



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

L'autore è sempre  
un bugiardo?  
Emmanuel Carrère,  
dalla *fiction* all'*autofiction*

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatori**

Prof. Alessandro Cinquegrani

Prof. Mimmo Cangiano

**Laureanda**

Martina Morossi

**Matricola**

836577

**Anno Accademico**

2021/2022

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	4
<b>EMMANUEL CARRÈRE</b>	
CENNI BIOGRAFICI	7
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
QUANDO L’AUTORE NARRA CIÒ CHE INVENTA	16
I.1. <i>La fiction</i>	16
I.2. <i>I baffi</i> . Follia o surreale?	19
I.3. L’uomo con i baffi	20
I.4. Nella mente del protagonista	34
I.5. Ritratto di un paranoico	35
I.6. La scissione dell’Io	38
I.7. L’ombra di Philip K. Dick	42
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
QUANDO L’AUTORE NARRA CIÒ CHE ACCADE	49
II.1. <i>La nonfiction novel</i>	49
II.2. <i>Capote, Romand ed io</i>	51
II.3. <i>Da fiction a nonfiction novel: La settimana bianca</i>	53
II.4. <i>L’Avversario</i> . «Ma allora che cosa c’era dietro a quella maschera?»	60
II.5. Jean-Claude Romand: un profilo psicologico	69
II.6. Il paradosso dell’osservatore	76
<b>CAPITOLO TERZO</b>	
QUANDO L’AUTORE DICE DI NARRARE DI SÈ	80

III.1. <i>L'autofiction</i>	80
III.2. «Un libricino arguto e accattivante sullo yoga»	84
III.3. <i>Yoga</i> . Storia di uno scrittore	91
III.4. Finzionalizzazione dell'autore	96
<b>CONCLUSIONI</b>	103
O APOLOGIA DI EMMANUEL CARRÈRE, «SCRITTORE DI VITE MINUSCOLE»	
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	111

## INTRODUZIONE

Nel caso di un testo canonico, potremmo certo fidarci di quello che hanno sancito con la loro autorevolezza critici e storici della letteratura, ma quando leggiamo un romanzo contemporaneo appena uscito, di cui non sappiamo nulla, come facciamo a essere certi che si tratti di un romanzo e non di una storia vera (o magari una storia vera contrabbandata come romanzo)? Quanto possiamo fidarci, inoltre, dei segnali paratestuali, come il sottotitolo o l'indicazione di genere [...] talvolta anche questi segnali possono (e vogliono) trarre in inganno il letto.<sup>1</sup>

Durante il mio percorso universitario, il primo libro di Emmanuel Carrère che lessi fu *L'Avversario*. Non conoscevo questo autore, fino a che non venne citato durante un corso di Letteratura italiana comparata. Rimase così impresso nella mia mente che decisi di riproporre il romanzo per la stesura di una tesina per un altro corso universitario, Teoria della letteratura, le cui lezioni trattavano del tema del doppio letterario. Riuscivo a pensare solo a una cosa: com'è possibile interessarsi in modo così appassionato, disinvolto e morboso alla storia di un assassino? Allora non avevo ancora approfondito la mia conoscenza con Carrère, tantomeno avevo letto altri libri da lui scritti, tuttavia nelle mie ricerche mi sono imbattuta in alcune notizie – certamente ricavate da siti web per certi versi di dubbia affidabilità – che hanno suscitato in me un maggior interesse per le vicende letterarie e personali di cui è attualmente protagonista.

---

<sup>1</sup> RICCARDO CASTELLANA, *Che cos'è la fiction*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma, Carocci Editori, 2021, p. 21.

“Yoga di Emmanuel Carrère è un falso”: l'ex moglie ‘sbugiarda’ lo scrittore francese.<sup>2</sup>

Emmanuel Carrère e il problema dell'onestà- In un articolo uscito su Vanity Fair l'ex moglie lo ha accusato di essere un bugiardo.<sup>3</sup>

L'ex moglie contro Carrère: «Bugie da megalomane».<sup>4</sup>

Questi e altri simili titoli hanno letteralmente inondato il web in occasione dell'uscita in Italia dell'ultimo e attesissimo romanzo di Carrère, intitolato *Yoga*,<sup>5</sup> pubblicato dalla casa editrice Adelphi il 25 maggio del 2021, ma che già circolava in Francia dal mese di agosto del 2020.

Nella tesina scritta in occasione del corso sul tema del doppio letterario, mi ero limitata a descrivere le occorrenze di questa categoria nella narrazione delle vicende del personaggio Jean-Claude Romand, protagonista del romanzo *L'Avversario*, nel quale Carrère descrive minuziosamente le premeditate e accuratamente studiate scelte che lo portarono a costruire la doppia vita nella quale recitare la parte del dottor Romand. Una curiosità sempre crescente mi ha spinto a cercare altri romanzi di questo autore e con mia sorpresa mi sono imbattuta in un percorso di sviluppo letterario davvero affascinante, ragione per la quale ho scelto di dedicare il mio studio a questo autore. Credo sia interessante osservare come la produzione letteraria di Carrère abbia affrontato una sorta di sviluppo diacronico negli anni della sua produzione, che lo hanno portato dal dedicarsi alla pura

---

<sup>2</sup> A cura di Redazione Cultura, «Yoga di Emmanuel Carrère è un falso»: l'ex moglie 'sbugiarda' lo scrittore francese, Fanpage.it, 2020, <https://www.fanpage.it/cultura/yoga-di-emmanuel-carrere-e-un-falso-lex-moglie-sbugiarda-lo-scrittore-francese/> (data di ultima consultazione 29/12/2021).

<sup>3</sup> CLARA MAZZOLENI, *Emmanuel Carrère e il problema dell'onestà*, Rivista Studio, 2020, <https://www.rivistastudio.com/carrere-ex-moglie/> (data di ultima consultazione 29/12/2021).

<sup>4</sup> STEFANO MONTEFIORI, *L'ex moglie contro Carrère: «Bugie da megalomane»*, Corriere della Sera Esteri, 2020, [https://www.corriere.it/esteri/20\\_ottobre\\_01/ex-moglie-contro-carrere-bugie-megalomane-0804b09e-03b9-11eb-84c6-5a6c097a97a1.shtml](https://www.corriere.it/esteri/20_ottobre_01/ex-moglie-contro-carrere-bugie-megalomane-0804b09e-03b9-11eb-84c6-5a6c097a97a1.shtml) (data di ultima consultazione 29/12/2021).

<sup>5</sup> EMMANUEL CARRÈRE, *Yoga*, trad. it. di Lorenza Di Lella e Francesca Scala, Milano, Adelphi Edizioni, 2021 (Paris 2020).

*fiction* fino ad approdare, soprattutto con il suo ultimo romanzo, alla frontiera di quella che viene chiamata *autofiction*, genere letterario di non facile definizione, nato in negli ultimi anni proprio in Francia, patria d'origine dell'autore stesso.

Nello sviluppo del mio elaborato, che ha come proposito appunto quello di descrivere il percorso attraverso i generi affrontati da Carrère, ho dovuto compiere delle scelte tra i libri dell'autore; pur tenendo conto della sua intera produzione, ho prediletto la lettura di alcuni dei testi che risultano a mio parere più adeguati e funzionali a delineare le coordinate di un percorso iniziato nel 1986, anno di pubblicazione di *I baffi*, romanzo che si inserisce nella stagione-*fiction* della produzione dello scrittore.

È un percorso apparentemente teso a esplorare profondamente i luoghi più reconditi dell'animo umano, finanche alle più sconcertanti verità dell'individuo e della sua psiche, fino ad arrivare alla scelta finale di mettere sotto analisi la sua stessa persona. A cosa corrisponde questa scelta? Forse a un atteggiamento autopunitivo, di autodenuncia, nel riconoscere la propria debolezza di uomo di fronte al grande mistero della vita e delle mille strade tortuose che è costretto ad affrontare, compreso un possibile disturbo bipolare? Oppure tutto ciò che fa è mettere se stesso al centro della scena, sotto i riflettori, mentre urla a squarciagola "Io! Io! Io!"?

Non si può pretendere di individuare quali e quante siano le occorrenze di verità nei romanzi di Carrère, ma ciò che si può fare, oltre a godere del piacere della lettura dei suoi romanzi, è avere uno sguardo d'insieme su ciò che come autore ha proposto ai suoi lettori in questi anni e provare se non altro a osservare il movimento che egli ha continuato a compiere con costanza a partire dalla scrittura del suo primo romanzo: un movimento a spirale, sulla scia di una continua, distinta curva rivolta verso un centro nel quale è collocato il proprio io.

# EMMANUEL CARRÈRE

## CENNI BIOGRAFICI

Se la mia ricerca e i miei studi si sono soffermati sulla produzione letteraria di Carrère, un autore che si dedica al genere della *fiction* a partire dal romanzo intitolato *I baffi*, pubblicato in Italia nel 1987, non per questo voglio omettere alcuni dei titoli precedenti o di poco successivi al suo romanzo di cui mi occuperò, che fanno anch'essi parte di una produzione letteraria legata al genere di invenzione:

- *L'ami du jaguar*, del 1983, che venne pubblicato in Francia ma non venne mai tradotto in italiano.
- *Bravura*, del 1984, pubblicato in Italia nel 1991.<sup>1</sup>
- *Fuori tiro*, del 1988, pubblicato in Italia nel 1989.<sup>2</sup>

Gli ultimi due titoli in particolare sono diventati letteralmente introvabili nella loro traduzione italiana, poiché non più ripubblicati dopo la loro prima comparsa nelle librerie, accolti con poco entusiasmo dal pubblico di lettori dell'epoca. Infatti, l'inizio della fortuna di Carrère in Italia sembra essere legato più alla pubblicazione della *nonfiction novel* dal

---

<sup>1</sup> E. CARRÈRE, *Bravura*, trad. it. di Ada Ceruti, Milano, Marcos y Marcos, 1991 (Paris 1984).

<sup>2</sup> ID., *Fuori tiro*, trad. it. di Antonella Viola, Roma, Theoria, 1989 (Paris 1988).

titolo *L'Avversario*<sup>3</sup> più che ai suoi romanzi precedenti. Esso, nel contesto del percorso tra generi compiuto dall'autore, potrebbe essere considerato come il romanzo che segna il definitivo passaggio dalla scrittura di pura *fiction* verso la frontiera dell'io testimone e protagonista, che si incontrerà da qui in poi tra le pagine dei suoi romanzi.

Seppur non sia semplice delineare una precisa biografia dell'autore, corredata da dettagli, quali date, luoghi e incontri, sicuramente è grazie allo stesso autore, attraverso i suoi scritti, che possiamo ottenere delle informazioni riguardanti la sua vita privata, della quale apparentemente dimostra di essere tutt'altro che geloso. Credo addirittura che si possa sostenere, utilizzando un'immagine fiabesca, che Carrère deponga in questo suo procedere negli anni tanti indizi dietro di sé, simili a piccole molliche di pane, che invita il lettore a raccogliere per seguirlo e per ricostruire l'immagine di quell'autore che dichiara di raccontarsi sempre; si potrebbe invece scoprire che non si racconta davvero mai.

Partendo dal primo romanzo che si distacca dall'universo della *fiction*, incontriamo *L'Avversario*, titolo al quale è maggiormente legata la sua fortuna di scrittore. Tralasciando osservazioni di natura più critica, alle quali mi dedicherò nel capitolo che riguarda la *nonfiction novel*, si può sicuramente accennare alla dirompente presenza dell'io, che non solo diventa narratore dei fatti sconcertanti del caso Jean-Claude Romand, ma si inserisce nel racconto con tutto se stesso, la propria percezione degli eventi, i propri pensieri, le proprie domande. Quesiti, quelli che si pone, che sono anche di natura morale e religiosa, dopo aver appreso della profonda conversione di fede dell'assassino, incarcerato dopo il processo. Quello della religione sarà infatti uno dei temi ricorrenti nei suoi romanzi, che guardano più alla sua concezione della vita spirituale che alla concezione della religione in sé.

*Il Regno*,<sup>4</sup> edito in Italia nel 2015, ne è l'esempio più concreto:

---

<sup>3</sup> ID., *L'Avversario*, trad. it. di Eliana Vicari Fabris, Milano, Adelphi Edizioni, 2013 (Paris 2000).

<sup>4</sup> ID., *Il Regno*, trad. it. di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi Edizioni, 2015 (Paris 2014).



In un certo periodo della mia vita sono stato cristiano». scrive nella quarta di copertina dell'edizione francese del *Regno*. «Lo sono stato per tre anni. Ora non lo sono più.<sup>5</sup>

Si tratta di un racconto, ma anche di una ricerca storica, e ancora di una ricerca dell'origine di una fede alla quale, forse dopo i fatti di Prévessin-Moëns,<sup>6</sup> non riesce più ad abbandonarsi. Ma oltre a questa analisi storico-religiosa, una sola è la costante che accompagna lo scrittore:

Al tempo stesso, come già in *Limonov*, Carrère ci racconta di sé, e di sua moglie, della sua madrina, di uno psicoanalista sagace, del suo amico buddhista, di una baby-sitter squinternata, di un video porno trovato in rete, di Philip K. Dick, e di molto, molto altro.<sup>7</sup>

Ed è sempre questo «molto, molto altro» a riempire le pagine di Carrère, che diventano con il passare degli anni il diario di bordo di un'esistenza vissuta sotto la luce del sole o – per usare una metafora che si addice maggiormente alla sua formazione – una vita appositamente posta sotto ai riflettori. Rimanendo nell'ambito cinematografico, torniamo con un flashback per un attimo a qualche anno prima, nel 2012, quando pubblica un nuovo fortunato romanzo che susciterà grande interesse nel pubblico, tanto da segnare una nuova fortuna dopo *L'Avversario*: il già citato *Limonov*<sup>8</sup> segnerà il ritorno di un soggetto di scrittura già esplorato da Carrère, quello che vede la convergenza tra narrazione romanzata e biografia di personalità di spicco, non tanto della sua epoca ma che, anche in questo caso, egli ritiene

---

<sup>5</sup> Ivi, seconda di copertina.

<sup>6</sup> È il comune francese scenario dell'efferato delitto compiuto da Jean-Claude Romand a danno dei propri familiari.

<sup>7</sup> E. CARRÈRE, *Il Regno*, cit. seconda di copertina.

<sup>8</sup> ID., *Limonov*, trad. it. di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi Edizioni, 2012 (Paris 2014).

abbiano un legame significativo con la propria esperienza personale. La *biofiction* sarà il genere sul quale lavorerò per la stesura della biografia di Édouard Limonov, ma non si può affermare che sia stata la sua prima esperienza in tal senso: risale infatti al 1993 la pubblicazione francese di *Io sono, vivo, voi siete morti*,<sup>9</sup> altro proposito di raccontare un'altra vita, la «vita, vissuta e sognata, di Philip K. Dick»,<sup>10</sup> in cui «ripercorre le tappe di un'esistenza che è stata un'ininterrotta, sfrenata, deragliante indagine sulla realtà»,<sup>11</sup> tema che potremmo quasi definire strutturale nella bibliografia di Carrère. Nella ricostruzione degli eventi di questo scrittore, invisibile ai contemporanei del suo tempo eppure grande fonte di ispirazione per l'ambiente cinematografico a partire dagli anni Ottanta, non è difficile scorgere delle similitudini tra i due autori, spesso più delle precise corrispondenze; si potrebbe osare supporre un'identificazione, quindi, dettata da una lunga influenza di Dick sul suo giovane lettore.

Se scrivere la biografia di Dick è stata una scelta dettata da una «inesauribile passione» nata negli anni della sua adolescenza, il soggetto di *Romanzo russo* del 2007 ritorna a essere la sua esperienza personale, nella quale insegue le proprie origini, nel delineare il suo rapporto con la patria d'origine della madre – la Russia –, alla ricerca della verità sulla scomparsa del nonno materno.

Infatti, i romanzi che egli stesso dichiara più autobiografici, infatti, sono proprio *Romanzo russo* e il recentissimo *Yoga*, sul quale l'opinione dei lettori si è diametralmente divisa: chi sostiene sia un immenso atto di coraggio, chi invece vede l'ennesima prova dello

---

<sup>9</sup> ID., *Io sono vivo, voi siete morti*, trad. it. di Federica e Lorenza Di Lella, Milano, Adelphi, 2016 (Paris 1993).

<sup>10</sup> Tratto dalla scheda descrittiva del romanzo nella pagina web della casa editrice Adelphi, <https://www.adelphi.it/libro/9788845930874>.

<sup>11</sup> Tratto dalla scheda descrittiva del romanzo nella pagina web della casa editrice Adelphi, <https://www.adelphi.it/libro/9788845930874>.

sconfinato ego e del narcisismo patologico del quale l'autore sembra essere da sempre affetto.

In realtà tu stesso parlavi di *Romanzo russo*, e questo è quindi il secondo libro davvero autobiografico, dopo appunto *Romanzo russo*. Negli altri libri sicuramente io sono presente, e forse anche troppo invadente in alcuni casi, ma sono davvero *Yoga* e *Romanzo russo* i due libri davvero di carattere autobiografico. E appunto anche *Romanzo russo* è un libro che corrisponde a un periodo di crisi, a un periodo caotico, a un cambiamento del ciclo della mia vita. E hanno appunto un altro punto in comune, una situazione particolare, cioè quella di essere anche questo un libro che è partito in una direzione, che anche io pensavo muoversi in una determinata direzione, forse in modo un po' vago e forse anche presuntuoso, e che è finito per diventare un libro completamente diverso. Io ecco pensavo così, di scrivere un libro tutto sommato sereno e piacevole sullo *Yoga* ed è diventato un libro molto meno sereno e piacevole. Ma spero comunque toccante, commovente, umano, in cui anche se naturalmente prende le mosse da una mia esperienza, spero che i lettori o quantomeno alcuni lettori e lettrici possano ritrovarsi a partire dalla loro esperienza. E non è necessario praticare lo yoga per farlo!<sup>12</sup>

Esperienza personale, quella oggetto del suo racconto, che non vede solo se stesso come protagonista isolato della sua narrazione, ma che coinvolge tutto l'universo referenziale al quale il racconto stesso si ispira, costituito quindi dall'esistenza di soggetti reali e in alcuni casi anche reagenti ai propositi narrativi dello stesso autore. Infatti, Carrère dedica alcune delle sue pagine al suo amico e editore Paul Otchakovsky-Laurens<sup>13</sup> scomparso prematuramente nel 2018, raccontando l'esperienza del distacco da

---

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=k9BjbHME6x0>, Emmanuel Carrère dialoga con Marco Missiroli.

<sup>13</sup> Paul Otchakovsky-Laurens, nato il 10 ottobre 1944 a Valréas (Vaucluse, Francia), morì il 2 gennaio 2018 a Marie-Galante (Guadalupa, Francia), fu un editore francese, fondatore delle edizioni POL. Carrère nell'intervista condotta da Marco Missiroli (link nella nota precedente) sostiene quanto segue: «Io ho iniziato a pubblicare con POL nel 1984 e non ho mai lasciato questa casa editrice, che è una casa editrice molto piccola, lavorano cinque persone, che rappresenta tutta la mia vita da scrittore».

quello che oltre a essere stato un compagno dell'ambito dell'editoria è stato un vero e proprio compagno di vita:

Paul è stato il mio editore per 35 anni, siamo stati amici per 35 anni. Questa amicizia era a volte burrascosa, sempre intima: l'uno non sapeva tutto dell'altro, ma pur sempre molto. Abbiamo parlato meno di libri che di film e meno di film che di vita, ma ho adorato il modo in cui le brillavano gli occhi quando qualcuno le portava un manoscritto. In generale, toccava poco: era un editore con poca direzione, un compagno più che un capo, un fratello più che un padre, una figura di libertà più che di autorità.<sup>14</sup>

Un uomo che aveva saputo cogliere e apprezzare la sua scrittura, e del quale Carrère ricorda «il modo in cui gli brillavano gli occhi nel momento in cui gli portavi il manoscritto, questa certezza che il tuo libro fosse atteso, la certezza che fossi voluto bene e che davvero fosse una cosa importante per lui».<sup>15</sup>

Non si può affermare invece che lo stesso entusiasmo sia stato manifestato da tutti coloro che hanno preso parte in svariate manifestazioni – in *Yoga* ma non solo – della mente creativa dell'autore, in particolar modo le sue partner sentimentali. Un esempio calzante di quanto il prodotto dei generi letterari scelti da Carrère sia particolarmente invasivo nei confronti della privacy di coloro che coinvolgono è sicuramente il racconto breve *Facciamo un gioco?*,<sup>16</sup> una lettera di genere erotico che l'autore, con un largo anticipo di due mesi, aveva previsto di pubblicare sul giornale francese «Le Monde» lo scopo era quello di coinvolgere direttamente la sua consorte del tempo che, secondo le sue previsioni,

---

<sup>14</sup> Questa citazione è tratta dalla risposta di Carrère alla domanda di una lettrice, *L'autore e l'amico si sono uniti per te?*, pubblicata il 18 gennaio 2018 sulla pagina ufficiale di POL, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numscateg=&lg=fr&numbillet=299>.

<sup>15</sup> Emmanuel Carrère dialoga con Marco Missiroli, intervista di PDE Promozione del 24 maggio 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=k9BjbHME6x0>.

<sup>16</sup> EMMANUEL CARRÈRE, *Facciamo un gioco*, trad. it. di Paola Gallo, Torino, Einaudi, 2004; titolo originale *L'Usage du Monde*, nasce come un racconto pornografico pubblicato su «Le Monde» il 20 luglio 2002 (edizione del 21-22 luglio).

avrebbe letto durante il suo viaggio in treno il racconto delle fantasie di Carrère, delle quali lei stessa era la protagonista. Tanta fu l'indignazione della protagonista per il gesto del partner che si sostiene fu proprio questa la ragione della fine della loro relazione. Non diversa è stata la reazione della sua ex moglie, Hélène Devynck,<sup>17</sup> all'insistenza con cui l'autore la vuole assolutamente come «contesto» dei suoi racconti:

L'ho capito solo pochi giorni dopo la firma del contratto quando ho ricevuto il manoscritto *Yoga* accompagnato da questa parola: “Che io scriva libri autobiografici non dovrebbe sorprenderti. [...] Questa storia sarebbe incomprensibile se non dicessi nulla sul contesto”. Il contesto, in questo caso, ero io.<sup>18</sup>

Il fatto che attinga a piene mani dalla fonte della sua vita per ottenere nuove ispirazioni – giunti alla conclusione di questa parentesi biografica – ormai non è più un segreto; non lo è più nemmeno il fatto che Carrère non sia più legalmente autorizzato, quando si tratta della sua ex moglie, a pubblicare racconti di “vite che non sono la sua”<sup>19</sup> senza l'autorizzazione dell'interessata, da quanto lei stessa ha reso pubbliche la situazione che intercorre tra loro. Il divorzio non è arrivato a causa della pubblicazione dell'ultimo romanzo dell'autore, bensì pochi mesi prima ma dopo lunghi anni di un'unione coniugale travagliata, durante la quale Devynck ha acconsentito a essere presa come modello per la costruzione dei racconti del marito: appare infatti nei romanzi *Limonov*, *Vite che non sono la mia*, *Romanzo russo* e *Il Regno*, ma *Yoga* ora diventa letteralmente un'appropriazione indebita

---

<sup>17</sup> Hélène Devynck, nata il 28 novembre 1966 a Parigi, è una giornalista di origine francese. È stata sposata con l'autore dal 2011 al 2020, anno del divorzio e della stipula dell'accordo tra i due per vie legali, al fine di impedire a Carrère di utilizzare l'immagine della ex moglie senza la sua approvazione.

<sup>18</sup> <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120>, “Diritto di replica: Hélène Devynck, l'ex compagna di Emmanuel Carrère, risponde alle polemiche su a *Yoga*”.

<sup>19</sup> Parafrasando il titolo *Vite che non sono la mia*, romanzo di Carrère del 2011, edizione francese del 2009.

della sua immagine, condizione inaccettabile per la ex moglie, soprattutto dopo il divorzio dallo scrittore, ma non è solo questa la ragione del cosiddetto “diritto di replica”:<sup>20</sup>

Emmanuel propone ai suoi lettori un patto di verità: "La letteratura è il luogo dove non si mente", scrive. Afferma di aver, di sua iniziativa, ommesso qualche omissione, per "preservare" chi gli era vicino. [...] Questa storia, presentata come autobiografica, è falsa, organizzata per servire l'immagine dell'autore e totalmente estranea a ciò che io e la mia famiglia abbiamo vissuto insieme a lui. [...] *Yoga* è un successo commerciale acclamato da un critico entusiasta che prende alla lettera la favola dell'uomo nudo, onesto e sofferente che ha risalito la china e vorrebbe diventare "un essere umano migliore". [...] I lettori sono liberi di credere o dubitare. L'autore è libero di raccontare la sua storia di vita come vuole, come può. Volevo avere la libertà di non farne parte, di non essere associato a uno spettacolo presentato come sincero in cui non riconosco ciò che ho vissuto.<sup>21</sup>

Devo confessare che il mio interesse per questo argomento è nato proprio dopo la lettura di questi articoli. Nella mia tesi per conseguire il titolo di laurea triennale avevo già affrontato il tema dell'autobiografia, o meglio della scrittura diaristica in contesto di guerra, che quindi rappresenta un genere letterario che tendenzialmente ritrae i sentimenti e la verità dei pensieri dell'autore che scrive. D'altra parte, conosco anche i diritti dell'autore come “bugiardo autorizzato”, tra i quali quello di creare mondi possibili, di onniscienza e di selezione. Ma non avevo mai avuto modo di leggere un romanzo di un autore che sostiene di raccontare una verità, che viene creduto dai suoi lettori (magari non tutti) e che poi viene platealmente smentito da un suo stesso personaggio finzionalizzato, che dichiara la natura

---

<sup>20</sup> Titolo dell'articolo pubblicato da «Vogue», che cito nella nota precedente.

