

www.giornaledifilosofia.net

DIRE E RIDIRE
LARBAUD VS LARBAUD

Valerio Magrelli

www.giornaledifilosofia.net - Novembre 2007

DIRE E RIDIRE. LARBAUD VS LARBAUD¹

di Valerio Magrelli

1. In viaggio

In un saggio intitolato *Pour l'inauguration d'une nouvelle ligne*, e significativamente dedicato a Fernand Vandérem, Valéry Larbaud avanzò una singolare tesi. A suo parere, l'analisi critica vera e propria avrebbe dovuto cedere il posto, almeno in sede di storia letteraria, a una semplice presentazione di schede: «Au discours, substituons franchement et hardiment la liste. La liste expose les faits sous une forme brève et commode. On a publié des *Itinéraires*: toute la vie d'un écrivain, année par année, mois par mois, et même, quand les documents le permettaient, jour par jour [...] Eh bien, est-ce qu'il n'y aurait pas moyen de dresser aussi un *Itinéraire* de l'oeuvre de l'auteur étudié?»².

Un simile progetto avrebbe dovuto menzionare i dati più importanti sia in rapporto alla formazione intellettuale di uno scrittore (letture, incontri, amicizie, viaggi, avventure, soggiorni), sia in relazione all'opera stessa (date di composizione, pubblicazione e riedizione, ma anche cronologia del suo vocabolario, della sintassi e della prosodia). Itinerari, tornava a insistere Larbaud, guide pratiche, *fiches*, insieme di minuziosi fotogrammi per una sorta di cinematografo al rallentatore. Il tutto accompagnato dalla richiesta di impiegare carte multicolori in modo da facilitare la

¹ Il presente saggio è già apparso nel volume V. Magrelli, *Il lettore ferito. Cinque percorsi critici (Larbaud, Apollinaire, Lamartine, Perec, Breton)*, Quaderni del Teatro di Roma, I, Roma, Master Edizioni 2005.

² V. Larbaud, *Pour l'inauguration d'une nouvelle ligne*, in *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973 (1946), p. 258.

consultazione. A sigillare l'articolo, infine, ecco l'analogia tra universo estetico e linguaggio ferroviario, in forza della quale si caldeggiava l'inaugurazione di una «nouvelle ligne... de conduite en matière d'Histoire Littéraire»³.

Per quanto motivata, la proposta rientrava nel genere del *divertissement*. Eppure, tale nozione di *baedeker* critico può tornare utile per affrontare l'argomento del presente intervento. Perché di un itinerario, appunto, si tratta, anzi, di un itinerario percorso per due volte e riprodotto in due differenti versioni. Al centro di queste indagini sta infatti un viaggio caratterizzato da una precisa collocazione temporale (il 1903) e spaziale (l'Italia del Sud), ma ricostruito da due prospettive testuali: la poesia *Centomani* (composta nel 1904 e apparsa nel 1908), e il racconto lungo *Mon plus secret conseil* (redatto nel 1922 e pubblicato l'anno successivo). Nell'intento di esaminare la prima attraverso il secondo, si cercherà di mettere a fuoco il meccanismo di una scrittura per così dire stereoscopica, capace cioè di rappresentare lo stesso oggetto in due differenti forme.

Non che in Larbaud siano rari effetti simili. Lo prova per esempio l'aneddoto su John Chamberlain a Napoli, narrato tanto nel *Journal intime de A. O. Barnabooth* quanto in *Mon plus secret conseil*⁴. Che d'altronde il medesimo argomento venga talvolta affrontato in opere diverse, lo ha ricordato anche Georges Jean-Aubry notando la bella pagina del *Journal intime* sulla via Pretoria a Potenza (la stessa strada dove, presso l'Albergo Lombardo, Larbaud alloggiò per tre settimane, a partire dal 4 febbraio 1903, insieme alla donna che appare in *Mon plus secret conseil* con il nome di Isabelle)⁵. Infine, Laura Pepe ha sottolineato come, nel rapporto tra lo stesso *Journal intime* e le *Poésies*, «non sono solo gli elementi tematici ad accomunare i due

³ *Ibid.*, pp. 262-263.

⁴ L'osservazione è di J. D'Ormesson, *Valery Larbaud ou le voyageur immobile*, in AAVV, *Hommage a Valery Larbaud (1881-1956)*, "Nouvelle Revue Française", n. 57, 1° settembre 1957, p. 137. I passi in questione si trovano rispettivamente in V. Larbaud, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 173 e 699 (le citazioni da testi inclusi in questo volume si indicano da ora con la dicitura Oe e il numero di pagina relativa).

