

Andrea Rondini

Le sceneggiature della scrittura. Emmanuel Carrère e il cinema

Abstract

L'articolo studia la presenza dell'immaginario cinematografico nell'opera letteraria di Emmanuel Carrère. Nei libri dello scrittore l'universo filmico si presenta in modo reiterato come serie di immagini e repertorio di situazioni che inevitabilmente si presentano durante l'atto di scrittura: il cinema si configura così come 'tentazione' cui l'autore cerca nondimeno di resistere per non cedere al rischio di dare al proprio testo una struttura declinata sugli stereotipi collaudati dello spettacolo e interessata unicamente alle ragioni della finzione. Tale problematica assume una elaborazione articolata e tocca alcune ragioni profonde della poetica dello scrittore: infatti essa sembra rimandare alla paura-ossessione di sprofondare in universi paralleli e falsi dove si generano deliri e aberrazioni.

Un dato che emerge con chiarezza dalle opere di Emmanuel Carrère è la rilevante quantità di riferimenti cinematografici. Come noto, lo scrittore ha iniziato la sua carriera intellettuale come critico per una importante rivista di cinema (*Positif*) e con una monografia su Werner Herzog;¹ è stato in seguito regista,² autore di soggetti e sceneggiatore³ (da alcuni suoi testi, inoltre, sono stati tratti film).⁴ La presenza dell'immaginario filmico, irrealista per eccellenza, non è però un generico e inerziale riflesso di interessi personali e professionali ma si configura come importante elemento di poetica; esso infatti riguarda da vicino le scelte enunciative dello scrittore, in modo ancora più significativo se si pensa che Carrère appartiene, soprattutto dopo *L'Avversario* [*L'Adversaire*], al perimetro delle scritture ibride che si muovono tra

¹ Carrère 1982; alcune recensioni pubblicate su *Positif* sono state riproposte in Chatrian e Persico 2015.

² Carrère ha diretto: *L'amore sospetto* [*La Moustache*] (tratto da Carrère 1987); *Retour à Kotelnitch* (2003); *Le Quai de Ouistreham* 2020 (tratto da Aubenas 2010).

³ *Lingua straniera* [*Langue étrangère*] e *Transfert* [*Transfert*] (in Carrère 2020a); *Je suis hereux que ma mère soit vivante* (2009), regia di Claude e Nathan Miller.

⁴ *L'Avversario* [*L'Adversaire*], 2002, regia di N. Garcia (da Carrère 2013 [I ed. 2000]); *Tutti i nostri desideri* [*Toutes nos envies*], 2012, regia di Ph. Lioret (da Carrère 2011); *La classe dei neige*, 1998, regia di C. Miller (da Carrère 2014 [I ed. 1995]).

narrazione, non-fiction e auto-fiction,⁵ quindi molto sensibili ai rapporti tra verosimigliante adesione al reale e istanze dell'invenzione creativa, tanto che le opere dello scrittore francese possono anche inglobare alcune tecniche tipiche del film-documentario⁶ (peraltro su queste tematiche l'accordo non è totale: Fastelli 2019 ridimensiona la natura non-fiction del capolavoro carreriano). Altamente indicativa in proposito la riflessione presente in *Io sono vivo, voi siete morti* [*Je suis vivant et vous êtes morts*] in relazione a una piccola porzione (due settimane) della vita di Philip Dick che per assenza di testimonianze risulta pressoché impossibile da ricostruire (“Non voglio abbandonarmi alle congetture. Certo, se stessi scrivendo un romanzo, lo farei senza tanti scrupoli”; Carrère 2016, 223). Parallelamente, in *Limonov* [*Limonov*] lo scrittore sottolinea con una certa insofferenza quanto siano spesso vincolanti le regole della narrazione e ‘costringano’ la realtà in schemi: “Ho l'impressione di avere già scritto questa scena. In una storia inventata, bisogna scegliere: il protagonista può toccare il fondo una volta, anzi è consigliabile, ma due è troppo, si rischia di ripetersi” (Carrère 2012, 147). Nel primo caso quindi si rifiuta la libera congettura, nel secondo si sottolineano le scelte obbligate imposte dalle grammatiche finzionali: quindi o si è falsi per libera scelta, o perché ‘costretti’: cambia il movente ma il risultato è lo stesso.

Se negli esempi appena citati il termine di relazione è letterario, molto spesso è invece cinematografico. Infatti, una volta scelta definitivamente una modalità di rappresentazione, Carrère sente la necessità di mostrare quali alternative narrative di derivazione filmica, basate su procedimenti e convenzioni tipiche del cinema, avrebbe potuto preferire. Particolarmente significativo il passo di *Vite che non sono la mia* [*D'autres vies que la mienne*] in cui il giudice Étienne legge una sentenza che conferma esattamente le sue idee e che potrebbe portare a un cambiamento, da lui fortemente auspicato, della concezione giuridica del sovraindebitamento. Una volta terminata la lettura, Étienne sottopone il testo alla collega Juliette che conduce la medesima battaglia: “In un film la scoperta di queste righe da parte dell'eroina sarebbe accompagnata da una musica fortemente drammatica. Vedremmo le sue labbra muoversi man mano che avanza nella lettura, il suo viso esprimere prima perplessità, poi incredulità, infine meraviglia. L'eroina alzerebbe lo sguardo verso l'eroe balbettando qualcosa come: ma allora...vuol dire che...Controcampo su di lui, calmo, intenso: hai letto bene” (Carrère

⁵ Si veda Castellana 2019.

⁶ Gabriel 2019.

2011, 175).⁷ La citazione chiarisce che le alternative pensate e scartate sono spesso strutture diegetiche consolidate, ‘da manuale’, professionali ma ormai usurate. I rimandi mediali-cinematografici sono quelli che ‘non possono non venire in mente’ a Carrère nonché, forse, allo stesso fruitore; si tratta di un immaginario ormai incistato nell’orizzonte d’attesa del pubblico, abituato a situazioni standard codificate dalle narrazioni del cinema,⁸ sia esso *mainstream* o classico, che si configurano come una tentazione, una sorta di ‘avversario’ culturale per lo stesso Carrère. Si legga ancora nel *Regno* [*Le Royaume*] il passo a commento della scoperta da parte del narratore del “misero tugurio”, la piccola e folle stanza in cui vive Jamie Ottomanelli: “In un film tratto da un romanzo di Stephen King, la musica diventerebbe sempre più angosciata, noi vorremmo gridare all’incauto visitatore di tagliare la corda invece di tirare la tenda come, chiaramente sta per fare, come faccio” (Carrère 2015, 70).⁹ Anche dimensioni esperienziali come l’arrivo a New York rimandano ‘inevitabilmente’ alla memoria filmica, quasi che siano diventate naturali: “Un francese che veda New York per la prima volta non rimane stupito, caso mai si stupisce del fatto che la città somigli così tanto a quella che ha visto nei film. [...] Passare da Mosca a New York è come passare da un film in bianco e nero a un film a colori” (Carrère 2012, 107). Una sorta di culmine della pervasività dell’immaginario filmico e della sua natura immersiva può essere considerato il soggiorno di Carrère in un hotel canadese che è l’esatta replica dell’Overlook Hotel di *Shining* [*The Shining*] di Kubrick: lo scrittore cammina lungo i corridoi con l’incubica moquette arancio-marrone fino a ritrovarsi davanti, esattamente come il piccolo ‘Doc’, alla stanza 237 (Carrère 2020b, 145-146).

Tale procedimento viene speso per singoli personaggi, scene, intere vicende (metodo che si potrebbe, con ulteriore ricerca apposita, collegare all’impatto del cinema come riferimento strutturale soprattutto per quanto riguarda la natura ibrida dei testi di Carrère).¹⁰ A livello attanziale, quando

⁷ Il passo è commentato anche in Gabriel 2019, 100-101.

⁸ “l’uomo moderno legge e commenta romanzi avendo già sperimentato e assimilato il processo di fruizione cinematografica”, tanto che si pensa al cinema e alle sue tecniche espressive anche leggendo romanzi ottocenteschi (Ivaldi 2011, 41).

⁹ Il meccanismo si ripresenta con una certa continuità; si veda anche: “Ci seguono con lo sguardo, spaventati, e il nostro comportamento in quel frangente è così assurdo da disinnescare qualunque aggressività. In un film, gli eroi se la darebbero a gambe nel preciso istante in cui, esaurito l’effetto ipnotico, l’orda si precipita su di loro per ridurli in polpette” (Carrère 2009, 30).

¹⁰ “Quella di giustapporre materiali eterogenei è una caratteristica che ritrovo anche nel cinema di Chris Marker” (Carrère in Gimmelli 2015).

Luca e gli altri discepoli di Paolo arrivano a Gerusalemme, al cipriota Mansone che li ospita a casa e fa loro da guida in una città che non conoscono Carrère darebbe la fisionomia del fotografo di *Un anno vissuto pericolosamente* [*The Year of Living Dangerously*] di Weir (Carrère 2015, 214);¹¹ il giornalista Paul Klebnikov ha il medesimo aspetto del Mel Gibson sempre di *Un anno vissuto pericolosamente* [*The Year of Living Dangerously*] (Carrère 2012, 249); Sacharov alla sua morte viene in televisione paragonato, tra gli altri, a Obi-Wan Kenobi di *Star Wars* [*Star Wars*] (Ibid., 212); vi sono momenti in cui tale pratica assimilativa assurge anche a indicazione più intrinsecamente identitaria come nell'analogia stabilita tra Limonov e *Aguirre furore di dio* [*Aguirre, Der Zorn Gottes*] di Herzog (*Limonov* 255). A livello microstrutturale, un momento umanamente toccante del soggiorno di Philip Dick presso il centro di disintossicazione di X-Kalay viene accostato ad *Anna dei miracoli* [*The Miracle Worker*] di Penn (Carrère 2016, 228); una cena in cui ad un certo punto cresce la tensione tra i commensali assomiglia a quelle di film tipo *Scarface* [*Scarface*] di De Palma (Carrère 2012, 199).¹² A livello invece macrostrutturale, Martin Scorsese viene considerato la migliore opzione per rappresentare le vite dei nuovi ricchi russi o di imprenditori di successo nella nuova economia di mercato – selvaggia, esaltante e pericolosa – apertasi dopo la caduta del comunismo (Carrère 2012, 250; non si menziona nessun film in particolare ma lo scrittore potrebbe pensare a titoli come *Quei bravi ragazzi* [*Goodfellas*] o *Casinò* [*Casino*]). Un personaggio e una situazione reale possiedono quindi 'sempre' un'ombra, un alter ego di celluloidi che immette i referenti in una zona di intersezione tra reale e fittizio (e si noti che tale quantità di rimandi cinematografici è qui presentata per difetto: si potrebbe infatti proseguire).¹³

¹¹ “In un film o in una serie televisiva cercherei di fare di questa comparsa un personaggio sul tipo del fotografo nano e sessualmente ambiguo che in *Un anno vissuto pericolosamente* accoglie a Giacarta il giovane giornalista interpretato da Mel Gibson”.

