, irresistibile inclinazione verso un destino di morte e violenza. Ancora una volta, fascista e trama sembrano legarsi in un nodo indissolubile. L'eroe e l'autore condividono, dunque, lo stesso desiderio, lo stesso inseguimento di un *sjuzet* che raccolga in una totalità significativa il caos della *fabula*. *Il conformista*, oltre ad essere uno 'studio', un ritratto, del carattere di una spia fascista, è, allo stesso tempo, anche una riflessione metanarrativa sulle strutture d'intreccio intese come mediazione, possibilità di sintesi, tra *sé* e realtà, presente e passato. Al termine della trama di formazione, Moravia avrà completato il suo ritratto di un tipo di personaggio, lo stereotipo del fascista, mentre Marcello, il suo eroe, avrà soddisfatto il desiderio di «far entrare l'atto in un ordine purchessia»,²⁵ il desiderio di una cornice nella quale la sua emarginazione psicologica e sociale possano avere un significato conforme alle aspettative dell'*altro*.

Lucien e Marcello trovano un'identità grazie all'autore che li inserisce nello schema di una trama, di un genere letterario ben definito: il *Bildungsroman*. La forma in cui le identità dei due fascisti sono incorniciate dona ai due eroi un significato e un valore che li trasformano in un tipo, nello stereotipo del fascista come omosessuale represso. L'autore è riuscito a finalizzare il personaggio del fascista in tipo perché è riuscito ad occupare senza problemi una posizione al di fuori dell'eroe, ad osservarlo da quell'*eccedenza di visione* grazie alla quale una vita può essere chiusa entro determinati confini di senso, definita un successo o un fallimento. Una trama intesa come confine e cornice permette alla vita dell'eroe di essere definita come un cattivo o un buon esempio, felice o infelice, oppure come l'esistenza perversa di chi percepisco come totalmente altro da me: il fascista e l'antisemita. In questo modo, se la trama è spinta in avanti dal desiderio dell'eroe di conformarsi e assimilarsi, l'effetto della forma estetica in cui l'autore lo ingloba è opposto: relegare il nemico fuori dal ricordo di un passato mitico, escluderlo dai confini della memoria. Il genere del *Bildungsroman* funziona sia in *L'enfance d'un chef* che nel *Conformista* come un confine che il fascista non riesce a varcare, una sintesi e un'unità da cui viene escluso. L'autore antifascista è al di qua del confine mentre il suo eroe fascista rimane al di là. L'autore assume senza difficoltà l'*eccedenza di visione* che gli consente di incorniciare l'eroe come *altro*. Se la molla dell'azione era stata, in entrambi i casi, il desiderio d'integrazione in società del protagonista, un desiderio di 'normalità' che era stato soddisfatto soltanto grazie all'adesione al fascismo, dopo la fine della guerra e, soprattutto, dopo la caduta del fascismo e di Vichy, ecco che l'integrazione nella nuova società nata dalla Resistenza e che si voleva purificata dai mali del conflitto, viene un'altra volta negata al vinto, al nemico, all'*altro* che scelse di combattere dal lato sbagliato della Storia.

La Ronde de nuit di Patrick Modiano è un romanzo *à clef* e l'enigma al suo centro è l'identità stessa del narratore. Chi è il personaggio che dice Io? Un traditore o un eroe? Un collaborazionista e traditore, almeno così sembrerebbe a prima vista. Giunto a Parigi alla ricerca di fortuna, viene arruolato tra le fila di un gruppo di spie della Gestapo francese e di trafficanti del mercato nero, il cui quartier generale è situato in *square Cimarosa*. Il referente reale è il gruppo criminale della Gestapo francese di *rue Lauriston*, la cosiddetta *Carlingue*, capeggiata da Henri Lafont e Pierre Bonny. Modiano raccoglie intorno al suo protagonista-narratore alcuni dei nomi più celebri del collaborazionismo francese, come la baronessa Lydia Stahl, Jean-Farouk de Méthode e Violette Morris, tre spie 'storiche' al soldo dei nazisti. Accanto a loro dei nomi fittizi, tra cui il «Khédivé», il capo, e i fratelli Chapochnikoff, un enigma nell'enigma perché il narratore non si riuscirà mai a ricordare

²⁵ Ivi, p. 16.