<sup>21</sup> *Diritto di replica: Hélène Devynck, l'ex compagna di Emmanuel Carrère, risponde alle polemiche su a Yoga*, lettera di Hélène Devynck pubblicata da «Vanity Fair» Francia il 20 settembre 2020, <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120>.

finzionale dei suoi racconti, proprio come quelli che hanno dato inizio alla sua carriera di scrittore.

## CAPITOLO PRIMO

### QUANDO L'AUTORE NARRA CIÒ CHE INVENTA

#### I.1. La *fiction*

Nella stesura di questa tesi, mi servirò ampiamente di un testo di recente pubblicazione, che ho trovato molto chiaro ed esauriente, intitolato *Fiction e non fiction. Storie, teorie e forme*;<sup>1</sup> dall'introduzione del testo traggio questa breve ma puntuale definizione:

*Fiction* è il termine inglese di cui comunemente ci serviamo anche noi, nel linguaggio della critica letteraria ma non solo, per indicare la narrativa di finzione, cioè il racconto (verbale) di fatti e personaggi immaginari.<sup>2</sup>

E più avanti specifica ancora:

Il primo tratto in comune a ogni racconto di finzione, anzi una sua condizione necessaria: la sua *intransitività*, il fatto di non avere un referente preciso nel mondo reale. O meglio ancora [...] il fatto di non avere l'obbligo di fare un riferimento puntuale e preciso a qualcosa che esiste nel mondo reale.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> R. CASTELLANA, *Che cos'è la fiction?* in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, p. 21.

<sup>2</sup> ID, *Introduzione*, in *Storia, teorie e forme*, p. II.

<sup>3</sup> ID, *Che cos'è la fiction?*, cit., p. 20.



È da questo genere che parte l'esperienza letteraria di Carrère, da un tipo di «discorso finzionale» che «insomma, non è in sé né veritiero né bugiardo», nel quale la mente creativa dell'autore colloca personaggi ed eventi di pura invenzione.<sup>4</sup> Il fatto di non riferirsi in modo specifico alla realtà, naturalmente, non impedisce in un racconto di *fiction* di attingervi per la sua costruzione, con la possibilità quindi di descriverne i fatti utilizzando dei tratti di verosimiglianza, cui Carrère ricorre in modo costante nella sua produzione letteraria e non senza trarre ispirazione – o se non altro competenza tematica – anche da proprie vicende personali. I due romanzi di *fiction* di cui intendo affrontare la lettura, *I baffi* e *La settimana bianca*, sono accomunati da alcune specifiche caratteristiche formali che li riconducono a questo genere letterario. Si tratta innanzitutto di due narrazioni condotte in terza persona, nelle quali l'autore eterodiegetico – sorprendente, se si considera che si tratta di Carrère – racconta i fatti attraverso una focalizzazione interna, cioè «“il narratore dice solo quello che sa il personaggio in questione”, il personaggio cioè di cui si adotta il punto di vista»,<sup>5</sup> e che rimane fissa per tutta la durata del racconto, senza mai sapere o vedere altro se non ciò di cui lo stesso protagonista ha esperienza nella storia. Un tratto particolarmente interessante e accentuato in entrambi i romanzi è che si può individuare nettamente la distinzione tra il piano di azione nel reale e quello del pensiero del protagonista: se da una parte i personaggi si muovono in uno spazio finzionalizzato, nel quale compiono movimenti e azioni anche in relazione agli attori nella scena narrativa, dall'altra si delineano i tratti di un 'luogo' totalmente psichico nel quale sono i loro pensieri a essere in primo piano in modo preponderante; nel procedere delle vicende, questi acquisiscono un ruolo predominante nella narrazione, di maggior importanza rispetto allo svolgimento delle azioni dei personaggi in

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 35.

<sup>5</sup> HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Principato, 1997, p. 83.

sé. La grande attenzione portata sulla psiche dei protagonisti sottolinea ulteriormente il carattere di *fiction* dei due romanzi:

Ogni volta che, in un testo narrativo in terza persona, ci imbattiamo in verbi di sentimento e di pensiero, in resoconti dell'attività psichica di un personaggio, in passi in stile indiretto libero o flussi di coscienza, cioè ogni volta che determinate tecniche ci consentono di avere accesso alla vita interiore dei personaggi, abbiamo una prova del fatto che quel testo è un prodotto di finzione.<sup>6</sup>

Il fatto che al lettore sia concessa una visione nitida dei pensieri dei protagonisti, o più in generale dei personaggi, è legato al concetto di «onniscienza psichica», cioè il privilegio, relativo al solo autore, di descrivere gli avvicendamenti e finanche le contraddizioni psichiche di cui il soggetto ha esperienza nella sua mente. Carrère, nella descrizione dei pensieri dei suoi personaggi, sfrutta abilmente questo suo privilegio e lo amplifica utilizzando il linguaggio parlante non solo della loro mente, con l'utilizzo di «*verba sentiendi e cogitandi*»<sup>7</sup> e costruendo dei monologhi mentali che sono espressione del loro ragionare interiore, bensì anche di quello della loro scissione, dedicando interi paragrafi alle affermazioni e riformulazioni continue dei pensieri dei soggetti da lui inventati. In tal senso, le interiorità dei personaggi sono descritte come frammentate e distrutte, fatto che non può essere trascurato al fine di una profonda analisi dei testi presi in considerazione, come non può essere messo in secondo piano l'interesse dell'autore nel descrivere questa dinamica di distruzione del personaggio in modo così particolareggiato e, in specifici contesti, verosimile. È infatti grazie allo stesso Carrère che apprendo un termine alla descrizione del quale egli dedica un breve capitolo del suo ultimo romanzo, *Yoga*:

---

<sup>6</sup> R. CASTELLANA, *Che cos'è la fiction?*, cit., p. 24.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

La tachipsichia è come la tachicardia, ma riguarda l'attività mentale. I pensieri sono erratici, sconnessi, stridenti. Si agitano in tutte le direzioni, troppo velocemente. Turbinano e feriscono. Sono *vritti*, ma *vritti* all'ennesima potenza, una tempesta di *vritti*, *vritti* sotto l'effetto della cocaina.<sup>8</sup>

Le *vritti*, come spiega nel suo romanzo, sono nell'ambito della meditazione i «movimenti che agitano a mente», contro i quali «lo yoga è una macchina da guerra».<sup>9</sup> Se è vero, come racconta egli stesso, che la sua è un'esistenza costellata di tentativi di domare la sua psiche, forse sarebbe un errore escludere che il linguaggio utilizzando per descrivere i suoi personaggi non si ispiri veramente a delle vicende riconducibili alla sua vita: per certi aspetti, si può dire che sia lui stesso a fornire degli strumenti per permettere ai propri lettori di ipotizzare un'interpretazione dei suoi romanzi alla luce delle proprie vicende personali.

## **I.2. *I baffi*. Follia o surreale?**

Se ci basassimo sugli ultimi romanzi scritti, potremmo darne la stessa descrizione che dà lusingevolmente Marco Missiroli:<sup>10</sup> Carrère non è «uno scrittore della prima persona singolare ma è *lo* scrittore della prima persona singolare in tutte le sue forme»;<sup>11</sup> agli effetti però non è sempre stato così.

Nel disordinato percorso di conoscenza dell'autore, il mio criterio cronologico mi ha suggerito di tornare agli inizi e, dopo l'*Avversario*, il mio secondo romanzo è stato *I baffi*.<sup>12</sup> Il romanzo, a differenza dei più recenti successi di Carrère, è in realtà relativamente breve:

---

<sup>8</sup> E. CARRÈRE, *Yoga*, cit., p. 157.

<sup>9</sup> Ivi, p. 70.

<sup>10</sup> Marco Missiroli (Rimini, 2 febbraio 1981) è uno scrittore italiano; in collaborazione con Adelphi e PDESocialClub, ha condotto un'intervista sul nuovo romanzo di Carrère, *Yoga*, nello stesso giorno dell'uscita in Italia, il 24 maggio 2021.

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=k9BjbHME6x0>, *Emmanuel Carrère dialoga con Marco Missiroli*.

<sup>12</sup> E. CARRÈRE, *I baffi*, trad. it. di Maurizia Balmelli, Milano, Adelphi Edizioni, 2021 (Paris, 1986).

appena 149 pagine nell'edizione Adelphi in mio possesso, quanto basta però per dare una perfetta descrizione di un percorso che parte dal banale gesto di guardarsi allo specchio un mattino fino allo scoppio del violento delirio paranoide del protagonista, convinto da almeno dieci anni di aver sempre portato i baffi e costretto a riconoscere il fatto che, a quanto sembra, così non è. La consapevolezza che la realtà in cui sta vivendo non sia più 'in ordine' si insinua nel personaggio attraverso la narrazione dell'autore, che delinea i tratti di un uomo scomposto, scisso tra la convinzione di veridicità dei suoi ricordi e la sensazione che ci sia qualcosa in lui che non funziona come dovrebbe. Un'ultima possibilità, però, è quella che lo convince maggiormente: deve esserci un motivo per cui i suoi ricordi sono nitidi e tutti coloro che lo circondano si muovono in modo così ambiguo e minaccioso. L'idea di essere la vittima di un complotto, le cui ragioni non riesce a spiegare, lo spingono a una disordinata fuga dall'epilogo violento, che Carrère descrive con dovizia di particolari, trascinando con forza il lettore a immedesimarsi nel protagonista, come se davanti allo specchio ci fosse proprio lui.

### **I.3. L'uomo con i baffi**

«Che ne diresti se mi tagliassi i baffi?»

Agnès, che sfogliava una rivista sul divano, diede in una risata leggera, poi rispose: «Sarebbe una buona idea».<sup>13</sup>

Potrebbe essere frutto di una mia personale suggestione, dovuta alla precoce conoscenza dell'Io esuberante di Carrère, ma non mi ha sorpresa leggere l'incipit del romanzo, incontrare una prima persona singolare e immaginare fosse l'ennesimo libro che

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 9.

lo vedeva protagonista. Poi naturalmente la narrazione scopre le sue carte, e si dichiara apertamente un romanzo in terza persona, che descrive il quotidiano e maniacalmente preciso rituale di rasatura di... Ammetto di aver proseguito la lettura senza avere un soggetto a cui riferirmi. Non mi sono chiesta quale fosse il nome del protagonista fino a che non hanno iniziato a presentarsi sulla scena gli altri personaggi, oltre alla figura della moglie, la sopraccitata Agnès. Scopro poi, a detta dell'autore, che non si trattava di un'omissione volontaria, bensì di uno sviluppo naturale del romanzo al momento della sua genesi:

D: «A ogni buon conto, l'idea di fondo è che l'identità sono gli altri a darcela attraverso il loro sguardo oppure no?»

R: «L'identità! Punto di vista suggestivo... Rischio di deluderla, però. Le faccio un esempio: mi sono accorto che il protagonista non aveva ancora un nome solo ai due terzi della stesura del romanzo. Mi è sembrato indicativo; a quel punto, ho continuato deliberatamente il gioco».<sup>14</sup>

Un gioco che lascia al lettore il compito di dare un'identità al soggetto protagonista della narrazione, ma non solo; l'unico elemento che conosce di lui è da subito messo in dubbio, fatto che lo costringe a porsi per forza di cose una domanda fondamentale: il protagonista aveva i baffi oppure non li ha mai avuti? È un quesito che però non si lega tanto alla realtà del romanzo in sé, cioè l'esistenza dei baffi. L'interrogativo nasconde un quesito che riguarda un altro piano del racconto, quello della mente del protagonista: è pazzo oppure non lo è?

È esattamente questo dubbio che si pone lo stesso soggetto del romanzo, costantemente alla ricerca di una risposta che gli permetta di dare un senso agli eventi, ai suoi occhi surreali, che stanno avvenendo intorno a lui, a partire dal comportamento infantile

---

<sup>14</sup> Dall'intervista condotta da Jaqueline Spaccini, *A confronto con Emmanuel Carrère*, nel 2001, <http://laboratoriodicriticadarteletteratur.blogspot.com/2008/11/intervista-emmanuel-carre-2001.html>.

e, nelle sue speranze, schizofrenico della moglie, che continua a sostenere l'inesistenza di quella folta peluria che lui è convinto abbia sempre ricoperto il suo labbro superiore. I dubbi di lui sono nutriti dal particolare carattere di lei, incline agli scherzi e a voler a tutti i costi avere ragione nelle più disparate situazioni, finanche a negare l'evidenza con tutte le sue forze, anche messa di fronte alle prove della sua colpevolezza quando le sue architettate recite vengono scoperte. Nonostante ciò, la situazione non lo tranquillizza: la frustrazione di non sentirsi semplicemente dire "Stai proprio male senza baffi!" non gli dà pace. Per di più, aveva oltrepassato ogni limite del loro patto non scritto su questo tipo di messinscena e «per la prima volta, Agnès aveva introdotto uno dei suoi numeri da circo mondano nella loro sfera protetta»<sup>15</sup>: questo suo comportamento lo deludeva profondamente.

[...] il comportamento di Agnès lo irritava, e anzi risvegliava in lui l'angoscia inspiegabile, la sensazione diffusa di essere in torto che aveva provato uscendo dal bagno.<sup>16</sup>

Il suo turbamento viene inoltre accentuato dalle testimonianze dei loro amici più stretti: Serge e Veronique, che vedono la sera stessa del 'misfatto', sembrano non accorgersi minimamente del cambiamento. Allo stesso modo i suoi colleghi dell'agenzia per la quale lavora da anni:

Arrivando in agenzia [...] Jérôme e Samira alzarono la testa sentendolo entrare, ma non ebbero alcuna reazione. [...] Agnès aveva chiamato anche loro?<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> E. CARRÈRE, *I baffi*, cit., p. 36.

<sup>16</sup> Ivi, p. 20.

<sup>17</sup> Ivi, p. 38.

È questo, infatti, il dubbio che si insinua nella mente del protagonista: il fatto che la moglie abbia esteso lo scherzo ben oltre l'immaginabile, oltre i limiti concessi, fino ad arrivare a prendere la forma di una sorta di cospirazione contro di lui: «uno scherzo spinto così lontano, in modo così metodico, fino al complotto, implicava una forma di follia».<sup>18</sup> Ma perché?

Il pensiero di essere veramente in preda alle allucinazioni (o meglio l'ostinazione di non darla vinta alla moglie, che gli stava tirando questo brutto scherzo) lo spinge perfino a rovistare nella spazzatura, per poter recuperare la prova concreta del fatto che non si stava inventando nulla, che i suoi baffi sono esistiti, semplicemente ora non sono più sulla sua faccia:

E i peli erano lì. Non proprio come aveva sperato, abbondanti ma sparsi mentre lui aveva immaginato un ciuffo compatto, qualcosa a forma di baffi.<sup>19</sup>

È il momento di mettere di fronte alla realtà dei fatti la moglie: lui ha ragione e lei, con il suo stupido scherzo, ha torto marcio. I baffi esistevano, li aveva trovati:

«E questi» disse brutalmente «cosa sono?».

Lei si puntellò sul gomito e strizzò gli occhi, adesso per via della luce troppo forte.

«Che cosa succede? Cos'hai nella mano?».

«Dei peli» disse trattenendo una risata cattiva.

«Oh no, non vorrai ricominciare...».

«I peli dei miei baffi» proseguì «Guarda, se non ci credi».

«Tu sei pazzo».

L'aveva detto con calma, come una constatazione. Nessuna traccia dell'isteria del giorno prima. Per un attimo pensò che avesse ragione: agli occhi di qualunque estraneo

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 54.

<sup>19</sup> Ivi, p. 44.

che li avesse sorpresi sarebbe sembrato un pazzo furioso, chino su sua moglie, a schiacciarle quasi sulla faccia una mano piena di peli che era andato a recuperare nell'immondizia. Ma poco importava, aveva la prova.<sup>20</sup>

Giudicando la situazione totalmente sotto controllo grazie a questa prova schiacciante, è profondamente convinto di dover agire per il bene della moglie, poiché non può esserci nessun'altra spiegazione logica a questo suo comportamento: è chiaramente uscita di senno. Sarà necessario ricorrere a cure mediche, psicologiche, psichiatriche se necessario, ma tutto pur di salvarla. Questa delicata situazione lo spinge ad avere un atteggiamento il più possibile comprensivo nei suoi confronti, una compassionevole vicinanza, dettata in realtà più dalla speranza –e autoconvinzione –che quella pazzia allucinatoria abbia invaso la mente della moglie e non la sua. La moglie si dimostra altrettanto convinta sul cercare una soluzione, una cura. Ma non per se stessa, bensì per lui.

Semmai, io volevo porre l'accento sulla reciprocità della sconnessione mentale: può anche essere il mondo attorno a noi a perdere la testa, no?<sup>21</sup>

Ed è infatti la «sconnessione mentale» il centro della narrazione, si potrebbe individuare come unico punto certo dell'intero racconto. Per tutto il romanzo si alternano e si intrecciano continuamente due piani distinti: il piano reale (termine con cui voglio intendere la realtà empirica, seppur finzionale e non referenziale, all'interno della quale agiscono e si muovono tutti i personaggi citati), e il piano mentale del protagonista. Infatti, la maggior parte del tempo che passiamo in sua compagnia lo passiamo nella sua mente che, pagina dopo pagina, diventa un groviglio di pensieri sempre più contorti; non si tratta di una

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 46.

<sup>21</sup> <http://laboriodicriticadarteletteratur.blogspot.com/2008/11/intervista-emmanuel-carrre-2001.html>, intervista di Jaqueline Spaccini, *A confronto con Emmanuel Carrère*, del 2001.



permanenza nella quale si distinguono pensieri di volta in volta coerenti, passaggi logici attraverso i quali poter ricostruire una psicologia ordinata del personaggio, che permetta di dare ordine ai fatti esterni, se non altro che aiuti a distinguere ciò che si suppone sia vero da ciò che non lo è. Non c'è un nome e, allo stesso modo, non abbiamo un personaggio definito: nella sua mente regna il caos, cadenzato solo da pensieri sconnessi, sovrapposti, contraddittori. Da un inizio, nel quale sembrava chiara la sua identità di "uomo con i baffi" si arriva al punto che è egli stesso a dubitare di se stesso e si chiede: li ho davvero mai avuti?

Se fino a questo momento del racconto, i pensieri del personaggio giravano attorno al dubbio, o la convinzione, della pazzia della moglie, la faccenda inizia a prendere una piega che muta il suo precario equilibrio psichico, facendolo cadere in quello che sarà lo stato d'animo che lo attanaglierà da qui in poi: il panico. L'unico modo per poter ottenere un giudizio oggettivo sull'esistenza o meno dei suoi baffi sarebbe stato quello di interpellare qualcuno che non fosse stato coinvolto e complice dello scherzo (sempre se di uno scherzo si tratta) di Agnès: una sconosciuta, interrogata sull'evidenza dei fatti, gli avrebbe dato finalmente la prova del fatto che non si trattava di uno sbaglio, che aveva scoperto tutto e che finalmente avrebbe potuto pretendere delle scuse.

«Guardi, si sbaglia,» disse infine la giovane donna «questa carta d'identità dev'essere sua. In ogni caso è lei quello sulla foto». [...]

«È sicura?» chiese. «Hai i baffi, l'uomo sulla foto?». «Certo» disse ancora la giovane donna [...]. «Be',» insistette, tentando il tutto per tutto «io non ho i baffi!» «Come no». Iniziò a tremare, aprì gli occhi senza pensarci.<sup>22</sup> [...] «È davvero sicura» disse con voce tremula «che sulla foto ho i baffi? Guardi bene»<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Il protagonista, per evitare domande che avrebbero stranito e insospettito la persona a cui si sarebbe rivolto, viziandone magari anche il giudizio, decide di fingersi cieco e di aver confuso la sua carta d'identità con quella di un amico. Chiede a una passante di confermargli di avere in mano proprio la sua carta d'identità, sperando che noti l'assenza o la presenza dei baffi su quella foto, segnalandola come unica incongruenza tra l'immagine del documento e quella della persona che ha di fronte.

<sup>23</sup> E. CARRÈRE, *I baffi*, cit., p. 59.

Coloro che lo conoscevano da sempre, Agnès, Serge e Veronique, Jérôme e Samira, tutti erano potenziali complici di quell'assurdo e inspiegabile tiro mancino giocato ai suoi danni; e se anche la moglie, per impedirgli di vedere le foto di una vacanza (in cui non si era ancora rasato i baffi) le nascondeva e addirittura negava di essere mai stata con lui a Giava,<sup>24</sup> non gli poteva certo impedire di far vedere un documento ufficiale in cui trionfava, finalmente, una prova tangibile dell'esistenza dei suoi baffi, confermata dallo sguardo distaccato di una ignara passante. Ma è uno stato di calma, questo, che non è destinato a durare. Ancora convinto di dover essere accondiscendente e paziente nei confronti della moglie, che evidentemente sta avendo un comportamento che tradisce uno stato di turbamento mentale, decide di passare una serata spensierata in compagnia di Agnès, uscendo a cena. Senonché, al momento di pagare, tra i documenti di lui, lei scorge la sua carta d'identità, e le sembra che qualcosa non torni.

«La prossima volta trova qualcosa di meglio, amore» disse leccandosi l'indice e passandolo sulla fotografia. [...] «Stabilo Boss, si direbbe» disse lei. «E di buona qualità. Stenta ad andarsene. Lo sai che è vietato contraffare la carta d'identità? Ma aspetta». Con il documento in mano rovistò nella borsa e tirò fuori una scatoletta di metallo, da cui estrasse una lametta. [...] Impietrito la guardò procedere, staccare dalla sua faccia rovesciata minuscole particelle nerastre, grattare finché lo spazio compreso tra la bocca e il naso diventò non grigio come il resto della foto, ma di un bianco granuloso, tagliuzzato.<sup>25</sup>

Quella «follia perversa»<sup>26</sup> manifestata dalla moglie non è però dettata dalla sua volontà, pensa l'uomo, che rimane fermo nell'intenzione di aiutare in tutti i modi la moglie.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 69.

<sup>25</sup> Ivi, p. 67.

<sup>26</sup> Ivi, p.75.

Ma lei sembra continuare ad agire nella convinzione di non essere lei quella in preda alle allucinazioni: alla fine dell'ennesima discussione, è deciso a chiedere consiglio al suo collega Jérôme, amico di Agnès da lungo tempo, la cui ex moglie aveva sofferto di alcuni disturbi che avevano richiesto l'intervento di uno psichiatra, la stessa figura medica che avrebbe richiesto per Agnès. Lo chiama, in segreto, nella speranza di ottenere un sostegno alla sua causa, tuttavia ciò che avrà sarà solo l'ennesima prova di una verità, la sua, che pezzo per pezzo si sgretola: sono Agnès e Jérôme a parlare e, nella loro conversazione telefonica, a convenire che la situazione è preoccupante, e che l'unico ad aver bisogno di cure è lui, il protagonista. Non ha mai avuto i baffi, Jérôme glielo può assicurare, esattamente come ora la moglie, che «non riusciva a dissimulare il proprio sollievo»,<sup>27</sup> gli assicurava che lo avrebbero curato, che non erano mai stati a Giava, che in nessuna delle foto che avevano in casa lui aveva i baffi e che i suoi cari amici, Serge e Veronique, non esistevano. In un breve scambio di battute simili a un interrogatorio, in cui lui ricerca la certezza del poco che oramai non sa più se sia reale o meno, giunge all'ennesima, la più dolorosa, delle scoperte:

[...] «E ti chiami Agnès, giusto?»

«Sì»

[...] «Dieci minuti fa hai telefonato ai miei per dire che non saremmo andati a pranzo, giusto?».

Percepì un'esitazione.

«A tua madre, sì».

«Ma dovevamo andare a pranzo dai miei, come tutte le domeniche, è così?».

«Tuo padre è morto» disse lei. «L'anno scorso».<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 81.

<sup>28</sup> Ivi, p. 86.

Il protagonista, totalmente disorientato anche alla luce delle notizie che gli sono state date, cade in uno stato di irrequietezza, che tenta di dissimulare convincendo se stesso di doversi fidare e affidare a chi potrà dare chiarezza sul suo disturbo, il dottor Kalenka, lo psichiatra che era stato consigliato proprio da Jérôme; sperando che il riposo lo aiuti a raggiungere uno stato di calma, la sua mente continua macchinosa a costruire ipotesi su ciò che sta avvenendo, non risparmiando un'autodiagnosi che potrebbe dare una lettura ai fatti, psichici e non, di ciò che fino a quel momento non è riuscito a spiegare:

Forse era proprio lì che andava cercata l'origine della sua crisi, una crisi a scoppio ritardato, tanto più violenta in quanto a lungo incubata.<sup>29</sup>

All'ennesimo tentativo di cercare un senso a quell'esperienza surreale, giunge infine a una conclusione che, più di tutte, lo convince: i suoi ricordi sono nitidi, la sua memoria non può essergli venuta meno in tal modo. Tra tutte le ipotesi, esiste una «quarta possibilità»<sup>30</sup> che, per quanto avesse cercato di allontanare dalle sue supposizioni, si rivela invece quella più plausibile. Non è pazzo, non lo crede minimamente.

[...] che non si trattasse di uno scherzo, [...], ma di qualcosa di molto più grave, che bisognava pur guardare in faccia, quantomeno a titolo d'ipotesi: un piano ordito contro di lui, volto a farlo impazzire, a spingerlo al suicidio o a farlo rinchiudere in una cella imbottita.<sup>31</sup>

Era solo questione di tempo: grazie al dottor Kalenka, Agnès e tutti coloro che tramavano contro di lui avrebbero ottenuto la certificazione medica della sua inesistente pazzia e lo avrebbero rinchiuso. «Due soluzioni, quindi» rimanevano all'uomo: «o non

---

<sup>29</sup> Ivi, pp. 90-91.

<sup>30</sup> Ivi, p. 92.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

opponeva resistenza», correndo il rischio di essere preso e scaraventato con la forza in qualche ospedale psichiatrico, nel quale non osava pensare a quali trattamenti gli sarebbero stati imposti; «Oppure si dava alla fuga»,<sup>32</sup> anche se supposeva che questa iniziativa da parte sua fosse già stata prevista, e che quindi sarebbe stata intralciata. Quindi, era solo questione di tempo. Di giocare in anticipo.