⁵ G. Jean-Aubry, *Valery Larbaud, sa vie et son oeuvre*, Monaco, Editions du Rocher, 1949, p. 77. I passi in questione si trovano rispettivamente in *Oe*, 108-109 e 709. Nelle note all'edizione della Pléiade, Jean-Aubry e Robert Mallet rilevano peraltro che, sempre nel *Journal intime*, alcuni dettagli delle giornate fiorentine derivano in realtà dal soggiorno a Potenza (ricordi del Casino Petrucelli o dell'albergo Lombardo). L'immagine della città lucana viene evocata anche in *Lettre d'Italie*, a proposito di Recanati: «Une Potenza, mais plus sombre, entouré d'un pays plus désolé encore que la Basilicate? [...] Il y neigeait aussi parfois: le même climat dans la Haute-Calabre et la Basilicate, sans doute» (*Oe*, 813). Molto più audace, poche pagine dopo, la definizione di Bologna come di una New York medievale (*Oe*, 827).

testi, ma - in un certo senso - anche alcuni aspetti del *récit*»⁶. Il caso che ci si propone di affrontare è tuttavia diverso da quelli menzionati, in quanto la stereoscopia messa in atto tra *Centomani* e *Mon plus secret conseil* oltrepassa il semplice dato anedddotico per investire il trattamento profondo dei materiali autobiografici.

Logicamente, il tentativo di comparazione dovrà tenere conto dell'asimmetria di partenza, dato che l'accostamento proposto avrà luogo tra due oggetti letterari assai dissimili tra loro. Ad assicurare la possibilità di un qualche percorso isotopico, sta tuttavia la presenza di una struttura comune. In ambedue i casi, Larbaud racconta infatti, in modo più o meno trasposto, le tappe del viaggio compiuto nel nostro Meridione mentre attendeva alla redazione di *Barnabooth* e del *Pauvre chemisier*. Ma è venuto il momento di esaminare da vicino i testi in questione.

2. Due resoconti per un itinerario

Il primo campione, *Centomani* (*Oe*, 45-46), occupa la seconda posizione nella raccolta *Poèmes* del 1908. L'edizione del 1913 vide un'importante variante, ossia l'aggiunta dell'ultimo verso, mentre in quella di dieci anni più tardi venne inserita l'indicazione "Corfu, avril 1904". Immersa in atmosfere cupe, severe, ipnotiche, la poesia descrive una sorta di discesa agli inferi, in un universo segnato da una mancanza, da una penuria, originarie. Lo si può constatare, oltre che dal frequente impiego della preposizione "sans" (cinque volte), dal ricorso a aggettivi ("stérile", "désertes", "inhabitée") e negazioni ("pas un seul arbre") volti ad esprimere il senso di una radicale privazione. Dopo il reciso *incipit* (privo di verbo ma con un importante segnale deittico) poi ripreso nella seconda strofa, la composizione si dipana come un lungo piano-sequenza, come una vera e propria soggettiva cinematografica.

Da rilevare ancora la presenza, sui muri di una casa diroccata, di una beffarda, "adorniana" epigrafe in francese. L'iscrizione "Grand Hôtel", introduce una nota stridula e ironica nella desolazione generale. Ma accanto a tutto ciò, certo più rilevante è la comparsa di alcuni nomi geografici indicati ora in lingua italiana, ora nella loro trasposizione francese: Basento (tre volte), Lago Nero, Lucanie, Basilicate, Tito,

⁶ L. Pepe, *A. O. Barnabooth di Valery Larbaud*, "Micromégas", 32-33, anno XII, nn. 1-2, gennaio-agosto 1985, p. 104.

Potenza, Naples, Tarente, Centomani. In una natura tormentata e scabra, attraversata da una spettrale linea ferroviaria, questi toponimi scandiscono una sorta di doloroso pellegrinaggio siglato dall'indicazione temporale "hiver 1903".

Qualcosa di analogo accade anche in *Mon plus secret conseil*, dove è l'itinerario, in certo modo, a tessere la trama della narrazione. Come ha rilevato Frida Weissman, qui il raffinato uso del monologo interiore si dimostra assai più duttile che non in *Amants, heureux amants...* sia sotto il profilo formale (alternanze delle prospettive narrative), sia sotto quello psicologico (approfondimento del grado di introspezione)⁷. Anche in questo testo c'è una data, vicina a quella riportata in *Centomani*, ovvero quel 7 aprile 1903 che spicca nel quarto e nel sesto capitolo. Se ciò conferma da un lato la matrice biografica dello spunto, dall'altro sta a dimostrare la ferma intenzione di innestare l'identità dell'eroe su quella dell'autore.