¹² “I commensali si alzano spingendo rumorosamente indietro le sedie, i tirapiedi si fanno avanti, la faccenda sembra debba finire come nei film di cui il giovane recita le battute cult” (il giovane è uno dei diversi collaboratori dell'editore russo presso il quale nel 1989 Limonov pubblica i suoi libri nell'allora Unione Sovietica e che ha il mito di *Scarface*, di cui recita scene a memoria). Immaginiamo che il riferimento sia al film (1983) di De Palma (invece *Scarface* [*Scarface, Shame of a Nation*] di Hawks esce nel 1932).

¹³ Così l'esposizione durante il trionfo di Tito del bottino depredatao al Tempio è paragonata alla sfilata ecclesiastica di *Roma* di Fellini (Carrère 2015, 364) mentre Steven (in *Limonov*) “quando beve diventa sentimentale come il riccone con il cappello a cilindro di *Luci della città*” di Chaplin [*City Lights*] (Carrère 2012, 152).

Per certi versi questa pratica culmina (perché tocca un topos rilevante della poetica dello scrittore, quello dell'uomo-che-vuole-diventare-re) nell'episodio della guarigione da parte di Paolo di un paralitico a Listra, evento prodigioso che trasforma Paolo agli occhi degli spettatori in una divinità: “Quando ho letto questo passaggio, mi è venuto in mente il meraviglioso racconto di Rudyard Kipling *L'uomo che volle farsi re*, e il film che ne ha tratto John Houston” [*The Man Who Would Be King*] (Carrère 2015, 133); la similarità tra la due vicende riguarda un uomo creduto un idolo che poi, una volta scoperto o rivelatosi nella sua mera umanità, viene ucciso (come nel caso di Kipling/Houston, in cui il protagonista aveva scientemente tradito la buona fede dei nativi) o lapidato (nel caso di Paolo). Al di là però della somiglianza delle due vicende, marcata da Carrère,¹⁴ quello che qui si sottolinea è come, in ultima analisi, il narratore del *Regno* [*Le Royaume*] non riesca a non pensare a Paolo – almeno in questo episodio – dandogli la fisionomia di Sean Connery; o meglio, proprio la forte affinità delle situazioni non è che la patina del fenomeno per cui l'immagine di Sean Connery si impone nel momento in cui il prodigio di Paolo viene narrato: è l'icona Connery, ancor prima della storia che incarna, ad ammalciare e a tentare la scrittura. Il nesso si ripresenta anche laddove sia evocato in modo più generico: i film del regista greco Anghelopoulos possono sostenere l'ideale di Carrère di immaginazione plausibile perché, “lenti” e “brumosi”, sono pressoché perfetti per rappresentarsi “quella Grecia settentrionale balcanica” (Ibid., p. 137) in cui ha vissuto Luca. Il cinema offre qui una sponda realistica alla parola ma in ogni caso lo scrittore pensa sempre il reale prima in chiave filmica e cerca poi di neutralizzare questa spinta cercando ancoraggi referenziali (in tal senso è significativa la discrepanza di valutazioni, richiamata all'inizio del saggio, circa la natura non-finzionale de *l'Avversario*).

Si può dire che il procedimento per cui una scena scritta venga in prima istanza pensata in chiave filmica appartenga *da sempre* a Carrère: il protagonista di *Baffi* [*La moustache*] si comporta come il suo autore quando immagina la propria compagna Agnès nelle vesti della ragazzina de *l'Esorcista* [*The Exorcist*] di Friedkin (Carrère 1987, 86),¹⁵ sovrapponendo così al reale (o a quello che lui ritiene plausibilmente tale: crede infatti che la donna sia

¹⁴ A Paolo “interessavano solo le loro anime, non le loro ricchezze. Ma ha conosciuto la vertigine di Sean Connery, con la folla in ginocchio ai suoi piedi, e l'ira di quella stessa folla quando scopre che colui che venerava era soltanto un uomo” (Carrère 2015, 134).

¹⁵ “Agnès [...] lo aspettava con un sorriso di trionfo demoniaco, la bava alla bocca, come la bambina ossessa del film *L'Esorcista*”.

pazza) una figura cinematografica. Peraltro egli applica il medesimo schema pure a se stesso: sempre più convinto di essere vittima di un complotto teso a farlo creder pazzo, reputa che Agnès e amici si comportino con lui come avviene in alcuni film come *Piano... piano, dolce Carlotta* [*Hush...Hush, Sweet Charlotte*] di Aldrich e soprattutto *I diabolici* [*Les diaboliques*] di Clouzot (Ibid., 104-108), due pellicole nelle quali si dipana un inganno ordito da una coppia a danno di una terza persona. Si noti che il cinema è associato, soprattutto nei due ultimi titoli, a un'idea di trappola, inganno più o meno subdolo.

Il rapporto con questo immaginario è problematico e conflittuale. Il cinema potrebbe infatti produrre una narrazione falsa e standardizzata in quanto veicolo di due pericoli, quello dell'artificio non ancorato a una forma di plausibilità e la natura omologata di tale espediente. Molto significativa la riflessione sull'arrivo di Paolo, che si sta dirigendo a Roma, a Pozzuoli; mentre i sacerdoti si recano nell'Urbe con tutti gli onori, Paolo deve camminare, per di più incatenato: "Se questo fosse un film, non resisteremmo alla tentazione di mostrare il fango che schizza al passaggio del convoglio diplomatico inzaccherando una fila di forzati - tra i quali riconosceremmo Paolo. La barba lunga, il viso solcato da rughe profonde, con addosso da sei mesi lo stesso mantello ormai lercio, Paolo alza la testa e segue con lo sguardo il corteo che si allontana" (Carrère 2015, 303; Carrère non la cita espressamente ma una scena simile si trova all'inizio del celebre film *Papillon* [*Papillon*] di Schaffner). Anche altre pagine dello scrittore si soffermano in modo ancor più netto sulla medesima problematica, quando per esempio sottolineano la conclusione convenzionale, di tipo sentimentale, di un film pur apprezzato come *Ricomincio da capo*¹⁶ [*Groundhog Day*] di Ramis oppure discutono delle storie horror nelle quali il ribaltamento finale - con il ritorno all'ordine che sembra suggellare definitivamente la conclusione della vicenda - "è solo apparente. Come fanno gli spettatori più accorti, il regista, se conosce il suo mestiere, tiene in serbo un atroce colpo di scena, un'ultima inquadratura destinata a ribaltare di nuovo la situazione e a inchiodarli alla sedia" (Carrère 2016, 136), una consuetudine cui, sul piano letterario, non si sottrae nemmeno l'amatissimo Philip Dick nel finale de *Le tre stimmate di Palmer Eldritch* [*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*] (Ibid., 137). L'avversario rappresentato dalla finzionalizzazione è un demone cui si cerca di resistere, un latente antagonista che però si ripresenta

¹⁶ Carrère 2017, 196.

continuamente. Ancora quando intende delineare i provocatori che si recano dai Galati, così si esprime lo scrittore francese: “Questi provocatori me li immagino muoversi sempre in coppia, come [...] i killer dei film polizieschi. Vengono da lontano, i loro abiti scuri sono impolverati, i loro volti seri” (Carrère 2015, 169), come vuole la tipologia attanziale del noir classico e delle sue riformulazioni postmoderne, da *I gangsters* [*The Killers*] di Siodmak a *Pulp Fiction* [*Pulp Fiction*] di Tarantino.

Del resto lo scrittore ricorda le “tonnellate di fiction” (Carrère 2017, 393) che hanno narrato l’incontro tra Ponzio Pilato e Gesù e che hanno quindi sceneggiato tale evento; lo storytelling non deve far dimenticare che in ogni caso ci si trova davanti a un fatto realmente avvenuto: si può quindi immaginare la scena, pensarne i contorni e le dinamiche, insomma inventarla, ma all’interno della consapevolezza che quell’episodio è un fatto e non è, alla sua origine, fiction (Ibid).

Il passaggio da una grammatica semplicemente spettacolare ad una in cui i codici stereotipati diventano ideologicamente connotati è breve. Lo si vede bene nel mondo russo con un film come *Sole ingannatore* [*Utomljënnoe solnze*] di Michalkov: qui Carrère, che esplicita il proprio gradimento del film, lascia però a Limonov il rigetto della pellicola che nel mostrare gli orrori del comunismo – in linea con la fase postgorbacioviana della politica russa – è nientemeno che “staliniana al contrario” (Carrère 2012) con le sue famiglie felici che vivono nel sole e sono portate alla rovina da luciferini emissari del Partito. Non è un caso che Limonov nutra una certa diffidenza (al limite del disprezzo) verso lo spettacolo filmico: durante il periodo di detenzione s’impone la regola di “guardare la televisione soltanto per i notiziari, *mai per un film* o un varietà, che per lui sono l’inizio del rammollimento” (Ibid., 319);¹⁷ similmente, non sopporta la piatta dicotomia male-bene delle pellicole poliziesche (Ibid., 328-329); ma è opportuno sottolineare che *Limonov*, come si vedrà, occupa una posizione particolare perché è, tra le opere di Carrère, quella forse più esposta da un punto di vista cinematografico. Probabilmente è per tutti questi motivi che nel recentissimo *Yoga* lo scrittore si augura che i suoi progetti letterari o cinematografici si discostino, nella loro realizzazione finale, da come li aveva pensati e schematizzati in origine e assumano forme e contenuti impreveduti, vale a dire che scartino rispetto alle premesse (Carrère 2020b, 374). Si noti che tali dichiarazioni di poetica si esplicano entro riferimenti tutti cinematografici (“Entre l’idée qu’on s’en faisait avant de le

¹⁷ Corsivo nostro.

commencer et le résultat final, il y a plus ou moins d'écart : s'il y en a peu le film est réussi, s'il y en a beaucoup il est raté. Ainsi pensent les artistes du contrôle, les démiurges qui, comme Hitchcock ou Kubrick, entendent plier le réel à leur volonté et à leur rêve. D'autres, parmi lesquels je me compte, c'est l'inverse : moins le film ou le livre ressemble à ce qu'ils avaient imaginé, plus long et capricieux se révèle le chemin entre le point de départ et celui d'arrivée, plus le résultat les surprend, plus ils sont contents", Ibid.).