Inizia così la sua fuga: raccoglie le forze che ha per scappare il più velocemente possibile dall'appartamento dove vive con Agnès, che intravede mentre lo scorge schizzare fuori dalla porta di casa; corre tra i quartieri di Parigi, ferma il primo taxi che incontra per strada, vuole vedere il padre. La sua memoria non può averlo ingannato a tal punto, non sul ricordo nitido del loro pranzo appena la domenica prima. Ma quando il tassista gli chiede a quale numero civico debba fermarsi, l'uomo non sa che rispondere. Le case, benché le ricordi e le riconosca, ora sembrano tutte uguali, non distingue quale sia quella dei genitori; suppone sia la confusione dettata dalla stanchezza, dai sonniferi ingurgitati per calmarsi, forse dalle droghe somministrate da Agnès e Jérôme che tramano contro di lui.

Era in piena Parigi, in un quartiere tranquillo, in un pomeriggio di primavera, e volevano farlo impazzire, ammazzarlo, e non aveva un posto dove andare. Bisognava fuggire, presto, prima che lo raggiungessero. [...] Se almeno avesse avuto un'amante, una doppia vita... [...] Lasciare la città, il paese, sì, era l'unica soluzione.<sup>33</sup>

In un attimo prende la decisione. Fa dirigere il taxi all'aeroporto. Sceglie un volo con dei posti ancora liberi. Sale sul primo aereo diretto a Hong Kong.

Nel caos che trova, appena atterrato, percepisce invece una sensazione di calma e sicurezza, nell'essere in un luogo distante dai suoi persecutori, coloro che lo vogliono

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 96.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 100-101.

relegare in una cella imbottita, sicuro di averli seminati, almeno di averli staccati quanto basta per studiare un modo per nascondersi. Tornato a un'apparente lucidità, nella sua stanza d'hotel, il protagonista si chiede come dovrebbe comportarsi ora: chiamare Agnès per scusarsi? Avrebbe significato un'ammissione di colpa, e in più il serio rischio di un internamento, soprattutto dopo la sua precipitosa fuga. Avrebbe potuto limitarsi a procurare il necessario per questo suo soggiorno improvvisato, ma sarebbe tornato nuovamente al punto di partenza. Che fare?

Dopo un tentativo di contatto senza ricevere risposta, l'uomo decide di scendere nelle strade della città: si trova a Kowloon, la zona continentale di Hong Kong. Scopre il servizio di traghetti che collega la parte continentale all'isola di Hong Kong, così decide di visitarla:

Il traghetto gli piacque a tal punto che arrivato dall'altra parte pensò di rimanere a bordo, a partire in senso inverso senza abbandonare il proprio posto, e siccome l'impiegato gli aveva fatto segno che bisognava scendere obbedì, ma ricoprò una corsa subito dopo e ricominciò.<sup>34</sup>

E così per innumerevoli volte. Dopo molte corse, il fatto di avere il sedile orientabile rivolto nel senso opposto a tutti gli altri passeggeri, che «non sembravano curarsene minimamente»,<sup>35</sup> lo porta a paragonare quella curiosa circostanza alla sua vita dopo gli sconvolgenti avvenimenti dei giorni precedenti:

Ebbe un attimo di disagio, ma subito dopo l'indifferenza generale gli procurò un senso di pace. [...] Era solo contro tutti, solo a sostenere di avere i baffi, un padre, una memoria di cui lo defraudavano, ma qui, a quanto pareva, quella singolarità non si notava. [...] Lo attraversò l'idea, folle ma inebriate, che avrebbe potuto benissimo rimanere a Hong Kong.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 112.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ivi, p. 113.

E dimenticare tutto e tutti, compreso il lavoro, cercando un impiego qualsiasi e diventando un cittadino qualsiasi, fuggendo l'idea di tornare alla vita di prima, perché nulla sarebbe tornato a posto. È tentato mille volte dalla scelta di tornare verso l'aeroporto, verso casa, anche quando i suoi piedi prendono la via d'uscita dalla fermata del traghetto.

Salendo la scaletta di metallo, però, il contatto della moneta da cinquanta centesimi che stringeva in pugno in previsione della traversata successiva lo fece rallentare. Si rigirò la moneta tra le dita, esitando se fare testa o croce, ma in realtà aveva già preso la sua decisione.<sup>37</sup>

Si stabilisce quindi nell'hotel Mandarin, sulla riva dell'isola di Hong Kong, affittando una stanza. Radendosi il viso con attenzione, osserva la ricrescita della peluria sul suo labbro superiore, fantasticando sul fatto che se fosse tornato da Agnès con i suoi amati baffi tutto si sarebbe sistemato, tutto sarebbe stato dimenticato. Sapeva però, in cuor suo, che sarebbe servito un miracolo, ma nonostante questo, animato da vivida speranza, cura e osserva il suo aspetto tornare quello di un viso conosciuto. Sceso nuovamente tra le strade di Hong Kong, procura il necessario per radersi ed evitare la lama fornita dall'hotel, con la quale non ha molta dimestichezza. Quindi si rade nuovamente: «Più le guance erano lisce, più spiccava la striscia già nera sopra il labbro superiore».<sup>38</sup> Nella sua esplorazione dei quartieri attorno all'hotel nel quale soggiorna, prova svariate volte a comporre i numeri di Agnès, dei genitori... Nessuno, per il momento, sembra essersi preoccupato per la sua assenza, nessuno si sta chiedendo dove sia andato a finire. Tornato nella sua stanza, per la terza volta quel giorno, si rade il viso.

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 116.

<sup>38</sup> Ivi, p. 130.

Passa così due giorni, a girovagare per la città, bere, fumare, a visitare i casinò della zona, a passeggiare seguendo itinerari turistici. Su consiglio di un turista australiano incontrato all'imbarcadero dei traghetti, si sposta a Macao, molto più tranquilla di Hong Kong. Grazie alle lunghe passeggiate al sole e al vino riesce a mantenere uno stato di stordimento che non lo fa ricadere negli oscuri pensieri sul padre, su Agnès, su quanto ha lasciato a Parigi. «Due volte al giorno, tuttavia, si radeva, rettificando [...] la battuta secondo cui il dolce far niente consisterebbe nell'ascoltare la propria barba crescere. Lui ascoltava i suoi baffi»,<sup>39</sup> passando il tempo ad allontanare da sé il pensiero del motivo di quella parentesi di vita nuova, senza punti di riferimento, che si sgretola.

Dopo una giornata passata in spiaggia, tornato in hotel, scopre l'imprevedibile:

Sulla bacheca dove di solito lasciava appesa la sua chiave non c'era. Il receptionist [...] disse sorridendo: «The lady is upstairs», e lui si sentì correre un brivido freddo lungo la schiena bruciata. «The lady?». «Yes, sir, your wife... Didn't she like the beach?». [...] Stesa sul letto, nella stessa luce dorata, Agnès leggeva una rivista.<sup>40</sup>

Ha un atteggiamento naturale, quasi indifferente, in presenza della moglie, che si comporta come nulla fosse mai successo; distesa, rilassata, commenta i programmi per la serata, proposte alle quali lui risponde senza molto trasporto. Infine, il protagonista si dirige nel bagno della stanza d'albergo che, a giudicare dai due spazzolini, il dentifricio mezzo usato e le creme di bellezza sul lavandino, è la loro. La vasca è troppo piccola, ma grande abbastanza per radersi comodamente:

Immerso nell'acqua fino alla vita, seduto sul gradino, orientò lo specchio davanti a sé in modo tale da potersi guardare in faccia. I baffi adesso erano folti, come prima.

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 142.

<sup>40</sup> Ivi, p. 145.



Se li lisciò. [...] Senza forbici, l'operazione di sfoltimento fu laboriosa, ma la lama tagliava bene, i peli cadevano nella vasca.<sup>41</sup>

Dopo giorni di paziente attesa, di speranza di ritornare a uno stato di equilibrio precedente, desideroso di tornare a essere “l'uomo con i baffi”, il protagonista compie un ultimo determinante gesto: si rade, questa volta completamente. Con precisione chirurgica, rende liscia la superficie del suo viso, continuando a perfezionare il lavoro ormai già svolto. Torna, infine, nuovamente «al punto in cui un tempo c'erano i baffi».<sup>42</sup>

[...] e si sforzò di non chiudere gli occhi quando, sotto la pressione, senza dover spostare il rasoio di lato, la carne cedette, aprendosi.<sup>43</sup>

Affonda la lama nella carne, fino ad arrivare alle gengive, con l'intenzione di arrivare fino all'osso. Trattenendo le urla e i tremiti dati dal dolore autoinflitto, per non turbare la quiete nella stanza in cui Agnès, ignara, sfoglia la sua rivista, continua la sua mattanza; «Il suo cervello, quasi fosse autonomo, continuava a funzionare, a chiedersi fino a quando avrebbe funzionato».<sup>44</sup> Per avere la certezza di non lasciare il lavoro incompiuto, decide infine di passare all'ultimo atto della sua tragedia silenziosa:

[...] e tagliò, senza vedere niente, senza neanche sentire, al di sotto del mento, da un orecchio all'altro, con la mente tesa fino all'ultimo secondo, [...] tesa e acquietata dalla certezza che adesso tutto era finito, tutto rientrava nell'ordine.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Ivi, pp. 146-147.

<sup>42</sup> Ivi, p. 148.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Ivi, p. 149.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

#### I.4. Nella mente del protagonista

*I baffi* è un romanzo a dir poco emblematico nella produzione letteraria di Carrère, non tanto per il genere visitato, ovvero quella *fiction* che ben sappiamo l'autore abbandonerà a partire dagli anni 2000; a parer mio la lettura di questo libro permette di intravedere *in nuce* alcuni dei temi che svilupperà nei suoi romanzi successivi, sicuramente fino all'*Avversario*, ma che poi continueranno a essere presenti nei suoi scritti.

Tornando a quanto si può osservare a livello critico teorico, possiamo entrare più nello specifico su quello che *Fiction e non fiction* chiama “*fiction* in terza persona”.

Ogni volta che, in un testo narrativo in terza persona, ci imbattiamo in verbi di sentimento e di pensiero, in resoconti dell'attività psichica di un personaggio, in prassi in stile indiretto libero o in flussi di coscienza, cioè ogni volta che determinate tecniche ci consentono di avere accesso alla vita interiore dei personaggi, abbiamo una prova del fatto che quel testo è un prodotto di finzione.<sup>46</sup>

Nulla di più corrispondente all'esperienza di questa lettura di Carrère. Il suo romanzo è letteralmente un libro aperto sulla psiche del protagonista e su tutti i processi mentali che scaturiscono dalle circostanze che si trova a vivere. Tuttavia, il turbinio di pensieri, ragionamenti, supposizioni che si generano nella sua mente, per quanto egli cerchi di darne un senso e un ordine, non gli permette di arrivare a una conclusione risolutiva rispetto al soggetto della sua elucubrazione: che cosa sta succedendo attorno a lui? La sconnessione mentale a cui faceva menzione Carrère, quando dava ragione dell'esistenza senza identità del suo personaggio, riguarda innanzitutto l'incapacità del personaggio stesso di riconoscersi nel contesto descritto: convinto di aver sempre curato con attenzione i suoi folli baffi, ora si trova a essere l'unico a sostenerne e a ricordarne l'esistenza. Possono esserci, a parer mio,

---

<sup>46</sup> R. CASTELLANA, *Che cos'è la fiction?*, cit., p. 24.

due possibili approcci per affrontare la lettura di questo primo romanzo di *fiction*: il primo vede una lettura più classica, che guarda alla tradizione del romanzo dell'Ottocento e del Novecento e allo studio della categoria del doppio letterario. Il secondo approccio invece, di stampo maggiormente biografico, tiene in grande considerazione la formazione letteraria di un giovane Carrère, appassionato di racconti di fantascienza, segnata in modo particolare dall'imponente ombra dello scrittore americano Philip Kindred Dick.<sup>47</sup> In entrambi i casi di lettura, si tratta sempre e comunque di non sottovalutare la presenza dell'autore, che in questa prima prova manifesta in modo consistente la sua tendenza al protagonismo attraverso la proiezione di se stesso nell'universo finzionale, pur presentandosi come narratore onnisciente eterodiegetico.

## **I.5. Ritratto di un paranoico**

*I baffi* è il racconto dettagliato di quello che in ambito psichiatrico viene definito delirio:

Disturbo del contenuto del pensiero, che consiste in false convinzioni. Si tratta di un errore nel giudizio nei confronti della realtà; la persona ha la certezza assoluta di ciò che per lei è la "vera realtà" e non vi è alcun modo di convincerla del contrario<sup>48</sup>

Ancor più precisa e illuminante, in funzione di questa analisi, è la definizione di quello che viene chiamato "delirio persecutorio di influenzamento":

Convinzione di essere influenzato nel pensiero e nella volontà, da presenze esterne a sé, che agiscono con mezzi fisici (elettricità, magnetismo, ecc.) o interiori

---

<sup>47</sup> Philip Kindred Dick (Chicago 1928 – Santa Ana 1982) è stato uno scrittore di fantascienza americano.

<sup>48</sup> LUIGI PAVAN, *Clinica psichiatrica*, Padova, CLEUP, 2006, p. 178.

(telepatia, macchinari sconosciuti: deliri di controllo del pensiero, di furto del pensiero, di automatismo mentale).<sup>49</sup>

Il delirio di per sé non è una forma di disturbo psichiatrico, è bensì un sintomo che può manifestarsi in diagnosi di schizofrenia paranoide: essa infatti può essere caratterizzata da episodi di deliri accompagnati da allucinazioni, «false percezioni che si manifestano in assenza di uno stimolo esterno».<sup>50</sup> Nel caso specifico, si tratta di allucinazioni uditive: nel romanzo, il protagonista descrive situazioni in cui le allucinazioni di cui ha esperienza sembrano essere di natura solamente visiva, ma come si potrebbe sostenere con sicurezza che la voce della “donna con il passeggino” o la telefonata ai suoi cari amici, Serge e Veronique, non fossero solamente nella sua testa? Le vicende che l’autore narra, se volessimo considerarle alla luce di una vera e propria analisi psichiatrica, descrivono un quadro clinico estremamente preciso per questo disturbo: la proiezione nella realtà di cose e fatti mai avvenuti (il fatto di avere sempre avuto i baffi, o la convinzione di essere stato in vacanza a Giava) o di persone mai esistite (Serge e Veronique, gli amici citati nelle prime pagine del romanzo), il continuo sospetto che ci sia un complotto ordito contro di lui e le sue convinzioni (Agnès che coinvolge tutti gli amici in un assurdo scherzo, che poi nella mente del protagonista diventa una trappola, con l’intenzione di farlo diventare pazzo), gli atteggiamenti atti a confermare una realtà creduta tale attraverso azioni che rinforzano la propria convinzione dei fatti (l’assurdo episodio in cui chiede a una passante se abbia i baffi o meno nella sua carta d’identità, ottenendo una risposta non chiara, bensì ambigua, che potrebbe invece rafforzare la sua convinzione di averli). Le circostanze di questo delirio, diventato alla fine del romanzo ormai cronico, delinea il profilo schizofrenico del

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 43.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

personaggio del racconto, tanto che sembra di poter dire che questi episodi possano ricondurre a un “disturbo paranoide di personalità”:

Il disturbo paranoide di personalità è caratterizzato da un modello pervasivo di diffidenza ingiustificata e dal sospetto verso gli altri che riguarda l’interpretazione delle loro motivazioni come dannose. [...] I pazienti [...] sospettano che gli altri stiano progettando di sfruttarli, ingannarli, o far loro del male. [...] Esaminano attentamente gli altri per trovare prove per sostenere i loro sospetti. Per esempio, possono interpretare un’offerta di aiuto come se si implichi che essi non sono in grado di fare un compito per conto proprio.<sup>51</sup>

La cosa in effetti non deve sorprendere: la precisione scientifica con la quale Carrère descrive questo processo, che parte dalla sventurata decisione del protagonista di tagliarsi i baffi, è sicuramente dovuta al grande interesse che egli dimostra per gli argomenti che riguardano la psiche umana, non solamente quella degli altri ma anche della propria. Per l’appunto, il suo ultimo romanzo, intitolato *Yoga*, lascia pochissimo spazio all’immaginazione nei capitoli in cui racconta la sua esperienza nell’ospedale psichiatrico Saint Anne di Parigi, nel quale egli stesso è stato ricoverato per il trattamento della diagnosi di bipolarismo di tipo II. La familiarità con tali argomenti (racconta spesso del suo percorso di terapia, durato lunghi anni, affiancato da innumerevoli psicologi) e con le manifestazioni di simili disturbi psichiatrici probabilmente ha contribuito a dare all’autore delle conoscenze adatte a delineare il perfetto profilo del suo personaggio, sotto più di un aspetto: non sarebbe stato sufficiente, infatti, descriverne i comportamenti in apparenza assurdi, oppure i dialoghi con gli interlocutori a lui vicini, nei quali traspare chiaramente il contrasto tra una realtà interna ed esterna al protagonista. Il ritratto di questo personaggio è stato maniacalmente

---

<sup>51</sup> Andrew Skodol sul disturbo paranoide di personalità nel Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali, <https://www.msmanuals.com/it-it/professionale/disturbi-psichiatrici/disturbi-della-personalita%C3%A0/disturbo-paranoide-di-personalita%C3%A0> (ultima consultazione 01/02/2022).

curato attraverso l'utilizzo sorvegliatissimo del linguaggio: è grazie alla lettura dei suoi pensieri sconnessi che emerge la sua figura intera, cioè quella di un personaggio a sua volta sconnesso, rappresentato perfettamente dalla descrizione dei meandri dei suoi pensieri che, in una struttura a matrioska, contengono continue declinazioni di assurdità a mano a mano che il racconto prosegue tra le pagine della narrazione di questa pazzia. Lo stile frammentato, denso di espressioni oppositive e dubitative con il quale Carrère, narratore onnisciente, racconta la storia dell'“uomo con i baffi” rappresenta in qualche modo l'essenza stessa del protagonista, e la sconnessione che viene delineata tra il suo pensiero e la realtà nella quale si muove fanno di lui un personaggio del tutto verosimile in questo contesto.

## **I.6. La scissione dell'Io**

La prima scena del romanzo si svolge di fronte a uno specchio, oggetto-simbolo del tema del doppio letterario: partendo dal mito di Narciso che si innamora del riflesso che vede nell'acqua, fino ad arrivare al ritratto dalle sembianze di Dorian Gray, il tema del doppio compare in romanzi il cui gioco narrativo «si basa su di una confusione strutturale fra identità e alterità»<sup>52</sup> e di «scambio dello stesso per l'altro».<sup>53</sup> Esistono anche casi letterari nei quali invece avviene l'opposto, cioè racconti in cui i personaggi «scambiano l'altro per lo stesso, proiettando paranoicamente la propria immagine nel mondo esterno»,<sup>54</sup> come nel caso di Dostoevskij con *Il sosia* o *William Wilson* di Poe, ovvero subiscono un processo di duplicazione dell'io, nel quale i personaggi vivono in uno stato allucinatorio tale da far credere loro che esista appunto un sosia, una persona esattamente identica alla propria e che

---

<sup>52</sup> MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998, p.265.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

si inserisce in modo subdolo e persecutorio nella loro quotidianità. Nel caso del romanzo *I baffi*, l'immagine dello specchio in apertura è sicuramente una curiosa allusione alla tradizione letteraria del doppio, ma il proposito di Carrère non è quello di descrivere un "altro" al di fuori del personaggio, bensì di addentrarsi nella sua psiche e di descrivere un processo il cui risultato è un personaggio sdoppiato perché scisso, cioè che, pur rimanendo fisicamente la stessa persona, sperimenta una frammentazione del proprio io, delineando quindi – nella finzione del romanzo – i tratti di due personaggi completamente distinti ma coesistenti. Infatti, il centro e motore dell'intera narrazione è messo in risalto fin da subito nell'incipit: i baffi sono il tratto fisico che distingue le due personalità del protagonista e la manifestazione di questa scissione è possibile solamente attraverso uno specchio. I baffi non sono solamente una caratteristica distintiva delle due identità del personaggio, è bensì un dettaglio determinante, poiché è attraverso l'esistenza di questo 'oggetto' che possiamo percepire lo scarto tra due piani della percezione del reale: quello personale e psicologico del protagonista, nel quale è convinto di essere se stesso, opposto alla realtà descritta dagli altri personaggi, diversa e stravolta se messa a confronto con quella del personaggio principale. Lo si potrebbe descrivere come un oggetto mediatore, come scrive Massimo Fusillo, seppur nel contesto del fantastico:

[...] un oggetto che comprova l'attraversamento della soglia che divide il naturale e soprannaturale, mettendo in crisi i paradigmi della realtà dei personaggi e del lettore, e suscitando così uno scacco gnoseologico.<sup>55</sup>

Nella lettura psicoanalitica del romanzo, il "naturale" corrisponderebbe alla realtà descritta dai personaggi, mentre il "soprannaturale" sarebbe rappresentato dalla condizione

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 274.

psicologica del protagonista, che non riconosce i suoi ricordi nei fatti descritti, nella convinzione che siano quelli gli unici a rappresentare la realtà per com'è. Ma la crisi della percezione della realtà e l'incapacità di individuare quale davvero sia il piano "reale" e il piano "fantastico" persiste per l'intera durata del romanzo: Carrère insinua nel lettore il continuo dubbio sulla veridicità delle parole dei personaggi-antagonisti, che veicolano informazioni continuamente contraddittorie rispetto a quelle fornite dal protagonista; allo stesso tempo, però, sviluppa la narrazione attraverso i pensieri dell'"uomo con i baffi" connotati da un tipo di linguaggio scisso – come quello utilizzato da Dostoevskij e Gogol' per dare voce ai personaggi dei propri racconti, che sperimentano una simile esperienza di frammentazione – e che insinua la stessa incertezza sulla fondatezza della descrizione dei fatti data dal protagonista. Circostanze linguistiche simili sono descritte nel già citato *Sosia*, che narra la sfortunata vicenda di Jakov Petrivic Goljadkin, costretto a confrontarsi con l'esistenza del suo ben più sicuro e carismatico "doppio": il racconto, come sostiene Fusillo, «non è narrato dal protagonista, ma da una voce esterna alla storia [...] una voce però per nulla onnisciente, che si focalizza rigorosamente e (quasi) totalmente sul protagonista»,<sup>56</sup> che utilizza un «linguaggio scisso e schizofrenico»,<sup>57</sup> creando un effetto di polifonia psichica, per cui qualsiasi pensiero generato dalla mente alterata del protagonista diventa il possibile fondamento di una verità distorta.

In Dostoevskij abbiamo un narratore che si presenta come estensore della veridica storia del suo protagonista, ma che ne assume a tal punto il linguaggio, il pensiero, le emozioni, da produrre un racconto in cui la linearità e la limpidezza dell'enunciazione sono totalmente compromesse: un racconto nervoso, franto e frammentato come la psiche del suo eroe.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Ivi, p. 282.

<sup>58</sup> *Ibidem*.



*I baffi* presentano la medesima strategia narrativa, che utilizza il linguaggio frammentato del racconto per rappresentare la psiche, totalmente scissa, del suo protagonista. In particolar modo il racconto è attraversato da lunghi momenti di elucubrazione mentale che portano a continui cortocircuiti di ragionamento: ogni evento viene osservato, analizzato, dissezionato in tutti i suoi possibili significati, risultando infine privo di senso, atto non a spingere il protagonista a un'azione reattiva nella circostanza che sta vivendo, ma invece ad amplificare la percezione degli eventi come parte di un complotto, del quale è l'unica vittima, scientemente scelta e condannata alla pazzia.

Poi pensò che lo scopo non era tanto di farlo passare per pazzo, quanto di renderlo effettivamente pazzo e aspettare che venisse internato, o che si suicidasse.<sup>59</sup>

Quindi, mentre in Dostoevskij la scissione del linguaggio, nel suo discorso diretto e nella descrizione che viene data dei suoi pensieri, è il chiaro sintomo che manifesta lo stato mentale di Goljadkin, «senza mai esplicitare la sua patologia mentale», nel romanzo di Carrère invece è proprio la disfunzione della psiche a diventare argomento esplicito e fondante del racconto, tema che comparirà con costanza e variamente declinato nei suoi romanzi, fatto questo che può permettere alcune possibili riflessioni di natura biografica sullo scrittore. Inoltre, la patologia mentale presentata nel corso della narrazione – probabilmente un delirio di tipo persecutorio – collega questo primo lavoro di *fiction* di Carrère a un autore la cui produzione letteraria ha ispirato non solo i suoi primi racconti ma continua a essere presente anche nelle pubblicazioni più recenti.

---

<sup>59</sup> E. CARRÈRE, *I baffi*, cit., p. 94.

## I.7. L'ombra di Philip K. Dick

Il racconto dell'“uomo con i baffi” non può non destare nel lettore il sospetto che si tratti proprio di questo, di uno sdoppiamento di personalità dovuto a un evento traumatico vissuto dal protagonista, non diversamente da quanto accade in molti altri romanzi della letteratura otto-novecentesca sui quali si sono concentrati gli studi di critica psicoanalitica a partire da Sigmund Freud, e in particolar modo da Otto Rank sul tema del doppio letterario. Carrère però, intervistato sull'argomento, rilascia delle dichiarazioni che allontanano dall'interpretazione di matrice psicoanalitica, e che invece permettono di vagliare altre possibilità di lettura del suo romanzo:

All'epoca in cui uscì questo romanzo, qualcuno tirò fuori addirittura Kafka. Non conosco bene Kafka né Pirandello. Beninteso, questo tipo di confronti mi lusingano, ma gli effettivi punti di partenza sono molto più banali. Succede che un pomeriggio si parte per la campagna, pensando di scrivere una novella. Poi, giorno dopo giorno, la cosa cresce e, senza idea alcuna di quel che si scriverà l'indomani, ci si corica chiedendosi dove si voglia arrivare con questa storia.<sup>60</sup>

L'intervistatrice, nella sua domanda, ha menzionato naturalmente Vitangelo Moscarda, protagonista del successo letterario di Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*,<sup>61</sup> personaggio che della fuga dalla propria vita e dal proprio Io ha fatto la sua storia. È evidente il richiamo di alcune occorrenze tra i due romanzi – la fuga, il protagonista che fantastica sul costruire una nuova vita, la continua tensione tra lo smarrimento nella nuova vita e la necessità di allontanarsi dalla propria identità precedente – ma è lo stesso

---

<sup>60</sup> Dall'intervista condotta da Jaqueline Spaccini, *A confronto con Emmanuel Carrère*, nel 2001, <http://laboratoriodicriticadarteletteratur.blogspot.com/2008/11/intervista-emmanuel-carre-2001.html>.

