

VALERIA MARINO

## “JE EST UN AUTRE, MAIS PAS N’IMPORTE QUI”

*Norma e sovversione in Paris-Athènes di Vassilis Alexakis*

**ABSTRACT** (“*Je est un autre, mais pas n’importe qui*”. *Norm and Subversion in Vassilis Alexakis’ Paris-Athènes*) In the contemporary French cultural field, the translingual writers are continually pressed to motivate their choice of writing in a non- native language. Extraneous bodies inside the national literature, they are forced to unceasingly justify themselves, in order to be redeemed from an implicit crime: to have been born elsewhere. In between the necessity of finding a space of expressions and the ties set up by the publishing, journalistic, critical and political system of the host country, these writers occupy an ambiguous position, which affects their literary choices. If the reception field tends to impose its own entrance laws on the foreign authors, some of them tried to go round them by staging them into their novels. My main aim is to demonstrate it, through the analysis of Vassilis Alexakis' novel *Paris-Athènes*.

**KEYWORDS** Vassilis Alexakis, Bilingualism, Translingual literature, Migration

“Pourquoi écrivez-vous en français?” Non esiste dibattito concernente gli scrittori translingui in cui questa domanda non venga toccata, come risulta evidente scorrendo qualche titolo tratto dalla stampa culturale: dall’inchiesta, lanciata nel 1985 dalla *Quinzaine littéraire*, intitolata “Écrire les langues françaises” fino al dossier, dal titolo “Français dans le texte”, proposto dalla rivista *Télérama* nel gennaio del 1997, in cui otto scrittori stranieri (Julia Kristeva, Hector Bianciotti, Agota Kristof, Jorge Semprun, Nancy Huston, Eduardo Manet, Milan Kundera e Vassilis Alexakis) spiegavano il rapporto da loro intrattenuto con la lingua francese. Potremmo ancora citare il dossier apparso su *Le monde* nel 1998, “Six écrivains racontent leur France”, e l’emissione mensile curata da Bernard Pivot, “Double je”, dedicata nel gennaio 2002 alla scelta della Francia e del francese da parte di diversi personaggi pubblici, tra i quali figurano anche alcuni scrittori. Infine, il 20 marzo 2009, in occasione della giornata internazionale della Francofonia, l’articolo “Pourquoi ils écrivent en français?” è apparso su *Le monde des Livres*. La questione è continuamente ripresa anche dalla critica, basti considerare le prime due monografie dedicate al translinguismo letterario in Francia: *Singularité francophone* di Robert Jouanny (2000) e *Les exilés du langage* di Anne-Rosine Delbart

(2005). In questi studi gli autori dedicano interi capitoli alle ragioni del cambiamento di lingua.

Questa breve rassegna può forse dare un'idea di come il contesto d'arrivo chiami continuamente gli autori translingui, nel campo della cultura francese contemporanea, a rendere conto della propria scelta di scrivere in una lingua diversa da quella d'origine. Corpi estranei all'interno della letteratura nazionale, sono costretti a giustificare incessantemente la propria presenza, riscattandosi da un delitto implicito: essere nati altrove. Divisi tra la necessità di trovare uno spazio di parola e i vincoli imposti dal sistema editoriale, giornalistico, critico e politico del paese d'accoglienza, questi scrittori occupano una posizione ambigua, *en porte-à-faux*, che ne influenza le scelte letterarie. Se il campo di ricezione tende a imporre le proprie leggi d'entrata agli autori stranieri, alcuni di loro tentano talvolta di aggirarle, mettendole in scena nei loro stessi romanzi. È quello che mi propongo di dimostrare attraverso l'analisi del romanzo *Paris-Athènes* dello scrittore Vassilis Alexakis. Prima però vorrei brevemente passare in rassegna la letteratura critica che si è interessata alle tendenze mimetiche degli autori translingui.

## Verso il centro

Nella prefazione a *La doppia assenza* del sociologo Abdelmalek Sayad, Pierre Bourdieu (2002) ricorda che l'immigrato, come Socrate secondo Platone, è "atopos, senza luogo, fuori luogo, inclassificabile [...] né cittadino né straniero, né veramente dalla parte dello Stesso, né totalmente dalla parte dell'Altro. L'immigrato si situa [...] alla frontiera dell'essere e del non essere sociali» (6-7). Il migrante è incongruo e inopportuno. Doppiamente assente, sia nel luogo di arrivo, sia nel luogo di partenza, costringe i nativi a "ripensare da cima a fondo la questione dei fondamenti legittimi della cittadinanza e della relazione fra il cittadino e lo stato, la nazione o la nazionalità" (7). Allo stesso modo, la letteratura prodotta dallo straniero appare, a prima vista, fuori luogo, atopica: è straniera rispetto a quella nazionale, nonché priva di dispositivi editoriali e di potere simbolico. Ci obbliga a ripensare il senso e i fondamenti di una letteratura nazionale, come è stato messo in luce da Paul Aron alla voce "letteratura migrante" ne *Le Dictionnaire du Littéraire*:

La littérature migrante fait surgir de nombreuses tensions avec la littérature nationale. Pour une part, elle lui est étrangère, et cette "étrangéité" forme son terrain spécifique, mais de l'autre, elle ne dispose pas des appareils éditoriaux et du pouvoir symbolique lui permettant d'imposer ses auteurs dans une littérature mondiale qui reste encore dépendante des espaces nationaux (Aron 2002, 372-373).

Questa letteratura apparentemente priva di luogo, ha quindi bisogno di ancorarsi a un preciso contesto letterario nazionale, nonostante i suoi scrittori appartengano a costellazioni linguistiche e culturali complesse. Tutto ciò andrebbe a confermare quanto messo in luce da Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti (2012) sulla persistenza

della dimensione nazionale all'interno della globalizzazione. I due autori fanno riferimento a quelle che Saskia Sassen (2007) ha definito "scalarità strategiche", che eccedono il piano prettamente nazionale e che comprendono sia scale subnazionali, come la città globale, sia scale sopranazionali, come i mercati globali. Tali scalarità non esulano dallo stato-nazione, ma semmai lo attraversano, modificandone gli assetti e creando nuovi spazi di scambio e di ricezione.

Sembra allora che la dimensione nazionale rivesta un'importanza decisiva anche per gli autori di cui ci stiamo occupando, nella misura in cui l'accesso al campo letterario appare regolato da norme ben precise. In questo senso, Porra (2008) ha sostenuto che la letteratura translingue sia caratterizzata da una doppia determinazione esterna: la storia dell'esilio – che l'autrice chiama in termini deleuziani "deterritorializzazione" – che tutti gli autori hanno in comune, e la storia della loro "riterritorializzazione" nell'altrove che hanno scelto di abitare, necessaria all'emersione dello loro voce di scrittori. Porra non ha esitato a intravedere in queste scritture delle forme di ortodossia, che avvicinerrebbero il cambio della lingua e del campo letterario di riferimento a vere e proprie forme di conversione religiosa. Questo cambio di credo si esplicita, secondo la studiosa, nel rispetto di una serie di vincoli rispondenti all'orizzonte d'attesa del lettore francese, che sanciscono l'accesso alla narrazione. I "convertis" si vedono dunque confrontati a una situazione complessa, in quanto rappresentanti di una "littérature invitée, à laquelle on sait à l'occasion rappeler que l'hospitalité relève aussi d'un code social aux règles strictes" (Porra 2001, 311).

Sulla scia di Porra, Pierre Halen ha parlato in merito agli autori translingui di un fenomeno in movimento verso il centro letterario:

On peut notamment observer que la trajectoire de ces écrivains est toujours de se rapprocher le plus possible du centre lui-même, dont ils viennent illustrer les vertus intrinsèques : celles, sociétales, de l'accueil libéral qui leur est fait par une capitale cosmopolite. Ils y sont d'ailleurs acceptés comme étrangers à cette condition : obligation leur est souvent faite de rester russe (Makine), tchèque (Kundera) ou argentin (Cortázar) et la critique peut se montrer dure lorsqu'ils oublient leur devoir (Halen 2001, 63).

Secondo l'autore, l'affermazione nel campo franco-parigino passerebbe attraverso l'adeguamento del discorso sulla propria identità e sulle proprie appartenenze alle categorie prospettate dalla società d'accoglienza. Consiste, in altre parole, nella costruzione di una differenza specifica, per la quale bisogna restare, in un certo senso, ambasciatori dei rispettivi paesi d'origine. A questo si accompagnerebbe un discorso elogiativo nei confronti della terra d'accoglienza e della lingua francese, di cui gli scrittori si farebbero volentieri protettori. Dunque per Halen, si tratterebbe di letterature centripete, che non tentano di mettere in questione il centro gravitazionale parigino, ma semmai vi si accostano da un punto di vista estetico e ideologico, senza tuttavia arrivare mai a sovrapporvisi. A questo proposito, Pascale Casanova (2008) ha

parlato di una “*bonne distance*” che gli autori dovrebbero trovare in modo da rendersi visibili:

Pour accéder à la reconnaissance littéraire, les écrivains dominés doivent donc se plier aux normes décrétées universelles par ceux-là mêmes qui ont le monopole de l’universel. Et surtout trouver la «bonne distance» qui les rendra visibles. S’ils veulent être perçus, il leur faut produire et exhiber une différence, mais ne pas montrer ni revendiquer une distance trop grande qui les rendrait, elle aussi, imperceptibles. N’être ni trop près ni trop loin. Tous les écrivains dominés linguistiquement par la France ont fait cette expérience (230).