quanti ce ne fossero realmente. È una «humanité curieuse»,²⁶ «un bataillon de demi-mondaines, danseuses du genre morphinomanes»²⁷ frequentato da omosessuali, prostitute tossicomani e lesbiche, direttrici di bordello, usurai, maghi ciarlatani, ex ispettori di polizia, attori e soubrette d'avanspettacolo. Il narratore fa parte di questa galleria di personaggi equivoci e, pertanto, anch'egli è una spia: la sua missione sarà quella di insinuarsi in una cellula di partigiani, spiarli e riportare al «Khédive» una lista con tutti i loro indirizzi. Fin qui, dunque, il narratore non sembrerebbe altro che il tipo dell'agente segreto, con tanto di nome in codice di battaglia: «Swing Trobadour». La questione si complica, però, quando ci viene raccontato che, non si sa se prima o dopo la sua compromissione con la Gestapo francese, il protagonista viene arruolato, altrettanto casualmente, dal «Lieutenant», il capo dei partigiani locali, conosciuti come *Les Chevaliers de l'ombre*, con base a *rue Boisrobert*, ricevendo, ironia della sorte, il compito di entrare a far parte della banda di *Square Cimarosa*, spiarne l'azione e infine ucciderne il capo, il «Khédive».

Il nome in codice del suo 'doppio' partigiano è «La princesse de Lamballe».²⁸ L'identità del narratore, a questo punto, sembrerebbe pendere verso l'estremo del doppiogiochista e del traditore, senonché, quando il «Khédive» gli chiederà il nome del capo dei Cavalieri dell'Ombra, «Swing Trobadour» farà quello di sé stesso, ovvero «La Princesse De Lamballe» e non quello del «Lieutenant». L'autodenuncia rimette, così, le carte in tavola e la finalizzazione del personaggio in traditore viene complicata dai tratti del martire e dell'eroe. Il doppiogioco torna in perfetto equilibrio. L'io del protagonista è perfettamente sospeso a metà, sulla soglia, sul confine tra l'una e l'altra sponda. Così il protagonista oscilla tra un sé e la sua nemesi, tra le rive opposte di *Square Cimarosa* e *rue Boisrobert*.

Il viaggio attraverso la memoria, iniziato per scoprire le proprie origini e incastonare il sé in un tipo di carattere ben definito, deraglia e disvia disegnando non più il percorso di una linea retta ma quello di una vertigine, di un pendolo e di una spirale senza chiusura, aperta all'infinito. La 'girandola' inizia quando uno dei fratelli Chapochnikoff – ma quanti effettivamente erano questi fratelli? – si mette a suonare al violino una *chenille*, una sorta di *sirtaki*. D'un tratto il covo di spie si dispone in cerchio intorno a «Swing Trobadour», dando vita a un ballo che diventa sempre più sfrenato e veloce man mano che il ritmo battente della musica aumenta. I volti dei collaborazionisti si confondono in lampi fantasmatici a quelli dei partigiani, stordendo il traditore-eroe e portandolo, infine, allo svenimento, a un cortocircuito identitario. Ecco che la vertigine segna la rottura definitiva dei limiti che separano le due categorie, i due poli opposti del bene e del male, del sé e dell'altro: «D'un côté les héros “tapis dans l'ombre”: le lieutenant et les crânes petits saint-cyriens de son état-major. De l'autre, le Khédive et les gangsters de son entourage. Et moi, ballotté entre le deux».²⁹ Come il Lucien e il collaborazionista di Sartre, anche «La Princesse de Lamballe» ha una sessualità ambigua, una certa passività e femminilità che, però, invece di diventare uno dei tratti distintivi del tipo, contribuiscono, al contrario, a segnalarne l'identità indefinibile fuori da ogni cornice di genere. «Je suis la plus docile des putains»³⁰ riflette fra sé e sé Lamballe, finché, una sera, davanti a un antico specchio veneziano, inizia

²⁶ Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969, p. 54. trad. it. a cura dell'autore: «umanità stravagante».

²⁷ Ivi, p. 88; «un battaglione di donne di facili costumi, ballerine morfinomani».

²⁸ Sartre faceva scendere il suo Lucien Fleurier lungo «l'avenue de Lamballe» dopo la notte con Bergère.