<sup>61</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 2013.

autore a dichiarare che non si tratta di un riferimento intenzionale. È opportuno quindi ritenere che, come in molta tradizione letteraria precedente a questo romanzo, il doppio rimanga un tema di particolare interesse per gli scrittori che intendono affrontare il concetto di identità, legato alla propria esistenza e al proprio vivere in un contesto che determina l'identità stessa; dal mito di Narciso a *Il sosia*<sup>62</sup> di Dostoevskij, il desiderio profondo di ciascuna singolarità è di riconoscersi nel proprio io. Inoltre, va considerato anche un fatto di cruciale importanza che avvicina i due autori, cioè l'esistenza di alcuni punti comuni nelle due narrazioni: se Pirandello descrive le vicende di un uomo che volontariamente rifiuta la sua identità in favore della consapevolezza che non esiste un unico Io, bensì una proiezione delle proprie identità percepite da chi lo guarda, Carrère d'altra parte descrive un processo di scomposizione della psiche di un soggetto che non ha più coscienza né di sé né della realtà circostante, con la stessa tensione però a comprendere quale sia il suo vero volto – se quello che vede nello specchio o quello che gli altri descrivono attraverso i propri occhi. Il riconoscimento e la consapevolezza dell'esistenza di un proprio Io che non coincide con la propria idea di identità viene svelata attraverso l'osservazione di un dettaglio fisico in entrambi i casi notata dalla propria consorte, Dida per Vitangelo e Agnès per “l'uomo con i baffi”, che scatena il percorso di disconoscimento di identità del protagonista, passando dall'ossessione per la propria immagine alla conclusione tragica della completa scissione del proprio Io. Quello che accomuna i due racconti rimane quindi la distruzione dell'idea di identità del personaggio ma non solo: la verosimiglianza del personaggio di Vitangelo Moscarda è resa dalla stessa precisione descrittiva usata da Carrère per il ritratto del protagonista paranoico del suo romanzo, condotta attraverso la manifestazione della propria

---

<sup>62</sup> FĖDOR DOSTOEVSKIJ, *Il sosia*, trad. it. di Giacinta De Dominicis Jorio, Milano, Rizzoli, 2019 (Saint Petersburg 1846).

psiche in un percorso narrativo che rispecchia fedelmente la condizione psicologica del personaggio.

Si può quindi notare che l'attenzione di Carrère è rivolta non solo al concetto dell'identità del soggetto, ma anche all'idea di realtà. È l'autore stesso, ancora una volta, a dichiararlo, ma lo fa attraverso le pagine del romanzo *Io sono vivo, voi siete morti*:

Verso la metà degli anni Cinquanta cominciò a farsi strada una nuova tendenza, che a Phil era decisamente più congeniale. Autori come Robert Sheckley, Frederic Brown e Richard Matheson iniziarono a pubblicare racconti caratterizzati da un umorismo caustico e nero, ambientati in un contesto quotidiano trasformato in incubo dalle contorsioni dei loro intrecci. Racconti a effetto, interamente costruiti in vista di un ribaltamento finale che faceva perdere ogni punto di riferimento e minava subdolamente l'ordine naturale delle cose. A cavallo tra il fantastico tradizionale e la fantascienza, questa corrente non è molto nota in Francia, come ho potuto constatare in prima persona ne pubblicare un romanzo – *Baffi* – che era quasi un pastiche di Matheson, senza che nessun critico facesse il nome di questo scrittore, mentre nella maggior parte delle recensioni appariva quello di Kafka.<sup>63</sup>

Il titolo che utilizza svela la linea diretta che collega la sua produzione letteraria a Philip K. Dick, autore di *Ubik*,<sup>64</sup> da cui viene tratta la citazione utilizzata nel paratesto. È infatti ai suoi romanzi e alla sua vita che Carrère dedica questa *biofiction*, delineando il profilo di un'esistenza totalmente assorbita da episodi di delirio, sedute psichiatriche, desiderio di evasione e manie di persecuzione. Il personaggio finzionalizzato di Dick, descritto dalla penna di Carrère, presenta caratteri di forte somiglianza con “l'uomo con i baffi”; ciò non significa che esista una corrispondenza tra i due e che *I baffi* sia un racconto di *fiction* non rivelato sulla storia di Dick, ma si può se non altro notare che molto del

---

<sup>63</sup>E. CARRÈRE, *Io sono vivo, voi siete morti*, cit., p.36.

<sup>64</sup>PHILIP K. DICK, *Ubik*, trad. it. di Marinella Magrì, Milano, Mondadori Editore, 2021 (New York 1969).

materiale tematico sul quale lavora Carrère richiama in modo inequivocabile la figura dell'autore americano e degli autori coevi che in quegli anni si dedicavano a un genere, nuovo, appunto più adatto a ciò che lo stesso Dick sentiva nelle sue corde di scrittore ma anche più congeniale a esprimere la sua personalità turbata, segnata da traumi infantili e molteplici fobie, oltre che dall'uso costante e dipendente di svariate droghe, soprattutto negli ultimi anni della sua vita. Alla luce dell'influenza che ebbe la figura di Dick, si possono individuare alcune corrispondenze tra le vite di questi due scrittori: entrambi hanno una lunga storia segnata dai disturbi della psiche, che l'uno si sforza di domare per trarne profitto – si veda Dick, le sedute con il suo psichiatra e l'utilizzo, per esempio, dell'LSD per dilatare la sua vena creativa –, mentre l'altro, esplorando il proprio Io interiore, prova a instaurare un rapporto di equilibrio tra i suoi impulsi e le sue volontà grazie alla pratica dello *yoga* e della meditazione durata decenni, arrivando perfino a scriverne un libro. Sono due modi diversi di affrontare la propria scissione che però in parte approdano allo stesso genere di narrazione, anche se chiaramente per ragioni cronologiche è Carrère a essere l'ispirato, nei temi e nei modi di scrittura; questa convergenza di approcci da un punto di vista letterario si può individuare, se pur in modo molto circoscritto, dall'osservazione di una apparente corrispondenza tra il primo libro di *fiction* di Carrère e uno dei primi tra le decine di romanzi nati dal genio creativo di Dick: *Tempo fuor di sesto*.<sup>65</sup> Il protagonista del romanzo, Ragle Gumm, vive placidamente la sua vita in una piccola cittadina degli Stati Uniti degli anni Cinquanta guadagnandosi da vivere rispondendo alla domanda di un quiz pubblicato da un quotidiano locale: «Dove apparirà l'omino verde?»<sup>66</sup> consiste nell'indovinare, nello spazio di una scacchiera, quale sia la posizione del personaggio, stabilita, dai redattori del giornale. Le ricompense ottenute da questo gioco, che lo vede sempre come vincitore incontrastato,

---

<sup>65</sup> ID., *Tempo fuor di sesto*, trad. it. di Anna Martini, Roma, Fanucci, 2006 (Philadelphia 1959).

<sup>66</sup>E. CARRÈRE, *Io sono vivo, voi siete morti*, cit., p. 57.

gli permettono di vivere tranquillamente. «Poi capita l'incidente della cordicella della luce, che per Ragle è una conferma dell'ipotesi ancora vaga che qualcosa non va». <sup>67</sup> Nel banalissimo atto di accendere la luce in una stanza, Ragle cerca una cordicella, che in realtà non trova, poiché al suo posto c'è invece un semplice interruttore. «Ragle è assalito da una strana sensazione di sfasatura temporale, un *déjà-vu*» <sup>68</sup> e dall'impressione che quel gesto non sia dettato da disattenzione o sia solamente definibile come una stranezza, bensì nasce in lui il sospetto che sia provocato da un automatismo sviluppato da un evento avvenuto più volte nel tempo, tanto da determinare un'abitudine del suo sistema nervoso involontario. <sup>69</sup> L'indagine che compie nel tentativo di dare una spiegazione a questo fatto che lo insospettisce lo porta infine a scoprire la verità: il tempo e il luogo in cui vive sono solamente la ricostruzione di una realtà finzionale, creata per lui, Ragle Gumm, stratega a capo della difesa terrestre nella lotta contro i ribelli della Luna che nel 1996 bombardano la Terra in luoghi casuali, che solo la mente del loro migliore soldato può individuare grazie alla sua impareggiabile capacità di prevedere dove le bombe dei lunari cadranno. La pressione esercitata da una simile responsabilità, però, ha provocato in Ragle una sindrome regressiva, che ha catapultato la sua psiche ai ricordi della sua infanzia negli anni Cinquanta. «Fino al giorno in cui ha avuto il primo dubbio e, riflettendo su una serie di piccoli incidenti ha incominciato a recuperare la memoria. La cordicella della luce è stata la scintilla». <sup>70</sup> Un simile processo di presa di coscienza di una realtà che non è quella che sembra avviene anche nel romanzo *I baffi*, nel quale il protagonista sin dal principio della narrazione rincorre la risposta che sfugge alla sua domanda: per quale ragione nessuno si era accorto dell'assenza dei baffi? Il tema comune dell'idea del complotto si sviluppa egualmente nei due romanzi

---

<sup>67</sup>Ivi, p. 59.

<sup>68</sup>*Ibidem*.

<sup>69</sup>Ivi, p. 53.

<sup>70</sup> Ivi, p. 61.

ma con due epiloghi differenti: Ragle Gumm scopre di essere l'unico uomo sulla Terra a non sapere di vivere in una realtà creata dalla sua mente per fuggire alla pressione del suo incarico e, assecondato da tutti, di aver vissuto nell'illusione di essere se stesso in un universo reale; l'“uomo con i baffi” invece prende coscienza di un inganno che, con tutta probabilità, è frutto della sua stessa psiche, ma fugge disperatamente l'idea stessa che possa trattarsi davvero di un'allucinazione autoinflitta. Il romanzo di Carrère manifesta, nella sua conclusione, la consapevolezza profonda e definitiva del personaggio della sua psicosi, specchio in qualche modo anche dell'esperienza di vita del suo autore, alla ricerca di una conciliazione tra sé e i propri demoni, ma rimane nella verosimiglianza: il suicidio, nell'ultimo momento di lucidità, è presentato come ultimo, disperato atto compiuto nel tentativo di liberarsi da questa incapacità di conciliazione, nella certezza che con questa sua ultima azione «tutto rientrava nell'ordine». <sup>71</sup> Ragle, e tutti i personaggi di Dick, costantemente nell'incertezza di vivere nella realtà o nella simulazione, vivono continuamente il “dubbio della catenella”, esattamente come il proprio autore. È infatti un episodio che Carrère stesso racconta nella *biofiction* dello scrittore americano, esemplificativo forse della sua esperienza di vita, tradotta poi in creatività letteraria, e della sua costante percezione che ci sia «qualcosa che non va»: <sup>72</sup>

E all'improvviso si rese conto che non c'era nessuna cordicella. C'era e c'era sempre stato un interruttore a parete, sulla destra della porta. Lo trovò senza difficoltà e lo premette con un colpo secco. [...] Da dove sbuca fuori il ricordo di una cordicella della luce? una cordicella precisa, che pende a un'altezza precisa, in una posizione precisa. [...] Di solito di fronte a piccoli incidenti del genere, le persone dicono «Che strano», e non ci pensano più. Lui, invece, era di quelli che continuano a pensarci, che cercano dei significati in circostanze che probabilmente non ne hanno, che vogliono

---

<sup>71</sup> ID., *I baffi*, cit., p. 149.

<sup>72</sup> ID., *Io sono vivo, voi siete morti*, cit., p. 54.

dare una risposta a ciò che è già azzardato considerare una domanda. Il suo lavoro consisteva proprio nell'immaginare quel tipo di domanda.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Ivi, pp. 52-54.



## CAPITOLO SECONDO

### QUANDO L'AUTORE NARRA CIÒ CHE ACCADE

#### II.1. La *nonfiction novel*

Il *New journalism* e il *nonfiction novel* rappresentano, in ambito occidentale e contemporaneo, le prime esperienze riconoscibili e consapevoli di scrittura ibrida, in cui cioè le tecniche letterarie tipiche delle opere di finzione vengono applicate a un materiale fattuale e referenziale, per raccontare quindi non una storia inventata, frutto dell'immaginazione, ma una realmente accaduta.<sup>1</sup>

Marco Mongelli, autore del saggio *Nonfiction novel e New journalism*,<sup>2</sup> sostiene che, per dare una definizione al concetto definito per negazione di *nonfiction*, è necessario innanzitutto descrivere cosa si intenda con *fiction*: questo termine, che indica un tipo di racconto puramente finzionale, quindi riferito a mondi, personaggi e fatti di pura invenzione, ha come ulteriore caratteristica quella di non riferirsi «a qualcosa di già avvenuto e di cui si deve rispettare la veridicità».<sup>3</sup> La *nonfiction* è un tipo di scrittura detta “ibrida”, cioè che crea un incrocio tra giornalismo e letteratura: si lega a contesti in cui le narrazioni sono quelle del reportage e della cronaca per la scelta dei propri soggetti, cioè fatti documentabili del mondo

---

<sup>1</sup> MARCO MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, cit., p. 115.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 116.

reale, ma che denotano tratti del tutto riconducibili al romanzo come lo conosciamo nella sua forma più classica: «la costruzione delle scene come in un racconto; la descrizione vivida del contesto degli eventi, in contrasto con quella oggettiva dello stile giornalistico; l'utilizzo dei dialoghi, riprodotti integralmente».<sup>4</sup> Seppur siano molte le caratteristiche del romanzo che possono essere ricondotte appunto alla scrittura di *nonfiction*, c'è un elemento «di maggior discrimine»<sup>5</sup> che definisce una distanza ulteriore tra questo e altri stili di scrittura che si relazionano maggiormente alla narrazione giornalistica, elemento quindi che determina un diverso approccio di rielaborazione narrativo-finzionale del discorso fattuale. Questo tratto, la cui presenza risulta differenziante, è la voce narrante:

[...] ovvero il rapporto tra la materia raccontata e chi la racconta, il grado di esposizione, di compromissione e di invadenza del narratore rispetto ai fatti che riferisce e alle interpretazioni che propone. Il narratore può decidere di rimanere estraneo al suo racconto, omettendo di essere coinvolto in prima persona (è il caso Capote), oppure condurlo in prima persona, trasformandosi in autore-personaggio e utilizzando così un procedimento tipico della memorialistica.<sup>6</sup>

Mongelli cita Capote e fa riferimento al romanzo *A sangue freddo*,<sup>7</sup> che si può considerare l'archetipo della *nonfiction novel*: un racconto che nasce come idea innovativa dell'autore di narrare i fatti truculenti dell'omicidio della famiglia Clutter, ma di farlo attraverso la *fiction*, «perché la maniera in cui i fatti sono riferiti è squisitamente romanzesca».<sup>8</sup> Non è quindi l'unico tratto distintivo e nuovo di questo genere, ma il grado di finzionalizzazione dei fatti, che nonostante questo rimangono referenziali, dipende anche

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 117.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> TRUMAN CAPOTE, *A sangue freddo*, trad. it. di Mariapaola Ricci Dettore, Milano, Garzanti, 2005 (New York 1966).

<sup>8</sup> M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, cit., p. 117.

dalla voce che li narra; nel caso di *A sangue freddo*, gli avvenimenti vengono descritti in terza persona da un narratore che si presenta come un soggetto esterno e che «non fa mostra di partecipare o aver partecipato ai fatti, né come protagonista, né come testimone».<sup>9</sup>

Anche Carrère si cimenterà in questo genere, dichiarando con trasparenza quanto Capote abbia destato il suo interesse, diventando un modello al quale guardare durante la lunga e spesso interrotta stesura del suo primo romanzo di *nonfiction*, *L'Avversario*. Diversamente da quanto aveva fatto Capote, però, Carrère adotterà un punto di vista completamente diverso: la sua “dichiarazione poetica” riguarda proprio la presenza dell'autore nei fatti narrati e svela come in realtà quel primo romanzo di *nonfiction* sia stato in realtà un racconto mascheratamente distaccato, che ha compiuto il tentativo di nascondere una presenza non trascurabile nella narrazione, cioè quella dell'autore.

## II.2. *Capote, Romand e io*<sup>10</sup>

Nella descrizione del processo creativo del romanzo *L'Avversario*, Carrère rivela alcune considerazioni proprio alla presenza dell'autore nei fatti narrati, e svela come il primo romanzo di *nonfiction* di Capote sia stato un racconto condotto da un autore distaccato, ma solamente in apparenza, poiché ha palesemente omesso la presenza dello scrittore.

Cercavo di imitare il suo approccio volutamente impersonale, ma mi sfuggiva una cosa stranissima di quel capolavoro – il fatto che si fonda su un inganno.

Capote [...] si era ripromesso di scrivere anche lui un libro in cui l'autore fosse, come Dio, dovunque e in nessun luogo, ed è riuscito nella titanica impresa di cancellare completamente dalla storia che raccontava la propria ingombrante presenza. Ma, così

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 119.

<sup>10</sup> E. CARRÈRE, *Propizio è avere ove recarsi*, trad. it. di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi, 2017 (Paris 2016), p. 207.

facendo, ha raccontato una storia diversa e ha tradito l'altro suo obiettivo, di ordine estetico: lo scrupoloso rispetto della verità.<sup>11</sup>

Secondo Carrère, quindi, il tentativo di narrazione oggettiva dei fatti risulta in questo caso fallimentare, poiché «la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente il fenomeno osservato – e nella fattispecie Capote era molto più di un osservatore: era un protagonista».<sup>12</sup> Sarà questa la cifra stilistica più evidente nella produzione di Carrère: il fatto di non metter mai in secondo piano la voce del narratore che, dichiaratamente, è proprio la sua. Una narrazione di questo genere, quindi, manifesta un approccio più soggettivo che oggettivo e un filtro narrativo totalmente dipendente dal punto di vista di colui che racconta; tutto questo al fine di rafforzare la percezione del lettore che gli eventi raccontati siano veramente referenziali, al di là delle informazioni documentate che può ricavare dai giornali. Questo nuovo ordine di ruoli e la nuova veste dello scrittore omodiegetico stabiliscono un “patto narrativo” diverso, basato sull'impressione di fiducia che l'autore suscita nel lettore, che percepisce un rapporto di dialogo tra umano e umano e non più solo un rapporto artistico tra colui che legge e colui che scrive. È questa la concezione della *nonfiction novel* e del ruolo che lo scrittore deve avere, secondo Carrère:

Diversamente da Capote, Carrère crede che la responsabilità di uno scrittore che si occupa di persone e di fatti reali consista nel riconoscere apertamente il proprio ruolo di testimone coinvolto nella storia che racconta, e non quindi dell'essere imparziale. È su questa base che Carrère fa la sua scelta enunciativa: una volta rifiutata l'illusione di un'impossibile oggettività, l'adozione del proprio io per raccontare una storia che ha molti risvolti nel mondo reale rappresenta per lo scrittore la sola soluzione possibile.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 211.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, cit., pp. 130-131.

È condensata in queste breve descrizione l'intenzione narrativa di Carrère: raccontare la storia senza nascondersi, ma soprattutto senza fingere che i fatti lo abbiano lasciato indifferente, come in parte ha provato a simulare Capote, bensì attuando «l'adozione (e l'esibizione) di punti di vista situati, parziali, e tanto più percepiti come credibili quanto – e perché – emotivamente coinvolti».<sup>14</sup> Un solo indizio su questo scuotimento interiore sembra trapelare dalla narrazione dell'autore di *A sangue freddo*:

E penso che la storia dei rapporti fra lui e i suoi personaggi Capote l'abbia cancellata dal libro non solo per ragioni estetiche, parnassiane, perché l'«io» gli sembrava insopportabile, ma anche perché quella storia era troppo atroce per lui, e in ultima analisi inconfessabile.<sup>15</sup>

Questa dichiarazione sottintende un altro pensiero. A differenza di Capote, l'«io» è quel soggetto al quale Carrère non rinuncerà più, a partire dal suo primo romanzo di *nonfiction*; in queste pagine, sottilmente si consacra come un eroe della ricerca di una narrazione che porti nella letteratura una verità valida poiché dichiaratamente personale e senza pretesa di essere una verità assoluta: quella del suo autore.

### **II.3. Da *fiction* a *nonfiction novel*: *La settimana bianca***

La cosa che mi interessava era aprirmi un varco verso quell'uomo. Gli ho scritto. Gli ho detto che volevo capire, avere con lui uno scambio epistolare, parlargli. Poi ho cominciato un romanzo, *La settimana bianca*, che non aveva nessun rapporto con quella vicenda, eppure affrontava lo stesso tema: un padre assassino, un figlio immerso nella menzogna, passi nel candore della neve, vuoto e assenza. All'uscita del libro è accaduto qualcosa: Romand, in prigione, lo ha letto, ne è rimasto colpito perché gli ricordava la

---

<sup>14</sup> E. CARRÈRE, *Propizio è avere ove recarsi*, cit., p. 139.

<sup>15</sup> Ivi, p. 211.

sua infanzia, e due anni dopo la mia prima lettera mi ha risposto: adesso era d'accordo. Quel progetto a cui, non senza sollievo, pensavo di essermi sottratto mi ha riacciuffato per i capelli.<sup>16</sup>

*La settimana bianca*<sup>17</sup> è l'ultimo romanzo di *fiction* al quale Carrère si dedica nella sua carriera di scrittore. Nel breve paragrafo presente in *Propizio è avere ove recarsi*, il libro rappresenta uno spartiacque tra le due stagioni dell'autore, quella tra la narrazione in terza persona e l'adozione costante della prima persona singolare, tratto che diventerà distintivo nella produzione letteraria di Carrère. Allo stesso tempo, però, il modo in cui viene descritto suggerisce che in questo momento di distacco esso rappresenta un elemento di connessione tra le due narrazioni: la storia di un personaggio finzionale, Nicolas, si lega ai ricordi del personaggio finzializzato – quindi ispirato al reale – di Jean-Claude Romand, protagonista dei fatti narrati in *L'Avversario*.

Il protagonista è Nicolas, un bambino gracile, introverso e insicuro, che socializza a stento con i propri coetanei, fatto amplificato anche dall'atteggiamento protettivo della madre; non partecipa a nessuno dei momenti di aggregazione con i compagni di scuola, finendo per diventare oggetto di scherno degli altri ragazzini, che non perdono l'occasione per farne lo zimbello della classe. La sua ritrosia lo porta a passare la maggior parte del suo tempo da solo e si appassiona a letture 'proibite' di libri disposti sugli scaffali dei genitori, in particolar modo *Storie spaventose*: queste storie suscitano grande interesse ed eccitazione nel bambino, che legge di nascosto racconti di morti violente corredate da sanguinosi dettagli. La gita scolastica organizzata per partecipare a un corso di sci viene vista con preoccupazione, non solamente per i rapporti con i propri compagni: gli capitava ancora di

---

<sup>16</sup> E. CARRÈRE, *Propizio è avere ove recarsi*, cit., p. 209.

<sup>17</sup> ID., *La settimana bianca*, trad. it. di Eliana Vicari Fabris, Milano, Adelphi Edizioni, 2014 (Paris 1995).

fare pipì a letto quando dormiva fuori casa e l'idea di essere schernito per questa ragione lo gettava in uno stato di ansia per cui avrebbe rinunciato senza indugio alla settimana bianca. Il padre, sostenendo con insistenza che sia più sicuro che sia lui stesso ad accompagnare in auto il figlio allo chalet che li avrebbe ospitati, accompagna Nicolas al luogo del soggiorno, dimenticando però di consegnargli lo zainetto con i suoi indumenti. Da quel momento in poi, il padre diventerà irreperibile, quindi impossibile recuperare il necessario per quei giorni. Ad aiutare il piccolo Nicolas ci saranno le maestre e Patrick, l'animatore della vacanza in montagna, che lo aiuterà a recuperare tuta da sci, scarponi e biancheria. Nicolas stinge con lui in brevissimo tempo un rapporto di fiducia e prova per lui grande ammirazione, un legame che nella sua fantasia somiglia a quello tra un padre e suo figlio. Il padre di Nicolas invece è descritto come un uomo tutt'altro che affettuoso e gioviale, sempre in trasferta per lavoro – Nicolas racconta ai compagni che il padre è un rappresentante di materiale chirurgico e che quindi viaggia molto –, distratto e assente nei pochi momenti passati con lui e il fratellino. Nicolas sembra essere stato particolarmente scosso da un racconto fattogli dal padre qualche tempo prima, un racconto che abita da quel momento i suoi terribili incubi: uomini molto cattivi rapiscono i bambini per asportare loro gli organi e per rivenderli al mercato nero. Al di là della trama completa, il romanzo tocca alcuni temi che torneranno con costanza della bibliografia di Carrère: la verità, la menzogna e il meccanismo di simulazione di identità, al quale la menzogna si lega.