Si tratta dunque di *produrre ed esibire* una differenza che sia congeniale all’orizzonte d’attesa del paese d’accoglienza, se lo scrittore vuole essere *percepito*, ovvero far emergere la propria voce di scrittore nel campo letterario francese. Questo movimento appare ben rappresentato dalla scrittrice franco-canadese Nancy Huston (1999) nel romanzo *Nord Perdu*:

Choisir à l’âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse, de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusque-là étrangères, c’est accepter de s’installer à tout jamais dans l’*imitation*, la *faire-semblant*, le *théâtre* (30).

Seguendo la metafora utilizzata dall’autrice, lo scrittore translingue sarebbe condannato a una sorta di imitazione cosciente, a una recita perpetua nel gran teatro dell’esilio, attraverso la quale cercherà di avvicinarsi e mimetizzarsi all’interno delle scritture nazionali, senza mai arrivare però a fondersi totalmente con esse. L’autore si misurerà con delle vere e proprie strategie teatrali: “J’essaie de vous faire plaisir, vous comprenez, peu importe qui vous êtes, j’essaie de parler *comme* vous afin de pouvoir parler *avec* vous, je fais de mon mieux...” (35). Nonostante questo, nella sua origine risiederà sempre un coefficiente di differenziazione che, seppur minimo, vanificherà tutti i suoi tentativi mimetici e si trasformerà in tratto saliente della sua produzione:

“Vous êtes allemand ? Non ? Hongrois ? Chilien ?” *Which country ?* Comme on dit en Indie. Non seulement cela mais, dès que vous la leur fournissez, cette information se cristallisera dans leur esprit, se figera, deviendra votre trait le plus saillant, la qualité qui, entre toutes, vous définit et vous décrit. Vous serez la Russe, la Néo-Zélandaise, le Sénégalais, la Cambodgienne [...] alors que, bien sûr, chez vous, votre nationalité était l’air même que vous respiriez, autant dire qu’elle n’était rien (34).

Così, secondo Porra (2011), gli autori svilupperebbero una serie di “*mythes et stratégies de la double identité*” (311). La prima strategia consisterebbe nell’adozione della lingua francese: si tratta senz’altro di una messa in accordo col campo di ricezione, talvolta rivendicata nei termini di una scelta. Oltre a questo, però, alcuni scrittori, tra cui potremmo citare Hector Bianciotti e Andrei Makine, si fanno difensori della lingua francese in numerosi metatesti o includono all’interno della produzione romanzesca dei

veri e propri omaggi alla lingua. Talvolta mettono in pratica anche un'ipercorrezione formale dichiarata, tanto che una parte della ricezione non ha esitato a vedere in loro i salvatori di una lingua e di una cultura che si percepiscono declinanti. Proprio per questo la stampa se ne serve talvolta per vantare il *rayonnement* della lingua francese nel mondo. Altra strategia sarebbe rappresentata poi dalla citazione e dalla ripresa di un certo numero di miti costitutivi dell'identità nazionale francese: "la France comme pays de l'amour et de la sensualité, Paris, la gastronomie, etc." (311), tra cui spiccano anche i tre concetti che definiscono l'identità nazionale – *Liberté, Égalité, Fraternité* – e quello di laicità, veicolati quasi naturalmente da una lingua che è in se stessa portatrice di una memoria e di valori collettivi importanti, anche se multipli e talvolta contraddittori. Infine, l'ultima strategia consisterebbe in una gestione particolare dell'intertestualità con gli autori del paese d'accoglienza: i riferimenti al canone sono moltiplicati, in una ricerca costante di punti di riferimento per orientarsi nella lingua e nella letteratura d'adozione. L'intreccio con i testi del canone francese è infatti molto denso: il testo si raddoppia e gli scrittori stabiliscono un dialogo letterario tra le due sfere di appartenenza, in una vera e propria rappresentazione letteraria dell'*entre-deux*, che andrà però a radicarsi progressivamente nel patrimonio francese.