La riflessione sulle codifiche rappresentative prosegue nel *Regno* [*Le Royaume*] come un corpo a corpo che ne scandisce le pagine e la questione viene ripresa da angolatura diversa ma concettualmente simile, come di chi sta rimuginando sempre sopra lo stesso pensiero, quando lo scrittore si chiede come sia possibile che il passaggio alla finzionalizzazione – che invade sempre, con il suo fascino seduttivo, la mente dell'artista – non si sia automaticamente verificato, vale a dire come mai alcuni importanti episodi degli *Atti degli Apostoli* non siano entrati nei regimi della fiction per una delle porte iconiche più usuali nella storia culturale precinematografica, vale a dire la pittura,¹⁸ arte capace di 'sceneggiare' un testo prima del cinema e di diffonderne e replicarne le immagini con una pratica proto-spettacolare e transmediale (la sensibilità artistica era già presente in modo spiccato in un grande nome della critica cinematografica, nonché direttore di *Positif*, Michel Ciment).¹⁹ E allora è Carrère stesso a 'girare' in forma narrativa – un vero e proprio ibrido testuale – la scena di un evento importante, anzi capitale: Paolo detta a Timoteo la sua prima lettera:

La scena si svolge a Corinto, nel laboratorio di Priscilla e Aquila, una di quelle botteghe che si vedono ancora nei quartieri poveri delle città mediterranee: in una stanza che dà sulla strada si lavora e si ricevono i clienti, mentre in una stanza senza finestre sul retro dorme tutta la famiglia. Calvo e barbuto, la fronte solcata da rughe, Paolo è curvo sul telaio. Penombra. Raggio di luce sotto la porta. Il giovane Timoteo, che non si è ancora tolto la polvere del viaggio, finisce il racconto della sua missione a Tessalonica. Paolo

¹⁸ "come mai un fervente lettore della Bibbia quale Rembrandt non ha dipinto una *Circoncisione di Timoteo*, un *Paolo caccia il demone dalla Pizia* o una *Conversione del carceriere di Filippi*? Come mai nessun artista prerinascimentale italiano o fiammingo ha inserito in un verdeggiante paesaggio arcadico le figurine di *Lidia e le sue compagne mentre ascoltano Paolo sulla riva del fiume*? Come mai al Musée d'Orsay non troviamo un quadro d'accademia che raffiguri Paolo e Barnaba scambiati per divinità dai Licaoni, né al Louvre il capolavoro che sarebbe stato ispirato a Géricault dal passaggio in cui *I tessalonicesi piangono i loro primi morti*? Corpi gonfi e lividi di pescatori annegati, dipinti dal vero sulla base di qualche cadavere trafugato all'obitorio, braccia contorte che si alzano verso un cielo di pece lacerato da un temporale" (Carrère 2015, 163).

¹⁹ E. Carrère, prefazione a Ciment 2015.

decide di scrivere ai tessalonicesi. [...] Con la tavoletta sulle ginocchia, Timoteo si è seduto a gambe incrociate ai piedi di Paolo – se li ha dipinti Caravaggio, i piedi sono sporchi. L’apostolo ha lasciato la spola. Leva lo sguardo al cielo e inizia a dettare. Il Nuovo Testamento comincia qui (Carrère 2015, 164).

Importante osservare come la natura quotidiana di questa scena corrisponda al gusto ‘realistico’ (di un’immaginazione tenuta a freno, ancorata al reale) dello stesso Luca, alter ego del narratore: Luca rappresenta anche un modello non solo letterario ma anche ‘registico’: “Luca non era portato per i discorsi astratti. [...] Gli piaceva che un tizio perdonasse un altro che lo aveva offeso, che un cane samaritano visse più onestamente di un fariseo tutto fiero della sua virtù. [...] Quello che a Luca piaceva più di tutto nei racconti di Filippo erano i particolari concreti: i due tizi che tornano a casa avviliti, la polvere della strada, la distanza esatta del loro villaggio da Gerusalemme e la porta da cui si usciva per andarci” (Ibid., 238). La scena della dettatura da parte di Paolo della prima Lettera sembra affine alla tipologia di storie concrete e vissute tipiche di Luca (non a caso coagulate attorno al cronotopo della strada). Carrère si pone sulla stessa lunghezza d’onda: “Il piccolo esattore Zaccheo che si arrampica sul sicomoro, gli uomini che fanno un buco nel tetto per calare il loro amico paralitico nella casa del guaritore, la moglie dell’amministratore di Erode che aiuta il guru e il suo gruppo di nascosto dal marito sono tutte cose che suonano autentiche e vengono riportate semplicemente perché sono vere” (Ibid., 273). Si potrebbe allora dire che Luca faccia idealmente propria una nozione della teologia paolina, quella di *katéchon*, il freno, non più dell’Anticristo²⁰ ma di quel suo doppio che è la deriva finzionale.

In altri casi il riferimento cinematografico appare meno ‘pericoloso’ ed anzi un modello del proprio reportage, della propria struttura narrativa. Carrère si sofferma sulla figura di Giovanni-Marco, il secondo testimone, dopo Filippo, incontrato da Luca:

m’immagino [...] che Luca l’abbia incontrato [Giovanni-Marco] tramite il primo, Filippo, perché è in questo modo che si sviluppa un’inchiesta: si conosce per caso una persona, che ve ne presenta una seconda, che vi parla della terza, e così via. Come in *Quarto potere* o *Rashomon*, queste persone dicono cose contraddittorie, con le quali bisogna sbrogliarsela tenendo bene a mente che non c’è una verità, ma che essa è fuori dalla nostra portata e nonostante tutto bisogna cercarla, a tentoni” (Ibid., 254).

²⁰ “E ora sapete ciò che impedisce [to *katéchon*] la sua manifestazione [dell’Anticristo], che avverrà nella sua ora” (2 *Ts*, 2, 6-7).

È un passaggio importante, suffragato anche dalla citazione di un aforisma di Kafka: “Certo, io sono ignorante, ciò non toglie che la verità esista” (Ibid). Il modello di inchiesta a catena, transitivo, rappresentato da *Quarto potere* [Citizen Kane] di Welles e *Rashomon* [Rashomon] di Kurosawa è in effetti implicitamente attivo nel *Regno* perché Luca è un personaggio che raccoglie testimonianze, o almeno così si può congetturare, per esempio nel caso in cui – forse, appunto – ascolta Zaccheo che gli narra di quando si è arrampicato su un sicomoro per vedere Gesù (Ibid., 259); non è un caso che questo particolare – non provabile – appare comunque plausibile al narratore del *Regno*, a conferma del fatto che alcuni modelli cinematografici sono ritenuti adatti al proprio discorso e non derealizzanti. Infatti è qui attivo un dispositivo di verità, una *quest* orientata fin dove possibile al raggiungimento di un sapere almeno verosimigliante: Carrère non è un nichilista, una verità parziale malgrado tutto (l’espressione sopra utilizzata dallo scrittore sembra ricalcare il titolo di un noto libro di Didi-Hubermann, *Immagini malgrado tutto* [Images malgré tout]) è possibile, o comunque vale la pena di cercarla e non defenestrarla attraverso quote estreme di invenzione.

Carrère cerca di ancorare la propria immaginazione a referenti plausibili e guarda a quelle opere di finzione in cui è possibile vedere la convivenza di *fictio* e realtà. Particolarmente importante in proposito la riflessione su un capolavoro della pittura, il *Corteo dei Magi* (1459) di Benozzo Gozzoli, nel quale sia i personaggi della cerchia dei Medici sia i popolani sono ritratti dal vero – anzi, per la precisione, a conferma del ripresentarsi del cronotopo della strada, “il volgo è formato da passanti presi dalla strada” (Carrère 2015, 267)²¹ – mentre angeli e santi presentano tratti decisamente più stereotipati, vale a dire derealizzano i referenti a favore di schemi rappresentativi standard. Ma la presenza della pittura è altresì importante perché consente di proporre un ulteriore tassello al discorso. Infatti Carrère afferma che se fosse stato pittore avrebbe dato alla Madonna, ispirandosi a Caravaggio, il volto, il corpo e le movenze di un’attrice porno (i cui video lo scrittore guarda in rete):²² corroborata dall’*exemplum* caravaggesco, l’affermazione veicola una pressoché ortodossa concezione realistica dell’arte e della letteratura nel senso teoretico di *Mimesis* di Auerbach, vale a dire dell’oggetto poetico alto e

²¹ L’affresco di Gozzoli ritorna anche, con considerazioni del tutto simili, in Carrère 2017, 386-387.

²² “se facessi il pittore e mi avessero chiesto di dipingere una Madonna [...] mi sarei divertito come Caravaggio a far posare la bruna dai due orgasmi” (Carrère 2015, 272).

nobile calato nella dimensione quotidiano-prosaica. Il nesso sublime-triviale, a stringere un circolo ermeneutico letterario-mediale, è del resto riportato anche a una matrice cinematografica:

mi piacevano molto i film di Skolimowski, trovo sia un regista che avrebbe meritato più fortuna. C'è una grande libertà nelle sue opere, una capacità di accostare immagini apparentemente lontane fra loro che anch'io cerco di avere quando scrivo, inserendo elementi incongrui, che non dovrebbero essere lì. Ne *Il Regno* [*Le Royaume*], ad esempio, nel bel mezzo di una riflessione sull'iconografia mariana ho infilato una digressione su un video porno. E in qualche modo le due cose mi sembrano legate, anche se in apparenza può sembrare il contrario. Del resto, non è così la vita? Leggiamo Didi-Huberman e poi navighiamo su *Youporn*: il sublime e il triviale (Carrère in Gimmelli 2015).²³

In questa prospettiva lo scrittore indica i particolari di determinati episodi che gli sembrano veritieri distinguendoli da quelli agiografico-miracolosi, cioè finzionali; così la narrazione dell'arresto di Gesù sul Monte degli Ulivi da parte di Luca e Giovanni: Carrère ritiene realistico che per difendere Gesù venga mozzato un orecchio a un soldato di nome Malco (il nome stesso è in qualche modo garanzia di verosimiglianza; Carrère 2017, 394) mente rigetta il miracolo (in Luca) dell'orecchio riattaccato per miracolo. Si potrebbe forse però, almeno *en passant*, notare come la breve narrazione dell'episodio da parte di Carrère, sia in qualche modo, pur senza esagerazione, lievemente drammatizzata in senso avventuroso (e contenga riferimenti alle tonalità di Tintoretto e Caravaggio): “C'è uno squadrone della morte che di notte, con un colpo di mano, va ad arrestare un guerrigliero. Lanterne cieche, manganelli, penombra: l'atmosfera è quella del Tintoretto, o del Caravaggio. Uno degli uomini del guerrigliero cerca di opporre resistenza. Tira fuori il coltello e, quasi alla cieca, mozza l'orecchio a un soldato” (Ibid., 393-394).

Ai limiti del paradosso, gli stessi *Atti degli Apostoli* – “pieni di avventure e miracoli” (Carrère 2015, 148) – sono meno realistici di un romanzo feuilleton come *Quo vadis*, che rende bene l'idea della capacità di perdono dei primi cristiani (Ibid., 147-148), tipologia di vicenda assente negli Atti. In effetti alcune sequenze avventurose degli *Atti*, per esempio i capitoli che narrano viaggi per mare, sembrano già presentarsi come *storylines* cinematografiche: “piccolo cabotaggio, poi mare aperto, tempeste, naufragio, svernamento a Malta, ammutinamento dell'equipaggio, fame e sete” (Ibid.,

²³ Di Skolimovsky, Carrère recensisce *L'australiano* [*The Shout*]: Chatrian e Persico 2015, 82-89.