Nicolas è un bambino insicuro e cerca l'approvazione da parte delle figure adulte o dei coetanei che suscitano in lui un sentimento di subordinazione, circostanza che si tramuta poi in desiderio di emulazione. Patrick è un personaggio dal quale Nicolas si sente particolarmente attratto poiché rappresenta tutto ciò che suo padre non è e tutto ciò che vorrebbe che il padre fosse. Utilizza le sue migliori argomentazioni per risultare interessante

agli occhi dell'animatore della gita, fino a mentire per ottenere in cambio la stessa attenzione e ammirazione. Dopo la sua assurda iniziativa di uscire nel bel mezzo della notte per rifugiarsi nella jeep di Patrick sommersa dalla neve, scopre che fingersi malato è un ottimo espediente per ottenere tranquillità, attenzione, compassione, affetto, da parte delle maestre e da parte dello stesso animatore, che fa del suo meglio per mettere a suo agio il bambino durante la malattia. Il suo compagno di classe Hodkann è la seconda figura maschile alla quale Nicolas si avvicina e alla quale vorrebbe assomigliare: alto e robusto, ammirato e temuto da tutti, è la perfetta descrizione di tutto ciò che Nicolas non è. Il loro rapporto, da sempre fondato sulla prepotenza del primo verso il secondo, cambia non appena Hodkann si offre di prestare il pigiama allo sfortunato compagno. La novità desta grande sospetto, ma anche grande speranza che questo possa essere l'inizio di una complicità unica, riservata solo a loro; questo episodio contribuisce alla nascita di un'idea, in Nicolas, il fatto che il legame con questo "bullo" possa in qualche modo liberarlo dall'etichetta che gli è stata data da tutti gli altri compagni, quindi di poter costruire un'identità nuova e slegata da quella alla quale, fino a quel momento, era stato costretto.

Nicolas, spinto dal desiderio di approvazione da parte dei personaggi che gli sono accanto, non può dimostrarsi per ciò che è davvero, il divario che esiste tra chi vorrebbe essere e chi è si rivela troppo ampio. Perciò mente:

Gli era venuta così, senza averci pensato prima, ma davanti ai suoi occhi già prendeva corpo un'intera storia, tutto quel che era accaduto negli ultimi giorni trovava una spiegazione, a cominciare dalla sua malattia.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> ID., *La settimana bianca*, cit., p. 94.



Mente sul fatto di essere sonnambulo, per giustificare la fuga notturna causata dalla paura dello scherno dei compagni per aver bagnato il letto; mente sulla malattia, per poter godere più a lungo possibile delle cure degli adulti; mente a Hodkann sul lavoro del padre, fino ad arrivare a sostenere che non sia solamente un venditore di strumenti chirurgici, bensì un detective che, all'insaputa della polizia, stava indagando sul caso della scomparsa del piccolo René, un bambino di dieci anni, presumibilmente rapito nella zona di Panossière, non lontano dalla località dove la loro gita si svolgeva. Ecco perché il padre lo aveva accompagnato fino a lì, con la sua auto; ecco perché non era rintracciabile: doveva tenere segreto quel pericoloso incarico, poiché potevano essere coinvolti anche i trafficanti di organi che senza pietà smembrano i corpi delle loro piccole vittime.

«Non lo sa nessuno» disse Nicolas. «Mi giuri che non ne parlerai?»

Hodkann giurò. Nicolas godeva della suggestione che il suo racconto esercitava sul compagno. Se gli aveva invidiato il padre morto, e morto di morte violenta, come fosse la fonte del suo prestigio, adesso aveva anche lui un padre avventuriero, un giustiziere esposto a mille pericoli, coinvolto in una storia da cui aveva poche possibilità di uscire vivo. D'altra parte, si chiedeva con ansia dove l'avrebbe condotto la folle corsa al rialzo di quella notte, quella valanga di invenzioni che non avrebbe più potuto rimangiarsi. Se Hodkann avesse parlato, sarebbe stata una catastrofe spaventosa.<sup>19</sup>

Un mattino, la comitiva giunge al luogo dove si trovano le piste da sci nelle quali avrebbero dovuto seguire il loro corso, ma nella piazza del paese c'è scompiglio: «Davanti al bar erano radunate una decina di persone, uomini e donne, e anche da lontano sui loro volti si poteva cogliere un'espressione di rabbia e di dolore».<sup>20</sup>

«È inutile cercare di nascondervelo, è successa una cosa molto grave. Terribile.

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 96.

<sup>20</sup> Ivi, p. 98.

Hanno ritrovato René, il bambino scomparso a Panossière, ed è morto. Ecco».<sup>21</sup>

La sera stessa, le maestre e gli animatori di Nicolas ricevono la visita dei gendarmi allo chalet: stanno indagando sull'omicidio, ma colgono l'occasione per assicurare la comitiva e per dare alcune istruzioni su come proseguire il loro soggiorno rimanendo in sicurezza fino al ritrovamento del sospettato. Non sanno però che la loro conversazione è stata ascoltata da Hodkann, che riferisce tutto a Nicolas:

«Sbaglio o tuo padre ha una R 25 grigia?» disse Hodkann con voce neutra. [...] Oggi pomeriggio quando sono venuti i gendarmi, sono sceso dal dormitorio e li ho ascoltati da dietro la porta dell'ufficio. Parlavano di René, e preferisco non raccontartelo. Ho ancora il voltastomaco. E poi hanno chiesto se nessuno aveva visto una R 25 grigia nei paraggi. [...] Hodkann tacque un secondo, poi aggiunse: «Gli ho raccontato tutto». [...] «Ascolta Nicolas» sussurrò «ho dovuto farlo. Lo so, ti avevo promesso di non dirlo a nessuno, ma tuo padre è in pericolo. Dev'essere per questo che lo cercano, per cosa se no?»<sup>22</sup>

Le buone intenzioni di Hodkann, pur non intenzionalmente, svelano il racconto di Nicolas per ciò che è veramente, un'impalcatura di bugie, e a causa sua ne subirà le conseguenze, anche se non è ancora consapevole sotto quali forme. Solo una cosa è reale: i gendarmi cercano una R 25, la stessa auto di suo padre, quella nella quale tiene tutti i suoi attrezzi e le sue protesi, quelle che vende per lavoro. La cosa lo turba, fino a quando una delle maestre non riceve una telefonata dalla madre di Nicolas e Patrick gli comunica che il giorno dopo lo avrebbe accompagnato a casa:

«Ascolta Nicolas, a casa tua c'è un problema... Peccato per la settimana bianca, ma la maestra, e anche io, pensiamo che sarebbe meglio che tu tornassi a casa... Sì,

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 99.

<sup>22</sup> Ivi, p. 116.

sarebbe meglio...». <sup>23</sup>

Il giorno della partenza, ascolta la conversazione tra i due animatori, che parlano di lui. Patrick, non sapendo di essere ascoltato, pronuncia un'affermazione che sarà rivelatoria sulla sorte di Nicolas:

Certo, quello che è successo a René è atroce, ma forse lui mi fa ancora più pena. Ti immagini, portarsi dietro una cosa simile? Che vita potrà mai avere? <sup>24</sup>

Le stesse parole a cui ripenserà il bambino avvicinandosi alla porta di casa: che vita potrà mai avere, il figlio di un assassino? Neppure di fronte a quei fatti si confronterà con la realtà: esattamente come aveva cercato di fare fino a quel momento – tentare di liberarsi dalla sua detestabile storia personale – allo stesso modo continuerà la sua esistenza nelle menzogne della madre, che lo convincerà del fatto che «suo padre aveva avuto un incidente durante una trasferta» o che «era morto, e non sarebbero andati neanche al suo funerale». Nicolas ricorre all'unica scelta che gli può permettere di fuggire dall'idea di vivere in una realtà mescolata alla bugia, quella di sentirsi indifferente e di fuggire ogni tentativo di darvi un senso. Come la parola è stata uno strumento di autoaffermazione e di creazione di una verità desiderata, così sarà il silenzio, da quel momento in avanti, a essere la sua via di fuga:

Avrebbero di nuovo cambiato città, forse anche nome, nella speranza di lasciarsi alle spalle quel silenzio e quella vergogna che li avrebbero ormai accompagnati ovunque, ma la cosa non l'avrebbe più riguardato, lui avrebbe taciuto, taciuto per sempre. <sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 124.

<sup>24</sup> Ivi, p. 129.

<sup>25</sup> Ivi, p. 138.

Il romanzo si chiude con delle coordinate spazio-temporali, come era già accaduto con *I Baffi*.<sup>26</sup>

Parigi, 9 dicembre 1994

Pors-Even, 2 febbraio 1995.<sup>27</sup>

Attraverso il paratesto, Carrère riporta il lettore all'universo del reale, opposto all'universo finzionale nel quale si svolge *La settimana bianca*, ma ciò che di più interessante possiamo osservare è la velocità con cui l'autore riesce a scrivere quello che egli stesso definisce «di gran lunga la mia opera migliore».<sup>28</sup> Traggo quest'ultima citazione proprio dal romanzo *L'Avversario*, nel quale racconta come la scrittura del libro sia stata terminata «in pochissimo tempo, in maniera quasi automatica».<sup>29</sup> Ma non è l'unica informazione che possiamo dedurre: il 1995 sarà un anno di svolta per Carrère, quello che cambierà totalmente la sua concezione di narrazione spingendolo oltre la soglia della *fiction*: Jean-Claude Romand, dopo aver letto *La settimana bianca*, dal carcere, risponderà alla sua lettera, inviata più di due anni prima.

#### **II.4. *L'Avversario*. «Ma allora che cosa c'era dietro quella maschera?»<sup>30</sup>**

Jean-Claude Romand, figlio di Aimé e Anne Marie Romand, nasce nel 1954 e cresce nel Giura, nel borgo di Clairvaux-les-Lacs, dove i componenti della famiglia svolgono il lavoro di amministratori forestali. Durante gli anni di istruzione scolastica, Jean-Claude

---

<sup>26</sup> «Biarritz – Parigi, 22 aprile – 27 maggio 1985», in ID., *I baffi*, cit., p. 149.

<sup>27</sup> ID., *La settimana bianca*, cit., p. 139.

<sup>28</sup> ID., *L'Avversario*, cit., p. 31.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> ID., *Propizio è avere ove recarsi*, cit., p. 86.

dimostra una buona attitudine e impegno nello studio e, nonostante avesse intrapreso i suoi studi superiori in Agrotecnica, nella speranza di seguire le orme del padre, decide poi invece di iscriversi alla Facoltà di Medicina, corso ben più ambizioso e con molte più possibilità di ottenere prestigio e soddisfazioni, sia da un punto di vista personale che da un punto di vista economico. Segue i corsi con diligenza e sostiene tutti gli esami, superandoli a pieni voti. Nel suo brillante percorso di studi, si innamora perdutamente di Florence Crolet, anche lei iscritta alla facoltà di Medicina, che però aveva abbandonato, per proseguire il suo percorso di studi per diventare farmacista. Quello che lei provava per lui – grande stima e ammirazione per la sua brillante carriera universitaria e per il prezioso aiuto che le dava con i suoi ottimi appunti – si tramuta con il tempo in un sentimento di tiepido affetto, che spinge i due a stringere una relazione amorosa; l'affetto però non è abbastanza forte da portarla a innamorarsi di lui e il loro rapporto registra una rottura. Nel suo momento di difficoltà e di allontanamento da Florence, che lo fa terribilmente soffrire, Luc Ladmiral, un collega alla facoltà di Medicina e buon amico di Jean-Claude, percepisce la tristezza del suo compagno, convincendolo a confidare a lui i suoi pensieri. Il suo turbamento non è dato solamente dalla rottura con Florence, bensì da un fatto che riguarda la sua salute: un linfoma di Hodgkin, diagnosticato qualche tempo prima, lo ha fatto cadere in un grave stato di depressione. Grazie all'aiuto di Luc, però, riesce a riprendere in mano la sua vita: sicuro di sé più che mai, conclude i suoi studi, diventando ufficialmente medico, e Florence, ricredendosi dell'opinione che aveva inizialmente di Jean-Claude anche grazie a Luc, acconsente a tornare insieme a lui e a vivere una vita di coppia. La sua brillante mente e il suo grande senso di responsabilità sul lavoro gli permetteranno di diventare un ricercatore presso l'OMS, prestigioso incarico che porterà una buona stabilità economica per lui e Florence, che nel frattempo è diventata una farmacista, tanto da iniziare a progettare una vita familiare

insieme. Dopo il loro matrimonio, nel 1980, nascono due figli, Caroline, nel 1985 e Antoine, nel 1987. La vita scorre, più felice che mai, con la moglie e i figli, le gite sulla neve, i pranzi con gli amici e le recite scolastiche. Fino al 9 gennaio del 1993. La casa dei Romand inspiegabilmente prende fuoco, dalle mura ridotte in macerie vengono estratti i corpi senza vita di Florence, Caroline e Antoine, morti per cause non attribuibili all'incendio, e i genitori di Jean-Claude vengono ritrovati uccisi a colpi d'arma da fuoco nella loro casa del Giura. È morto anche il cane.

«Bene, era tutto falso. Una maschera»<sup>31</sup>

È questo ciò che scoprono gli inquirenti, una volta aperte le indagini sul caso Romand, a partire dal suo lavoro. L'incarico all'OMS di Ginevra? Nessuno lo conosce, in nessun elenco compare il nome di Jean-Claude Romand. La ricchezza ottenuta dal prestigioso incarico, che gli aveva permesso l'acquisto di una bella villa in quartiere esclusivo di Prévessin? Inesistente: i soldi che Jean-Claude usava provenivano dal conto in banca –ormai prosciugato – dei suoi genitori, oltre che da innumerevoli affidamenti di denaro di amici e parenti, perfino dal padre di Florence, che era morto in casa, in presenza di Jean-Claude, in circostanze sospette (la cui eredità era stata poi stata lasciata proprio alla figlia e al genero). Il conto in banca in Svizzera, sul quale Jean-Claude versava i risparmi di chi si fidava di lui? Non era stato mai aperto, l'unico conto in cui transitava denaro era quello intestato a lui stesso, dal quale attingeva per effettuare spese e investimenti che non avrebbe potuto permettersi. Il suo cancro? Il linfoma di Hodgkin? Un'altra invenzione della sua fantasia, per nascondere le ragioni della sua depressione, legate all'abbandono da parte di Florence e alla sua incapacità di proseguire il suo percorso di studi. Il suo titolo di medico?

---

<sup>31</sup> Ivi, p.86.

Falso, o meglio mai ottenuto, considerando che nella sua carriera universitaria Jean-Claude non aveva neppure superato gli esami per accedere al terzo anno di Medicina.

Carrère scrittore, quando legge i primi articoli di giornale sul caso, immagina subito di poter seguire lo stesso sentiero percorso da Capote, ma quello di fronte al quale si trova non è solamente un drammatico episodio di cronaca nera. Quella di Jean-Claude Roman è la storia del «cancro della menzogna che per diciotto anni divora un uomo dall'interno».<sup>32</sup>

Prima di appiccare l'incendio aveva scarabocchiato sul retro di una busta ritrovata dalla polizia nella sua auto un messaggio, piuttosto confuso in cui parlava di una «ingiustizia» e di un «banale incidente» che possono «spingere un uomo alla follia». Non sappiamo con precisione a quale ingiustizia si riferisse, ma il banale incidente – una frattura al polso – è avvenuto nel settembre del 1975 e in quel momento la vita di Jean-Claude Romand si è biforcata all'insaputa di tutti, iniziando a seguire contemporaneamente due strade che si sono ricongiunte soltanto diciotto anni dopo nel sangue e nelle fiamme.<sup>33</sup>

È questo il momento in cui inizia la storia della scissione di Jean-Claude Romand, e è esattamente il tema sul quale l'intera narrazione di Carrère si concentrerà: la descrizione di un percorso di costruzione di un'identità ideale parallela a quella reale, che soddisfi dei paradigmi autoimposti dal protagonista di questo racconto, che fa di una menzogna la sua verità. L'analisi affrontata dall'autore tende a individuare alcune caratteristiche del protagonista del suo racconto e a leggere la sua condotta attraverso la descrizione dei legami stretti con le persone che fanno parte della sua vita proprio in funzione di questi suoi tratti psicologici, che influenzano inevitabilmente la percezione di sé e degli altri.

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 209.

<sup>33</sup> Ivi, p. 87.

Jean-Claude Romand è sempre stato un bambino buono, educato e gentile, cresciuto in una famiglia nota per la propria onestà e per il proprio attaccamento al lavoro. Nonostante la sua vocazione fosse quella di entrare nella Forestale, come il padre, inspiegabilmente rinuncia a quella carriera, scegliendo invece di intraprendere gli studi per diventare medico. Sebbene i genitori avessero in mente un futuro diverso per lui, il pensiero che il figlio potesse diventare un dottore affermato li riempiva di orgoglio, ragione per cui Romand poteva ritenere ugualmente soddisfatta l'aspettativa che gravava su di lui, riscattando un senso di colpa che lo accompagnava fin dalla sua infanzia. Nel racconto dei suoi anni vissuti nel Giura con loro, infatti, Romand sostiene infatti di essere cresciuto in una famiglia accompagnata sempre dal dolore: la madre, che sembra soffrisse di depressione, viene descritta come sempre angustata e il padre, nonostante avesse insegnato al figlio il valore dogmatico della verità, era pronto a mentire per non creare nuove preoccupazioni alla moglie. Jean-Claude era sempre stato ammonito sui suoi comportamenti: «Bisognava sempre che andasse tutto bene se non voleva che la madre peggiorasse, e lui sarebbe stato davvero ingrato a farla peggiorare per delle sciocchezze, dei piccoli dispiaceri da bambini».<sup>34</sup> Non avendo mai potuto essere all'altezza, quanto il padre, di supportare la madre nel superare questo male nascosto, ora nella soddisfazione dei genitori per i suoi successi trovava riscatto anche il senso di inadeguatezza e di timore di deludere portato con sé sin dalla sua infanzia. L'esperienza universitaria lo metterà a confronto con un ambiente totalmente diverso da quello in cui ha vissuto fino a quel momento, ed è un periodo che Romand trascorrerà con lo stesso senso di timore e inadeguatezza che lo avevano fino a quel momento sempre turbato; frequenta i corsi con Florence, che diversamente da lui aveva un gruppo di amici, al

---

<sup>34</sup> E. CARRÈRE, *L'Avversario*, cit., p. 42.



quale si era aggregato ma senza essere preso troppo in considerazione. Spicca in questa parte della sua vita la figura di Luc:

In quella compagnia di bravi ragazzi, vivaci ma senza eccessi, [...] Romand era visto come il classico secchione, non molto divertente, ma nemmeno antipatico. Luc Ladmiral, invece, ne era il leader naturale. Rampollo di una vecchia famiglia di medici di Lione, era un bel ragazzo, sicuro di sé senza darsi arie, cattolico senza essere bigotto, che si preparava al futuro senza rinunciare alla giovinezza.<sup>35</sup>

Agli occhi di Romand, il fatto di essere l'unico della sua cerchia di amici a non poter vantare l'iscrizione agli studi di medicina anche per eredità familiare lo fa vivere in una costante sensazione di inferiorità e inadeguatezza, in particolar modo nei confronti di Luc, che in questo contesto rappresenta per Romand il modello perfetto a cui aspirare, sia da un punto di vista personale che professionale. La tensione al raggiungimento del modello però convive con un sentimento di invidia: è solo grazie a lui che Florence tornerà a dargli un'altra possibilità dopo la loro prima rottura, è l'unico tra i due a intraprendere realmente una brillante carriera come medico, è lui a essere l'uomo retto, deciso e leale che Romand vorrebbe essere, ma che invece riuscirà a emulare solo attraverso una lunga serie di bugie che si rincorreranno negli anni, fino ad arrivare al punto che, apparentemente, neppure a lui sarà ben chiaro che cosa sia reale e cosa invece non lo sia. Se il fatto di non aver superato l'esame per accedere al terzo anno di Medicina era stata più un'omissione che una vera e propria bugia, è l'invenzione della sua inesistente malattia a dare l'inizio alla lunga catena di menzogne che si è protratta nel tempo, al fine di creare i lineamenti della maschera che più somigliava all'idea dell'uomo che Romand avrebbe voluto essere:

---

<sup>35</sup> Ivi, pp. 51-52.

Non lo aveva premeditato, era un sogno che accarezzava da due mesi. Un cancro avrebbe risolto tutto. Avrebbe giustificato la sua bugia: quando uno sta per morire, che importanza può avere se è stato ammesso o no al terzo anno? Si sarebbe guadagnato la compassione e l'ammirazione di Florence e di tutti i suoi sedicenti amici che, senza nemmeno rendersene conto, lo consideravano meno di zero. Appena pronunciata quella parola, Jean-Claude ne ha assaporato il potere magico. Aveva trovato la soluzione.<sup>36</sup>

Luc, una volta saputo il triste segreto dell'amico, ne diventerà il più stretto confidente, nutrendo per lui sincera stima e affetto, dettata anche dal suo buon cuore; convinto di avere di fronte a sé un buon amico al quale era capitata una sfortunata sorte, era intenzionato a stargli accanto per supportarlo nelle sue difficoltà di salute, diventando la persona che, in tutta questa vicenda, più profondamente ha creduto in lui senza riserve. Godendo del favore dell'amico Luc e del suo silenzio sulla rivelazione dell'esistenza del linfoma, Jean-Claude ottiene anche l'amore di Florence, anche se «Le ragazze con cui Florence divideva l'appartamento sostengono che l'amica provava per Jean-Claude stima e affetto, ma non attrazione fisica».<sup>37</sup> È da questi fatti che prenderà forma la doppia vita di Romand: il fidanzamento, l'ambitissimo ruolo di ricercatore per l'OMS, il matrimonio tanto voluto dai genitori di Florence, la nascita dei suoi figli, la bella casa acquistata con il frutto di tanti sacrifici, l'orgoglio dei genitori per il suo successo, la compassione e l'amicizia di Luc. Troppo legato all'idea utopica di poter creare la sua vita ideale, ed essendoci riuscito, si insinua in lui la consapevolezza delle terribili conseguenze che avrebbe portato lo svelamento della propria menzogna; non fa nulla per interrompere questa strategia di inganni e vi rimane strettamente legato, nel tentativo di fuggire dal giudizio e dalla vergogna:

«E quando rimani incastrato in questo ingranaggio, per non deludere, la prima

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 64.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 65-66.

bugia chiama la seconda, e poi vai avanti tutta a vita...»<sup>38</sup>

L'autore, a questo punto, non può che proporre al lettore una determinante riflessione su quanto è stato raccontato sulle vicende del protagonista:

Di norma una bugia serve a nascondere una verità, magari qualcosa di vergognoso, ma reale. La sua non nascondeva nulla. Sotto il falso dottor Romand non c'era un vero Jean-Claude Romand.<sup>39</sup>

L'abisso tra la desiderata identità sociale e quella personale viene colmato da una dettagliata costruzione di un'identità alternativa, che risponda alla descrizione di un Io ideale che Romand aspira a ottenere. Essendo però un'immagine fittizia di sé che non ha una corrispondenza nella realtà, essa non si attua nella concretezza della sua vita. L'esistenza di Jean-Claude si riduce a un vuoto d'identità, che si limita a vivere nelle sue giornate interamente dedicate alla lettura di riviste scientifiche chiuso in macchina oppure negli autogrill, alle passeggiate nei boschi, alle visite ai suoi genitori, corredando la sua invenzione di prove a sostegno della sua veridicità: biglietti da visita con il proprio titolo sparsi per la casa, riviste sugli argomenti delle sue ricerche all'OMS, piantine delle città che visitava per i suoi frequenti viaggi di lavoro, souvenir e regali per la sua famiglia.

Questo equilibrio viene compromesso da un evento che fa riemergere in Jean-Claude vecchie insicurezze sull'affermazione della propria identità: si innamora di Corinne. Amica di vecchia data, lei e il marito Remi avevano stretto un buon legame con la famiglia Romand, quindi anche con Florence; le due donne avevano continuato a mantenere i contatti anche dopo il loro divorzio, causato dai reciproci e continui tradimenti tra i due coniugi. Jean-

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 45.

<sup>39</sup> Ivi, p. 78.

Claude, che non nutriva molta simpatia per Remi, anzi «probabilmente lo invidiava, e forse in cuor suo lo odiava, per la sua parlantina, il suo successo con le donne e la sua spensierata familiarità con la vita»,<sup>40</sup> aveva da subito dimostrato sostegno e affetto per la donna, omaggiandola prima con mazzi di fiori, poi presentandosi almeno una volta alla settimana a Parigi, dove viveva con le figlie. Spendeva il suo denaro in viaggi per vederla, sostenendo di doversi spesso allontanare da casa per il suo lavoro, e facendole molti regali costosi. Dal canto suo, Corinne amava molto le attenzioni, soprattutto se si trattava di un rinomato ricercatore dell'OMS, riconosciuto nel suo campo e che sapeva come attirare la sua attenzione. Jean-Claude, grazie a questo nuovo legame, vede una luce proiettarsi nella sua solitudine, che fino a quel momento aveva vissuto nei luoghi più disparati in compagnia della sua sola e silenziosa coscienza:

Aveva conosciuto Corinne nel mondo che tutti conoscevano, ma con una mossa audace, invitandola e creando la consuetudine di quelle cene a due, l'aveva introdotta nell'altro mondo, il mondo in cui era sempre stato solo e dove per la prima volta non lo era più, dove per la prima volta qualcuno era testimone della sua esistenza.<sup>41</sup>

Corinne rappresentava per lui un'ulteriore possibilità di credere che quella sua identità e quel mondo che aveva creato fossero davvero reali, nell'illusione di poter essere visto realmente da qualcuno al di fuori di lui come la persona che avrebbe voluto essere: il dottor Romand, stimato ricercatore, uomo carismatico, retto e ricco, tanto da potersi permettere cene in lussuosi ristoranti e costosi regali per la sua bella consorte.

Nonostante l'iniziale interesse, dettato più dall'attrazione per la ricchezza e lo sfarzo che per un vero legame emotivo, Corinne decide ben presto di concludere quel breve

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 88.

<sup>41</sup> Ivi, p. 92.

incidente amoroso. Per Jean-Claude inizia un periodo di buia depressione, nel quale a fatica esce di casa, rimanendo per la maggior parte del suo tempo disteso a letto, sostenuto da Florence, preoccupata per lo stato di salute del marito ma senza che questo evento le facesse sorgere alcun dubbio sul fatto che potesse assentarsi dal suo lavoro così lungamente.