²⁹ Ivi, p. 73; «da un lato gli eroi “nascosti nell'ombra”: il sottotenente e le reclute fresche di *Saint-Cyr* del suo stato maggiore. Dall'altra il Khédive e i gangster della sua cricca. Ed io, sballottato da una parte all'altra».

³⁰ Ivi, p. 63; «Sono la più docile delle puttane».

a vestire i panni e il trucco della Madame de Bel-Respiro, la padrona di casa prima che l'immobile fosse requisito dalla banda del «Khédive.» Questo primo confronto con la propria immagine riflessa porterà, durante tutta la seconda parte del romanzo, a nuove metamorfosi. Infine, tornato un'ultima volta davanti allo stesso specchio veneziano, vedrà i tratti del suo volto confondersi con quelli del Maresciallo Pétain e poi, un istante più tardi, invecchiare a velocità improvvisa riconoscendo nel proprio riflesso il sosia di Re Lear. «Héros ou Mouchard?»³¹ è la domanda che continua a rimanere senza risposta:

Un maniaque s'intéressera peut-être, à cette histoire. Il se penchera sur la «période trouble» que nous avons vécue, consultera de vieux journaux. Il aura beaucoup de mal à définir ma personnalité. Quel était mon rôle, square Cimarosa, au sein de l'une des bandes les plus redoutables de la Gestapo française? Et rue Boisrobert parmi les patriotes du R.C.O.? L'ignore moi-même.³²

Il 'maniacò' che anni più tardi s'interesserà, senza risolverne il mistero, alla vicenda è, ovviamente, Modiano stesso. L'autore perde l'eccedenza di visione necessaria a finalizzare il suo eroe in una forma-confine. Non sa né più né meno di lui e, infatti, le due prospettive, dell'eroe e dell'autore, s'erano già intrecciate in un passo precedente, in un altro cortocircuito prospettico in cui passato, presente e futuro avevano perso qualsiasi distinzione. In questo caso il narratore si rivolge direttamente alla madre, invitandola a non leggere i reportage di condanna che la giornalista Madeleine Jacob gli riserverà dopo la guerra: «Qui acceptera de venir à témoigner en ma faveur? Le fort de Montrouge par un matin de décembre. Le peloton d'exécution. Et toutes les horreurs que Madeleine Jacob écrira sur mon compte. (Ne les li pas, maman)».³³ Esattamente, da che punto nel tempo parla il narratore? Il futuro di *écrira* sembra collocarlo nel passato dell'occupazione. Ma, se questo è il caso, come fa a sapere che la Jacob scriverà di lui? Il presente dell'esortazione alla madre, invece, è inequivocabilmente pronunciato *ex post facto*, in un futuro indefinito e *fuori cornice*, che autore ed eroe sembrano, per un attimo, condividere. *La Ronde de nuit* frantuma la linearità teleologica e causale della trama realista e del *Bildungsroman* di Lucien Flerieur non rimangono che i pezzi sparsi di un puzzle senza possibilità di composizione.

Al modello di Sartre, Modiano preferisce tornare indietro più di un secolo, a Balzac. Infatti, l'archetipo dell'eroe a metà tra benefattore e criminale, della spia che unisce i due universi antitetici del bene e del male, della polizia e dei ladri, delle contesse e delle prostitute, è senza dubbio Vautrin-Jacques Collin-Trompe la Mort, il *villain* della *Comédie Humaine*, in cui l'alto e il basso dell'aristocrazia e della povertà s'intrecciano, mostrandosi come due volti della stessa medaglia. Non solo il nostro «Swing Trobadour-Princesse de Lamballe» è accompagnato durante le sue peregrinazioni dal fantasma di Coco-Lacour, l'agente segreto successore di Vidocq – il più celebre dei criminali parigini diventato spia e poi capo della *Sûreté*, personaggio reale a cui Balzac si era a sua volta ispirato per Vautrin – ma l'universo di *Splendeurs et misères des courtisanes* era stato direttamente evocato da Modiano in *Place de l'Étoile*. Una delle biografie fittizie scritte dal protagonista del

³¹ Ivi, p. 109; «Eroe o talpa?»