Se queste strategie sembrano andare a dimostrare la persistenza della dimensione nazionale anche in letterature sorte al crocevia tra differenti paesi e tradizioni culturali, di cui abbiamo parlato sopra, senz'altro ogni autore se ne serve in maniera differente, assemblandole in maniera creativa. Infatti, se è vero che l'accesso al campo letterario francese è codificato da vincoli ben precisi, gli autori hanno talvolta piena coscienza di cosa il pubblico francese si attenda da loro e lo mettono a tema nei loro scritti, sotto forma di critica o di parodia, dimostrando un atteggiamento ironico verso tutta la rappresentazione, cui prendono parte attivamente. L'impressione è che, da un lato, vadano a collocarsi nello spazio che la società d'arrivo ha già prospettato per loro, e che dall'altro, giochino fra varie identità, appartenenze e rappresentazioni di sé, mantenendo un atteggiamento distaccato e talvolta ludico rispetto a tutta la messa in scena: sono, in altre parole, anche delle coscienze critiche, come del resto risulta evidente dalle parole di Nancy Huston citate sopra. A questo proposito, mi pare che potremmo trovare degli esempi significativi nei romanzi di Vassilis Alexakis. Nell'ambito di questo intervento ci occuperemo solo di *Paris-Athènes*, perché il romanzo è particolarmente incline a mettersi in scena e a svelarci i meccanismi del suo funzionamento.

### *Paris-Athènes*: norma e sovversione

Romanzo di formazione, autobiografia, *language memoir* (Kaplan, 1994), romanzo sul romanzo, *Paris-Athènes* si configura come una narrazione ibrida, dalla statuto indecidibile, così come indecidibile appare lo statuto dello scrittore, greco di Parigi e francese di Atene. L'autore vi ricostruisce il suo percorso di apprendimento del

francese, l'entrata in letteratura e l'evoluzione del suo rapporto con le due lingue di scrittura. Questo racconto gli permette di fissare il proprio ritratto al contempo come straniero e come scrittore, coniugando biografia e commento della propria opera. In questo modo, stabilisce implicitamente anche le linee di orientamento alla lettura e dialoga apertamente con la critica, la quale per altro si dedica volentieri ad autori viventi e alle produzioni contemporanee. Proprio per il suo spiccato carattere metatestuale, questo romanzo ci permette di analizzare il modo in cui l'autore costruisce la propria presenza all'interno del testo e di esaminare lo spazio in cui, tramite un gioco di specchi, problematizza i meccanismi di funzionamento della sua opera e, in sottofondo, i rapporti tra autore, narratore e lettore.

Innanzitutto, nella cornice narrativa, che l'autore stabilisce nel primo capitolo e che riprenderà nell'ultimo, vengono fissate le condizioni di emergenza della sua voce. Dopo la pubblicazione del suo ultimo romanzo l'autore ha registrato “des réserves discrètes, des marques d'incompréhension” (Alexakis 1989, 15), perché ci si è stupiti che non parlasse della Grecia all'interno dei suoi libri e anche del fatto che abbia scelto di scrivere in francese:

On se réjouit que le français conquière des étrangers, mais on n'est nullement convaincu que ceux-ci puissent à leur tour conquérir la langue. On les considère davantage comme des représentants d'une autre culture, des ambassadeurs d'un au-delà, que comme des créateurs originaux, des auteurs à part entière. On attend d'eux un surcroît d'exotisme. On leur demande surtout des nouvelles de leur pays (15).

Lo scrittore viene qualificato immediatamente come straniero e pertanto obbligato a riconoscersi in un'identità a una sola dimensione, quella dell'informatore nativo. Vediamo qui come il campo letterario fornisca il contenuto e la sollecitazione al discorso, che coincide spesso con un “portare notizie dal proprio paese”, in modo da soddisfare la sete di esotismo di una parte del pubblico francese. L'autore-narratore arriva al punto di voler abbandonare la lingua d'adozione, perché viene ancora considerato un autore straniero, dopo aver scritto cinque romanzi in francese. Vede, insomma, la sua pratica della lingua francese messa in causa: “Pourquoi choisirait-il de s'exprimer moins bien?” (15-16). Questa frase rappresenta una sorta di motore propulsivo di tutta l'opera, che risulta essere in definitiva la dimostrazione del fatto che anche uno straniero, nato in seno a una lingua altra, può diventare un ammirevole scrittore di lingua francese. Ma come l'autore porta avanti la sua dimostrazione?