Il racconto, che si apre su uno scenario partenopeo, narra la fine di una storia d'amore ripercorrendo le tappe di un allontanamento al contempo spaziale e mentale. Per certi aspetti, la tonalità emotiva può far pensare ora all'*Adolphe* di Benjamin Constant (ma con più fatuità e assai meno pathos), ora a *Dio ne scampi dagli Orsenigo* del napoletano Vittorio Imbriani (la cui versione definitiva apparve nel 1883), ora infine alla *pièce* di Jules Renard *Le plaisir de rompre* (andata in scena nel 1897). I riferimenti, pertanto, non mancherebbero, ma è proprio Lucas Letheil, l'exasperato eroe di *Mon plus secret conseil*, a dichiarare il suo disinteresse, almeno temporaneo, per la letteratura: «En ce moment, le seul livre qui serait capable de retenir son attention serait un "Art de rompre"» (*Oe*, 652). Così facendo, il dandy di Larbaud rivela un egoismo e un'insofferenza che lo differenziano dai possibili predecessori: al centro del suo monologo (in prima e terza persona) non sta infatti il dramma della donna innamorata, bensì la commedia dell'uomo disamorato e ben cosciente d'esserlo.

Dopo aver lasciato Parigi portando con sé Isabelle (una borghese già separata dal marito), il protagonista, infrantosi l'idillio, decide di fuggire verso il Sud: «C'est le voyage de Brindes que je vais faire. Non, pas de littérature: trop décanté» (*Oe*, 689). Questo l'esile filo della storia, che, a partire dagli scenari tirrenici, percorre la stessa regione descritta in *Centomani*, per poi approdare allo Ionio. Riconosciamo Potenza («Comme un grand paquebot, avec des rangées de hublots carrés, au milieu de ce pays

⁷ F. Weissman, *Valery Larbaud et le monologue intérieure*, in AAVV, *Hommage a Valery Larbaud (1881-1956)*, op. cit., p. 294.

de montagnes noires et heurtées, cataclysme pétrifié [...] Transatlantique échoué sur un désert polaire dont la glace aurait fondu»; *Oe*, 709), e i contrafforti della Basilicata che precedono il mare («Ce paysage sombre, avec ce fleuve noir dans les roseaux [...] Visage sevère et inattendu de l'Italie. Mais on descend vers la mer qui paraîtra plus belle au sortir de ces gorges infernales»; *Oe*, 711). Ritroviamo perciò lo stesso quadro ctonio della poesia, ma con un'apertura finale che costituisce il punto di massima divergenza tra i due testi⁸.

Mentre *Centomani* si chiude nel rimpianto, senza che mai la linea del suo orizzonte oltrepassi lo scenario funebre del Basento, *Mon plus secret conseil* presenta infatti un andamento per così dire purgatoriale, poiché il suo convoglio lascia alle spalle i monti per abbracciare la marina ionica, e insieme una nuova esistenza libera dai legami con il passato. Il disegno topografico, con la dettagliata esposizione della linea percorsa dal treno, rivela allora un'importante funzione narrativa. Rispetto ai pochi nomi di *Centomani*, l'itinerario si arricchisce notevolmente. Ecco sfilare via via Torre Annunziata, Nocera Inferiore, Salerno, Battipaglia, Eboli, Persano («Et les monts de la Lucanie en vue»; *Oe*, 692), Contursi, Sicignano, Bella Muro («Oh, bella! Félicitations; c'est un rien. Non, ce sont deux villages, Bella et Muro, cachés dans ces montagnes, et n'ayant pour tout moyen de communication avec le reste du monde que cette petite gare; quel pays»; *Oe*, 696), Baragiano, Picerno, Tito, Potenza («Ah, c'est ça, Potenza?»; *Oe*, 709), Vaglio di Basilicata («Ufa! encore une de ces petites gares déléguées par quelques villages lointains, noirs fourmilières défoncées, pourries d'humidité, entre des montagnes hideuses»; *Oe*, 711), e infine Taranto («Isabelle! oui, je suis là...»; *Oe*, 714).

Mon plus secret conseil termina con una scena che descrive l'addormentarsi di Letheil e i suoi sogni di evasione, mentre all'immagine della donna abbandonata subentra il fantasma di una nuova, possibile conquista: «Ma voglio dormire. Andiamo a dormire. An-dia-mo a dormire... An-dia-mo a dor-mire [...] M'endormir dans la pensée d'Irène» (*Oe*, 712-713). Come sotto la pressione della stanchezza, l'ultima

⁸ Per quanto attiene a tale scorcio conclusivo, e in un paesaggio almeno in parte simile, può risultare interessante l'accostamento con la poesia di Carlo Betocchi *Campobasso-Salerno*, inserita nella sezione *Il Vetturale di Cosenza, ovvero Viaggio meridionale* della raccolta *L'Estate di San Martino* (1961). Gli ultimi versi recitano infatti: «Ed io tra la morte e la viva salute // del mio viaggio, nel pigro andare di stazione / in stazione mi staccavo come / una cortecchia dal vecchio tronco, lasciavo che l'anima cedesse // nel sole d'ottobre, a scaglie, come / cortecchia di pino, all'intimo odore / del suo mutarsi in aria balsamica, / finché dai monti sboccai sul mare» (C. Betocchi, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 269).

pagina vede la prosa sbriciolarsi in versi, e riapparire quell'istanza multilinguistica acutamente indagata da Clotilde Izzo⁹. Si affacciano progetti di partenza per luoghi lontani, in Gran Bretagna, ad esempio, o in Sicilia (già menzionata nei capitoli precedenti), ma l'ultima parola del racconto, forse già scivolata nell'alveo del sonno, sarà Corfù, proprio l'isola in cui, come si è detto, Larbaud avrebbe redatto *Centomani*.