³² Ivi, p. 149; «Un maniacò s'interesserà, forse, a questa storia. S'accosterà al periodo burrascoso che noi abbiamo vissuto, consulterà dei vecchi giornali. Sarà molto difficile per lui definire la mia personalità. Qual era il mio ruolo, square Cimarosa, in seno a una delle bande più temibili della Gestapo francese? E a rue Boisrobert, tra i partigiani dell'R.C.O.? Io stesso lo ignoro»

³³ Ivi, p. 67; «Chi accetterà di venire a testimoniare in mio favore? Il forte di Montrouge, una mattinata di dicembre. Il plotone d'esecuzione. E tutti gli orrori che Madeleine Jacob scriverà sul mio conto. (Non li leggere, mamma)»

romanzo d'esordio, e dedicata a due simboli del collaborazionismo francese, Drieu La Rochelle e Maurice Sachs, s'intitolava *Drieu et Sachs, où mènent les mauvais chemins*, proprio come il terzo e penultimo volume di *Splendeurs*, quello dove il protagonista delle *Illusions Perdues*, Lucien de Rubempré,³⁴ muore, impiccandosi con una cravatta alla grata della cella. Poco prima di stringersi il nodo al collo, Lucien osserva, dalla piccola finestrella, il cortile del carcere, le gallerie e i colonnati che lo circondano e poi, in alto, i tetti aguzzi di due torri. All'improvviso è colto da un'allucinazione e la struttura medievale della *Conciergerie* riappare davanti ai suoi occhi come doveva essere quando fu costruita secoli prima, splendente e non scalfita dallo scorrere del tempo:

Alors apparaissent les spectres, les fantômes, alors les rêves prennent du corps, les choses détruites revivent alors dans leurs conditions premières. Ce qui dans le cerveau n'était qu'une idée devient une créature animée ou une création vivante. [...] La demeure de saint Louis reparut telle qu'elle fut, il en admirait les proportions babyloniennes et les fantaisies orientales. Il accepta cette vue sublime comme un poétique adieu de la création civilisée. En prenant ses mesures pour mourir, il se demandait comment cette merveille existait inconnue dans Paris. Il était deux Lucien, un Lucien poète en promenade dans le Moyen Âge, sous les arcades et sous les tourelles de saint Louis, et un Lucien apprêtant son suicide.³⁵

Lucien vive un'esperienza di mistica fuga oltre i confini dello spazio e del tempo, vede la propria immagine sdoppiarsi: un Lucien-fantasma che torna indietro nel passato, aprendosi, così, all'eternità, e un Lucien-reale il cui destino si chiuderà, di lì a qualche istante, nella morte. Prima di uccidere il suo eroe, Balzac sembra aver voluto offrire al personaggio una via di fuga dalla finalizzazione della trama. Neanche l'intreccio della *Ronde de nuit* avrà una vera e propria fine, aprendosi in un circolo infinito oltre i confini del testo. La Parigi notturna, fin qui attraversata dalle ronde oscillatorie del narratore, diventa la Parigi del *Temps retrouvé*, un labirinto di trame infinite dalle quali è impossibile districarsi e uscire, come accadeva all'insonne sultano Haroun al-Rachid nelle *Mille e una notte*. Come il Marcel narratore dell'ultimo capitolo della *Recherche* vorrebbe posticipare *ad libitum* la morte imminente, ritardando all'infinito la chiusura del racconto come Sharazâd, così anche la «Princesse de Lamballe», alias «Swing Trobadour», ormai smascherato e quindi tallonato dall'auto del «Khédivé», preme sull'acceleratore di una limousine bianca per non fermarsi mai più, lanciato in una fuga che non avrà fine, o, almeno, che non finirà prima della fine stessa del romanzo.

³⁴ Non solo il «capo» di Sartre si chiamava come l'eroe di Balzac, ma anche la prima sceneggiatura che Patrick Modiano scriverà per il cinema, *Lacombe Lucien* di Louis Malle (1974), avrà per protagonista un giovane collaborazionista di nome Lucien.