Per cominciare, l'autore-narratore si presenta fin dalla prima pagina in situazione di scrittura: “Je ne sais pas quand j'ai commencé à écrire ce livre. Je sais que nous sommes le 9 aujourd'hui, je regarde dans mon agenda, le dimanche 9 novembre 1986, jour de la Saint-Théodore, eh bien non, je suis en train de me tromper d'une semaine, nous ne sommes que le 2, jour des Défunts” (9). Per poi aggiungere qualche pagina più avanti “Il y a un an donc, j'ai essayé d'écrire, mais les mots se dérobaient comme s'ils craignaient d'être blessés par la pointe du stylo. Je ne sais pas, pensais-je, pourrait bien

être un début de phrase intéressant, mais devrais-je écrire je ne sais pas ou, en grec, δὲν ξέρο ?” (18). Fin dall'inizio l'autore vuole farci credere che il suo romanzo, in realtà estremamente costruito, non abbia mai superato lo stadio degli appunti. Il lettore ha così l'impressione di leggere un testo in procinto di generarsi davanti ai suoi occhi e diviene testimone di tutti i problemi e le *impasse* che la stesura del romanzo impone. Nel corso del libro l'autore-narratore continuerà a menzionare più volte il tempo di scrittura, la sua collocazione spaziale ed anche le sue difficoltà nel portare a termine la narrazione. Così, ad esempio, nel terzo capitolo:

C'est la progression extrêmement lente de ce texte qui me met dans cet état. Au fur et à mesure que j'avance, le travail qui me reste à faire me paraît de plus en plus important, de sorte que j'ai plutôt l'impression de reculer. [...] Je ne travaille pas régulièrement : quinze jours se sont écoulés entre l'alinéa précédent et celui-ci. Oserai-je l'avouer ? C'est déjà l'été (56).

O, ancora, nel settimo capitolo: “Une fois de plus, je me sens, en effet, un peu fatigué. Il est huit heures vingt du matin, le 6 novembre. J'espérais avoir terminé pour le 2 novembre, qui était, si je puis dire, le deuxième anniversaire de ce récit.”(198). L'autore-narratore arriva al punto di segnalare che il fratello, al quale ha inviato il manoscritto del romanzo, l'ha aiutato a correggere alcune imprecisioni: “Il me corrigea également quelques fautes de français, j'avais écrit que mes compatriotes seraient fondés à me classer chez – au lieu de parmi – les auteurs étrangers” (156).

Questi inserti riflessivi rompono l'ordine cronologico lineare che normalmente caratterizza una narrazione autobiografica. Il flusso di ricordi del narratore viene spezzato bruscamente e si riversano nel testo, oltre alle riflessioni sul mestiere di scrittore, dettagli che rimandano al presente e alla prosaicità del quotidiano: indirizzi, orari, pagine di carnet, scene di vita apparentemente insignificanti. Così accade, per esempio, nel secondo capitolo. L'autore sta raccontando della sua partecipazione a un convegno in Canada, quando improvvisamente interrompe la narrazione e scrive:

Il est vingt heures dix. Je vais aller à un cocktail de mariage, dans le XVIIIe, métro Lamarck-Caulaincourt. Je laisse Alexios seul dans le studio, il regarde Disney Channel, sur la troisième chaîne. J'écris si lentement, si difficilement que cela finit par m'épuiser. J'ai rapporté un tas de notes du Canada, cela devrait aller plus vite... Le cocktail s'est terminé vers trois heures du matin. [...] Je téléphoné à ma mère, elle m'a dit que j'ai été baptisé un 2 février, c'est demain le 2 février. Il est midi (26).

Dopo questo breve intermezzo, l'autore-narratore riprende la narrazione del convegno dove l'aveva lasciata. Da un lato, questi dettagli scompongono il filo narrativo e lo confondono ma, dall'altro, la presenza di un autore-narratore, che commenta costantemente quel che scrive, centralizza e tiene insieme una narrazione potenzialmente dispersiva e crea una sovrapposizione di piani temporali, su cui ritornerò in seguito.

Inoltre, questo procedimento narrativo ha una conseguenza di natura estetica. Infatti, presentare un narratore in posizione di scrittura significa affermare un principio di fondamentale anti-naturalismo e ribadire il ruolo trasfigurante dello scrittore: l'arte è creazione di un universo artificiale e illusorio e i romanzi si configurano come mondi autonomi rispetto a quello reale. Se i libri si alimentano inevitabilmente dell'esperienza, non sarebbero mai in grado di imitarla completamente, cosicché la stessa materia biografica da cui la narrazione trae le sue origini risulta completamente trasfigurata, rielaborata e deformata. Questa almeno pare essere l'intenzione dell'autore quando afferma:

Je n'ai plus la liberté d'inventer mon histoire. L'exercice de cette liberté me donnait un réel plaisir. Un texte autobiographique, c'est peut-être un genre de roman écrit sans plaisir. Qui sait ? Cela finira peut-être par ressembler à un roman, avec des personnages qu'on perd de vue et qu'on retrouve à la fin. Si les vents me sont favorables, cela devrait ressembler à un roman (22).