A sancire definitivamente la crisi della doppia vita di Jean-Claude, arriva la richiesta di riscossione del piccolo capitale che Corinne gli aveva affidato. Negli anni, Romand aveva sempre sostenuto di avere aperto un conto in banca in Svizzera che gli permetteva di ottenere delle buone rendite, motivo per il quale parenti e amici si erano affidati a lui per il mantenimento dei loro piccoli patrimoni familiari. Ma la ragione per cui poteva permettersi l'acquisto di una villa nella zona residenziale più bella di Prévessin, un'auto nuova e persino i regali per la sua amante era che quel denaro lo teneva per sé, sperperando totalmente le cifre che gli venivano affidate. Quando Corinne, infatti, chiede la restituzione dei suoi soldi, Jean-Claude è completamente in bancarotta. Con le spalle al muro, è costretto ad ammettere di non avere più neanche un centesimo dei soldi che lei gli chiede. Prima di farlo, però nel disperato tentativo di nascondere l'unica testimone della sua menzogna, prova a ucciderla per strangolamento, unico delitto che però non riuscirà a consumare. Diverso sarà per i suoi familiari: nel momento in cui Jean-Claude Romand capisce che non manca molto allo svelamento dell'impalcatura di bugie costruita in diciotto anni, li ucciderà tutti.

## **II.5. Jean-Claude Romand: un profilo psicologico**

Dalla narrazione, è ben evidente come Carrère delinei i tratti del carattere del protagonista: Jean-Claude Romand, figlio unico di una coppia attraversata dal dolore, abituato a soddisfare le aspettative dei genitori per la loro felicità; adolescente pacato ma

ritroso e inquieto; adulto attanagliato da insicurezza e desiderio di emulazione dei propri modelli stabiliti, per raggiungere un grado di perfezione e ottenere l'approvazione da chi gli sta intorno, oltre che la loro compassione, anche a costo di creare un universo di finzione che ha come materia fondante le sue bugie. In tal senso è possibile procedere a una lettura di tipo psicanalitico del romanzo di Carrère in relazione alla categoria del doppio letterario, affrontata in modo particolare da Otto Rank nel suo saggio sull'argomento:<sup>42</sup> sebbene questo scritto tratti molto spesso della figura di un doppio che però compare come duplicazione corporea del protagonista dei romanzi analizzati, è pur vero che possono essere individuati dei tratti particolarmente interessanti per la lettura di questo romanzo di *nonfiction*. Inoltre, pur prendendo ispirazione da fatti realmente accaduti, è importante sottolineare il fatto che il testo di Carrère deve essere pur sempre considerato un racconto finzionalizzato, quindi prevedere che, come in qualsiasi romanzo, esistano dei personaggi e che questi possano avere delle corrispondenze più o meno precise con il loro referente nella realtà fattuale; tutto ciò che non coincide con la verità nell'universo empirico è chiaramente frutto dell'operato dell'autore, che necessariamente crea attraverso la sua narrazione un vero e proprio personaggio, seppur permanga una corrispondenza onomastica con la persona della quale realmente si sta parlando.

La comparsa del dottor Romand, figura che nasce appunto da un complesso sviluppo di un sistema di menzogne articolato e mai interrotto, è un *alter ego* che rappresenta la realizzazione del desiderio di soddisfare le aspettative degli altri proiettate su di sé. Secondo Otto Rank, la comparsa del doppio nei casi letterari da lui presi in considerazione è dovuta a sentimenti nascosti inconfessabili, che prendono le sembianze dell'ombra dell'Io, manifestandosi come rappresentazione di verità celate dalla psiche del personaggio:

---

<sup>42</sup> OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, Milano, Sugarco, 2009 (Wien 1914).

La paura causata dal complesso dell'io crea lo spaventoso fantasma del Doppio, il quale rappresenta i desideri segreti e sempre repressi dell'anima.<sup>43</sup>

Il sentimento scatenante di questo desiderio sembra essere il profondo senso di colpa che Romand prova nei confronti della sua famiglia, ma soprattutto nei confronti della propria madre: alla nascita di Jean-Claude non seguono altri figli, ragione del turbamento e dello stato di salute fisica della madre, che soffre probabilmente di depressione e viene spesso ricoverata a causa delle gravidanze extrauterine che non riesce a portare a termine. Un dolore, il suo, che Jean-Claude non potrà mai curare, al quale l'unico apparente rimedio è l'intervento deciso del padre Aimè, punto di riferimento per lei ma forse anche figura di opposizione per il figlio stesso. L'unico riscatto da questo sentimento di inadeguatezza risiede nel tentativo di riconoscimento da parte degli altri della propria bravura, la propria rettitudine, la propria onestà: incarnare il modello perfetto di uomo gli avrebbe garantito di essere accolto, amato, apprezzato. In tal senso, la comparsa della figura del doppio potrebbe essere letta in relazione ad un sentimento di senso di colpa, come viene spiegato nell'analisi di Rank:

Il senso di colpa può avere diverse origini e Freud l'ha dimostrato: può essere dovuto alla distanza tra l'io ideale e quello reale, oppure può nutrirsi di un'intensa paura della morte e dar luogo a forti impulsi autopunitivi che possono portare anche al suicidio.<sup>44</sup>

La menzogna diventa dunque lo strumento attraverso il quale il personaggio, nel tentativo di colmare questo divario, crea una nuova realtà nella quale riconoscersi, anche al

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 96.

<sup>44</sup> Ivi, p. 97.

costo di falsificare la sua stessa esistenza. Similmente ai protagonisti dei romanzi presi in analisi da Rank, che nella maggior parte dei casi trovano nel suicidio la soluzione ultima alla loro vita oppressa e perseguitata dal proprio doppio, il caso di Romand si interseca con un altro tema particolarmente presente nella sua vicenda, che è quello del narcisismo. Una logica comune nell'epilogo dei casi di doppio è l'eliminazione del doppio stesso: i personaggi coinvolti nelle vicende arrivano al punto di scegliere come unica via risolutiva l'annullamento della loro ombra, attraverso l'omicidio. Nel caso di Jean-Claude Romand, il suo *alter ego*, il dottor Romand, è stata una figura che ha soddisfatto delle necessità legate al personaggio stesso: si trattava di un'immagine utile al fine di ottenere ciò di cui egli aveva bisogno. Questa utilità viene meno nel momento in cui il doppio diventa ragione di pericolo e sospetto: il rischio di essere scoperto si concretizza quando la sua apparente integrità inizia a essere messa in dubbio dagli altri personaggi e da se stesso, nella convinzione sempre più pressante di essere a un passo dalla sua disfatta. Se l'autodistruzione assume un ruolo di purificazione dalla figura che aveva impersonato così a lungo, nella realtà empirica essa non può che essere attuata attraverso non il suicidio bensì l'omicidio: il dottor Romand è una figura che ha origine da una necessità di approvazione da parte degli altri e la sua esistenza è alimentata dai personaggi che con lui hanno condiviso un'intera vita, nella convinzione che quella figura fosse realmente il suo vero volto. Tutti coloro che sono stati testimoni di questo inganno, quindi, diventano la personificazione del mondo fittizio creato da Romand e che quindi diventa il vero oggetto dell'eliminazione: l'omicidio delle persone legate al personaggio del dottor Romand permette da una parte la cancellazione della figura del doppio a essi legata, ma soprattutto permette allo stesso Jean-Claude di non rinunciare alla



propria vita, poiché, in quanto narcisista, «l'uomo non può tollerare l'idea di perdere se stesso e per questo la morte gli appare così spaventosa»:<sup>45</sup>

No, è l'amore per la personalità sua, sua propria, che egli è ben consapevole di possedere, è l'amore per se stesso, per l'io che è al centro della sua individualità, che lo lega alla vita. Tale amore per se stesso è un elemento indistruttibile del suo essere. Lì ha radice e fondamento l'istinto della conservazione e da lì sgorga, profondo e potente, il desiderio e la speranza di risvegliarsi a una nuova vita e a una nuova era di evoluzione. [...] Con l'uccisione del proprio Doppio, il protagonista tenta di proteggersi dalla persecuzione del suo io, ma in realtà ci troviamo di fronte a un suicidio, reso indolore dal fatto che è un altro a morire.<sup>46</sup>

L'omicidio-suicidio del doppio permette al personaggio di mantenere intatta la sua esistenza nel mondo reale, non solamente per liberarsi dell'incombente peso del suo altro Io ma anche per fuggire il sentimento di vergogna che lo svelamento delle sue bugie avrebbero fatto ricadere su di lui, distruggendo completamente il sistema attraverso il quale per tutta la vita aveva cercato l'approvazione e l'amore da parte della sua famiglia.

Per nascondersi alla sua stessa colpevole coscienza, Jean-Claude decide di compiere alcune azioni che, secondo gli psichiatri che seguono il caso, descrivono un tipo di comportamento detto "ordalico", «intendendo con ciò che ha messo la propria sorte nelle mani del destino».<sup>47</sup> Infatti Romand dichiara di aver più e più volte tentato il suicidio, però senza mai riuscire nel suo intento: la sua caduta, dopo essersi lanciato da una scogliera, era stata bloccata da un ramo; l'ingerimento di una quantità massiccia di sonniferi dopo gli omicidi non ha avuto effetto poiché scaduti da molto tempo; l'incendio appiccato alla sua casa non aveva raggiunto la camera da letto poiché i soccorsi erano arrivati in tempo per

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 99.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> E. CARRÈRE, *L'Avversario*, cit., p. 154.

salvarlo (il fuoco era divampato a partire dai piani superiori, perciò il fumo aveva attirato ben presto l'attenzione dei passanti). Tutti fatti, questi, che concorrono all'idea che non fosse la sua reale intenzione quella di togliersi la vita, bensì di farlo credere nelle sue intenzioni, o ancor peggio, di essere creduto una vittima di qualche complotto ai danni della sua famiglia, esattamente quello che farà una volta risvegliatosi dal coma:

Per sette ore di interrogatorio ha lottato con le unghie e con i denti contro l'evidenza. [...] Gli psichiatri incaricati di esaminarlo sono rimasti colpiti dalla precisione con cui si esprimeva e dalla sua costante preoccupazione di dare di sé un'immagine positiva. Probabilmente sottovalutava il fatto che non è facile dare un'immagine positiva di te quando hai sterminato un'intera famiglia, e per diciotto anni hai ingannato parenti e amici. Così come è probabile che non riuscisse a staccarsi dal personaggio che aveva interpretato così a lungo. [...] Abituato com'era a funzionare secondo il programma «dottor Romand» gli ci è voluto un periodo di adattamento per elaborare un nuovo programma, «Romand assassino», imparare ad usarlo.<sup>48</sup>

Tuttavia, questo non è l'unico doppio Romand del quale vediamo la comparsa. Nel momento in cui l'inganno viene scoperto e non riesce più a nascondere la verità emersa grazie alle prove rinvenute e alle indagini condotte dagli inquirenti, il personaggio di Jean-Claude compie un ulteriore sdoppiamento della sua identità; l'assassino, ormai condannato da chiunque guardi a lui e alla sua storia, volge lo sguardo all'unico che può davvero in ultima istanza giudicare gli uomini e le loro anime: Dio. Jean-Claude si nasconde dunque dietro alle sembianze non più di un terribile assassino, bensì di un criminale pentito, che si avvicina alla redenzione attraverso l'accettazione della sua condanna e la costante preghiera, parlando della sua famiglia e dei suoi cari come degli angeli benedetti, dei quali sente

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 139-140.

terribilmente la mancanza, come fosse dimentico del fatto di essere lui stesso il responsabile della loro scomparsa:

Dopo un periodo di messa a punto, il cambiamento del programma sembra essere riuscito. Al personaggio del ricercatore rispettato si sostituisce quello, non meno gratificante del grande criminale sulla via della redenzione mistica.<sup>49</sup>

La quasi totale incapacità di riconoscere la propria responsabilità di fronte alle proprie azioni e di ammettere di essere davvero lui l'uomo che ha ucciso senza esitazione tutti i suoi familiari, però, rientra perfettamente nel processo di slittamento da un'identità a un'altra descritto da Rank:

Il sintomo più evidente di questo stato psichico (di scissione interiore) è un forte senso di colpa che crea nel protagonista un profondo disagio, quindi il suo rifiuto ad assumersi la responsabilità di certe azioni, anzi la tendenza ad addebitarle a un proprio Doppio, che può essere rappresentato con il diavolo stesso.<sup>50</sup>

Il distacco dalla figura del dottor Romand è ancor più evidente e necessario per Jean-Claude dal momento in cui essa diventa un'entità distinta da lui, un capro espiatorio al quale addossare tutte le colpe delle sue azioni; un *alter ego* maligno, che contro la sua volontà lo ha portato a compiere dei gesti disumani, dei delitti che non avrebbe mai voluto commettere. Proietta al di fuori di sé la responsabilità di ciò che ha fatto, assumendo una nuova identità e interpretando magistralmente il ruolo dell'uomo pentito e penitente. Naturalmente le prove raccontano le reali vicende e Romand verrà condannato a scontare la sua pena in carcere, tuttavia ciò che interessava Carrère – ciò che è diventato il suo scopo narrativo – era

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 142.

<sup>50</sup> O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 97.

indagare non tanto il fatto di cronaca in sé, ma ciò che nell'animo e nella mente di quell'uomo era avvenuto, portandolo a mentire agli altri per poi, alla fine di questa vicenda, forse, a mentire anche a se stesso:

Sono sicuro che non stia recitando per ingannare gli altri, mi chiedo però se il bugiardo che c'è in lui non lo stia ingannando. Quando Cristo entra nel suo cuore, quando la certezza di essere amato nonostante tutto gli fa scorrere sulle guance lacrime di gioia, non sarà caduto ancora una volta nella rete dell'Avversario?<sup>51</sup>

Quella che agli occhi di alcuni può sembrare davvero una presa di coscienza da parte di Jean-Claude Romand del proprio peccato, con il quale ha infranto il quinto Comandamento, attraverso una lettura che guarda alla profondità della psiche risulta invece più un meccanismo di difesa dal proprio senso di colpa, coerente con l'atteggiamento adottato per tutta la sua vita: mascherare la propria identità reale con un'immagine fittizia e idealizzata di sé.

## II.6. Il paradosso dell'osservatore

«Egregio signore,

se ho tardato tanto a rispondere alla sua lettera del 30 agosto '93 non è stato né per ostilità né per indifferenza alla sua proposta. Il mio avvocato mi ha convinto a non scriverle finché non si fosse conclusa l'istruttoria. [...] A influenzarmi in modo determinante è stata anche una circostanza fortuita: ho appena letto il suo ultimo libro, *La settimana bianca*, e mi è piaciuto molto. [...] Con i sensi della mia riconoscenza per la compassione da lei dimostrata e della mia ammirazione per il suo talento di scrittore.

A presto, forse.

Jean-Claude Romand»<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> E. CARRÈRE, *L'Avversario*, cit., p. 169.

<sup>52</sup> Ivi, p. 32.

Se quello di Carrère di scrivere un libro sulle vicende di Prévessin del 1993 era stato fino a quel momento solamente un proposito, è con questa lettera che inizia un lungo e travagliato percorso di scrittura, durato ben sette anni,<sup>53</sup> tra interviste, documenti e «centinaia di pagine di appunti».<sup>54</sup> Questo romanzo però, diversamente dai precedenti già affrontati, mette il lettore di fronte a un contesto narrativo aderente alla realtà conosciuta, esattamente come ci aspettiamo che sia in un romanzo di *nonfiction*: lo stesso inserimento del testo della lettera – corredata da precise informazioni spazio-temporali – inviata da Jean-Claude Romand a Carrère fa parte di quei documenti che indicano una natura referenziale dei fatti narrati. L'accuratezza e la chiarezza con cui gli avvenimenti vengono rappresentati non sono solamente il frutto della precisione con cui l'autore sceglie di affrontare questa cronaca romanzata, ma derivano anche dalle fonti grazie alle quali è possibile a Carrère ricostruire un quadro definito e completo della storia di Romand, prima e dopo che diventasse l'assassino del quale nessuno sospettava l'esistenza:

Ho esplorato il Gex sulle tracce di Romand, seguendone i consigli e le piantine. Ho incontrato i suoi amici. Romand ha acconsentito a farmi avere gli atti dell'istruttoria: una pila di scatoloni alta il doppio di me, che in questo momento si trova ancora in un armadio a casa mia, e che gli restituirò quando uscirà di prigione.<sup>55</sup>

Come Capote per *A sangue freddo*, Carrère compie un'accurata indagine, raccogliendo i dati oggettivi, come avrebbe potuto fare un giornalista per redigere un reportage su un fatto di cronaca nera del suo tempo. Egli però, diversamente da quanto accade nel romanzo che rileggerà almeno una volta all'anno dall'inizio di questo nuovo

---

<sup>53</sup> ID., *Propizio è avere ove recarsi*, cit., p. 208.

<sup>54</sup> Ivi, p. 211.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 210-211.

progetto, sceglie la narrazione in prima persona. È lui stesso a svelare, indirettamente, la ragione della sua scelta:

Desidero farle capire che a spingermi verso di lei non è una curiosità malsana o il gusto del sensazionale. Ai miei occhi, ciò che lei ha fatto non è un gesto di un comune criminale, né di un pazzo, ma di un uomo spinto agli estremi da forze che non controlla, e vorrei mostrare all'opera proprio queste terribili forze.<sup>56</sup>

Quello che Carrère ha in mente non è solo uno studio distaccato e oggettivo dei fatti avvenuti, cosa che si presume sia più pertinente al lavoro di un giornalista intento a scrivere un articolo per il quotidiano in uscita il giorno successivo. Manifesta, con queste parole, una tensione del tutto personale verso Romand e verso la sua storia, per comprendere la genesi di quei meccanismi che si sono innescati in un uomo e nella sua psiche, che nessuno avrebbe mai potuto sospettare. Il suo desiderio di indagare profondamente la persona prima ancora dei fatti segna un sostanziale allontanamento da quella *nonfiction* che aveva preso come modello, un capolavoro incomparabile di lucidità:

Per quanto mi riguarda, io mi ostinavo a cercare di imitare *A sangue freddo*. A cercare di raccontare la vita di Jean-Claude Romand dall'esterno, basandomi sugli atti dell'istruttoria, e credo di non essermi mai posto consapevolmente il problema della prima persona. Intrecciavo i punti di vista, mi chiedevo a ogni istante quale versione raccontare, da quale posizione, e, molto semplicemente, non pensavo alla mia. [...] Ho pensato che non sarebbe stato male scrivere a mio esclusivo interesse, senza l'obiettivo della pubblicazione, una specie di resoconto di ciò che quella storia aveva significato per me. [...] Ho continuato, e solo dopo qualche pagina ho capito che avevo finalmente cominciato a scrivere il libro che da tanto tempo mi sfuggiva.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> ID., *L'Avversario*, cit., p. 30.

<sup>57</sup> ID., *Propizio è avere ove recarsi*, cit., pp. 211-212.

Nel momento in cui dichiara questa volontà di avvicinamento personale ai fatti, l'autore riconosce che nessuna terza persona potrà permettergli di dare il giusto «realismo drammatico»<sup>58</sup> necessario a compiere il suo progetto, rimanendo fedele alla sua vocazione narrativa di raccontare la verità: fatti reali devono essere raccontati da narratori reali. Ecco, quindi, la ragione per cui Carrère, consciamente, accetta un ruolo che Capote prima di lui non aveva fatto suo, ovvero il proprio essere testimone della realtà, e prende quindi anche coscienza del fatto di essere un personaggio nel suo primo romanzo di *nonfiction*, collocando il suo Io sullo stesso piano narrativo della storia di Jean-Claude Romand:

La mattina del sabato 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi figli, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il mio figlio maggiore, insieme a tutta la famiglia. Gabriel aveva cinque anni, la stessa età di Antoine Romand. Più tardi siamo andati a pranzo dai miei genitori, e Romand dai suoi. Dopo mangiato ha ucciso anche loro.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, cit., p. 131.

<sup>59</sup> E. CARRÈRE, *L'Avversario*, cit., p. 9.

## CAPITOLO TERZO

### QUANDO L'AUTORE NARRA DI SÉ

#### III.1. *L'autofiction*

L'autofiction potrebbe essere definita con formula tutt'altro che esaustiva come: componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale.<sup>1</sup>

Lorenzo Marchese con le sue parole propone non tanto una definizione precisa, bensì individua alcune caratteristiche che potrebbero essere utili per descrivere quello che appunto è *autofiction*. Non si tratta di un vero e proprio genere, che segue cioè regole e schemi fissi, cosa che permetterebbe di inserire questo tipo di scrittura in una classificazione convenzionale. È un tipo testo da intendersi come prodotto di una fusione tra generi, nello specifico quello della *fiction* e dell'autobiografia e come sostiene sempre Marchese:

[...] nasce dall'unione dei patti di lettura di due modalità espressive di lungo corso: la scrittura del sé (che comprende uno spettro di generi che vanno

---

<sup>1</sup> LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 10.



dall'autobiografia al diario) e quella di finzione (indicata generalmente come fiction).<sup>2</sup>

*L'autofiction*, quindi sarà «un testo di aspetto autobiografico, segnato dalla coincidenza onomastica autore-narratore-personaggio»,<sup>3</sup> circostanza che ricorrerà in modo rigoroso nei romanzi di Emmanuel Carrère. L'utilizzo della prima persona singolare non sarà però solamente visto dall'autore come un modo per mettere in scena lo spettacolo della sua vita: come nel caso delle *biofiction* dedicate alle figure di Philip K. Dick e a Limonov, mettere al primo posto il soggetto-autore rappresenta per Carrère il modo per fornire una descrizione della realtà attraverso la propria visione dei fatti, per poter narrare un racconto reale in relazione a un'idea di realtà soggettiva, l'unica modalità in cui uno scrittore può svolgere il suo mestiere. Esattamente come aveva sostenuto per *L'Avversario*, abbracciare consapevolmente il proprio ruolo di spettatore dei fatti del reale gli permette di dare un valore di verità a ciò che i suoi scritti raccontano, quello individuale dell'autore. Il tema del racconto della verità e della propria autobiografia in questo nuovo scenario di *autofiction* implicano però delle considerazioni necessarie proprio sull'idea di corrispondenza tra racconto di fatti attinenti alla realtà e racconto soggettivo di verità:

Il risultato è un testo autobiografico, segnato [...] da un'esibita autenticità, che però a una lettura attenta rivela che la materia della storia è da interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come testimonianza.<sup>4</sup>

Ciò che con queste parole viene espresso è sicuramente la necessità da parte del lettore, e soprattutto del critico letterario, di un sano scetticismo nella lettura di un testo che

---

<sup>2</sup> ID., *L'autofiction*, cit., p. 183.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

si presenta in questa veste: la manifesta pretesa di essere il resoconto di fatti davvero accaduti all'autore e che questi confida, come in un diario segreto, con la sicura intenzione che tutto ciò che dice sia creduto come vero, deve essere considerata sempre in funzione del contesto letterario nella quale viene esplicitata. L'*autofiction*, più che in altri casi, è un campo nel quale il lettore viene coinvolto con forza nella creazione di questo senso di verità veicolato dal testo, creando però una circostanza paradossale, che lo costringe a una «complessa cooperazione interpretativa»:<sup>5</sup>

Ciò che leggo è veramente accaduto nei modi in cui si riporta / ciò che leggo è finto, un'astrazione più o meno verosimile degli eventi reali.<sup>6</sup>

Il valore di verosimiglianza a cui l'autore ricorre, con «l'aspirazione a “confessare” a una platea generica e indifferenziata di lettori il racconto della vita»,<sup>7</sup> entra in netto contrasto con il concetto stesso di romanzo in quanto racconto basilarmente di carattere finzionale. Questa compresenza di pretesa di realtà e fondamento di finzione trova un tentativo di conciliazione nelle stesse affermazioni dello scrittore, che «insiste su caratteri come la spontaneità esibita, il ricatto del segreto rivelato, l'eccezionalità della propria parabola umana»,<sup>8</sup> e così facendo propone al lettore un «patto narrativo», non più però stipulato nell'ambito del romanzo, bensì in quello dell'autobiografia. Il «patto autobiografico», contrapposto al «patto romanzesco/finzionale», prevede non solamente l'accettazione da parte di chi legge di circostanze narrative che non sarebbero verosimili se proiettate nella realtà ma, essendo presentate esattamente come reali, richiede un atteggiamento di fiducia nei confronti dell'autore, fino a considerare davvero ciò che si legge

---

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> Ivi, p. 187.

<sup>8</sup> Ivi, p. 187-188.

come verità.

[...] il romanzo ha la facoltà di imitare un patto autobiografico, se insiste sulla veridicità del suo dettato per fare effetto sui destinatari. Al fine di dare estrema efficacia a questa illusione, l'unica strada sarebbe quella della coincidenza onomastica tra autore e io narrante e di un'illusione di attendibilità data dalla corrispondenza dei riferimenti empirici, non mascherati.<sup>9</sup>

Molti di questi elementi ricorrono nell'ultimo romanzo pubblicato da Carrère, *Yoga*, che offre al suo lettore una finestra attraverso la quale assistere ai fatti della sua vita. Nell'affrontare un romanzo di *autofiction* è però necessario tenere in considerazione le parole di Marchese:

Il suo lettore viene inizialmente portato, con un'azione impossibile, ad attraversare una finestra in apparenza trasparente, al di là della quale c'è un cosmo tutto sommato familiare, e forse per un po' riesce a sentirsi davvero dall'altra parte, quasi la scrittura segnasse direttamente i fenomeni del mondo. Tuttavia, con una rilettura più attenta che magari tenga anche conto dei richiami para e intratestuali, il lettore realizza l'inganno in cui è precipitato e sente l'urto della testa contro il vetro: la barriera di vetro si rivela molto più simile a uno specchio.<sup>10</sup>

Tutto ciò che viene raccontato certamente può avere un fondamento sull'esperienza reale della vita del suo autore, ma non può ritenersi un prodotto puramente autobiografico: il filtro imposto dallo scrittore, qualsivoglia sia la sua idea di racconto di verità, deve essere tenuto in considerazione in relazione al debito nei confronti del genere da cui trae in parte la sua origine, quello della *fiction*, nonostante l'intento dell'autore sia appunto «con l'adesione al discorso autobiografico (tendenzialmente veridico) di superare la sua artificiosa ubiquità

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 185.