³⁵ Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* [1838-1847], in Id., *La Comédie humaine*, Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Pierre Citron, René Guise, André Lorant et Anne-Marie Meininger, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade»-Gallimard, 1977, tome VI, p. 794, trad. it. di Marise Ferro, *Splendori e miserie delle cortigiane*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 417-418: «Sorgono allora gli spettri, i fantasmi; i sogni prendono consistenza, le cose distrutte rivivono nelle loro condizioni primitive. Ciò che nel cervello non era che un'idea diventa una creatura animata o una creatura viva. [...] La dimora di San Luigi riapparve quella che era stata, e Lucien ne ammirava le proporzioni babiloniche e le fantasie orientali. Accettò quella visione sublime come un poetico addio della creazione trasformata dalla civiltà. Mentre si apprestava a morire, si chiedeva come mai quella meraviglia fosse ignota a Parigi. Vi erano due Lucien; un Lucien poeta che riandava al Medioevo, sotto le arcate e sotto le torrette di San Luigi, e un Lucien che preparava il suicidio».

Il terzo capitolo che chiude la trilogia dell'occupazione, *Le Boulevards de ceinture* (1972), si apre con quella che sembra la normale descrizione di tre persone in una locanda. Il punto di vista del narratore sembra immerso nella scena. Due paragrafi più tardi, però, ecco che la prospettiva che appariva interna alla cornice del racconto si scopre, in realtà, ad essa esterna. La scena appena descritta è, infatti, l'*ekphrasis* di una vecchia fotografia ritrovata per caso in un cassetto. Un figlio, abbandonato dal padre quando aveva diciassette anni, vi riconosce la sagoma corpulenta del padre, seduto al tavolino di un bar e circondato dalle figure di famosi collaborazionisti della Gestapo. Improvvisamente, proprio come era successo a Lucien davanti alla finestra del carcere, il figlio vede le immagini della fotografia animarsi, la cornice dileguarsi e la scena prendere nuovamente vita davanti ai suoi occhi. La narrazione nasce come allucinazione della memoria, con le sagome morte di una fotografia che si trasformano in fantasmi viventi, in un sogno che, letteralmente, eccede, valica, i confini di una cornice. La trama seguirà l'indagine di un figlio alla ricerca del padre, trovato, infine, in un villaggio situato ai margini della foresta di Fontainebleau. Due anni prima, nel 1970, veniva trasmesso sulla RAI il film di Bernardo Bertolucci *Strategia del ragno*, la cui trama sembra fare da cerniera tra quella della *Ronde de nuit* e quella di *Boulevards de ceinture*. Athos Magnani, infatti, giunge a Tara, villaggio immaginario della bassa padana, deciso a risolvere l'enigma dell'identità di suo padre, l'omonimo Athos Magnani, eroe partigiano della resistenza locale. Ma chi era veramente Athos Magnani? Un eroe o un traditore? Un partigiano o una spia fascista? *Strategia* può considerarsi come un vero e proprio «drama of vision»,³⁶ nel quale la difficile memoria del fascismo viene messa in scena come problematico inquadrare nel proprio raggio visivo la sagoma ambigua di un traditore. Finalizzare una figura ambivalente e traumatica come un eroe che forse, in realtà, era un collaborazionista, è una complessa operazione formale che risulta, primo, nella rottura di un altrimenti simmetrico spazio profilmico, secondo, nella frammentazione di una trama altrimenti lineare e teleologica.

Athos è invitato a Tara dalla vecchia amante del padre, Draifa. Durante il loro primo incontro nella casa di lei, i due osservano delle vecchie fotografie del padre – raffigurato in pose eroiche ben centrato sotto le volte di un portico – mentre lei gli racconta le misteriose circostanze della sua morte. Il resoconto della storia passata si sovrappone alle immagini di un Athos Magnani inglobato in ben tre sistemi di cornice: al centro esatto dei limiti dell'inquadratura filmica, dentro la cornice di legno della fotografia, e, infine, entro la prospettiva lineare dell'arcata.³⁷ La trama narrativa che trasmette il ricordo di Athos come

³⁶ Stephen Heath, *Narrative Space*, in *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, ed. by Philip Rosen, New York, Columbia University Press, 1986, p. 397.