301) (e Carrère non manca di sottolineare come tali dispositivi diegetici gli risultino noiosi; Ibid.).

Eppure, sebbene su un versante critico, si ripropone il corpo a corpo, la lotta con l'angelo di biblica memoria, con l'invasione dell'immaginario. E questa situazione non può non ripresentarsi perché sempre lo scrittore pensa per situazioni e 'vede' attraverso 'schermi' seduttivi e perturbanti (lo si nota anche in un'altra scena 'girata' in *La vita come un romanzo russo* [*Un roman russe*]: il narratore rievoca mentalmente il nonno materno in metropolitana che quasi si vergogna davanti alla piccola figlia per la vita grama e di stenti che conducono; la scena, di contenuto drammatico, rischia di scivolare nel melodrammatico, nella retorica della povertà che si ritrova nei "romanzi lacrimosi"; Carrère 2009, 69). Si può dare a questa situazione anche un profilo culturalmente ontogenetico a partire dall'osservazione carreriana che Luca non ha nessuno che lo aspetti come Penelope (Carrère 2015, 350). Infatti l'antichità ha conosciuto una sua particolarissima forma di racconto di successo che, nella interpretazione di Carrère, si presta ad essere considerato un'anticipazione di una certa logica mediale visto che mostra due caratteristiche tra loro intrecciate: la rappresentazione di una vita inverosimile; personaggi che sono all'origine di tipi codificati. Questo racconto è l'*Odissea* e la situazione ideale che manifesta le due caratteristiche è l'episodio di Ulisse e Calipso, in cui la ninfa incarna il progetto di una vita inverosimile (nella quale la morte non esiste) e di uno stereotipo, la *femme fatale* o, se si preferisce, la *vamp*. Calipso, in altri termini, è l'esemplificazione, il simbolo di una tipologia di racconto, di un genere di narrazione spettacolare e standardizzato. Per questo lo scrittore non teme, *apertis verbis*, di presentare l'episodio in chiave fortemente attualizzante e ironica, sottolineando tutte le componenti di una sceneggiatura già perfetta per l'industria cinematografica e culturale a venire e ricorrendo tra l'altro, non a caso, a un lessico cinematografico.²⁴ Anche Carrère segue a livello narrativo il

²⁴ "Trasponiamo, sceneggiamo, non dobbiamo aver paura di darci dentro. Calipso è il prototipo della bionda, quella che ogni uomo vorrebbe farsi ma non necessariamente sposare, quella che apre il gas o ingoia un tubetto di sonniferi la notte di Capodanno mentre l'amante festeggia in famiglia, e per trattenere Ulisse Calipso ha un atout più potente delle sue lacrime, della sua tenerezza, e persino del vello ricciuto fra le sue cosce. Lei può offrirgli quello che tutti sognano. Che cosa? L'eternità. Nientemeno. Se Ulisse resta con lei, non morirà mai. Loro due non si ammaleranno mai. [...] Passeranno la vita eterna a scopare, fare la pennichella al sole, nuotare nel mare azzurro, bere vino senza patirne i postumi il giorno dopo, scopare ancora e non averne mai abbastanza, leggere poesie se ne hanno voglia, e – perché no? – scriverne" (Carrère 2015, 201).

modello-Ulisse, quello della vita vera, mentre rifiuta la sceneggiatura mitologica e non-umana approntata da Calipso.

Risulta allora paradigmatico dell'analisi fin qui svolta e quasi una sua *mise en abyme* un pregnante passo di *Vite che non sono la mia* [*D'autres vie que la mienne*] in cui il narratore sceglie di narrare una vicenda che non corrisponde affatto alla categoria di storia interessante e con contenuto garantito di appeal. Così infatti gli si rivolge la compagna in questo dialogo che sembra colloquiale ed è invece metanarrativo: “Non conosco nessun altro capace di pensare che l'amicizia tra due giudici zoppi e malati di cancro intenti a spulciare cause di sovraindebitamento [...] sia un soggetto d'oro. Per di più non vanno neanche a letto insieme e alla fine lei muore. Ho riassunto bene? È questa la storia? Ho confermato: è questa” (Carrère 2011, 81). Per combattere il suo Avversario finzionale lo scrittore adotta la soluzione contraria rispetto all'usuale orizzonte delle aspettative e alle scelte di ‘mestiere’.

1. Il patto con il lettore e l'immaginazione possibile

Si inserisce in tale quadro epistemologico la strategia più volte adottata da Carrère di avvertire sempre il lettore (e se stessi) delle libertà inventive che vengono prese, distinguendo ciò che è vero da ciò che è inventato (falso); inventare è quindi – fino a un certo punto – possibile, in ogni caso occorre dichiararlo, mostrando al fruitore le proprie scelte in modo che i termini della distinzione tra certezza e *fictio* siano evidenti. Altrimenti si cade nell'errore di chi formula congetture senza però specificare che tali, ed esclusivamente tali, sono (Carrère 2015, 329). In tal senso rimane allora assolutamente virtuoso un paradigma di tipo positivistico (il Renan della *Vita di Gesù* [*Vie de Jesus*] e soprattutto della *Storia delle origini del Cristianesimo* [*Histoire des Origines du Christianisme*]) che diventa un modello epistemologico ed espressivo: “sono libero d'inventare a patto di dire che invento e di segnalare con lo stesso scrupolo di Renan cosa è certo, cosa è probabile, cosa è possibile e, prima di arrivare a cos'è categoricamente escluso, cosa non è impossibile, territorio in cui si muove gran parte di questo libro» (Ibid.).²⁵ Così si precisa che le modalità dell'incontro tra Luca e Paolo sono state immaginate ma l'incontro si è svolto realmente (Ibid., 236), si postula, proprio perché possibile, l'incontro tra Maria (la madre di Gesù) e Luca (Ibid., 273); similmente si dichiara di collocare Luca a piacimento nel momento storico che più si ritiene funzionale alla narrazione: “Visto che devo riportare Luca a

²⁵ Si veda anche Carrère 2015, 128-129.

Roma, mi piacerebbe che il momento fosse il giugno del 71, per farlo assistere con tutta la città al trionfo di Tito che torna da Gerusalemme” (Ibid., 363); in questa affermazione convivono il dato storico (Luca ritorna effettivamente a Roma, dove scriverà il suo Vangelo) e il dato inventivo.

Pur entro certi limiti, è quindi lecito immaginare. Immaginare è verbo feticcio del *Regno* e Carrère è, pur cercando di controllarne gli esiti, sempre in uno stato immaginativo (l’Avversario è sempre in agguato...). Il verbo immaginare è largamente presente nel libro e una schedatura completa delle sue occorrenze, ravvisabili in tutto il volume, risulterebbe stucchevole; basterà citarne qualche esempio per dare conto della sua importante funzione: “Immagino che [Luca] abbia paura di essere notato” (Ibid., 115); “M’immagino Mnason il cipriota raccontare a Luca questa storia” (Ibid., 219); “Cerco di immaginare i loro discorsi [tra Filippo e Luca] (Ibid., 233); “Prima della partenza [Luca] me lo immagino con un volto un po’ slavato” (Ibid., 350). Vi è un passo che vale come dichiarazione di tale poetica: “il Luca che immagino io [...] è un personaggio di fantasia, solo che, secondo me, è una fantasia plausibile” (Ibid., 317): si tratta di una formazione di compromesso, si potrebbe forse dire che comunque la ‘fantasia plausibile’ è dichiarata un po’ unilateralmente e in ultima analisi, plausibile o no, è pur sempre fantasia. Carrère sceneggia allora con parsimonia l’incontro a Gerusalemme tra Paolo e Giacomo; quando quest’ultimo gli riassume (rinfaccia) modi e contenuti della sua predicazione “Paolo, immaginiamo, ascolta senza fiatare: è tutto vero” (Ibid., 209); e quando gli propone (ordina) di tenere un comportamento *politically correct* “Paolo deglutisce a fatica” (Ibid., 210), con piccola concessione alle convenzioni cinematografiche standard prima stigmatizzate.

Come si vede anche dall’ultima citazione, la dialettica verità-immaginazione sembra instabile. La stessa insistenza sull’equilibrio vero-falso è in qualche modo fin troppo esibita e ricorrente, quasi a voler esorcizzare una spinta, quella inventiva, che è la prima e naturale disposizione della scrittura: si inventa sempre e comunque perché fantasticare è la facoltà più naturale ed intrinseca; del resto la descrizione del sopra citato trionfo di Tito, ripresa da Giuseppe Flavio, risulta piuttosto cinematografica, con i suoi imponenti scenari mobili che trasportano i prigionieri e il corteo di navi.

La convivenza precaria degli elementi della poetica carreriana si riscontra anche nel tratteggiare la figura di Luca, del proprio alter ego. Si è detto che Luca è autore amante di scene verosimili. La prima fisionomia autoriale dell’evangelista è quella del cronista, che svolge un’inchiesta il più possibile

veritiera su quello che deve scrivere, attenendosi a un metodo ‘scientifico’ di raccolta di fonti e testimoni autorevoli (secondo l'*exemplum* di Tucidide; Ibid., 226). Più volte in questa prospettiva si evoca la situazione-feticcio dell’essere presenti, autentica mitologia di tutte le estetiche contemporanee che si propongono come ‘vere’. Detto questo, però, Carrère si incarica di mostrare le scelte strettamente narrative di Luca, il cui vangelo, nella prima parte dedicata a Zaccaria ed Elisabetta, è un ‘romanzo’ (Ibid., 380). Inoltre l’evangelista si inventa di sana pianta la parentela (cugini) tra Gesù e Giovanni per pure esigenze di racconto²⁶ e spesso cede a esigenze narrative: è il caso della dura reprimenda di Gesù al fariseo che lo ha invitato a pranzo,²⁷ uno degli episodi in cui il Messia appare estremamente nervoso e ingiusto; la creazione di questo episodio sembra derivare – almeno così interpreta Carrère – dal fatto che Luca abbia già pronta una serie di discorsi simili e che per utilizzarli inventi a bella posta il raccontino dell’invito a pranzo (una porzione testuale quindi del tutto inventata; Carrère 2015, 396); così tale episodio assolve all’esigenza, tipicamente ‘letteraria’, di aumentare l’intensità del climax, rendendo Gesù sempre più intrattabile quanto più si avvicina a Gerusalemme e i suoi nemici, qui i farisei, sempre più pericolosi (Ibid.). In modo simile, viene sapientemente preparata l’entrata in scena del protagonista degli Atti, Paolo, presentandolo – quando ancora si chiamava Saulo – in modo marginale in un episodio drammatico (“con un’abilità narrativa [...] straordinaria”; Ibid., 230) e poi sorprendendo il lettore che ritrova quella comparsa come protagonista (qui, prima della conversione, in veste di persecutore di cristiani).