Un testo autobiografico è un genere di romanzo scritto senza piacere, dice l'autore-narratore. Del resto, il suo far appello a degli elementi di finzione in un'opera potenzialmente autobiografica potrebbe far pensare al genere dell'*autofiction*. Senza addentrarci in questa sede nelle questioni riguardanti l'ambiguità fondativa di questo termine, coniato da Serge Doubrovsky (1977), e diffusosi in ambito francese a partire dagli anni Ottanta, vorrei limitarmi a mettere in luce come Alexakis manifesti in diverse occasioni una certa insofferenza nei confronti di questo genere e tenga a ribadire il ruolo fondamentale dello scrittore nel mettere in forma la realtà, anche quando si tratta della narrazione della propria vita:

Je supprimerai le mot «auto». C'est de la fiction pour moi. L'objectif, ce n'est pas soi-même, mais construire une entité autonome, par rapport à moi, par rapport aux autres, qui puisse exister toute seule. Je suis comme un menuisier qui fabrique une table. Est-ce qu'on dirait qu'une table est une «auto-construction»? Non ! On dirait : «C'est une table» (Alexakis 2011, 211).

E aggiunge poco più avanti:

*Paris-Athènes*, qui est un livre strictement autobiographique où je cite les gens par leur nom, mes enfants, mon ex-femme, mes amis et où je parle de moi-même en donnant des tas de détails, au fond, est un roman. Si ça n'avait pas été un roman, ça n'aurait eu strictement aucun intérêt. Même quand on s'attache à décrire une réalité, il faut une imagination romanesque. Tout dépend de la place de chaque élément, de ce qui précède, de ce qui suit, des interruptions de rythme, de la conduite du récit. La direction du récit est affaire d'imagination, affaire d'écrivain, donc c'est du roman (*Ibidem*).

Alexakis tenta dunque di affermare l'importanza della struttura della narrazione, del ritmo e della condotta del racconto, che prevalgono sugli intenti mimetici della

rappresentazione, e vanno a formare un universo romanzesco sostanzialmente autonomo.

Ritornando agli inserti riflessivi, alla luce di quanto appena detto, potremmo quindi affermare che la proliferazione di dettagli e delle indicazioni di luogo e di ora non abbiano alcuna funzione documentaria, ma appaiano piuttosto come i segni di una realtà che non è esterna al testo, bensì tutta interna ad esso. L'obbiettivo non sembra tanto quello di integrare una realtà esterna all'interno del romanzo, quanto di cancellare l'antitesi tra le due, che diventano in un certo senso reversibili. Tutto ciò rappresenta una forma di provocazione al lettore, potenzialmente avido di dati biografici ed esotismo, che si vede negare tutta una serie di elementi contestuali reali. Ma non solo. Infatti, come già detto, l'autore-narratore segnala con insistenza la sua posizione geografica all'interno del testo, nonché la necessità di una sorta di realismo linguistico, che metta in accordo la lingua di scrittura del testo al contesto culturale e sociale rappresentato. Così, veniamo a sapere che la stesura del romanzo è avvenuta concretamente tra Parigi, Atene e l'isola di Tinos. Il terzo capitolo, per esempio, è ambientato nell'isola greca di Tinos. Anche in questo caso lo scrittore si presenta in situazione di scrittura fin dalla prima pagina: “Je travaille sur une petite table aux pieds rouges, collée au mur juste sous la fenêtre. Je ferme les volets pour ne pas avoir le soleil dans les yeux, mais pas complètement. A travers l'écart de deux ou trois centimètres qui les sépare, je vois le ciel, la mer et un minuscule bout de terre ocre” (Alexakis 1989, 69). E più avanti nel capitolo, aggiunge: “Écrire en français à Tinos, griffonner des mots français devant ce paysage, ne me paraît pas bien naturel [...] Le français véhicule un climat différent, porte un parfum différent. Il est ici en visite. Les choses parlent une autre langue qui petit à petit s'impose” (77). Poi, però, nel capitolo successivo confessa: “Il y a plus d'un mois que je suis revenu à Paris. C'est à Paris en fait que j'ai écrit près de la moitié du chapitre précédent” (112).