³⁷ *Strategia* fu girato in esterni nella cittadina rinascimentale di Sabbioneta, in Emilia-Romagna. Essa rappresenta uno degli esempi più chiari e compiuti di 'città ideale' del Rinascimento, pianificata e costruita secondo i principi matematici della prospettiva quattrocentesca, con l'obiettivo di ottenere una disposizione razionale degli spazi e un'armonia geometrica. Lo spazio profilmico che fa da teatro agli avvenimenti del film funziona, così, come cornice preesistente all'ulteriore inquadratura apportata dalla camera. La cittadina diventa un teatro di posa: «Sì, certo, ma un teatro di posa che risale a cinquecento anni fa: ai tempi di Vespasiano Gonzaga che ottiene dalla famiglia un terreno e che chiede ai più ricchi, o cioè agli ebrei di Mantova e della zona, di partecipare alla costruzione di una nuova città. È un teatro di posa perché viene completato nel giro di un anno e mezzo o due: non è una città che nasce come piccolo centro e poi si sviluppa, è una città che sorge già programmata, secondo certi criteri di urbanistica allora modernissimi. [...] Da un secondo punto di vista, poi, Tara è anche un'altra cosa: dopo *Partner* ero molto influenzato dal surrealismo, Magritte, Cocteau, Breton, Lautréamont; e Tara ha una magicità surreale, o super-reale» [Intervista a Bernardo Bertolucci, in Francesco Casetti, *Bernardo Bertolucci*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p.

martire della resistenza assassinato dai fascisti coincide, visivamente, con la sua figura incorniciata all'interno di confini formali ben marcati. Pertanto, all'inizio del film, la sua identità appare come incontestabile, contenuta in una forma ben finalizzata che sembra conferirgli un significato preciso: Athos Magnani significa eroe e Resistenza. Le foto traducono, nello spazio, la temporalità tutta proiettata in avanti di una trama teleologica e razionale, la storia raccontata da Draifa, che incornicia Athos come eroe del mito, dell'epica resistenziale. Lo stile 'modernista' di Bertolucci mira a scompaginare l'ordine geometrico di entrambe le cornici: quella 'spaziale' della prospettiva e quella 'temporale' della trama. L'intreccio del film coincide, infatti, con il progressivo dis-velamento della verità nascosta dietro al mito di Athos Magnani, del suo essere un traditore invece che un eroe, o forse, il suo essere, in realtà, entrambe le cose. La diegesi del film, pertanto, porta alla luce la consapevolezza che la Storia è anch'essa, in partenza, nient'altro che una trama, un intreccio narrativo. Il soggetto-*detective* che desidera scoprire la verità su un episodio storico della guerra civile, si ritroverà davanti non un passato finalmente 'oggettivo', ma solo la relatività assoluta di una storia nella storia, di una trama che è contenuta in quella principale come un serpente che si morde la coda.

La *vulgata*, il mito che tutti in città ripetono al figlio è che Athos Magnani fu assassinato dai fascisti a teatro, come rappresaglia: egli, infatti, insieme a tre compagni, stava tramando un attentato a Mussolini durante l'esibizione di *Rigoletto*. Mussolini era atteso in città per assistere all'opera ma la soffiata di una spia lo aveva all'ultimo momento avvertito del complotto: al suo posto, quella sera, fu ucciso il suo presunto attentatore, Athos Magnani. Nasce, così, la memoria di un Athos mitizzato in martire della Resistenza, una versione 'ufficiale' dei fatti che l'indagine del figlio finirà per demistificare come falsa ricostruzione degli eventi. Salta fuori, infatti, che fu lo stesso Athos ad informare Mussolini della *trama* ordita alle sue spalle. Era lui la spia che aveva tradito i compagni che, a loro volta, avevano deciso di giustiziarlo in rappresaglia. È questa la soluzione finale dell'enigma? Forse. Perché, a questo punto, non è chiaro se Athos, una volta smascherato come collaborazionista, abbia convinto egli stesso i suoi compagni ad ucciderlo a teatro al posto di Mussolini, facendo ricadere la colpa sui fascisti. In questo modo, nel piano di Athos, egli sarebbe diventato un martire, utile alla causa della Resistenza anche da morto, come mito agiografico. Allora, egli è un eroe o un traditore? *Héros ou mouchard* come si chiedeva il protagonista nella *Ronde de nuit*? Alla fine di *Strategia* la voce fuori campo del figlio pone lo stesso quesito in termini, per così dire, narratologici: *Qual è la vera trama di Athos Magnani?*