Luca inoltre duplica gli exempla che più gli stanno a cuore, vale a dire ne scrive il *remake* (termine utilizzato da Carrère), come per le storie degli scozzatori instancabili (Carrère 2015, 395)²⁸ e per la vicenda della moneta perduta,²⁹ appunto remake della parabola della pecorella smarrita (Carrère 2015, 401);³⁰ del resto anche della conversione di Paolo sulla via di Damasco gli *Atti* forniscono tre versioni calibrate per diverse tipologie di pubblico (Ibid.,

²⁶ “Luca aveva davanti una scaletta che gli imponeva di parlare in primo luogo della nascita verginale di Gesù, e in secondo luogo del personaggio di Giovanni, di cui non sapeva bene cosa fare. Era a letto, o alle terme, o stava passeggiando sul campo di Marte quando gli è balenata l’idea: e s Gesù e Giovanni fossero cugini? Così avrebbe risolto i suoi problemi di narratore!” (Ibid., 383).

²⁷ Lc II, 37-54.

²⁸ Con riferimento a Lc II, 5-13 e Lc I8, 1-8.

²⁹ Lc I5, 8-10.

³⁰ Carrère aveva già sottolineato le “decine di variazioni” (197) cui Luca aveva sottoposto il topos della pecorella smarrita.

222). Una sensibilità letteraria è da ravvisare anche in alcuni probabili effetti intertestuali, per esempio laddove Luca sembra “richiamare di proposito” (Ibid., 207) l’analogia tra l’ostinata volontà di Paolo di recarsi a Gerusalemme (*Atti*) e l’altrettanto testarda decisione di Gesù di recarsi nella medesima città (narrata appunto nel Vangelo di Luca). Se Carrère distingue per il lettore contemporaneo il falso dal vero al contempo indica, soprattutto, che una quota di *fictio* è comunque inevitabile.

La poetica del vero porta lo scrittore quasi a scalzare dalla sua posizione centrale Luca, che finisce in una sorta di terra di nessuno gnoseologica, troppo ancorato ai fatti per essere scrittore, troppo scrittore per essere veramente fededeigno; il fascino esercitato dal crudo pessimismo del Vangelo di Marco appare allora evidente:

è la storia di un guaritore di campagna che pratica esorcismi e viene preso per uno stregone. Nel deserto l’uomo parla con il diavolo. La sua famiglia vorrebbe farlo rinchiudere. Il guaritore si circonda di sfaccendati che terrorizza con predizioni fosche ed enigmatiche, e quelli tagliano la corda appena lui viene arrestato. La sua avventura, durata meno di tre anni, si conclude con un processo lampo e una squallida esecuzione in un’atmosfera di sconforto, abbandono e spavento. Marco non dice niente per abbellire il suo resoconto o rendere più simpatici i personaggi. Leggendo questo brutale fatto di cronaca, si ha la sensazione di essere quanto mai vicini all’orizzonte per sempre irraggiungibile di ciò che è realmente avvenuto (Ibid., 377; tra l’altro la parte finale del *Regno* [*Le Royaume*] accentua, con una certa simpateticità, i toni sfiduciati del messaggio di Gesù, focalizzato su una concezione cupa e disperata della vita).

Ma ancora una volta: che cos’è quella appena menzionata se non un trattamento, l’abbozzo di una sceneggiatura?

2. L’incubo di sprofondare nel falso e il delirio dell’uomo-re

La dialettica vero-falso assume una rilevanza centrale nei libri di Carrère perché non ha solo portata teoretica ma appartiene alle radici profonde dell’opera letteraria dello scrittore francese. La sua produzione è fin dalle prime prove focalizzata su personaggi che sprofondano in un mondo irreale, sull’incubo di vedere, in modo subitaneo e senza spiegazioni, la propria vita – fino a quel momento ritenuta un dato certo, ancorata a precise sicurezze sociali e personali – catapultata in un perimetro totalmente altro e assolutamente incomprensibile; si consideri naturalmente *Baffi* [*La moustache*], ma anche trattamenti cinematografici come *Lingua straniera*

[*Langue étrangère*] e *Transfert* [*Transfert*]. Tali elementi che definiscono in profondità i libri di autori essenziali per Carrère come Ph.K. Dick (ma che si ritrovano pure in testi molto apprezzati come *Epepe* [*Epepe*] di Ferenc Karinthy, la storia di uno studioso di linguistica che si ritrova in un paese che parla una lingua assolutamente sconosciuta, fuori dal novero delle lingue note).³¹ *Baffi* [*La moustache*] e Dick si possono ritenere tasselli di quella robusta nervatura fantascientifica che attraversa l'opera di Carrère. Il romanzo, la vicenda dell'uomo che improvvisamente da tutti non viene più riconosciuto per come ha sempre creduto – e continua a credere – di essere e al quale i suoi interlocutori restituiscono un'identità molto diversa da quella che fondatamente riteneva la sua, ha proprio un antecedente nell'universo letterario di Dick. Ne è esempio un romanzo come *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* [*Flow My Tears, The Policeman Said*], così sintetizzato dallo stesso Carrère:

il celebre conduttore televisivo Jason Taverner si sveglia una mattina in una camera sconosciuta, condannato improvvisamente all'anonimato. Tutt'a un tratto nessuno ha mai sentito parlare del suo show, seguito fino al giorno precedente da trenta milioni di americani. Nessuno riconosce la sua faccia, che una settimana prima era sulla copertina di 'Time'. La sua amante, il suo agente e la sua segretaria gli voltano le spalle. Non ha più documenti, non c'è più traccia di lui né negli archivi della polizia né nella memoria dei contemporanei (Carrère 2016, 215-216).

Ci si trova in effetti all'interno di quel genere della fantascienza che viene denominato ucronia, basato sull'esistenza di mondi paralleli; mondi in ogni caso non appannaggio esclusivo delle sole scritture ortodossamente fantascientifiche e che infatti lo stesso Carrère rinviene (a conferma dell'importanza quasi ossessiva del tema) in libri come *Il cavaliere svedese* [*Der schwedische Reiter*] di Leo Perutz, in cui si viene appunto trascinati "in un universo strano, senza punti di riferimento, più vicino alla fantascienza che al romanzo storico" (Carrère 2017, 120). Lo scrittore ha dedicato nel 1986 un saggio al genere ucronico, *Le Détroit de Behring* (Carrère 1986), una data molto significativa perché in posizione inaugurale: il paradigma ucronico è un enzima originario, fondativo, della poetica dello scrittore; il saggio sottolinea

³¹ Situazione narrativa che presenta similarità e differenze con la vicenda di Andrés Toma narrata in Carrère 2009; i punti di contatto e le diversità sono evidenziate da Carrère 2017, 194-196.

come i personaggi ucronici vivono in uno stato di perenne elastico tra mondo reale e mondo irreali, in un andirivieni consapevole e nondimeno ‘folle’ tra queste due polarità. Tale situazione è definita dall’“équilibre impossible des forces, le mouvement pendulaire qui fait successivement épouser l’une e l’autre, le réel, la lubie, sans pouvoir jamais s’arrêter à aucune” (Ibid., 38). Il “va-et-vient” (Ibid.) ucronico già preannuncia la dialettica del *Regno* [*Le Royaume*], la dicotomia storia/invenzione ma lo stesso bipolarismo di Romand nell’*Avversario*, sterminatore della propria famiglia: forme diverse di un’unica origine, la soppressione della realtà e il suo essere sostituita e divorata da universi fittizi. E il cerchio si può chiudere: non a caso in film amati da Carrère in cui vige la compresenza di universi paralleli, i protagonisti uccidono o intendono uccidere la propria famiglia: così accade in *Shining* [*The Shining*] di Kubrick e in *Scanners* [*Scanners*] di Cronenberg.³² Jack Torrance viene risucchiato dall’Overlook Hotel a cui ha sempre appartenuto e gli stessi scanners, individui dotati di potentissimi e distruttivi poteri telepatici, costituiscono un vero e proprio mondo a parte rispetto a quello dei normali esseri umani.

Sulle medesime coordinate qui tracciate si situa il forte interesse mostrato per pellicole strutturate sulla dicotomia realtà-sogno (che ripete la polarità vero-falso), a partire dall’Hitchcock de *La donna che visse due volte* [*Vertigo*], lungo una linea che comprende titoli come *I racconti della luna pallida d’agosto* [*Ugetsu Monogatari*] di Mizoguchi e *Providence* [*Providence*] di Resnais (Carrère 1977 e 1981b).

Questa situazione si intreccia con una tematica-feticcio di Carrère, quella dell’uomo che vuole-farsi-re (l’appena citato Jack Torrance, il ‘re’ dell’Overlook Hotel, ne è già esemplificazione): voler diventare un re vuol dire infatti costruirsi e sprofondare in un universo parallelo, vivere in un mondo alternativo che può dare due esiti: entrare in una vera e propria avventura e lasciare la realtà consueta e ordinaria (*L’uomo che volle farsi re* [*The Man Who Would Be King*]) imbarcandosi in progetti avventati e superiori alle proprie capacità (come in un film molto amato dallo scrittore francese, *Il re dei giardini di Marvin* [*The King of Marvin Gardens*] di Rafelson³³, in cui il protagonista Jason sogna, non avendo né mezzi finanziari né capacità temperamentali, di costruire un villaggio turistico alle Hawaii: l’esito del suo rischiosissimo progetto sarà addirittura tragico); far convivere le

³² I film compaiono in un elenco dei film preferiti stilato da Carrère: Chatrian e Persico 2015, 128.

³³ Carrère 1981a.

due realtà, quella usuale e normale e quella fittizia in cui ci si è costruita un'identità abnorme: è il caso dell'*Avversario*, in cui il protagonista Jean-Claude Romand si spaccia presso famigliari e amici per un importante medico dell'Organizzazione Mondiale della Sanità (mentre non era neppure laureato): in virtù di tale falsa posizione viene ritenuto uno scienziato di rilevanza internazionale e addirittura gli vengono affidati considerevoli patrimoni familiari da gestire. In tal modo si trovano forzatamente e inconsapevolmente gettati in una vita falsa anche le vittime del delirio dell'uomo-re: tali sono i congiunti di Romand ma lo sono anche i personaggi di film centrali nell'officina di Carrère come i già citati *I diabolici* [*Les diaboliques*] e *Piano...piano dolce Carlotta* [*Hush...Hush, Sweet Charlotte*]. Nel primo i tre attanti principali sono marito e moglie e una loro collega (dirigono un istituto scolastico): al fine di impossessarsi della ricca eredità della consorte, l'uomo mette in scena insieme alla collega-amante un falso omicidio e si finge morto per poi 'resuscitare' davanti alla moglie cardiopatica provocandone la morte (ma l'inganno è più complesso perché l'amante compie il falso omicidio con la complicità della moglie, poiché il marito si era a bella posta reso particolarmente odioso e sadico: il gesto porta la donna in uno stato di cronico esaurimento nervoso e delirio). Anche nel film di Aldrich l'anziana protagonista, già psichicamente instabile perché perseguitata da un terribile senso di colpa (crede di aver ucciso in gioventù il fidanzato), viene sistematicamente ingannata dalla cugina e dal suo partner, che alimentano le sue ossessioni per farla definitivamente impazzire (ed entrare in possesso di un considerevole patrimonio).