Viaggiare, dunque. La sterminata bibliografia sul cosmopolitismo di Larbaud esenta dal diffondersi ulteriormente su questo tema (basti una sola citazione, che spicca proprio in *Mon plus secret conseil*: «On devrait pouvoir choisir sa nationalité, en changer facilement, comme on change de fournisseurs»; *Oe*, 660)¹⁰. Lo stesso dicasi per quello, più limitato ma quasi altrettanto ricco, del suo profondo amore per il nostro paese. Innumerevoli sono i testi che affrontano l'argomento. Si vedano ad esempio *Une journée* (1922), *Lettre d'Italie* (1924) e *Le vain travail de voir divers pays* (1925), più tardi confluiti in *Jaune bleu blanc* (1927). Non per nulla, nella *prière d'insérer* di quest'ultima raccolta, l'autore stesso suggerì l'ipotesi di ristampare separatamente alcune prose di viaggio sotto la voce di «“Quaderno” italien» (*Oe*, 1250). Facile quindi, con tanti materiali a disposizione, prevedere l'esistenza di uno specifico spazio dedicato alla regione compresa tra Napoli e le Puglie. L'enciclopedia larbaudiana, si sa, offre un po' di tutto. Eppure, i risultati superano le più rosee aspettative.

Lo stupore, sarà bene precisarlo, non riguarda la quantità dei riferimenti, bensì la loro qualità. Seguendo «les lents et lourds et noirs express Naples-Tarente» (*Oe*, 45) di cui si parla in *Centomani*, o il viaggio ferroviario di Letheil sul diretto Napoli-Taranto «aller seulement» (*Oe*, 663), si scopre infatti che l'obiettivo del viaggio non è un luogo qualsiasi tra i tanti visitati da Larbaud, bensì una città che egli ebbe particolarmente cara. Già in una lettera del 27 febbraio 1903 a Marcel Ray, si legge: «Je suis parti enchanté de Tarente; de même que Stendhal se disait Milanais, je voudrais, si j'osais, faire croire aux gens que je suis Terentin! C'est une ville sublime, et je serais bien embarrassé de dire pourquoi; on y sent la civilisation extrême, non matérielle, dont il n'ont pas besoin avec ce beau temps perpétuel, mais intellectuelle et des

⁹ Cfr. C. Izzo, *Voeux de Noël* (“Revue d'Esthétique”, 1-2, 1979, pp. 38-54), *Introduzione* (in V. Larbaud, *Le poesie di A. O. Barnabooth*, a cura di C. Izzo, Torino, Einaudi, 1982) e *Introduzione* (in V. Larbaud, *Segrete cure*, trad. it. M. L. Barbella, Napoli, Guida, 1991, pp. 5-17).

¹⁰ Per ulteriori indicazioni bibliografiche mi permetto di rinviare a V. Magrelli, *Valéry Larbaud “citoyen romain”*, “Franco-Italica”, 5, 1994, pp. 127-137.

sentiments... Je me renseigne sur toutes les choses italiennes»¹¹.

Nel *Journal intime de A. O. Barnabooth* questa esaltazione verrà ulteriormente accresciuta. Dopo aver parlato brevemente di Bari (citata anche nell'undicesimo capitolo di *Mon plus secret conseil*), Larbaud afferma: «Mais c'est Tarente qui représente le mieux, dans mon souvenir, cette Italie dont je voudrais trouver la formule définitive (au lieu de ces notations tâtonnantes)» (*Oe*, 112). A questa sorprendente dichiarazione, segue un lungo periodo dedicato alla descrizione della città («ce gouffre bleu de France flamboyant»; *Oe*, 113), finché, dopo un'incalzante catena di interrogative («Est-ce là l'essentiel? Sont-ce là les dominantes?»; *Oe*, 113), il brano approda alla sconsolata clausola: «Non, j'ai entassé des mots sans avoir pu rendre cet air italien que je sens pourtant si bien» (*Oe*, 114).