<sup>10</sup> ID., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit., pp. 27-28.

di “personaggio autentico e inventato”». <sup>11</sup>

### **III.2. «Un libricino arguto e accattivante sullo yoga»<sup>12</sup>**

Poiché devo pur cominciare da qualche parte il racconto dei quattro anni durante i quali ho cercato di scrivere un libricino arguto e accattivante sullo yoga, ho affrontato cose molto poco argute e accattivanti come il terrorismo jihadista e la crisi dei rifugiati, sono sprofondato in una depressione melanconica tale da dove essere internato per quattro mesi all’ospedale Sainte-Anne e per finire ho perso il mio editore, che per la prima volta dopo trentacinque anni non leggerà un mio libro. <sup>13</sup>

Nell’incipit di *Yoga*, l’ultimo romanzo pubblicato da Carrère, l’autore condensa in poche righe molti di quelli che saranno gli eventi riguardanti il libro che rappresenta il suo più grande intento: quello di raccontare e raccontarsi. L’espressione «libricino arguto e accattivante sullo yoga» ricorre molto spesso in tutto il testo e in questa prima occorrenza potrebbe rappresentare un messaggio subliminale per il lettore: l’autore, nonostante la sua prima intenzione fosse quella di dedicarsi a una scrittura di piacere narrando la sua esperienza decennale nel campo della meditazione, si trova suo malgrado ad affrontare disparati argomenti non strettamente riguardanti ciò che inizialmente si era proposto di raccontare. Questo atteggiamento rivelatorio, sin dalle prime pagine, è apparentemente teso a instaurare fin da subito con il lettore quel tipo di «collaborazione interpretativa» che ha come scopo il raggiungimento della cieca fiducia di chi sfoglia le pagine del libro attraverso uno stile di scrittura che si potrebbe quasi definire colloquiale; una volta descritto brevemente il contenuto del romanzo, non lascia neppure il tempo al lettore di realizzare il

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 35.

<sup>12</sup> E. CARRERE, *Yoga*, cit., p. 17.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

fatto di essere letteralmente trascinato a forza nella narrazione vera e propria:

[...] poiché insomma devo pur cominciare da qualche parte, scelgo quella mattina di gennaio 2015 in cui, chiudendo il borsone da viaggio, mi sono chiesto se fosse meglio portarmi dietro il telefono, di cui avrei comunque dovuto disfarmi nel posto in cui stavo andando, o lasciarlo a casa.<sup>14</sup>

Se in altre circostanze narrative, il paratesto dichiarava apertamente la natura romanzesca dei suoi libri – come, ad esempio, *Un romanzo russo* – in questo caso invece il termine *Yoga* rimane il titolo del suo libro nonostante le dichiarazioni all’inizio del racconto: come egli stesso spiega, avrebbe voluto intitolarlo *Inspirazione*, poi *Ispirazione*, ma nonostante tutta la scelta è ricaduta sul termine che indica la disciplina con la quale per anni ha inseguito uno stato di equilibrio personale mai raggiunto appieno. Se da una parte potrebbe essere visto come un titolo fuorviante rispetto al vero contenuto del libro, tra le sue pagine troviamo giustificazione di ciò che con questo termine l’autore vuole trasmettere: lo yoga viene descritto come una metafora della sua stessa vita, fatto che è possibile comprendere solo leggendo per intero il romanzo.

Ed è proprio questo il significato della parola *yoga*: attaccare insieme, a uno stesso giogo, due cavalli o due bufali. Passi dall’uno all’altro e viceversa.<sup>15</sup>

Carrère sostiene che per tutta la sua vita ha dovuto combattere costantemente con la depressione, male che lo accompagna da decenni e che si è manifestato più volte con ricadute cicliche, ogni dieci anni. Per spiegare la sua esistenza segnata dall’inquietudine, utilizza l’immagine di un animale aggiogato, legata appunto a significato del termine *yoga*; il bufalo,

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 54-55.

o il cavallo, rappresentano metaforicamente la propria mente così percepita, mossa da un continuo movimento irrequieto:

Quella del bufalo del recinto è una metafora canonica. Simboleggia la mente: potente, capace di portare a termine compiti importanti, ma anche selvaggia, impulsiva, sempre pronta a lanciarsi in tutte le direzioni. Bisogna domarla.<sup>16</sup>

Da sempre, insieme alla terapia psicologia, pratica la meditazione, in una continua tensione verso un viaggio dentro di sé, alla ricerca di una pace interiore difficilmente stabile, che implica sofferenza non solo per se stesso ma anche per le persone che si relazionano con lui. L'origine della sua instabilità esistenziale viene spiegata attraverso i termini della meditazione, così Carrère espone al lettore come questa disciplina abbia lo scopo di stabilizzare le *vritti*, le cosiddette «fluttuazioni della coscienza»,<sup>17</sup> dei «pensieri parassiti, incessante chiacchiericcio che impedisce di vedere le cose come sono»:<sup>18</sup>

«Yogash citta-vritti-nirodhah»

*Yoga*: va bene, è lo yoga: l'oggetto della definizione.

*Citta*: la mente, l'attività mentale e psichica.

*Vritti*: le fluttuazioni della coscienza, le onde che si formano sulla superficie della coscienza.

*Nirodha*: cessazione, estinzione, stabilizzazione.

A questo punto sapete tutto: lo yoga è l'arresto delle fluttuazioni mentali.<sup>19</sup>

Questo libro diventa un confessionale nel quale rivela la ragione di tanto dolore, scoperta solo di recente, che lo porta a rileggere la sua vita e a trovare corrispondenze fino a

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 105.

<sup>17</sup> Ivi, p. 70.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ivi, p. 70.

quel momento inspiegabili ma che, grazie a questa diagnosi medica, danno un nome alla psicosi della quale soffre: un disturbo bipolare di tipo II.

È inquietante sentirsi diagnosticare a quasi sessant'anni una malattia di cui hai sofferto per tutta la vita senza che nessuno l'abbia mai nominata. [...] Poi leggi quello che puoi sull'argomento, rileggi la tua vita da questo punto di vista e ti accorgi che tutto torna. Che torna perfettamente. Che per tutta la vita hai attraversato fasi alterne di esaltazione e di depressione, una cosa che sicuramente capita a tutti [...] ma ci sono persone come me, il 2% della popolazione a quanto pare, per le quali gli alti sono più alti che per gli altri, al punto che il loro alternarsi diventa patologico.<sup>20</sup>

Dopo questa diagnosi, Carrère spiega come sia stato semplice rivedere gli episodi della sua vita sotto una luce che gli ha permesso di interpretare in modo più chiaro i fatti accaduti, gli episodi di depressione e la difficoltà nell'intrecciare le relazioni, in particolar modo con le sue partner.

Il peggio, se come me sei abituato ad analizzarti, è che, una volta formulata la diagnosi e identificato il modus operandi, riesci a considerare la situazione con un certo distacco, che però serve a ben poco. O soltanto a prendere coscienza del fatto che, qualsiasi cosa tu pensi, dica o faccia, non puoi fidarti di te stesso perché sei due persone in una e queste due persone si fanno la guerra.<sup>21</sup>

Quelle che venivano chiamate *vritti* vengono ora associate a un sintomo molto più scientificamente codificabile, quello del fenomeno della «tachipsichia», a causa del quale si sente alla mercè di questi pensieri erratici, fino a percepire il rischio che la situazione potrebbe farlo «diventare pazzo». <sup>22</sup> È proprio nel capitolo intitolato *Storia della mia pazzia*<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 158-159.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 160-161.

<sup>22</sup> Ivi, p. 157.

<sup>23</sup> Ivi, p. 149.

che Carrère entra nel vivo dell'analisi della sua psicosi: nonostante abbia nutrito per anni l'illusione di poter curare la sua psiche attraverso la cura del suo corpo e l'abitudine al controllo della sua respirazione – pratica che è fondamentale padroneggiare nell'ambito della meditazione – è costretto a riconoscere, grazie alle spiegazioni dei medici dell'ospedale psichiatrico di Saint Anne, di non essere solamente «una persona un po' più nevrotica della media»,<sup>24</sup> ma di essere arrivato al punto di non poter più dominare il suo Io, sottoposto a intermittenti stati di euforia e depressione, e di trovarsi ormai lontano dall'ultimo periodo di illusoria stabilità «il più lungo dei quali, circa dieci anni, è quello di cui qui racconto la fine».<sup>25</sup>

L'alternanza di momenti di vita positivi e negativi viene continuamente esplicitata nel corso della narrazione, e coscientemente collegata al suo stato psicofisico, prima indagato attraverso lo strumento dello yoga, poi guardato alla luce della diagnosi comunicata dai suoi medici curanti, allo stesso modo in cui è ben chiara la sua costante tensione all'autoanalisi e al riconoscimento dei segnali che manifestano le sue condizioni di salute psichica. Si tratta di un racconto, come l'autore dichiara, degli avvenimenti di circa quattro anni della sua vita, periodo al quale vien ricondotta la genesi del suo romanzo. Nonostante ci siano diversi riferimenti spaziotemporali grazie ai quali è possibile ricostruire il procedere degli eventi, il testo in sé non è strutturato con il criterio cronologico riconducibile a un tipo di scrittura autobiografico, come potrebbe esserlo un diario, bensì segue un criterio che si potrebbe dire tematico. *Yoga* si divide in cinque capitoli, ciascuno dei quali dedicato a un momento specifico della vita dell'autore; ognuno di essi è a sua volta composto da un numero variabile di sottocapitoli, alcuni anche molto brevi, che nell'indice all'inizio del romanzo si configurano visivamente come una lunga lista. Non si può certamente sostenere

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 157.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



che ciascuno di questi titoli sia indipendente rispetto all'unità del romanzo, ma questa struttura apparentemente frammentaria potrebbe far sorgere alcune osservazioni anche sulla forma stessa di *Yoga* in relazione al suo contenuto. Carrère non si sottrae mai al discorso metaletterario, anzi è uno degli argomenti al quale si appella più spesso nel corso della narrazione, e in una di queste occasioni sostiene:

[...] l'evidenza che la mia autobiografia psichiatrica e il mio saggio sullo yoga erano lo stesso libro. Lo stesso libro perché la patologia di cui soffro è la versione squinternata, parodica, terrificante della grande legge dell'alternanza degli opposti di cui ho così sinceramente celebrato l'armonia una cinquantina di pagine fa.<sup>26</sup>

Racconta di un'«autobiografia psichiatrica», che forse nella sua forma rappresenta la stessa moltitudine di *vritti* che lo stesso autore, in anni di meditazione, non è mai riuscito a domare. D'altra parte, è lui stesso a sostenere più volte la sua identità di scrittore: è il suo *karma*, non saper fare altro se non scrivere,<sup>27</sup> ed è la scrittura il campo nel quale è suo destino presentare la sua idea di identità, di verità, di vita, ma non solo la sua. In uno dei punti della narrazione in cui si rivela come scrittore, Carrère spiega come a un certo punto della produzione di questo libricino arrivi il momento del “montaggio”, esattamente come accade nei film: è il momento in cui tutti gli appunti devono essere raccolti, stabilendo un ordine dei contenuti

[...] ho cominciato a copiare e cucire insieme gli appunti a prima vista eterogenei che sarebbero andati a finire a formare il libro che state leggendo: gli appunti sulla *Vipassana* e sullo yoga, gli appunti sulla mia depressione e sul ricovero al Sainte-Anne, gli appunti sul mio soggiorno a Leros. Il lavoro di cucitura è il primo che bisogna affrontare quando si monta un film. [...] A poco a poco quella specie di magma comincia

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 162.

<sup>27</sup> Ivi, p. 77.

a prendere forma, e spesso è una forma inaspettata.<sup>28</sup>

Durante l'intervista condotta da Marco Missiroli, l'autore conferma ulteriormente la natura composita del romanzo, da un punto di vista sia tematico che strutturale, che se da una parte rappresenta la varietà di argomenti e la moltitudine di pensieri che hanno ispirato questa scrittura, dall'altra spinge l'autore a individuare un principio ordinatore di questi contenuti, nella continua tensione verso l'indagine condotta su di sé e sulla ricerca di un equilibrio anche attraverso il suo mestiere di scrittore:

C'è in *Yoga* una novità, una piccola innovazione di tecnica inattesa, che è stata questa divisione in piccoli capitoli, in unità, ed è una cosa che mi ha divertito moltissimo, che ho trovato entusiasmante e divertente, che facilita anche il lavoro di montaggio, con i pezzi che si possono spostare, organizzare, un po' come nel cubo di Rubick.<sup>29</sup>

Tenendo in considerazione la grande influenza della disciplina della meditazione, e guardando a quest'ultimo romanzo come la metafora della vita del suo autore, si può forse sostenere che nell'esperienza di vita che racconta, Carrère abbia ricercato il suo personale principio ordinatore affidandosi allo yoga e alla sua pratica, abbracciando profondamente tutti i suoi principi, non solamente quelli legati all'allenamento fisico previsto dalla disciplina ma anche a quelli riconducibili alla spiritualità: tenere insieme i due bufali significa aggiorare corpo e mente, controllare la propria respirazione per controllare il proprio pensiero. In questo processo di indagine di se stesso e delle dinamiche che scaturiscono dalla propria psiche e dal proprio corpo, sembra esistere una corrispondenza tra i metodi di conoscenza del mondo esterno attuati dallo yoga e quelli adottati da Carrère per

---

<sup>28</sup> Ivi, pp. 298-299.

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=k9BjbHME6x0>, Emmanuel Carrère dialoga con Marco Missiroli.

approfondire la conoscenza del proprio Io:

Gli indiani amano gli elenchi, le classificazioni infinite, che a noi sembrano arbitrarie. È il loro modo di appropriarsi del mondo mentre il nostro è la cronologia, che a loro invece è totalmente estranea.<sup>30</sup>

Ai fini della narrazione del magma di eventi raccolti in questi quattro anni, non avrebbe avuto forse lo stesso significato utilizzare una scansione temporale: poteva essere coerente, ai fini della narrazione, utilizzare la categoria del tempo per raccontare i fatti riguardanti un personaggio la cui vita è ancorata a un percorso ciclico e ripetitivo che lo porta a vivere un eterno presente di dubbi? Forse allora, esattamente come l'autore struttura il suo romanzo ordinando i tasselli degli eventi, allo stesso modo il personaggio cerca di dare un ordine alle sue esperienze, appropriandosi della conoscenza delle ombre della sua vita, nella speranza che questo porti a un nuovo equilibrio, pur nella consapevolezza che non si tratterà di una soluzione definitiva, ma con un unico e chiaro proposito: «scrivo perché è il mio modo di conoscere la realtà».<sup>31</sup>

### **III.3. *Yoga. Storia di uno scrittore***

Tornando alle considerazioni sull'*autofiction* di Marchese, il tratto più palesemente riconducibile a questo genere definito ibrido è la cosiddetta «coincidenza onomastica tra autore-narratore-personaggio»,<sup>32</sup> che si può riscontrare sin dalle prime parole di *Yoga*. Da un punto di vista narratologico, quindi, Carrère risulta in questo contesto colui che, in una realtà

---

<sup>30</sup> E. CARRERE, *Yoga*, cit., p. 69.

<sup>31</sup> Ivi, p. 121.

<sup>32</sup> L. MARCHESE, *L'autofiction*, cit., p. 183.

empirica, si è dedicato fisicamente alla scrittura del libro, colui che racconta i fatti che vengono descritti nel romanzo ma è anche un personaggio, nello specifico il protagonista degli eventi di cui descrive lo svolgimento. La coincidenza tra questi diversi ruoli viene sottolineata spesso dallo stesso Carrère, che dissemina il romanzo di riferimenti metaletterari sulla genesi e sulla sua natura, tesa a essere una confessione di un'esperienza di vita legata all'incessante ricomparsa della depressione e del lungo cammino percorso con fatica anche grazie alla pratica dello yoga, senza mai nascondere il fatto che questo sia un libro che narra «questa lunga storia piena di personaggi e di avvenimenti che chiami la tua vita».<sup>33</sup> In questo tipo di scrittura, in cui l'autore stringe un patto confidenziale e di fiducia con chi è disposto a dedicarvisi, il lettore è investito del ruolo di narratario, interlocutore silenzioso che funge da ascoltatore di un discorso che è chiamato a considerare non solamente verosimile ma vero; è un attore della narrazione al quale in più di una occasione Carrère si rivolge in modo diretto, simulando un atteggiamento di sincera confidenzialità:

So che questi ricordi sono interessanti solo per me, Anne e i ragazzi, che noi siamo le sole quattro persone al mondo che possono ridere o piangere nel rievocarli, ma pazienza, pazienza lettore, bisogna sopportare che gli autori raccontino cose di questo genere e non le taglino rileggendosi, come sarebbe ragionevole fare, perché per loro sono preziose e perché si scrive anche per mettere in salvo.<sup>34</sup>

Nella costruzione di questo patto narrativo, l'autore, narratore dei fatti, descrive gli avvenimenti della sua vita, perciò ricopre la figura del personaggio principale del racconto ed è un resoconto di circostanze che alternano tempo presente e passato, mantenendo fisso però il punto focale del racconto: la figura del protagonista.

---

<sup>33</sup> E. CARRERE, *Yoga*, cit., p. 193.

<sup>34</sup> Ivi, p. 28.

La storia di Carrère narra le vicende che lo vedono intento nella scrittura di un romanzo riguardante il tema dello yoga, opera che viene però impedita dal suo stesso Io, poiché, come si scopre nel corso della narrazione, è impossibile per lui approdare alla realizzazione di un'opera che descriva un equilibrio interiore, serenità e felicità: potervi riuscire significherebbe avere davvero trovato quella quieta unità a cui anela da sempre. Invece l'unica impresa nella quale riesce è quella di realizzare un romanzo scisso, nella stessa esatta dimensione informe della quale percepisce essere costituita la sua psiche; in questo senso il libro stesso risulta essere uno strumento attraverso il quale lo scrittore 'raccoglie i cocci' di una vita votata all'autodistruzione:

Non per vantarmi, ma possiedo un autentico talento nel trasformare una vita a cui non manca niente per essere felice in un vero e proprio inferno, e non permetterò a nessuno di minimizzare questo inferno: è reale, terribilmente reale.<sup>35</sup>

È un percorso di continua ricostruzione della propria identità di scrittore anche attraverso un rapporto dialettico con il lettore, al quale si rivolge in modo diretto, e non senza tono ironico bensì tendente all'autocelebrazione, nelle occasioni in cui ricorda gli altri romanzi della sua esperienza fino a questo punto:

Nel *Regno* ho già fatto un ritratto di Hervé ma, siccome devo contrastare la presuntuosa tendenza a credere che il lettore abbia letto i miei libri precedenti e se li ricordi, ne voglio fare un altro.<sup>36</sup>

L'intertestualità è un tratto particolarmente presente in *Yoga*: la tendenza all'autocitazione a cui l'autore ricorre lungo il corso della narrazione traccia un percorso di

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 37.

<sup>36</sup> Ivi, p. 39.

rievocazione della sua esperienza di vita strettamente intrecciata con il concetto di realtà rappresentata attraverso la scrittura, idea che difende a più riprese contro delle ipotetiche critiche mosse appunto a questo approccio conoscitivo intrinseco nella personale pulsione verso il racconto della propria verità. Le pagine di questo libro infatti fungono da strumento attraverso il quale Carrère scrittore esplicita la vocazione per il suo mestiere e soprattutto rende una spiegazione il più possibile chiara e attendibile della sua scelta di narrare queste storie, approfittando di uno spazio narrativo nel quale il patto stipulato imporrebbe la cieca fiducia nelle parole scritte dall'autore su di sé:

Quando penso alla letteratura, al genere di letteratura che faccio, di una cosa sono fermamente convinto: è *il luogo in cui non si mente*. È un imperativo assoluto, tutto il resto è secondario, e a questo imperativo penso di essermi sempre attenuto. Le cose che scrivo forse sono narcisistiche e vane, ma non sono false.<sup>37</sup>

A tratti l'argomentazione delle proprie scelte in quanto scrittore sembra però data al lettore come una giustificazione della propria condotta, più che essere una spiegazione nitida e sincera delle ragioni che lo hanno spinto per tutta la sua carriera a raccontare fatti reali, sebbene affrontati dal proprio punto di vista puramente soggettivo, anche quando questo implicava oltrepassare i limiti del racconto di una singola esperienza:

Cercare di saperlo, cercare di sapere che cosa significa essere un altro è forse quanto di più interessante c'è al mondo. è una delle ragioni che spingono a scrivere libri, oltre al desiderio di scoprire che cosa significa essere se stessi. Io mi occupo soprattutto di cosa significa per me.<sup>38</sup>

Le caratteristiche dello scrittore vengono molto spesso richiamate alla memoria del

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 155.

<sup>38</sup> Ivi, p. 101.

lettore, nel tentativo di dare prova e ragione di un atteggiamento narrativo nel romanzo che sta leggendo, sfociando spesso in un'apologia di se stesso e facendo convergere le sue scelte stilistiche con la propria tendenza all'inquietudine, giustificando palesemente se stesso e le sue attitudini di narcisista patologico, riconducibili a suo dire al mestiere stesso dello scrittore:

Sulla soglia della sessantina, immagino una versione migliore di me, un Emmanuel *upgraded*: un uomo tranquillo amorevole, che abbia trovato un centro di gravità [...]. Un uomo che abbia fatto pace con il suo piccolo io, spaurito e narcisistico, uno che scrive libri sempre più limpidi e universali [...]. Oggi mi dico: certo, sono solo fantasie narcisistiche e trastulli per l'ego, ma che male c'è? È una fantasia piuttosto innocente, un ideale dell'io tutt'altro che meschino. E soprattutto, anche se è da sfigati compiacersene, ancor più da sfigati sarebbe censurarle, quelle immagini.<sup>39</sup>

La stesura di *Yoga* registra quindi la descrizione di un percorso di riconoscimento del proprio vero Io, con i suoi pregi e i suoi difetti, denunciati dallo scrittore senza un filtro di censura o di limite nell'ammissione dei propri lati oscuri. D'altra parte, però, è evidente che il narratore tende a ritenere giustificato, in virtù della sua vocazione e del suo stato mentale, quanto potrebbe essere ritenuto deplorabile nei confronti degli altri attori – persone esistenti nella realtà empirica e in *Yoga* personaggi finzionalizzati – coinvolti nei suoi racconti, evocati in funzione dell'irrinunciabile «imperativo assoluto»<sup>40</sup> che è la verità svelata della sua vita. L'alternanza di questi due approcci non può che richiamare le considerazioni già citate di Marchese:

Dalla fiction, invece, l'autofiction prende la licenza di mentire, inventare e imprimere una patina letteraria ad avvenimenti apparentemente storici.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>40</sup> Ivi, p. 155.

<sup>41</sup> L. MARCHESE, *L'autofiction*, cit., p. 188.

Se da una parte la narrazione di Carrère è condotta con l'intenzione di descrivere i fatti di una realtà trasmessa al lettore attraverso un filtro, necessario, di soggettività, è possibile mantenere intatto il patto autobiografico imposto da questo genere di narrazione e rimanere indifferenti alle discrepanze provocate dall'intromissione di verità estranee a quella raccontata dall'autore?

#### **III.4. Finzionalizzazione dell'autore**

Ciò che nella scrittura di Carrère è evidente, come già considerato, è la sembianza di realtà con la quale egli descrive il contesto nel quale lui stesso vive e agisce, raccontando, attraverso il suo filtro soggettivo, di eventi e di persone che hanno spesso un proprio referente nella realtà empirica, ma che vengono proiettati nell'universo finzionale dei suoi romanzi tramutandosi di conseguenza in soggetti e oggetti narrativi finzionalizzati: soprattutto se si prendono in considerazione i nomi di coloro dei quali a tutti gli effetti possiamo verificare l'esistenza, non può esserci il dubbio che di questi si debba parlare come di personaggi, la cui immagine e vita nel romanzo sono in diretta dipendenza con le intenzioni narrative dell'autore, in particolar modo di un autore che esplicita e difende il proprio punto di vista soggettivo. La discrepanza tra realtà empirica e verità della narrazione, quella che Carrère ritiene l'unica via per dare un'immagine di questo reale, non è nettamente individuabile, a meno che non si incorra in fenomeni di interferenza tra questi due piani esistenziali. La ricostruzione della storia editoriale di *Yoga* racconta di come il romanzo abbia in effetti subito delle modifiche in corso d'opera, appunto perché si è verificato un 'imprevisto' che non ha permesso al suo autore di mantenere intatta la propria immagine di scrittore di verità



a tutti i costi:

Di questo non posso dire quello che con orgoglio ho detto di molti altri: «È tutto vero». Scrivendolo, sono costretto a snaturare qualcosa, a trasporre qualcos'altro, a eliminare, perché su di me posso dire tutto quello che voglio, comprese le verità meno lusinghiere, ma sugli altri no. Non mi arrogo il diritto né provo in fondo il desiderio di parlare di una crisi che non è l'oggetto di questo racconto, quindi mentirò per omissione e passerò direttamente alle conseguenze psicologiche e persino psichiatriche che questa crisi ha avuto su di me e solo su di me.<sup>42</sup>

Sottolineando ancora una volta la sua irrinunciabile intenzione di non tralasciare nulla (o quasi) nel racconto di sé che dà al suo lettore, sostiene che i suoi buoni propositi di non snaturare la narrazione sono stati sabotati da eventi sui quali non ha potere e che lo costringono a mentire, ma contro la sua volontà. La ragione che gli ha impedito di dire nient'altro che la verità non viene esplicitata, ma è solo grazie all'intervento di un altro attore esterno alla narrazione – sebbene sia stato personaggio in altri suoi racconti – che è possibile comprendere le parole di Carrère:

Emmanuel ed io siamo vincolati da un contratto che lo obbliga ad ottenere il mio consenso per impiegarmi nel suo lavoro. Non ho acconsentito al testo come appariva. [...] Durante gli anni che abbiamo vissuto insieme, Emmanuel ha potuto usare le mie parole, le mie idee, tuffarsi nel mio lutto, nei miei dolori, nella mia sessualità: era innamorato e il lavoro che chiedeva sui suoi libri mi assicurava che la mia persona era ritratta in un modo che andava bene per entrambi. Il nostro divorzio dello scorso marzo ha rimescolato le carte.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> E. CARRERE, *Yoga*, cit., p. 155.