Ma le pagine carreriane pullulano di uomini-re: oltre a Romand, Gesù (uomo-re per eccellenza), S. Paolo, che si pone a capo della religione cattolica, Limonov (che avrebbe voluto anche "fondare una religione"; Carrère 2012, 354). Da un punto di vista cinematografico, oltre al film di Houston, va assolutamente ricordato anche *Quarto potere* [*Citizen Kane*], la vicenda del magnate dell'editoria Charles Foster Kane e del suo delirio di onnipotenza (non a caso nel cinegiornale che apre il film la sua enorme e sontuosa reggia di Xanadu è paragonata a quella di un imperatore e di un faraone). Non sono nemmeno da sottovalutare in questa ottica i riferimenti a *La gente mormora* [*People Will Talk*] in *Baffi* [*La moustache*]. Nel film di Mankiewicz il protagonista, un medico, viene (ingiustamente) accusato di essersi spacciato per guaritore al fine di trarne vantaggio (Carrère 1987, 45), vale a dire di essersi considerato e di farsi considerare una semi-divinità; in tal modo viene inoltre accusato di essere finto, di avere una doppia vita fondata sull'inganno. Il

motivo della doppia vita e della doppia personalità del resto si può infatti rintracciare nei libri e nei film preferiti di Carrère. In *Crimini e misfatti*³⁴ [*Crimes and Misdemeanors*] di Woody Allen, uno stimato e affermato oftalmologo, Jude Rosenthal, conduce una doppia esistenza: sposato, ha infatti da tempo un'amante, Dolores. Non solo: la vicenda ha un esito tragico perché di fronte alle minacce della donna – sempre meno disposta ad accettare il suo ruolo subordinato – di rivelare tutto alla moglie, il dottore la fa ammazzare: una situazione in qualche modo simile a quella dell'*Avversario* [*L'Adversaire*], visto che anche nel film un uomo dalla duplice esistenza uccide, non l'intero gruppo familiare ma in ogni caso una persona con cui ha una relazione (e la pellicola di Allen andrebbe considerata anche per quanto riguarda la dialettica vero-falso: "Lei guarda troppi film" dice alla fine Rosenthal al suo interlocutore – personaggio interpretato da Allen stesso – che crede alla punizione della colpa; nella realtà, invece, l'assassino Jude prospera). Lo stesso protagonista di *Je suis heureux que ma mère soit vivante* di C. e N. Miller, film tratto dalle pagine di Carrère (2017, II-26), sdoppia la propria vita nel momento in cui ritrova la madre che lo aveva abbandonato.

Infine andrà osservato quanto il discorso di Carrère si coaguli attorno a pellicole che si confrontano in modo diretto con il tema dell'alterazione della realtà. Ecco perché risulta pertinente un film come *L'Invasione degli ultracorpi* [*Invasion of the Body Snatchers*] di Don Siegel (Carrère 2012, 219), in cui si mette in scena la sostituzione di esseri umani con individui clonati attraverso enormi baccelli, quindi persone reali sostituite da copie false, identiche nei connotati ma svuotate di ogni affettività e volontà. Il film si attaglia perfettamente alla situazione della Romania sotto Ceausescu, abitata da rumeni trasformati dalla dittatura nella brutta e incattivita copia dei rumeni reali (e non a caso Carrère cita poco dopo l'autore letterario che ha posto al centro della sua opera la sostituzione di un mondo falso a quello vero, vale a dire Ph.K. Dick, di cui viene richiamata, a proposito della mobilitazione dei minatori rumeni indotta da un mirato lavaggio del cervello, *La penultima verità* [*The Penultimate Truth*]; Ibid., 220). *L'invasione degli ultracorpi* [*Invasion of the Body Snatchers*] era del resto già stata evocata proprio nel libro su Dick, sempre a proposito di un oltrepassamento del perimetro del reale, gli esperimenti con l'LSD compiuti da Timothy Leary, psicologo e icona della controcultura psichedelica (Carrère 2016, 143). Appare altresì molto significativo che Dick abbia visto la saga del *Pianeta delle scimmie*

³⁴ Anche questo film compare nell'elenco presente in Chatrian e Persico 2015, 128.

[*Planet of the Apes*] di Schaffner (Ibid., 201), nel cui primo film il pianeta non è, come si sarebbe portati a credere, quello del titolo bensì, come si evince dal colpo di scena finale, la Terra, ridotta a landa desolata governata in modo autoritario da una ristrettissima oligarchia di scimmie dotate di intelligenza avanzata e che conosce la verità. Tutta la dialettica vero-falso ha certamente in Dick una fonte primaria e si declina nell'opera dello scrittore americano secondo un'articolata fenomenologia, che prevede personaggi che si trovano a vivere in un mondo ritenuto da loro erroneamente reale mentre è invece una costrizione/imposizione fasulla imposta da una ristretta cerchia di potere: "Ciò che tutte le persone sensate [...] considerano di comune accordo realtà non è che un'illusione, un simulacro creato da una minoranza per ingannare la maggioranza o da un'entità esterna per ingannare il mondo intero. Quella che chiamiamo realtà non è la realtà" (Ibid., 95).³⁵ In altri casi i soggetti decidono in modo relativamente autonomo (perché costretti dalle circostanze), e comunque consapevole, di trasferirsi in universi alternativi (*Labirinto di morte* [*Maze of Death*]; Ibid., 194); comunque si tratta sempre del conflitto tra originale e copia, secondo una dialettica di erosione dei confini che arriva a toccare la stessa identità umana, rendendo indistinguibile l'uomo dalla macchina (*Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* [*Do Androids Dream of Electric Sheep?*]; celeberrima la trasposizione cinematografica: *Blade Runner* [*Blade Runner*] di R. Scott). Del resto Dick stesso immagina la realtà *sub specie* filmica, o più precisamente il cinema diviene la cifra, la miglior traduzione, della percezione paranoica che del mondo ha lo scrittore americano; così, quando pensa di essere controllato dalla polizia, ne trova conferma nel fatto che la sua abitazione sia in perfetto ordine: "bastava considerare con quale cura meticolosa erano state cancellate le tracce che altrimenti avrebbero [Dick e Donna, la sua compagna] trovato. Vedevano, come in un film, i poliziotti che estraevano tutti i cassette dai mobili per verificare se c'era qualcosa appiccicato dietro" (Ibid., 210).

3. Il racconto del cinema

Quindi, pur con tutte le perplessità evidenziate, esiste un racconto del cinema, un suo contributo propositivo e epistemologicamente attivo. Si può

³⁵ La bibliografia su Dick è molto vasta: tra i contributi più recenti ci limitiamo a menzionare, anche per l'attenzione dedicata al rapporto con il cinema, Dunst e Schlensag 2015. Come noto, romanzi e racconti di Dick hanno avuto una considerevole ricezione cinematografica, diretta e indiretta, che comprende, per limitarci a qualche esempio, titoli come *Minority Report*, *Total Recall*, *The Truman Show*, *The Village*.

allora provare a considerare un testo come *Limonov* da questo punto di vista, come un libro in cui il cinema è, più che avversario tentatore, codice narrativo. Tutto il discorso del *Regno* [*Le Royaume*], attento a distinguere la verosimiglianza dall'invenzione, è da vedersi probabilmente alla luce del libro russo, in cui il paradigma filmico viene considerato più appropriato, vista la natura eccezionale del personaggio principale: poeta, intellettuale, uomo politico e d'azione, fasciocomunista, anarchico e rivoluzionario, un concentrato di contraddizioni superomistico-autodistruttive e un destino al contempo grandioso e misero (giusta ancora una volta la grammatica di Auerbach): il libro biblico-religioso si configura così come tentativo di ripristino di un equilibrio tra realtà e ucronia dopo lo sbilanciamento 'spettacolare' di *Limonov* [*Limonov*] e il suo modello può essere il film-reportage *Quarto potere* [*Citizen Kane*]; invece per le vicende dell'avventuriero ucraino il riferimento è *Aguirre, furore di Dio* [*Aguirre, Der Zorn Gottes*], addirittura affiancato, per la sua capacità di ritrarre esistenze visionarie, a *Cuore di tenebra* [*Heart of Darkness*] di Conrad (Carrère 2012, 255). Occorre notare che queste citazioni compaiono in un passo rilevante del libro che si sofferma, apparentemente *en passant*, su questioni legate alle modalità di racconto. Infatti Limonov ascolta un intellettuale, Dugin, narrare le gesta del barone von Ungern-Sternberg e ne rimane affascinato: "Gli piacerebbe che, un giorno, qualcuno raccontasse la sua vita a quel modo" (Ibid.); qualcuno (Carrère) in effetti sta narrando le gesta di Limonov e in tal senso *Aguirre* (e lo stesso romanzo di Conrad, modello, come noto, di un celebre film, *Apocalypse now* di Coppola) assume il valore esemplare di narrazione di riferimento. Naturalmente Aguirre e Kurtz presentano i tratti specifici dell'attante estremo ed eccessivo che sprofonda nel delirio d'irrealtà e si autoproclama re: Aguirre spodesta i comandanti della spedizione spagnola di cui fa parte (la vicenda è ambientata nel 1560) e prosegue con un manipolo di fedelissimi – che moriranno tutti – alla ricerca del mitico Eldorado; rimasto solo, cadrà in preda a un delirio senza ritorno. Anche *Cuore di tenebra* [*Heart of Darkness*] è focalizzato sulla personalità di un altro 're', Kurtz, inghiottito nell'abisso fluviale africano e venerato dalle tribù indigene.