Se nel terzo capitolo il lettore aveva avuto l'illusione di trovarsi insieme al narratore a Tinos, accompagnandolo nella stesura del testo, in quello successivo scopre bruscamente che in realtà più della metà del capitolo che ha appena letto è stata scritta a Parigi. Tutti questi particolari in apparenza superflui servono dunque all'autore anche per ribadire la non coincidenza continua tra la lingua in cui sta narrando, lo spazio geografico di cui tratta a livello tematico e il luogo in cui l'autore-narratore concretamente scrive, soggetti a uno scarto incessante. Così, fedele al proposito espresso nella cornice narrativa, l'autore porta avanti, attraverso la struttura stessa del suo romanzo, la volontà di mostrare al lettore come si compone un libro scritto in francese all'incrocio fra più lingue e più contesti culturali, portandolo dentro al suo laboratorio di scrittura e obbligandolo a muoversi insieme al narratore nel corso della lettura. Assistiamo infatti a una *mise en abîme* di cornici narrative: la storia dello scrittore procede a incastri. Non solo attraverso l'intreccio di luoghi differenti, quali la Francia, la Grecia e il Québec, ma anche tramite l'alternanza tra il passato più lontano dell'infanzia e l'apprendistato giovanile alla scrittura, da un lato, e il suo presente di scrittore di

lingua francese, dall'altro. A questa funzione narrativa, che prevede l'imbricazione di più piani temporali, può essere ricondotto anche l'uso anaforico che l'autore fa dell'espressione "J'appris le mot" seguita da una parola francese in corsivo. Il gioco consiste nel mettere in scena un autore-personaggio che sta apprendendo delle parole fino ad allora sconosciute, in contrasto con l'autore-narratore, ormai scrittore di lingua francese, che è perfettamente in grado di servirsene. Come messo in luce da Ausoni (2011), progressivamente il procedimento va a sostituire la narrazione stessa dell'esperienza, che deve così essere ricostruita dal lettore. In questo modo, invece di raccontarci che ha iniziato a fumare, l'autore-narratore scrive: "J'appris le mot *sèche* – je constate que mes enfants ne le connaissent pas -, le mot *cibiche*, le mot *clope*" (Alexakis 1989, 134). Allo stesso modo, invece di raccontarci che a Lille piove spesso e che ha delle difficoltà ad adattarsi al nuovo clima, l'autore scrive: "J'appris ce qu'est un temps *franchement dégueulasse*. J'appris les mots *pébroque, riflard, pépin*" (134).

Ritroviamo lo stesso gioco tra piani temporali diversi, quando l'autore-narratore afferma di aver dovuto interrompere la lettura de *Les Faux-monnayeurs* di Gide, perché troppo complesso dal punto di vista sintattico e lessicale per uno straniero. Eppure, è proprio all'interno di questo testo che troviamo il cuore dell'operazione che Alexakis vorrebbe portare a termine, fermo restando la grande distanza tra i due autori. Si pensi in particolare al dialogo tra Eduard e Laura nel terzo capitolo della seconda parte de *Les Faux-Monnayeurs*. Eduard dice: "Ce que je veux, c'est présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser". E continua: "Pour obtenir cet effet, suivez-moi, j'invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire" (Gide [1925] 1980, 184-185). Pertanto, non solo l'autore ha concluso la lettura del romanzo di Gide, ma sta tentando anche di recuperarne il lascito e farlo proprio attraverso la stesura di un romanzo, nel quale inventa il personaggio di un romanziere, che mette alla prova la propria capacità di rappresentare la realtà.

Infine, qualora il lettore non fosse ancora convinto, al fine di dimostrare la legittimità della sua scrittura translingue, Alexakis si appropria anche di due precursori d'eccezione: Eugène Ionesco e Samuel Beckett, due stranieri divenuti grandi scrittori di lingua francese ed entrati a far parte del canone letterario. Stando a quanto dichiara l'autore-narratore nel romanzo, la lettura dei loro libri segna una tappa importante nel suo apprendistato alla scrittura, invogliandolo a intraprendere la carriera letteraria in una lingua diversa da quella d'origine. Così l'autore-narratore scrive a proposito di Beckett: "Le seul auteur français qui m'ait inspiré une véritable passion au cours de ces années, fut un étranger lui aussi: Beckett. Il m'a d'abord donné la conviction qu'on peut très bien écrire dans une autre langue que la sienne. Il m'a surtout révélé que le comique et le tragique peuvent devenir complices" (Alexakis 1989, 131). E poi a proposito de *La cantatrice chauve* di Ionesco :

Je ne soupçonnais pas que la langue française pouvait me faire rire. Le français me parut soudain très proche : une langue qui vous fait rire cesse d’être une langue étrangère. Les mots qu’employait Ionesco étaient très simples, c’étaient des mots que je connaissais parfaitement, que j’aurais pu utiliser moi aussi. Il a été le premier auteur qui me donna envie d’écrire en français (163).