L'identità di Athos Magnani, all'inizio ben incorniciata entro i limiti statici del *tipo* dell'eroe, entro le tappe della sequenza causale e necessaria che costituisce la struttura dell'intreccio narrativo, gradualmente eccede i confini di questa forma estetica, rifiutando la finalizzazione e rivelandosi quale personaggio dinamico, carattere liminale e ambiguo, a metà tra eroe e traditore, a cui l'autore non riesce ad assegnare un significato statico. L'eccedenza di visione che la prospettiva quattrocentesca di Tara-Sabbioneta garantiva, distanziando perfettamente soggetto e oggetto, autore ed eroe, sé e altro, diventa un punto di vista inaccessibile: Athos non è più l'eroe-oggetto la cui identità viene chiarita alla fine della storia, ma diventa l'autore-soggetto di una trama che nega e scompagina l'intreccio mitico di partenza. Athos Magnani, grazie alla sua ambivalenza e mancanza di finalizzazione, garantisce un potenzialmente infinito *plaisir du texte* al lettore-spettatore, che, mai provvisto di una vera e propria soluzione dell'enigma, è condannato a desiderare significato

7. Tara, inoltre, rimanda anche all'omonima piantagione dove si svolge *Via col vento*. Tramite questa citazione scherzosa, come suggerisce Casetti, Bertolucci fa di Tara 'il cinema' *tout court*, «un grande laboratorio della fascinazione filmica» (Casetti, *op. cit.*, p. 64), il cinema inteso come grande sogno e come realtà onirica dell'inconscio.

e verità in un'eterna vertigine senza inizio né fine. L'ultima sequenza del film vedrà, infatti, il figlio tornare alla piccola, deserta, stazione di provincia dell'inizio, e attendervi un treno che, forse, non solo non arriverà mai, ma, che, probabilmente, non era neanche mai partito, a giudicare dall'erba nel frattempo cresciuta sui binari. Il cerchio si chiude, aprendosi a un tempo in cui il passato e futuro del *récit* si confondono in eterno presente.

Tema del traditore e dell'eroe di Jorge Luis Borges (1944), viene citato esplicitamente da Bertolucci come fonte d'ispirazione per *Strategia*, mentre per *La Ronde de nuit* il riferimento rimarrà sempre implicito. La vicenda si svolge in Irlanda e vede un giovane narratore, Ryan Kilpatrick, indagare le circostanze misteriose dell'assassinio del suo bisnonno, Fergus Kilpatrick, un cospiratore ucciso proprio alla vigilia della rivoluzione che aveva sognato e preparato per una vita. Come il 'maniaco' della *Ronde de nuit*, il protagonista giunge sul luogo per scrivere una biografia dell'eroe, salvo poi scoprire risvolti inaspettati. Kilpatrick viene assassinato in un teatro, l'artefice del delitto non fu mai trovato e, gli storici raccontano che, sul suo cadavere fu ritrovata una lettera chiusa che lo informava dell'attentato imminente. A questo punto, il giovane biografo pensa subito a Giulio Cesare, anche lui avvertito del destino che lo attendeva in Senato da un messaggio e da sogni premonitori:

Altri aspetti dell'enigma inquietano Ryan. Sono di carattere ciclico: sembrano ripetere o combinare fatti di regioni remote, di età remote. [...] Questi parallelismi (e altri) fra la storia di Cesare e la storia di un cospiratore irlandese inducono Ryan a ipotizzare una forma segreta del tempo, un disegno di linee che si ripetono. [...] [P]ensa che prima di essere Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick sia stato Giulio Cesare. Da questi labirinti circolari lo salva una curiosa scoperta, una scoperta che più tardi lo sprofonda in altri labirinti più inestricabili ed eterogenei: certe parole di un mendicante, che conversò con Fergus Kilpatrick il giorno della sua morte, furono prefigurate da Shakespeare, nella tragedia di *Macbeth*. Che la storia avesse copiato la storia era già abbastanza inquietante; che la storia copi la letteratura è inconcepibile.³⁸