Come il racconto di Kipling, sono titoli che confermano l'idea regolativa dell'universo carreriano, per la quale sprofondare in un mondo parallelo, e 'credersi re', è la norma. Occorre sottolineare che lo scrittore francese guarda alla vita di Limonov come a un film e a Limonov come eroe cinematografico. Già all'inizio della narrazione si parla del protagonista *sub specie*

cinematografica: l'idea di diventare uno scrittore e soprattutto un rivoluzionario, coltivata fin dalla tarda gioventù, era “la sceneggiatura che Limonov raccontava a se stesso quando aveva trent'anni ed era un esule senza il becco di un quattrino scaricato sui marciapiedi di New York, ed ecco che trent'anni dopo quella sceneggiatura è diventata un film” (Ibid., 22); e quando Carrère glielo fa notare, Eduard concorda: “ “È vero' ammette. ‘Nella vita ho realizzato il mio programma’” (Ibid.). La situazione si duplica nella parte finale del testo, in cui una specifica memoria letteraria viene reinterpretata come sceneggiatura. Limonov deve affrontare la detenzione in carcere:

Eduard lo ha sognato per tutta la vita. Quando da piccolo leggeva *Il conte di Montecristo*. Quando una notte ha sentito suo padre [...] raccontare alla madre la storia di quel condannato a morte così coraggioso, così calmo, così composto che è diventato l'eroe della sua adolescenza. Per un uomo che vede se stesso come l'eroe di un romanzo, la prigione è un capitolo imprescindibile, e sono sicuro che, lungi dall'essere afflitto, Eduard si è goduto ogni istante, stavo per dire ‘ogni inquadratura’, di questo film visto cento volte: la consegna degli abiti civili e dei pochi effetti personali [...]; la divisa ricevuta in cambio [...]; la visita medica [...]; il percorso attraverso lo sterminato labirinto dei corridoi, con due guardie al fianco; la successione delle sbarre e dei portoni; infine la pesante porta di metallo che si apre e poi gli si richiude alle spalle (Ibid., 317).

Del resto accade a Limonov quello che *solo nei film* accade, quello che è tipico del cinema, per esempio essere ferito a una spalla (“nei film il protagonista viene sempre ferito alla spalla”; Ibid., 265). Certo, non manca in queste scene la concessione a una grammatica cinematografica codificata (per esempio la fenomenologia carceraria è in qualche modo un elenco paradigmatico, standard, di non pochi *prison movies*) tuttavia mai così sottolineata nella sua convenzionalità-falsità. In ogni caso il dispositivo filmico compare a ricordare che ci si trova di fronte a un libro-film; quando si rifugia sugli altipiani dell'Altaj, al confine con il Kazakistan, Limonov progetta di “tenere un corso di sopravvivenza, stile *Rambo*” [*First Blood*, di Kotcheff] (Ibid., 304), il cui protagonista (che, si noti, viene ferito a una spalla), una volta rifiutato dallo spazio sociale vive in un mondo alternativo (la foresta), di cui è sovrano, come lui stesso minacciosamente afferma. Pure una fidanzata di Limonov è un avatar filmico: assomiglia alla protagonista di *Nikita* [*Nikita*] di Besson. Ed è nell'Altaj che sembra prendere sempre più corpo la vocazione di Limonov a farsi liberatore delle popolazioni dai tiranni locali, a diventare il nuovo Lawrence d'Arabia di turkmeni, kazaki e tagiki (Ibid., 299; tra l'altro

Lawrence d'Arabia [*Lawrence of Arabia*] di Lean è un cult della storia del cinema).

La pervasività dell'immaginario cinematografico in *Limonov* deriva dall'indistinzione vero/falso e dalla consapevolezza, una sorta di resa, di non poter stabilire una linea di demarcazione: Limonov e il mondo russo 'aboliscono' tale confine. Sia il mondo totalitario che quello post totalitario sono accomunati da questa patologia. Così il "totalitarismo, che sotto questo aspetto decisivo l'Unione Sovietica ha portato ben oltre la Germania nazionalsocialista, consiste nel dire alle persone che quello che vedono nero è bianco, e nel costringerle non soltanto a ripeterlo ma, a lungo andare, né più né meno a crederlo" (Ibid., 181). A sua volta, la Russia disorientata postcomunista vede diverse classi sociali frastornate e prive di punti di riferimento: "come sapere, infatti, dov'è il bene e dov'è il male, chi sono gli eroi e chi i traditori, se ogni anno si commemora la Festa della rivoluzione continuando a ripetere che quella stessa rivoluzione è stata un delitto e una tragedia?" (Ibid., 251).

Soprattutto per quanto riguarda i regimi totalitari, Carrère conosce e recupera le teorie della più importante studiosa novecentesca delle tanatopolitiche, vale a dire Hannah Arendt: "Nel leggere Hannah Arendt, era stato molto colpito da un'idea: che lo scopo degli Stati totalitari fosse quello di tagliare fuori le persone dalla realtà, di farle vivere in un mondo fittizio" (Carrère 2016, 90). È un aspetto sul quale ritorna anche *Le Détroit de Behring* (Carrère 1986, 32): "L'histoire, dans les régimes totalitaires notamment, a parfois adopté le mode uchronique" (per esempio eliminando Trotzki dalle foto in cui compariva accanto a Lenin).³⁶ Peraltro la stessa ascesa al potere di Putin ricalca per Carrère una trama filmica: "Come in un film di Mankiewicz, l'ufficiale scialbo e ossequioso si rivelerà un'implacabile macchina da guerra che eliminerà uno dopo l'altro quanti lo hanno fatto re" (Carrère 2012, 300; da notare che ritorna il topos fondamentale de *L'uomo che volle farsi re*). Il film potrebbe essere *Operazione Cicero* [*5 Fingers*], ma anche in *Eva contro Eva* [*All about Eve*] la timida assistente della diva si rivelerà assai diversa.

Il cinema torna nelle pagine conclusive di *Limonov* [*Limonov*]. Carrère intervista il suo personaggio, che dopo l'uscita dalla prigione ha perso in gran parte l'aura di eccezionalità ed è affondato in una zona grigia esistenziale e politica. L'avventuriero superuomo vissuto sempre al limite, lo scrittore maledetto è ora ridotto in un appartamento semivuoto con mobili e beni

³⁶ Si vedano anche le considerazioni sulle falsificazioni naziste in *Omaggio alla Catalogna* [*Homage to Catalonia*] di Orwell in Carrère 1986, 33-34.

pignorati a contare i like al suo profilo social. Ancora una volta scatta il meccanismo per cui una situazione narrativa è rapportata a un film: la vita post-eroica di Limonov viene così paragonata alle sequenze finali di *Toro scatenato* [*Raging Bull*] di Scorsese (Carrère 2012, 354):³⁷ un riferimento indicato – qui dal figlio di Carrère (montatore televisivo) – e però sostanzialmente rifiutato dal padre. Non sembra tanto la derealizzazione il punto in questione quanto l'eccesso del senso di sconfitta che una simile sceneggiatura narrativa conferirebbe al personaggio, inquadrato esclusivamente come un *loser*: il problema non è, quindi, togliere la patina filmica a un personaggio, bensì in quale 'sceneggiatura' collocarlo e che sigillo interpretativo dare alla sua vicenda. Tuttavia il meccanismo è quello già analizzato: il confronto con il cinema, anche laddove il riferimento filmico venga rifiutato, non può non avvenire. Il corpo a corpo con il cinema che pervaderà le pagine del *Regno* [*Le Royaume*] è già iniziato.

Il dialogo su Scorsese può in effetti rivestire un valore ricapitolativo del discorso globale sul cinema sviluppato da Carrère, la cui opera è paradigmatica della dialettica tra verosimiglianza e *fictio* che ha interessato larga parte della letteratura contemporanea. La riflessione sul dato filmico può inserire lo scrittore in uno spazio ipermoderno, che cerca di recuperare le istanze del reale malgrado tutto (per impiegare l'espressione di Didi-Huberman prima menzionata), malgrado la volatilità derealizzante insito nelle, pur amate, pratiche finzionali; ma forse la riserva piena d'attrazione sul cinema, la lunga fedeltà alla Calipso di celluloidi è, oltre che di tipo epistemologico, anche di ordine morale: come insegna la storia di Jean-Claude Romand ne *L'Avversario* [*L'Adversaire*], aderire al mondo falso è il primo passo per sprofondare nel Male. In fondo, uno dei deliranti 're' del catalogo carreriano, il Jack Torrance di *Shining*, [*The Shining*] – prototipo dello stesso Romand – è stato l'incubo di Carrère (“*All work and no play make Jack a dull boy. [...] Le terrifiant mantra du Shining m'a accompagné toute ma vie. Je me suis plus d'une fois identifié à son lamentable héros. J'ai connu sa sécheresse dirimante, son effroi, sa cruauté, sa folie morne et circulaire. Je me suis vu, dans les miroirs, faire les mêmes grimaces que lui*”; Carrère 2020b,

³⁷ “Nell'ultima scena si vede il pugile interpretato da De Niro ormai alla frutta, sconfitto su tutti i fronti. Non ha più niente, né moglie, né amici, né casa, si è lasciato andare, è grasso, si guadagna da vivere facendo un numero comico in uno squallido night. Seduto davanti allo specchio del suo camerino, aspetta che lo chiamino in scena. Quando lo chiamano, si alza pesantemente dalla sedia. Poco prima di uscire dall'inquadratura, si guarda allo specchio, saltella da un piede all'altro, mima qualche colpo di boxe e lo si sente mormorare, piano piano, soltanto per se stesso: ‘Sono il più forte, il più forte, il più forte’”.

373). Ma, a differenza del protagonista del capolavoro di Kubrick, lo scrittore ha saputo affidarsi al potere rappresentativo e salvifico che, malgrado tutto, la parola letteraria ancora detiene.

Filmografia

- Aldrich, Robert, dir. 1964. *Piano...piano, dolce Carlotta* [*Hush...Hush, Sweet Charlotte*].
- Allen, Woody, dir. 1989. *Crimini e misfatti* [*Crimes and Misdemeanors*].
- Besson, Luc, dir. 1990. *Nikita* [*Nikita*].
- Carrère Emmanuel, dir. 2003. *Retour à Kotelnitch*.
- Carrère Emmanuel, dir. 2005. *L'amore sospetto* [*La Moustache*].
- Carrère Emmanuel, dir. 2020. *Le Quai de Ouistreham*.
- Chaplin, Charlie, dir. 1931. *Luci della città* [*City Lights*].
- Clouzot, Henri-George, dir. 1955. *I diabolici* [*Les diaboliques*].
- Coppola, Francis Ford, dir. 1979. *Apocalypse Now* [*Apocalypse Now*].
- Cronenberg, David, dir. 1981. *Scanners* [*Scanners*].
- De Palma, Brian, dir. (1983). *Scarface* [*Scarface*].
- Fellini, Federico, dir. (1972). *Roma*.
- Friedkin, William, dir. 1973. *L'Esorcista* [*The Exorcist*].
- Garcia, Nicole, dir. 2002. *L'Avversario* [*L'Adversaire*].
- Hawks, Howard, dir. (1932). *Scarface* [*Scarface, Shame of a Nation*].
- Herzog, Werner, dir. 1972. *Aguirre furore di Dio* [*Aguirre, Der Zorn Gottes*].
- Hitchcock, Alfred, dir. 1958. *La donna che visse due volte* [*Vertigo*].
- Houston, John, dir. 1975. *L'uomo che volle farsi re* [*The Man Who Would Be King*].
- Kotcheff, Ted, dir. 1982. *Rambo* [*First Blood*].
- Kubrick, Stanley, dir. 1980. *Shining* [*The Shining*].
- Kurosawa, Akira, dir. 1950. *Rashomon* [*Rashomon*].
- Lean, David, dir. 1962. *Lawrence d'Arabia* [*Lawrence of Arabia*].
- Lioret, Philippe, dir. 2011. *Tutti i nostri desideri* [*Toutes nos envies*].
- Lucas, George, dir. 1977. *Star Wars* [*Star Wars*].
- Mankiewicz, Joseph L., dir. 1950. *Eva contro Eva* [*All about Eve*].
- Mankiewicz, Joseph L., dir. 1951. *La gente mormora* [*People Will Talk*].
- Mankiewicz, Joseph L., dir. 1952. *Operazione Cicero* [*5 Fingers*].
- Michalkov, Nikita, dir. 1994. *Sole ingannatore* [*Utomljënnoe solnze*].
- Miller, Claude, dir. 1998. *La classe de neige*.
- Claude e Nathan Miller, dir. 2009. *Je suis hereux que ma mère soit vivante*.
- Mizoguchi Kenji, dir. 1953. *I racconti della luna pallida d'agosto* [*Ugetsu Monogatari*].
- Penn, Arthur, dir. 1962. *Anna dei miracoli* [*The Miracle Worker*].