<sup>43</sup> *Diritto di replica: Hélène Devynck, l'ex compagna di Emmanuel Carrère, risponde alle polemiche su a Yoga*, lettera di Hélène Devynck pubblicata da «Vanity Fair» Francia il 20 settembre 2020, <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120>.

A prendere parola, in seguito alla pubblicazione di *Yoga*, è la ex moglie di Carrère, Hélène Devynck, che crea una falla nel sistema dell'*autofiction* dell'autore: se fino a questo momento il paradosso del libro consisteva nel dubbio insinuato nei lettori sulla percezione di veridicità e di finzione su cui si basava la sua storia, ora il dubbio è un altro: è proprio vero, come l'autore stesso sostiene, che la percentuale di finzione in *Yoga* sia meno del cinque per cento?<sup>44</sup>

Questa storia, presentata come autobiografica, è falsa, organizzata per servire l'immagine dell'autore e totalmente estranea a ciò che io e la mia famiglia abbiamo vissuto insieme a lui.<sup>45</sup>

Vengono meno anche le certezze su un'immagine di Carrère cambiato, pentito, sensibile al dolore degli altri, tanto da voler solo accennare ad alcuni degli argomenti che dovevano riguardare i soggetti empirici portati nel romanzo, per preservarne l'immagine e la sensibilità:

Afferma di aver, di sua iniziativa, omesso qualche informazione, per "preservare" chi gli era vicino. Per quanto mi riguarda, non ha mostrato rispetto, se non per considerare come rispetto le conseguenze di obbligazioni contrattuali che sono state solo parzialmente rispettate.<sup>46</sup>

Queste dichiarazioni contribuiscono alla nascita dell'idea che la descrizione trasparente, lusinghiera ma anche autocritica di Carrère nel suo romanzo sia in realtà la costruzione di una nuova identità da fornire al lettore, una finzionalizzazione della sua stessa

---

<sup>44</sup> ANAIS GINORI, *Il mio viaggio nel buio*, in «Il venerdì di Repubblica», n. 1731, 2021, p. 23.

<sup>45</sup> *Diritto di replica: Hélène Devynck, l'ex compagna di Emmanuel Carrère, risponde alle polemiche su a Yoga*, lettera di Hélène Devynck pubblicata da «Vanity Fair» Francia il 20 settembre 2020, <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120>.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

persona attraverso la narrazione: non è solo un personaggio, bensì “il” personaggio dei suoi romanzi. Come sostiene Grazioli:

Accanto a quella dei protagonisti dei vari romanzi, è quindi indispensabile esaminare il narratore in persona (in prima persona), il sedicente “Carrère”, nella stessa ottica con cui si esamina un personaggio. Che immagine ne risulta da un libro all’altro? [...] Quello che appare, a una lettura trasversale, è la disseminazione di frammenti, che pian piano vengono a costruire l’autobiografia in fieri di Carrère.<sup>47</sup>

Preso atto delle affermazioni della ex moglie, è possibile anche individuare dei passaggi in cui l’atteggiamento dell’autore appare contraddittorio in relazione al rispetto dimostrato per la memoria degli altri, che risulta sempre subordinata alla propria irrinunciabile vocazione. Infatti, l’autore non rinuncia davvero alla presenza di Hélène e di almeno un episodio della loro vita insieme: quella che lui chiama «menzogna per omissione» è molto più simile a un fenomeno di preterizione, con il quale si afferma «di voler tacere qualcosa di cui tuttavia si parla o comunque si fa cenno».<sup>48</sup> Le pagine soggette a questo artificio retorico fanno parte della sezione intitolata *Una citazione*<sup>49</sup> integralmente e dichiaratamente tratta dal suo romanzo *Vite che non sono la mia*:

Chiedo scusa per l’autocitazione, per di più così lunga. Questa pagina è tratta da uno dei miei libri, *Vite che non sono la mia*. L’ho scritta dodici anni fa. Non solo credevo con tutto il cuore, con tutta l’anima a quello che stavo scrivendo, ma ho continuato a crederlo fiduciosamente per dieci anni che sono stati i più belli della mia vita. [...] Pensavo di essere riuscito dove in tanti falliscono. Non è stato così.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> LUIGI GRAZIOLI, *Emmanuel Carrère*, Doppiozero, 2013, p. 14.

<sup>48</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/preterizione/>.

<sup>49</sup> E. CARRERE, *Yoga*, cit., p. 310.

<sup>50</sup> Ivi, p. 310.

«L'effetto ricercato è, in realtà, di mettere in evidenza ciò che apparentemente viene tralasciato»<sup>51</sup> e sembra sia proprio questo l'intento: sebbene dichiarare intenzioni del tutto opposte, comunque il suo proposito rimane intatto, rivendicando il valore di verità al quale si appella per poter, ancora una volta, dare un ritratto della sua vita il più possibile preciso e privo di omissioni, tornando all'origine della sua crisi e agli attori che, in modo diretto o indiretto, hanno contribuito allo stato attuale delle cose. Tra questi, la prima naturalmente è la ex moglie, infatti Carrère dichiara di aver voluto «renderle omaggio, visto che mi è rimasta accanto nei momenti più difficili».<sup>52</sup> Quello che però in ultima istanza viene sottolineato non è tanto il rispetto della volontà altrui, bensì lo stesso atteggiamento di giustificazione e difesa del suo metodo ermeneutico:

D. Alla fine è rimasta una citazione di *Vite che non sono la mia* in cui appare Hélène. La sua ex moglie ha protestato per questo.

R. «Vada per non scrivere qualcosa di nuovo, ma non posso cancellare quello che ho pubblicato anni fa con il suo assenso. Forse alla fine per lei è difficile anche non essere nel libro, c'è un'ambivalenza umanamente comprensibile. Io non mi sento in torto perché ho rispettato gli accordi».<sup>53</sup>

Non è la prima volta che l'autore si trova ad affrontare le conseguenze sul piano del reale provocate dai suoi testi, e non senza consapevolezza del risultato, poiché interviene in modo diretto sulla realtà. Infatti, nel racconto erotico intitolato *Facciamo un gioco*, Carrère dà «alla sua letteratura una torsione performativa»,<sup>54</sup> utilizzando la scrittura per modificare una situazione del reale nel momento stesso dell'attuazione del testo, cioè il momento della lettura. Seppur possa sembrare una teoria azzardata, il fatto stesso che Carrère riproponga

---

<sup>51</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/preterizione/>

<sup>52</sup> A. GINORI, *Il mio viaggio nel buio*, cit., p. 20.

<sup>53</sup> Ivi, p. 23.

<sup>54</sup> L. GRAZIOLI, *Emmanuel Carrère*, cit., p. 16.

nel suo nuovo romanzo parte di un testo non soggetto ai vincoli legali stretti in accordo con la sua ex moglie, alla luce delle denunce di lei potrebbe sembrare anch'esso un atto pilotato, al fine di sortire un qualche effetto sulla realtà: le critiche mosse in sede di stesura non hanno impedito a Carrère di trovare un sottile stratagemma per rimanere fedele al suo credo narrativo. Di per sé anche queste azioni si legano nel classico rapporto causa-effetto, in cui l'elemento scatenante sembrerebbe un atteggiamento di ribellione da parte dell'autore nei confronti di un'imposizione non accettata, poiché incrina l'integrità del personaggio-narratore-autore che egli stesso descrive e idealizza nei suoi romanzi. Forse le affermazioni rilasciate da Hélène non erano del tutto previste nella loro categoricità e fermezza, perciò per ristabilire l'equilibrio autobiografico costruito fino a questo momento è stato necessario per l'autore riaffermare la sua identità, anche in riferimento al proprio oggetto di narrazione:

D: La sua ex moglie ha preteso di cancellare nel libro i passaggi nei quali parlava di lei.

R: «È un libro vivo, nel senso che la vita l'attraversa e lo cambia fino alla fine. C'è uno spazio bianco nel racconto, un'ellisse narrativa. Non è stata una mia decisione, ho dovuto adeguarmi. E in fondo mi dico, forse per consolarmi, che è un modo semplice ed enigmatico di rappresentare la fine di un amore».<sup>55</sup>

L'assenza della moglie come personaggio attivo nella narrazione (presente solamente come riflesso di narrazioni precedenti) rappresenta a tutti gli effetti simbolicamente un passaggio della vita dell'autore: Hélène è un'attrice non presente nel testo, come non è più presente nella vita dell'uomo Emmanuel Carrère, perciò questa circostanza può essere interpretata alla luce della metafora valida sempre per questo autore, cioè la vita come un romanzo. Nel complesso intreccio di fatti, cui la veridicità è difficile da verificare, il divorzio

---

<sup>55</sup> A. GINORI, *Il mio viaggio nel buio*, cit., p. 20.

sembra uno dei pochi punti sui quali i due racconti coincidono, segnando un'istanza certa nella biografia dell'autore.

L'autofiction, quando non è il punto di partenza di un autore sconosciuto che vuole confondere le tracce dietro di sé, può essere quindi un punto d'arrivo: un inquadramento retrospettivo della propria opera e anche un bilancio sui poteri e i pesi dell'arte del romanziere.<sup>56</sup>

Carrère non può sicuramente dirsi uno sconosciuto nell'ambito della letteratura contemporanea, ma alla luce di questo pensiero, il suo ultimo romanzo potrebbe essere letto esattamente come la *summa* del suo intero percorso letterario, approdando a una narrazione attraverso la quale dà ragione della sua tensione nei confronti del racconto di verità; la sua intera esperienza di scrittore si configura come un'autobiografia dinamica, alla costruzione della quale concorre con il proprio contributo sia l'autore ma anche il lettore, in quanto destinatario del messaggio del romanziere.

---

<sup>56</sup> L. MARCHESE, *L'autofiction*, cit., p. 197.

## CONCLUSIONI

### O APOLOGIA DI EMMANUEL CARRÈRE,

#### «SCRITTORE DI VITE MINUSCOLE»<sup>1</sup>

Un bosco è, per usare una metafora di Borges [...] un giardino dai sentieri che si biforcano. Anche quando in un bosco non ci sono sentieri tracciati, ciascuno può tracciare il proprio percorso decidendo di procedere a destra o a sinistra di un certo albero e così via, facendo una scelta a ogni albero che incontra.<sup>2</sup>

Umberto Eco, nella prima delle sue Norton Lectures, ricorre all'immagine del bosco come «metafora per il testo narrativo»,<sup>3</sup> dando particolare importanza alla figura del lettore in quanto fruitore del testo e quindi creatore di significati e interpretazioni a esso legate. Nonostante la grande libertà di cui gode nel momento del suo primo approccio al testo, è indispensabile per Eco rendere chiara una fondamentale distinzione tra due diversi tipi di lettore.

Il lettore empirico siamo noi, io, voi, [...] può leggere in molti modi, e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/emmanuel-carrere>.

<sup>2</sup> UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 18.

La lettura diventa quindi un'esperienza individuale e, in alcune circostanze, ingenua, se essa da interpretazione si tramuta in utilizzo<sup>5</sup> del contenuto di ciò che viene letto, prescindendo in questo dalla presenza dell'autore e della sua intenzionalità. Infatti, Eco spiega quale sia l'atteggiamento più auspicabile in un contesto di ricezione:

Ci sono dunque delle regole del gioco, e il lettore modello è colui che sa stare al gioco.<sup>6</sup>

Il lettore modello di Eco (1979) non figura solo come qualcuno che coopera e interagisce con il testo [...] nasce con il testo, rappresenta il nerbo della sua strategia interpretativa. Pertanto la competenza dei Lettori Modello è determinata dal tipo di imprinting genetico che il testo ha loro trasmesso... Creati col testo, imprigionati in esso, essi godono di tanta libertà quanta il testo loro concede<sup>7</sup>

In relazione a queste considerazioni sulla ricezione del testo, i romanzi di Emmanuel Carrère potrebbero rivelarsi dei «boschi narrativi» particolarmente intricati e difficili da attraversare, come potrebbe essere oltremodo complesso definire il proprio ruolo di Lettore Modello in funzione della “libertà” di cui può godere. L'autore, soprattutto nel suo ultimo romanzo *Yoga*, esplicita i termini dell'accordo con il suo lettore, il «patto autobiografico», che implica agli occhi di chi sfoglia i suoi libri una possibile attuazione retroattiva di alcune letture dei suoi romanzi, anche dei primi lontani esperimenti di *fiction* poi abbandonata.

Si prenda l'esempio del primo romanzo sottoposto ad analisi in questo elaborato: *I baffi*, la storia dello stato delirante di un uomo che non riesce più a distinguere se ciò che i suoi occhi vedono sia reale o se sia una finzione generata dalla sua ipotetica psicosi. È stata fatta menzione delle influenze del genere fantascientifico di cui Carrère è appassionato fin dall'adolescenza, rappresentato in modo particolare da Philip K. Dick e dalla possibile

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 20.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 28.



connessione con la vita stessa di questo autore; ma portando l'attenzione sul tema della scissione dell'Io del personaggio in relazione all'esperienza narrata da Carrère stesso della sua psicosi, un disturbo bipolare di tipo II (anch'esso in qualche modo legato a una scissione che ha conseguenze sul suo umore, tra stati di euforia e depressione), non sarebbe possibile ritrovare tra le righe di questo primo romanzo di *fiction* i lineamenti di quell'autore che ritroviamo in *Yoga*? È lo stesso Carrère, con il suo atteggiamento brillante e sprezzante del giudizio, a ipotizzare una simile prospettiva:

Ottima idea! Racconterò la mia vita da questo punto di vista, rileggerò persino i miei libri da questo punto di vista, non più come opere letterarie ma come documenti clinici. Il primo che si presta a questa lettura, *I baffi*, è la storia di un uomo che un giorno decide di tagliarsi i baffi, ma nessuno dei suoi conoscenti se ne accorge, tantomeno la moglie.<sup>8</sup>

La «tachipsichia»<sup>9</sup> viene qui citata in relazione all'atteggiamento del personaggio protagonista e associata allo stato di angoscia che accompagna il disperato sospetto di essere pazzo ma si tratta di un sintomo che viene riconosciuto proprio all'autore nel suo soggiorno a Saint-Anne: è possibile quindi ipotizzare, come suggerisce l'autore, una lettura di Carrère attraverso Carrère?

Non diversamente appare il caso del romanzo intitolato *La settimana bianca*, di natura finzionale ma strettamente legato alla sua versione *nonfiction* perfezionata, *L'Avversario*. Il tema della scissione interiore è nuovamente proposto, non solamente nell'aspetto sintomatico del protagonista, ma anche nella descrizione del profondo turbamento interiore dato dai sentimenti di senso di colpa e dal disturbo narcisistico che

---

<sup>8</sup> E. CARRÈRE, *Yoga*, cit., p. 161.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

segnano l'esperienza dei due protagonisti. Il caso di Nicolas riprende l'esperienza di tachipsichia e inquietudine dovuta alla sua tensione alla perfezione e al desiderio di accettazione, riportando però anche un episodio in cui svolge un esercizio nel tentativo di riequilibrare il suo corpo, quindi la sua mente, che Carrère avrà modo di spiegare dettagliatamente in *Yoga* poiché pratica esercitata da lui per lunghi anni nel tentativo di trovare una pace nel suo incessante ed erratico pensare: il controllo della respirazione.

«Respirate senza fretta» disse Patrick. «Con la pancia. Gonfiate e sgonfiate la pancia come un palloncino, ma piano, profondamente...». Ripeté più volte di fila «Inspirate, espirate...» e Nicolas sentì che tutt'intorno gli altri lo seguivano, entravano nel suo ritmo.<sup>10</sup>

Il tema della scissione dell'Io e quello del doppio vengono affrontati più profondamente nel romanzo di *nonfiction* dedicato alla figura di Jean-Claude Romand, indagando non tanto gli avvenimenti del caso ma la figura dell'assassino, soffermandosi sugli aspetti che gli hanno permesso di delineare un preciso profilo di un personaggio psicotico e finzionalizzato, tanto nella propria realtà (in quanto finge di essere una persona che non è) quanto nella narrazione. Il narcisismo, tratto dichiaratamente comune tra l'autore e il protagonista dell'*Avversario*, potrebbe portare a un'ulteriore osservazione. La dichiarazione di pentimento e di conversione religiosa di Jean-Claude Romand servono per preservare la propria integrità psichica, messa tremendamente alla prova dagli eventi che lo hanno visto distruggere la sua esistenza fittizia precedente attraverso l'omicidio di coloro che avevano rappresentato la sua menzogna. Anche Carrère, in alcune circostanze, manifesta un tiepido barlume di dispiacere e pentimento, cosciente dell'atto metaforico di fare scempio delle sue memorie e di quelle di coloro che fanno parte della sua vita. Descrivere la persona

---

<sup>10</sup> ID., *La settimana bianca*, cit., p. 54.

terribile che è consapevole di essere, oppositamente all'uomo buono che sperava di riuscire a diventare alla soglia dei sessant'anni, invece concorre ulteriormente alla costruzione di «una forma di scrittura che fa uso paradossale delle retoriche dell'autenticità»,<sup>11</sup> contribuendo in realtà alla descrizione di un soggetto che, al netto delle informazioni che il lettore ha e che l'autore dà di sé, non è possibile sapere se si può considerare realmente il ritratto fedele di colui che scrive. È infatti la figura dello scrittore, nel romanzo, che si prende carico della necessità di narrare la sua verità e di non tacerne nessun dettaglio; si potrebbe vedere nella figura di Emmanuel Carrère scrittore un *alter ego* dello stesso Carrère uomo, intento a combattere l'ombra dei propri turbamenti ma senza rinunciare alla propria identità. Il discorso di verità proposto nel romanzo è specchio del suo unico e preciso scopo: preservare integra la sua immagine di autore votato a questo tipo di racconto, poiché è l'unica cosa che ritiene di saper fare veramente bene.

L'attrazione di Carrère per il binomio realtà-verità si manifesta da un punto di vista narrativo nei suoi libri, fino ad approdare al suo apice con *Yoga*, nel quale mette in campo tutti gli strumenti a sua disposizione per creare quell'effetto paradossale di un romanzo che si offre come racconto di verità ma che non può essere in effetti considerato tale nella sua interezza, poiché la *fiction* rimane pur sempre un genere a cui l'*autofiction* originariamente si lega. Carrère, sfruttando abilmente gli artifici retorici che concorrono a descrivere il romanzo di *autofiction*, coscientemente confonde la percezione del lettore nella distinzione tra autore reale, «la persona storica dell'autore dell'opera narrativa, che noi possiamo conoscere attingendo a fonti documentali storiche o mediante contatti diretti»,<sup>12</sup> e autore implicito, ovvero «l'idea che noi, leggendo un'opera, ci facciamo di chi l'ha scritta in base agli elementi che il testo, e non solo il testo, ci fornisce: siano essi informazioni che

---

<sup>11</sup> L. MARCHESE, *L'autofiction*, cit., p. 193.

<sup>12</sup> H. GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, cit., p. 43.

esplicitamente tendono a rappresentare la persona dell'autore». <sup>13</sup> Tutto ciò che sappiamo di Carrère proviene da un'unica voce: quella dell'autore stesso. Ma è possibile credere ciecamente alle parole di un uomo che fa della realtà l'argomento dei suoi racconti, esplicitando però il fatto che l'unica verità esistente è quella percepita dalla propria soggettività? La domanda trova una risposta nelle vicende editoriali di *Yoga* e della testimonianza della ex moglie, che crea un'anomalia nel sistema strutturato dell'autore: il limite dell'universo finzionalizzato viene oltrepassato da un suo stesso personaggio finzionalizzato, svelando (forse) dei retroscena che la finzione del romanzo non aveva previsto. Questa circostanza però può portare a un'ultima considerazione. A partire dalla pubblicazione dell'*Avversario*, la figura di Carrère scrittore subisce essa stessa un processo di finzionalizzazione: chi conduce la narrazione in prima persona non può essere considerato senza ombra di dubbio la stessa persona che lavora e risiede a Parigi in «rue du Faubourg-Poissonnière», <sup>14</sup> bensì una proiezione di quell'uomo, il suo *alter ego* che abita le pagine dei suoi romanzi. La lettura e l'interpretazione delle sue opere non può prescindere naturalmente dalla considerazione del concetto di verosimiglianza data dalle varie occorrenze referenziali relative a contesti e persone, tuttavia è necessario considerare queste circostanze calate nel loro contesto:

Qualunque siano le caratteristiche del personaggio chiamato a raccontare la propria storia, noi dobbiamo essere consapevoli che esse hanno ragione di esistere in primo luogo in relazione alla finzione letteraria ed in qualche caso solo in relazione ad essa, qualsiasi sia il livello di simulazione di realtà. <sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> E. CARRÈRE, *Yoga*, cit., p. 167.

<sup>15</sup> Ivi, p. 56.

È lo stesso tema sul quale anche Eco pone attenzione, richiamando ancora una volta il concetto di patto narrativo stipulato tra autore e lettore:

Tale è in fondo il fascino di ogni narrazione, sia essa verbale o visiva: ci chiude entro i confini di un mondo e ci induce, in qualche modo, a prenderlo sul serio.<sup>16</sup>

Grazioli, nella sua analisi dei romanzi dell'autore, sostiene che:

L'insistenza su verità, trasparenza, onestà, ecc. che punteggia opere e interviste viene da qui. Non dubito della sincerità di Carrère quando la rivendica, con tutto il suo corteo di oneste damigelle; e non metto nemmeno in discussione quanto sia stato importante, per lui come uomo e come autore, rispettare questi buoni propositi [...] ma questo non ha niente a che fare con il funzionamento del libro. Nel testo la sincerità o è una strategia o non è nulla.<sup>17</sup>

Nella sua osservazione, sottolinea ulteriormente il fatto che tutto ciò che è inserito in un contesto narrativo deve essere considerato in sua funzione: un universo nel quale il concetto di finzione è presente in tutti i suoi possibili gradi, nonostante la verosimiglianza, la corrispondenza onomastica e la simulazione di realtà siano dei fatti letterari armoniosamente combinati a creare una descrizione più che convincente del piano della realtà. Nonostante, ciò, sottilmente Carrère esplicita la forma del suo 'inganno' in relazione alla descrizione della realtà: la sua esperienza di vita inevitabilmente passa attraverso la sua persona, il suo punto di vista, la visione soggettiva delle cose; la narrazione che da questo approccio deriva ritrae una verità viziata e dipendente dal soggetto che la osserva. È questo forse il nodo maggiormente complesso dell'intera produzione di Carrère: un uomo dice di

---

<sup>16</sup> U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 101.

<sup>17</sup> L. GRAZIOLI, *Emmanuel Carrère*, cit., p. 20.

raccontare di sé ma senza riserve sostiene di offrire una verità che ha un significato univoco, riservato a lui solamente. Se da una parte egli offre la più aderente descrizione del proprio Io, con il suo atteggiamento confidenziale, non è possibile tralasciare il fatto che si tratta di un discorso filtrato, nel quale il lettore non può distinguere in nessun modo autore empirico e autore implicito, poiché egli fa convergere queste due entità, e fa condividere loro, contemporaneamente, il piano della narrazione ma anche l'universo del reale.

L'autore, dunque, è da ritenersi sempre un bugiardo? Il contesto narrativo prevede la possibilità che egli lo sia, e non solo: è possibile anche che continui a esserlo, anche nelle occorrenze nelle quali egli sostenga, senza ombra di dubbio, che ciò che dice è vero, pur non essendolo. Tuttavia, è un suo diritto: può inventare, conoscere, omettere, e nel compiere queste operazioni non infrange nessuna regola, poiché si tratta di un gioco nel quale è il solo vincitore.

Nell'autofinzione l'esposizione di sé va di pari passo con la reticenza: ciò che viene squadernato agli occhi del lettore è un viatico alla bugia complessiva sottesa alla narrazione. Si vuota il sacco per essere creduti e così facendo ingannare meglio il lettore.<sup>18</sup>

Il lettore, quindi, nella consapevolezza della finzione intrinseca nel romanzo, e nella possibilità di una convergenza tra la vita dell'uomo e la vita dello scrittore, con Emmanuel Carrère forse potrebbe porsi un'altra domanda: «Sono io disposto a credergli?».

---

<sup>18</sup> L. MARCHESE, *L'autofiction*, cit., p. 199.

## **BIBLIOGRAFIA**

**BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA**  
**SU EMMANUEL CARRÈRE**

*Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma, Carocci Editori, 2021.

ECO, UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018.

FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998.

GRAZIOLI, LUIGI, *Emmanuel Carrère*, Doppiozero, 2013 (pdf).

GROSSER, HERMANN, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Principato, 1997.

PAVAN, LUIGI, *Clinica psichiatrica*, Padova, CLEUP, 2006.



## OPERE DI EMMANUEL CARRÈRE PRESE IN ESAME

*I baffi*, trad. it. di Maurizia Balmelli, Milano, Adelphi Edizioni, 2021 (Paris, 1986).

*Io sono vivo, voi siete morti*, trad. it. di Federica e Lorenza Di Lella, Milano, Adelphi Edizioni, 2016 (Paris 1993).

*La settimana bianca*, trad. it. di Eliana Vicari Fabris, Milano, Adelphi Edizioni, 2014 (Paris 1995).

*L'Avversario*, trad. it. di Maurizia Balmelli, Milano, Adelphi Edizioni, 2013 (Paris 2000).

*Un romanzo russo*, trad. it. di Lorenza di Lella e Maria Luana Vanorio, Milano, Adelphi Edizioni, 2018 (Paris 2007).

*Il Regno*, trad. it. di Francesco Bergamasco Milano, Adelphi Edizioni, 2015 (Paris 2014).

*Propizio è avere ove recarsi*, trad. it. di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi Edizioni, 2017 (Paris 2016).

*Yoga*, trad. it. di Lorenza Di Lella e Francesca Scala, Milano, Adelphi Edizioni, 2021 (Paris 2020).