L’opera tocca Alexakis per sua capacità di “far ridere”, pur utilizzando un vocabolario ristretto e delle strutture sintattiche molto semplici. La lettura del libro segna da un lato un avvicinamento alla lingua francese, che diventa meno estranea e più familiare, dall’altro la scoperta da parte di Alexakis della propria vocazione di scrittore, insieme allo sviluppo di quella che Ausoni (2011) ha definito “une poétique de la simplicité” (17), caratterizzata da una sintassi semplice e piana.

Per concludere, Alexakis si cimenta in un’impresa molto comune tra gli autori francesi contemporanei, ovvero scrive un’autobiografia, ma la problematizza, attirando l’attenzione sul processo creativo e sulle condizioni che hanno definito e sollecitato l’emergere del suo discorso. In questo modo interroga non solo il ruolo dello scrittore, ma anche quello del lettore, mettendo in scena i limiti e gli attriti del dialogo tra lo straniero e il nativo. Poi, proprio attraverso la messa in campo degli inserti in cui riflette sul proprio lavoro, Alexakis cerca di scongiurare il pericolo dello sguardo deformante dell’altro, che, guardandolo, tenta di ricondurlo al ruolo univoco di straniero. Per tentare di sfuggire al ruolo di informatore nativo e legittimare invece il proprio ruolo di autore di lingua francese, Alexakis diventa l’interlocutore di se stesso e scrive guardandosi allo specchio: “J’écris pour avoir de mes nouvelles” (Alexakis 1989, 22). O ancora: “Je ne peut pas dire que je pense beaucoup au lecteur” (23). Al contrario dunque di un rappresentante o di un porta parola, l’autore rivendica la sua singolarità e il suo ruolo creativo nella trasfigurazione romanzesca del racconto della propria vita. L’autore e il romanzo finiscono così per darsi forma a vicenda e l’immagine finale raffigura finalmente chi scrive così come vorrebbe vedersi, e cioè come uno scrittore che racconta una storia.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXAKIS, V. 1989. *Paris-Athènes*. Paris: Éditions du Seuil.  
— 1997. *Paris-Athènes*. ed. rivista dall’autore. Paris: Fayard.  
— 2011. “Il faut utiliser l’imagination de la vie: Entretien avec Vassilis Alexakis.” In Bessy, M. *Vassilis Alexaki, Exorciser l’exil*. 235- 259. Amsterdam-New-York: Rodopi
- ARON, P. SAINT-JACQUES, D. e VIALA, A. (a cura di) 2002. *Le dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- AUSONI, A. 2011. “Quand Vassilis Alexakis tricote le moi translingue.” In *Fixxion. Revue critique de fiction française contemporaine* 3 : 14-28. Combe D. e Murat M. (a cura di). <http://www.revue-critique-de-fixxionfrancaisecontemporaine.org/rcffc/article/view/fx03.03>.
- BENVENUTI, G. e CESERANI, R. 2012. *La letteratura nell’età globale*, Bologna: Il Mulino.

- BOUCHEZ, E. GAZIER, M. e LAVAL, M. (a cura di) 1997. *Français dans le texte. Télérama*. N° 2454, janvier.
- CASANOVA, P. 2008. *La République mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- DELBART, A. R. 2005. *Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Pulim.
- DOUBROVSKY, S. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- GIDE, A. [1925] 1980. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard.
- HALEN, P. 2001. "Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone." In *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*. Papa, S. e Hans-Jürgen, L. (a cura di). 55-68. Tübingen: Hans-Jürgen.
- 2003. "Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires." In *Les études littéraires francophones: état des lieux*. D'hulst L. e Moura J. M. (a cura di). 25-38. Villeneuve d'Ascq: Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3.
- HUSTON, N. 1999. *Nord Perdu*. Arles: Actes Sud.
- JOUANNY, R. 2000. *Singularités francophones*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KAPLAN, A. Y. 1994. "On language memoir." In *Displacements. Cultural identities in question*. Bammer, A. (a cura di). 59-70. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- KELLMAN, S. G. [2000] 2007. *The translingual imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press. Ed. it. *Scrivere tra le lingue*. Trad. di Franca Sinopoli. Troina: Città aperta.
- PORRA, V. 2001. "Les convertis de la francophonie : entre création artistique, stratégies et contraintes". In *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, *Littérature et Nation*. 24. 297-311. Tours: Publications de l'Université François Rabelais.
- 2008. "Et s'il n'y avait pas de «méridien littéraire»?" In *Écriture Migrante/ Migrant Writing*. Dumontet, D. et Zipfel, F. (a cura di). 49-67. Hildesheim : Georg Olms Verlag.
- 2011. *Langue française, langue d'adoption : une littérature 'invitée' entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- SAYAD, A. [1999] 2002. *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Éditions du Seuil. Ed. it. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Trad. di Borca D. e Kirchmayr R. Milano: Cortina Editore.