Non serve spingersi oltre: per quanto tali apporti necessitino di un'adeguata taratura, l'entusiasmo di questo anti-turista («Triste mot: touristes»; *Oe*, 690), lo slancio e la facilità con cui talvolta cede alla forza della prima impressione, non possono cancellare la preminenza che in ben due occasioni viene accordata alla piccola città ionica. Pur se Larbaud non dà alcuna risposta alla domanda formulata dall'eroe di *Mon plus secret conseil* («Qu'est-ce donc qui l'a décidé pour Tarente au dernier moment?»; *Oe*, 683), ora possiamo dire che la scelta, qualunque ne fosse il movente, non avrebbe potuto essere migliore. In questo senso va forse riletta anche la deliziosa *rêverie* funebre di Letheil, che immagina di giungere alla meta in fin di vita («Il a peut-être en lui, depuis la nuit dernière, le germe d'une maladie rapidement mortelle, et son voyage à Tarente est un voyage vers la mort»; *Oe*, 665), per poi venir salvato dall'adorata Irene. L'eccellenza estetica concessa a Taranto («accent sur la première syllabe»; *Oe*, 664) spiega perfettamente il desiderio di elegerla a teatro di una autentica apoeosi sentimentale

Come si è visto, *Centomani* rappresenta una parte di quell'itinerario la cui traiettoria è minuziosamente spiegata in *Mon plus secret conseil*: «Lucas, il faut vous habituer à cette idée: vous vous attendiez à décrire, à partir de Salerne, une courbe inclinée vers la droite et suivant le rivage de la mer, mais c'est vers la gauche que vous serez entraîné, gravissant l'arête centrale de la péninsule et redescendant ensuite vers une autre mer qui a un beau nom: Ionienne» (*Oe*, 664). Alla disperata ricerca di un

¹¹ Citato in F. Lioure, *Naissance d'un amateur d'après la correspondance Valery Larbaud-Marcel Ray*, in AAVV, *Hommage a Valery Larbaud (1881-1956)*, op. cit., p. 162 (poi in V. Larbaud-M. Ray, *Correspondance 1899-1937*, 3 voll., Paris, Gallimard, 1979-1980).

espedito in grado di funzionare come una specie di «machine à le séparer d'Isabelle», Letheil scorge nella linea Napoli-Taranto la soluzione ideale, e parte su due piedi per «un voyage de dix heures d'une mer à une autre en traversant la ligne de partage des eaux» (*Oe*, 665).

Lo scopo della fuga sarà pertanto quello di varcare uno spartiacque al contempo geografico e psicologico: un altro mare per un'altra vita. Anche se tale soglia verrà superata inavvertitamente («Je n'ai pas vu à quel moment nous avons franchi la ligne de partage des eaux: le premier filet d'eau qui va couler dans l'autre direction et qui fait penser à la mer»; *Oe*, 711), pure, la spedizione giungerà a buon fine, e proprio l'acqua sarà chiamata a sancirne il successo. E' la chiusa del penultimo capitolo, uno dei passi più intensi del racconto: «Arriver à Tarente reposé, clarifié comme un verre qui est resté longtemps sous la fontaine, avec une vie tranquille, et pure, et dense, en moi» (*Oe*, 713). Ancora qualche istante, e un telegramma in francese, spedito da Taranto a Napoli, ripercorrerà la stessa strada a ritroso, certo franteso e sgualcito ma in ogni caso trionfale come il pegno di una liberazione¹².

Da quanto si è detto, in entrambi i testi esaminati il movimento narrativo è reso possibile dalla presenza del treno. Ancora defilato nella poesia (non sappiamo in che modo si stia compiendo il tragitto, anche se al centro della composizione campeggiano gli ansimanti vagoni della linea Napoli-Taranto), questo mezzo di locomozione, lungi dal figurare come un semplice elemento decorativo, costituisce l'asse portante del racconto. Lo ha notato Jean D'Ormesson, ricostruendo la strategia compositiva adottata da Larbaud: «Dans *Mon plus secret conseil*, semblable à un chemin de fer ponctué de stations, il suit, gare après gare, les étapes d'un chemin de fer»¹³. Analogo rilievo si trova in un ampio studio di Remo Ceserani, secondo il quale, in alcune occasioni, «il viaggio intero può assumere un significato simbolico (oltre a fornire la struttura narrativa portante di un racconto o di un romanzo)»¹⁴.

¹² Sulle mirabilie del refuso cui qui si allude, forse attraverso il precedente di E. A. Poe, si veda l'articolo *Rldasedlrad les Dlemhybgf*, peraltro di ispirazione ferroviaria, il cui enigmatico titolo viene interpretato come "Pour rencontrer la belle Rilda, il faut faire un voyage" (*Oe*, 836). Tutto il contrario, sappiamo, accade invece al protagonista di *Mon plus secret conseil*, costretto a viaggiare proprio per evitare la sua bella.

¹³ J. D'Ormesson, *Op. cit.*, p. 135.