Il seguito della vicenda viene ripetuto quasi alla lettera in *Strategia*. Con una differenza. Quando i cospiratori scoprono un traditore tra di loro, e poi quel traditore viene riconosciuto nella figura del loro capo Fergus Kilpatrick, è il suo fedele braccio destro, Nolan, traduttore del *Giulio Cesare* in gaelico, a escogitare il piano sensazionale, ovvero trasformare l'esecuzione del traditore in un mito che potesse funzionare da «strumento per l'emancipazione della patria».³⁹ Non avendo molto tempo per inventare tutti i dettagli della teatrale esecuzione, Nolan plagia Shakespeare, riempiendo i vuoti del suo piano, della sua trama, con alcune scene dal *Giulio Cesare* e dal *Macbeth*. Ecco che Kilpatrick non solo venne ucciso in teatro, «ma da teatro fece anche l'intera città»,⁴⁰ proprio come Bertolucci farà con Tara-Sabbioneta, pensata e costruita con le sue prospettive geometriche a imitazione di un autentico e rinascimentale 'teatro della memoria'. L'enigma finisce per catturare nella sua trama l'autore che si credeva al di fuori di essa, perché, dopo tutto, «nell'opera di Nolan, i passi imitati da Shakespeare sono i *meno* drammatici; Ryan sospetta che l'autore li abbia intercalati affinché qualcuno, in futuro, scoprisse la verità. Capisce che anche lui fa parte della trama di Nolan».⁴¹ La ricerca di una verità storica si perde in un labirinto di trame che conducono, in continuazione, a nuove trame, come in un sistema di scatole cinesi. Nolan, l'autore della tragedia-mito era, dopotutto, anche un traduttore. La realtà è già, di per sé,

³⁸ Jorge Luis Borges, *Tema del traditore e dell'eroe* [1944], in Id., *Finzioni*, trad. di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2003, pp. 113-114.

³⁹ Ivi, p. 115.

⁴⁰ Ivi, p. 114.

⁴¹ Ivi, p. 116.

narrativa e impossibile è per l'Io superare la mediazione del mezzo linguistico per soddisfare il suo desiderio di sintesi con il mondo. Il divario è incolmabile, e i tentativi di incornicare, in un racconto che lo definisca, un personaggio-limite come il delatore, la spia, il traditore e il collaborazionista non fanno altro che evidenziare, alla fine, l'opacità della forma estetica. Tra Storia e Verità, tra memoria e passato, si frappone l'ostacolo del racconto, insieme strumento d'interpretazione del reale e velo che ne ricopre l'essenza. Nel 1995, Tzvetan Todorov, un narratologo alle prese con la ricostruzione storica di un episodio della guerra civile francese, premetterà queste parole alla sua indagine:

Je ne pouvais me libérer du sentiment que quelqu'un avait conçu et articulé toutes ces actions, à la manière d'un auteur de tragédie. Je ne suis pas croyant, je n'ai jamais été en communication avec la Providence ni avec le Créateur, et pourtant tout se passait ici comme si On avait voulu produire une forme esthétiquement parfaite. Cette forme était incontestablement une tragédie [...] à la fois parce que, le premier pas fait, tout semblait s'enchaîner avec une rigueur implacable, une fatalité effrayante; et parce que les causes du malheur n'étaient pas contingents et ne pouvaient être écartées: le mal découlait du bien même, il paraissait inévitable. J'ai longtemps hésité sur la forme exacte à donner à ce récit exemplaire. N'étant pas Shakespeare, j'ai aussitôt renoncé à celle qui aurait mieux convenu, la tragédie proprement dite.⁴²

⁴² Tzvetan Todorov, *Une tragédie française. Été 1944: scènes de guerre civile*, Paris, Seuil, 1994, p. 10, trad. it. di Lucia Corradini, *Una Tragedia Vissuta. Scene di guerra civile* [1995], Milano, Garzanti, 2010, pp. 9-10: «Non potevo liberarmi dalla sensazione che qualcuno avesse concepito e articolato tutte quelle azioni, come un autore di tragedia. Non sono credente, non sono mai stato in comunicazione con la Provvidenza né con il Creatore, e tuttavia in questo caso tutto si svolgeva come se si fosse voluto produrre una forma esteticamente perfetta. Questa forma era incontestabilmente una tragedia [...] sia perché, compiuto il primo passo, tutto sembrava concatenarsi con un rigore implacabile, con una fatalità terribile; sia perché le cause della sventura non erano contingenti e non potevano essere eliminate: il male scaturiva dal bene stesso, appariva inevitabile. Ho esitato a lungo sulla forma precisa da dare a questa narrazione esemplare. Non essendo Shakespeare, ho subito rinunciato a quella che sarebbe stata la più adatta, la tragedia vera e propria».