- Rafelson, Bob, dir. 1972. *Il re dei giardini di Marvin* [*The King of Marvin Gardens*].
- Ramis, Harold, dir. 1993. *Ricomincio da capo* [*Groundhog Day*].
- Resnais, Alain, dir. 1977. *Providence* [*Providence*].
- Schaffner, Franklin, J., dir. 1968. *Il pianeta delle scimmie* [*Planet of the Apes*].
- Schaffner, Franklin, J., dir. 1973. *Papillon* [*Papillon*].
- Scorsese, Martin, dir. 1980. *Toro scatenato* [*Raging Bull*].
- Scorsese, Martin, dir. 1990. *Quei bravi ragazzi* [*Goodfellas*].
- Scorsese Martin, dir. 1995. *Casinò* [*Casino*].
- Scott, Ridley, dir. 1982. *Blade Runner* [*Blade Runner*].
- Shyamalan Night M. dir. 2004. *The Village* [*The Village*].
- Siegel, Don, dir. 1956. *L'invasione degli ultracorpi* [*Invasion of the Body Snatchers*].
- Siodmak, Robert, dir. 1946. *I Gangsters* [*The Killers*].
- Skolimovsky, Jerzy, dir. 1978. *L'australiano* [*The Shout*].
- Spielberg, Steven, dir. 2002. *Minority Report* [*Minority Report*].
- Tarantino, Quentin, dir. 1994. *Pulp Fiction* [*Pulp Fiction*].
- Verhoeven, Paul, dir. 1990. *Atto di forza* [*Total Recall*].
- Weir, Peter, dir. 1982. *Un anno vissuto pericolosamente* [*The Year of Living Dangerously*].
- Weir, Peter, dir. 1998. *The Truman Show* [*The Truman Show*].
- Welles, Orson, dir. 1941. *Quarto potere* [*Citizen Kane*].
- Wiseman Len, dir. 2012. *Total Recall - Atto di forza* [*Total Recall*].

Bibliografia

- Atti degli Apostoli*, a cura di C. Angelini. 1967. Torino: Einaudi.
- Aubenas, Florence. 2010. *Le Quai de Ouistreham*. Paris: Editions de L'Olivier.
- Auerbach, Eric. 1983 (1946). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi. [*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: A. Francke].
- Carrère, Emmanuel. 1977. "Le somnambule et le magnétiseur. Quelques images du rêve dans le cinéma fantastique". (*Positif*, n. 193). In *Emmanuel Carrère. Un écrivain au prisme du cinéma*, a cura di Nacache, Jacqueline e Salado Regis, 269-274. 2019. Hermann: Paris.
- Carrère, Emmanuel. 1981a. Risposta all'inchiesta "Le cinéma et nous". (*Positif*, n. 240). In *Emmanuel Carrère. Un écrivain au prisme du cinéma*, a cura di Nacache, Jacqueline e Salado, Regis, 265-267. 2019. Hermann: Paris.
- Carrère, Emmanuel. 1981b. "Troisième plongée dans l'océan, troisième retour à la maison» ["Terza immersione nell'oceano, terzo ritorno a casa"] (*Positif*, n. 247). In *Emmanuel Carrère. Tra cinema e letteratura*, a cura di Chatrian, Carlo e Persico, Daniela, 95-107. 2015. Milano: Bietti.
- Carrère, Emmanuel. 1982. *Werner Herzog*. Paris: Ediling.
- Carrère, Emmanuel. 1986. *Le Détroit de Behring*. P.O.L: Paris.
- Carrère, Emmanuel. 1987 (1986). *Baffi*. Roma: Theoria. (nuova edizione 2020. Milano: Adelphi) [*La moustache*, Paris: P.O.L.]
- Carrère, Emmanuel. 2009 (2007). *La vita come un romanzo russo*. Torino: Einaudi (nuova edizione 2018. Milano: Adelphi). [*Un roman russe*. Paris: P.O.L.]
- Carrère, Emmanuel. 2011 (2009). *Vite che non sono la mia*. Torino: Einaudi. (nuova edizione 2019. Milano: Adelphi). [*D'autres vies que la mienne*. Paris: P.O.L.].
- Carrère, Emmanuel. 2012 (2011). *Limonov*. Milano: Adelphi. [*Limonov*. Paris: P.O. L.].

Carrère, Emmanuel. 2013 (2000). *L'Avversario*. Milano: Adelphi. [*L'Adversaire*. Paris: P.O. L.].

Carrère, Emmanuel. 2014 (1995). *La settimana bianca*. Milano: Adelphi. [*La Classe de neige*. Paris: P. O. L.].

Carrère, Emmanuel. 2015 (2014). *Il Regno*. Milano: Adelphi. [*Le Royaume*. Paris: P.O. L.].

Carrère, Emmanuel. 2016 (1993). *Io sono vivo, voi siete morti*. Milano: Adelphi. [*Je suis vivant et vous êtes morts*. Paris: Seuil].

Carrère, Emmanuel. 2017 (2016). *Propizio è avere ove recarsi*. Milano: Adelphi. [*Il est avantageux d'avoir ou aller*. Paris: P.O.L.].

Carrère, Emmanuel. 2020a. *Lingua straniera* [*Langue étrangère*]. Milano: Adelphi (comprende anche *Transfert* [*Transfert*]).

Carrère Emmanuel. 2020b. *Yoga*. Paris: P.O.L. Kindle.

Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche*. Roma: Carocci.

Chatrian, Carlo e Persico, Daniela. 2015. *Emmanuel Carrère. Tra cinema e letteratura*. Milano: Bietti.

Ciment Michel. 2015. *Les conquérants d'un nouveau monde*, Paris: Folio.

Conrad, Joseph. 2016 (1899/1902). *Cuore di tenebra* Torino: Einaudi. [*Youth. Heart of Darkness. The End of the Tether* (2010). Cambridge: Cambridge University Press].

Dick, Philip K. 2017 (1974). *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*. Roma: Fanucci [*Flow My Tears, The Policeman Said*. Garden City: Doubleday].

Dick, Philip K. 2017 (1970). *Labirinto di morte*. Roma: Fanucci [*A Maze of Death*. Garden City: Doubleday].

Dick, Philip K. 2019 (1965). *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*. Roma: Fanucci [*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. Garden City: Doubleday].

Dick, Philip K. 2020a (1964). *La penultima verità*. Roma: Fanucci [*The Penultimate Truth*. New York: Belmont].

Dick, Philip K. 2020b (1968), *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* Roma: Fanucci [*Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Garden City: Doubleday].

Didi-Huberman, Georges. 2003. *Immagini malgrado tutto*. Milano: Cortina. [*Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit].

Dunst, Alexander e Schlensag, Stefan. 2015. *The World According to Philip K. Dick*. London: Palgrave Macmillan.

Fastelli, Federico. 2019. “Vero, falso, finto. L’*Adversaire* di Emmanuel Carrère e l’ambiguità del romanzo non-finzionale”. *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili, Between*, IX.18, 2019: 1-22. (<http://betweenjournal.it/>).

Gabriel, Jean-Benoît. 2019. *Cinématographie documentaire de l’écriture chez Emmanuel Carrère*. In *Emmanuel Carrère. Un écrivain au prisme du cinéma*, a cura di Nacache, Jacqueline e Salado, Regis, 85-102. 2019. Hermann: Paris.

Galvagno, Rosalba e Rizzarelli, Maria e Schilirò, Massimo e Scuderi, Attilio. 2019. *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili, Between*, IX.18, 2019. (<http://betweenjournal.it/>)

Gimmelli, Gabriele. 2015. “Emmanuel Carrère: «Una questione di responsabilità»», www.doppiozero.com. 8 aprile. <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/una-questione-di-responsabilita>.

Ivaldi, Federica. 2011. *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*. Pisa: Felici.

Karinthy, Ferenc. *Epepe* [*Epepe*]. 2015. Prefazione di E. Carrère. Milano: Adelphi. [la Prefazione anche in Carrère 2017].

Kipling, Rudyard. 1997 (1888). *L’uomo che volle farsi re*. In *Confini e conflitti. I racconti fantastici*, a cura di M. Skey. Roma: Theoria [*The Man Who would be King*. 2011. London: Penguin].

Nacache, Jacqueline e Salado, Regis. 2019. *Emmanuel Carrère. Un écrivain au prisme du cinéma*. Hermann: Paris.

Orwell, George. 2016 (1938). *Omaggio alla Catalogna*. Milano: Mondadori. [*Homage to Catalonia*. London: Secker & Warburg].

Perutz, Leo. 1991 (1936). *Il cavaliere svedese*. Milano: Adelphi. [*Der schwedische Reiter*. (2004). Berlin: Verlag].

Renan, Ernest. 2017 (1863). *Vita di Gesù*. A cura di F. Grisi. Roma: Newton Compton. [*Vie de Jesus*. 2008. Paris: Folio].

Renan, Ernest. 2018 (1866-1881). *Histoire des Origines du Christianisme*. Paris: Hachette.

Biografia

Andrea Rondini insegna Forme della comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di narrativa contemporanea, rapporti tra letteratura e cinema, letteratura e giornalismo, teoria della letteratura; i suoi studi si sono concentrati in particolare su P. Levi, B. Fenoglio, N. Ginzburg, G. Celati, E. Trevi, D. Orecchio, W. G. Sebald. In riferimento alle tematiche letterario-cinematografiche ha recentemente pubblicato *Gianni Celati, il cinema di John Cassavetes e la distruzione dei dispositivi* in *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, a cura di M. Martelli - M. Spunta, «Recherches», 24, 2020.