¹⁴ R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993, pp. 210-211. Tra gli esempi citati al riguardo, insieme a *Les caves du Vatican* di André Gide e *La modification* di Michel Butor, è appunto segnalato *Mon plus secret conseil*, per la cui analisi Ceserani rinvia in particolare a M. Baroli, *Le train dans la littérature française*, Paris, Ecole technique d'imprimerie Notre Famille, 1963, e F. Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai*

Ciò ci conduce nel cuore di un argomento assai caro all'autore. L'esperienza del viaggio moderno in Larbaud, come ossimoro tra gusto della velocità e godimento della lentezza, è stato fatto oggetto di alcune puntuali notazioni da Jean-Claude Corger. In verità, Corger ritiene *Allen* (fedele relazione di un'escursione automobilistica da Parigi a Vichy) la più compiuta espressione di questa tematica, e ne riporta l'emblematica frase: «Repos dans le sein de la vitesse maxima» (*Oe*, 732). Opera di movimento, in cui il movimento non è fatto oggetto di una narrazione né di una descrizione, ma costituisce la sostanza stessa del testo, questo lavoro descriverebbe da un lato la passività del corpo trasportato nella corsa, dall'altro l'attività della mente stimolata dallo spazio mobile, mentre lontano, sullo sfondo, sembra di presagire il gioco dei tre campanili sull'orizzonte della *Recherche* proustiana.

Oscillando tra lo statuto del sedentario e quello del nomade, Larbaud affiderebbe insomma alla nozione di “*glissement*” il compito di realizzare una sorta di installazione mobile nel mondo. Ma se *Allen* rappresenta il trionfo dell'autovettura, altrove ad essere cantata è la ferrovia. Lo dimostrano poesie quali *Ode*, nella quale, come ha rilevato John L. Brown, il treno di lusso si rivela il raffinato erede della whitmaniana locomotiva di *Leaves of Grass*¹⁵. Ha osservato al riguardo lo stesso Corger: «Glissement du train à travers le paysage européen, ou peut-être glissement du paysage à travers les grandes glaces du wagon immobile dans sa course, puissance associée à la douceur et à la facilité – on se souvient que les locomotives ne tirent pas, mais “précèdent sans effort” leur quatre wagons jaunes –, glissement dans le temps, comme si plusieurs voyages glissaient les uns sur les autres pour aboutir à ce voyage composite, hors du temps»¹⁶.

Ora, non sembra eccessivo sostenere che sia *Mon plus secret conseil* a rappresentare, se non la più essenziale raffigurazione del viaggio, almeno il migliore esempio della sua integrazione con la crescita psicologica del viaggiatore. Infatti, più ancora che in *Allen*, questo autentico diario odeporico fa tutt'uno con la trasformazione interiore del protagonista. Nel fitto controcanto dei nomi di stazione, le tappe ferroviarie si trasformano in tappe spirituali. E' appunto in tal senso che va letto il confronto, avanzato da Frida Weissman, tra l'eroe di *Mon plus secret conseil* e

sur “*La modification*” de Butor, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁵ J. L. Brown, *Valery Larbaud*, Boston, Twayne Publishers, 1981, pp. 59-60.

¹⁶ J.-Cl. Corger, *Quelques considérations sur le “glissement” chez Valery Larbaud*, in AAVV, *Hommage a Valery Larbaud (1881-1956)*, op. cit., p. 81-82.

quello di *Amants, heureux amants...*: «Si Francia reste à la fin [...] celui qu'il était au début du morceau, Lucas, lui, change, puisqu'il rompra les chaînes et atteindra au bout de son trajet en train à la libération de soi. Il y a chez Lucas une quête spirituelle consciente, et qui est en progression du début jusqu'à la fin du morceau»¹⁷.

Corger ha fatto il nome di Proust, ma è stato soprattutto Wolfgang Schievelbusch a sottolineare l'importanza della sua riflessione alla luce dei viaggi in ferrovia¹⁸. La lunga citazione riportata suona: «Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde que l'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était en nous quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au coeur d'un lieu désiré, en un bond qu'il nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre nom, et que schématise (mieux qu'une promenade où, comme on débarque où l'on veut, il n'y a guère plus d'arrivée) l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spacieux, les gares, lesquelles ne font presque pas partie de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom»¹⁹.

3. “Ah, Battipaglia... O God!”

Ciò sposta l'asse della questione dal tema del viaggio geografico a quello dell'itinerario toponimico. E che ciò valga anche per *Mon plus secret conseil*, lo ha sostenuto tra gli altri Marcel Raymond, affermando che, in tutto il corso del racconto, il mondo circostante «n'apparaît que par les noms des gares et quelques rapides visions pittoresques qui ponctuent la méditation»²⁰. Al proposito, sarà però opportuno precisare sin d'ora che nulla ha a che spartire il lieve impressionismo di Larbaud con la densità teorica e poetica che nutre il pensiero proustiano.

¹⁷ F. F. Weissman, *Op. cit.*, p. 294.

¹⁸ W. Schievelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1977 (traduzione italiana di C. Vigliero, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 1988, p. 42).

¹⁹ M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, in *A la recherche du temps perdu*, vol. I, Paris, Gallimard, 1954, p. 644.

²⁰ M. Raymond, *La crise du roman*, Paris, Corti, 1985, pp. 283-284.

La vasta letteratura critica dedicata allo statuto dei nomi propri nella *Recherche* si potrebbe riassumere nella formula barthesiana di “propedeutica dei nomi”, o meglio ancora in quella genettiana di *Voyage en Cratylie*. Il grande mito di cui viene narrata la fine, si ricollega infatti a un filone di indagini che, secondo Georges Mounin, «a fait souvent parler de lui [...] en passant par le Président de Brosses et Court de Gébelin, puis Fabre d’Olivet, jusqu’à Jespersen, Whorf et Harris: un langage naturel où les phonèmes ne seraient pas arbitraires, où chaque phonème aurait un sens»²¹. Per Barthes, l’intera *Recherche* avrebbe origine dalla scoperta dei nomi. Ancora più decisa l’affermazione di Genette circa il predominio in Proust di una sensibilità spaziale, anzi, geografica, tale per cui le sue fantasie avrebbero facilità a cristallizzarsi intorno a nomi di paesi, vasi sacri, urne dell’inconoscibile. In tale prospettiva, l’intero romanzo potrebbe essere letto come un’iniziazione alla toponomastica, parabola di un doloroso apprendistato verbale, prima ancora che filosofico e sociale²².

Assai diverso il caso di Larbaud, che pure fece un uso esorbitante di materiali analoghi. Nella sua opera la funzione del nome proprio di luogo rimane per così dire statica, non conosce sviluppo. Sono parole-feticcio grazie alle quali la pagina si carica di magnetismo e nostalgia, ma che rimangono sostanzialmente inerti, senza quella trasformazione gnoseologica a cui le chiama invece il narratore della *Recherche*. Detto questo, però, bisogna osservare che in alcune occasioni anche Larbaud tenta di riattivare questi termini facendo ricorso all’etimologia. Ciò avviene sia in *Mon plus secret conseil*, sia in *Centomani*, e in entrambe le occasioni attraverso una traduzione dall’italiano al francese. Il primo dei due testi presenta un solo esempio ma degno di nota, dove peraltro affiora un’esclamazione inglese dal vago sapore stendhaliano. Si tratta di un toponimico (“Ah, Battipaglia... O God!”; *Oe*, 689), cui fanno seguito due diverse interpretazioni.

La prima risulta piana e descrittiva: «Le nom est joli: on imagine les boeufs accouplés, les yeux bandés, tournant sur l’aire. Dernière ville de l’heureuse Campanie, probablement; aux confins des pays sombres, pauvres et tourmentés: Calabre et Basilicate, où nous allons entrer» (*Oe*, 689). Non siamo troppo distanti da quella spiegazione del nome come “composto imperativale” (formazione costituita da una voce verbale ed un sostantivo che ha funzione di complemento oggetto) di cui parlano

²¹ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 119-120.

²² R. Barthes, *Proust et les noms*, in *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1972; G. Genette, *Proust et le langage indirect*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1972.

i dizionari di toponomastica.²³ La seconda lettura, al contrario, colpisce per la sua accesa forza di trasfigurazione: «Le train noir et fumant dans ce paysage: comme la machine à battre toute la paille, le grand battipaglia, de la Campanie; une chose sombre et bruyante du Nord, une machine de Manchester au milieu des *Géorgiques* de Virgile» (*Oe*, 689). Questo passo travalica ogni spiegazione propriamente linguistica. Il nome della città si anima di un'inattesa forza visiva, e trasfigura l'immagine del treno in quella di un mostro cimmerico piombato nella dolcezza del paesaggio latino.

Qui, dunque, Larbaud affronta il gioco di parole proponendo un'ulteriore versione della scena. Il vistoso toponimico gli offre cioè lo spunto per un'etimologia immaginaria dotata di grande icasticità. Ma se in *Mon plus secret conseil* il tentativo si limita a un unico esempio, in *Centomani* lo stesso procedimento sta alla base dell'intera composizione: a partire dal significato del titolo, l'io narrante rimpiange il fatto che gli elementi del paesaggio non abbiano fermato lo scorrere del tempo con le loro "cent mains". Se a rigore una pratica del genere, che potremmo definire di rianimazione semantica, riguarda solo l'ultimo verso, in verità anche tutti gli altri ne scaturiscono. La reinterpretazione del toponimo costituisce l'elemento generativo della poesia.

Ora è importante sottolineare come tale reinterpretazione si iscriva per intero nel segno del lutto²⁴. Lo provano gli aggettivi "funèbre" (in apertura di entrambe le strofe), "infernales" e "stygiens". Giocando su questo registro, potremmo dire che la tumulazione di cui parla *Centomani* è costituita dal passato, di cui l'autore canta la scomparsa («l'homme que j'étais et que je ne serai plus») di fronte al Basento. La salma di cui si intona il compianto sarebbe allora quella della vita trascorsa, «oubliée, perdue à jamais», simile a una reliquia sepolta nel paesaggio.

Al movimento progressivo del viaggio si contrappone infatti quello regressivo del ricordo, indicato dall'apparizione della prima persona (nel penultimo verso della prima strofa, nel decimo e undicesimo della seconda, nonché per due volte nell'*explicit*). L'aspetto funereo della natura, che come un sepolcro racchiude le

²³ Cfr. la voce "Battipaglia", a firma C. Marcato, in AAVV, *Dizionario di Toponomastica*, Torino, Utet, 1990, p. 68.

²⁴ Al lettore italiano, l'accostamento Potenza/Basento potrà forse suggerire per assonanza quello di Cosenza/Busento diffuso dalla traduzione che Giosuè Carducci propose, nel 1872, della ballata di August von Platen, *Das Grab in Busento* (G. Carducci, *La tomba nel Busento*, in *Opere scelte*, vol. I, Torino, Utet, 1993, pp. 688-691). Anche se la composizione di Larbaud nulla ha a che fare con quella di Carducci (centrata sulla leggenda secondo cui il re goto Alarico sarebbe stato inumato nel letto di un fiume), a favorire l'indebita associazione sta la comune predominanza di un clima sepolcrale.

spoglie del passato, si rivela antitetico rispetto ai «souvenirs bien vivants» del presente, quasi che in tale quadro di morte solo i ricordi potessero sopravvivere. Del pari, all'espressione nominale «détour de la route» con cui si aprono ambedue le strofe, fa riscontro, al penultimo verso della seconda, quella verbale «barrer la route». La relazione che le lega è in certo modo inversa: mentre il primo sintagma appare effettivamente caratterizzato da un allargamento geografico (la svolta dopo la quale si spalanca la valle), il secondo dovrebbe ottativamente corrispondere ad uno sbarramento cronologico (le immaginarie mani chiamate a arrestare il flusso degli anni).

In conclusione, esortando il nome all'azione (come farà più tardi, e in forma paradigmatica, Eugenio Montale²⁵), immaginando di resuscitare l'etimo del toponimo, Larbaud mette in scena l'inesorabile legge dell'irreversibilità. L'interrogativa retorica con cui termina il testo, decreta cioè l'inarrestabilità del tempo, e ribadisce la dolorosa strozzatura esistenziale raffigurata dal paesaggio lucano, paesaggio lugubre e dissanguato, "pâle", da cui la giovinezza è fuggita per sempre come per una perdita emorragica. Toponimo e insieme figura allegorica, *Centomani*, come uno di quegli oggetti bistabili descritti nella teoria della percezione, finisce così per rappresentare due cose in una. Operando alla stregua di una "traduzione" psichica del segno geografico, il suo titolo offre infine un implicito omaggio a quell'arte del transito interlinguistico di cui Larbaud fu uno tra i più devoti officianti.

4. Una traduzione di "Centomani"

La strada svolta, ed ecco questo Basento funebre,
Terra sterile, aspra, dove sulle colline
Lontano si distendono nere foreste putride.
Sugli altopiani immensi non c'è neppure un albero.
Circhi, vallate vaste, senza vegetazione,
Dove stagnano plumbee acque infernali uscite
Dai crepacci di monti lontani di bitume

²⁵ Ci si riferisce ai versi: "Buffalo! - e il nome agi", dalla poesia *Buffalo*, uscita in rivista nel 1929 e poi confluita nella raccolta *Le occasioni* (E. Montale, *L'opera in Versi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 113). Anche all'origine di questo testo sta un nome proprio, per l'esattezza quello di un velodromo parigino.

Tra regioni deserte, senza strade o villaggi,
Vicino a un Lago Nero, dove sembra abitare
Un cupo ed angoscioso crepuscolo invernale.
Eccoti qui, Lucania, rude, senza un sorriso!
Stigi recessi delle forre, le canne nere,
E i tortuosi sentieri aperti a tutti i venti;
Dunque, ho vissuto già in Basilicata,
Se i miei ricordi sono tanti vivi.

La strada svolta, ed ecco questo Basento funebre.
(E' la strada di Tito per Potenza;
La scarpata pietrosa è la linea in cui penano
Lenti, pesanti, neri treni Napoli-Taranto).
C'è una casa in rovina, casa di contadini
Disabitata; ma su di un muro, in francese,
Si legge, forse ironica, la scritta: Grand Hôtel.
I prati, tutt'intorno, sono pallidi e grigi.
Mi hanno detto che il posto si chiama Centomani.
Ci sono stato spesso, nell'inverno del 1903.
C'è un po' della mia vita che ho trascorso laggiù,
Dimenticata, ormai, persa per sempre...
Piante, rovine, canne, scarpata del Basento,
Paesaggio neutro, appena malinconico,
Perché con *cento mani* non sbarraste la strada
All'uomo ch'ero e che non sarò più?