

era stata studiata privilegiando una rosa estremamente ristretta di autori: il pioniere Gaboriau, ispiratore diretto di Conan Doyle; Gaston Leroux, il fortunato creatore del detective-reporter Rouletabille; infine Maurice Leblanc e la coppia Souvestre - Allain, ai quali si devono i due miti trasgressivi del primo Novecento, Arsène Lupin, il gentiluomo *cambrioleur*, e l'inafferrabile criminale Fantômas. Il grande merito di Elsa de Lavergne è di aver risolutamente allargato l'ottica degli studi precedenti sull'argomento, includendo autori all'epoca prolifici e popolarissimi, come Jules Lermina e Fortuné de Boisgobey, caduti poi nell'oblio e mai più ristampati. Senza questi nomi le ricostruzioni sinora tentate della transizione dal *feuilleton* al poliziesco mancavano di alcuni tasselli fondamentali, che era veramente urgente ricollocare al loro posto e considerare con la dovuta attenzione.

È con il romanzo giudiziario di Gaboriau che emerge e prende forma il paradigma del futuro romanzo poliziesco. Se nei *feuilletons* precedenti – come nel *mélodrame* – le figure di maggior spicco erano le vittime e i giustizieri che accorrevano in loro aiuto, nel romanzo giudiziario il protagonista è l'*enquêteur* che riesce abilmente a distinguere gli indizi rivelatori dalle false tracce disseminate dai colpevoli. Di questa figura Elsa de Lavergne ricostruisce magistralmente la genesi e le trasformazioni. Nel romanzo giudiziario si alternano in un primo tempo rappresentanti della polizia ufficiale e investigatori dilettanti. Intorno al 1900, però, emerge un nuovo protagonista che li surclassa e conquista durevolmente le simpatie del pubblico: il reporter intraprendente e spregiudicato, allegro e coraggioso, ben rappresentato dal Rouletabille di Leroux e da uno degli antagonisti di Fantômas, Fandor. Come giustamente sottolinea Elsa de Lavergne, l'affermazione di questo nuovo eroe è dovuta alla stretta interazione tra cronaca e narrativa popolare. Non è un caso se i due giornalisti che più si distinguono nei reportages su uno dei più celebri delitti del XIX secolo, il caso Troppmann, del 1869, sono Jules Lermina e Eugène Chavette, futuri romanzieri: l'apprendistato nella cronaca nera e nell'ambito delle "cause celebri" sarà fondamentale per arricchire di "effetti di realtà" le finzioni macabre e sensazionali della loro narrativa. Ma il giornalismo non è la sola fonte di ispirazione del nascente romanzo poliziesco. Siamo negli anni in cui il sapere scientifico ispira Zola, Villiers de l'Isle-Adam, Jules Verne; la sua presenza non è meno invasiva nelle opere di Lermina e di altri narratori popolari. Desiderosi di introdurre ele-

menti nuovi in uno schema forzatamente ripetitivo, i pionieri del poliziesco chiedono aiuto alla chimica, alla medicina legale, alla fotografia: i riferimenti scientifici contribuiscono ad ancorare le loro finzioni alla realtà. Dal mondo fantastico del *feuilleton* i lettori vengono così trasportati in un universo più realistico, che prepara quello del tutto plausibile in cui si muoveranno Maigret e Nestor Burma.

[MARIOLINA BERTINI]

MARIE-SOPHIE ARMSTRONG, "L'Assommoir" ou les *déboires du premier objet*, "Australian Journal of French Studies" 56, Issue 3, December 2019, pp. 271-286.

Inspirandosi alle teorie psicanalitiche di Mélanie Klein e prendendo quindi come fondamentali le immagini legate al seno materno, molto presenti nei *Rougon-Macquart* sia in modo letterale che metaforico, M.-S. Armstrong si propone di dimostrare che «l'univers prolétaire de L'Assommoir offre des similarités frappantes avec l'univers fantasmatique des premières relations d'objet», secondo lo schema «schizo-paranoïde»: idealizzazione della figura materna, distruzione e alla fine matricidio. Seguendo questa linea interpretativa, l'alambicco si configura come seno, che nutre e avvelena, ma anche la lavanderia di Gervaise e la stessa protagonista femminile appaiono intrisi di allusioni all'immagine del «nourisson comblé par le sein maternel». Al piacere del nutrimento si accompagna tuttavia l'istinto invidioso e distruttivo impersonato da Nana e soprattutto da Coupeau, che più volte, nel corso del romanzo, presenta un modo di nutrirsi e di godere molto vicino alla distruzione e allo svuotamento dell'oggetto amato, come nella scena del «repas de fête de Gervaise». L'avidità di Lantier costituisce, infine, l'ultimo elemento del percorso fantasmatologico tracciato dall'A., mostrando il corpo materno dilaniato e distrutto e realizzando quindi il completamento, insieme a quello sociale, di un percorso psichico dell'eccesso. Accanto alla paura per le forze che possono distruggere la società francese, «les excès du corps ouvrier», Zola dà quindi spazio anche alla paura che caratterizza «le psychisme archaïque de tout individu».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

## Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scottò

GUILLAUME APOLLINAIRE, *Teatro*, ed. italiana a cura di F. Bruera, Roma, Carocci editore, 2019, «Lingue e letterature Carocci» 301, 283 pp.

Si deve a Franca Bruera, docente all'Università degli Studi di Torino e riconosciuta specialista dell'opera di Apollinaire, questa recente edizione dell'intera sua opera teatrale, la quale va a colmare un vuoto nel panorama editoriale italiano, in cui, fino ad oggi, è prevalsa la traduzione della sua opera in versi e più parziale e occasionale appare quella delle sue prose e delle sue opere drammaturgiche. Nella sua introduzione dal titolo «È giunta l'ora di riaccendere le stel-

le»: il teatro di Guillaume Apollinaire» (pp. 9-31), la curatrice muove dalla stretta relazione anche biografica, oltre che culturale, del poeta con l'Italia (nacque, come è noto, a Roma, a Trastevere, il 25 agosto 1880), per mostrare la sua fitta rete di rapporti con alcune delle maggiori personalità intellettuali italiane del suo tempo, da Soffici a Savinio, da Magnelli a Ungaretti, che vide in lui «il maggiore poeta di Francia» di quegli anni, anche incoraggiando i suoi progetti traduttivi di pubblicazione in francese di poeti italiani, se è a Bologna e a Torino, sul suolo italico, che il poeta apprese a leggere, come si evince da una sua lettera a Raimondi qui menzionata.

Da queste molteplici affinità culturali con l'Italia e con Torino muove il progetto editoriale, che fa seguito alle celebrazioni nel 2018 del centenario della morte del poeta, così come, di concerto, della pubblicazione di *Calligrammes* e delle *Mamelles de Tirésias*, dalle quali erano scaturite anche varie altre iniziative quali l'organizzazione del convegno internazionale torinese *Métamorphoses d'Apollinaire* (22-23 ottobre 2018) e varie altre rappresentazioni teatrali e mostre a Torino e Firenze. Nel seguito del suo testo introduttivo, Bruera si addentra nella genesi e negli sviluppi del teatro di Apollinaire, mostrandone, oltre al connubio iniziale con André Salmon, il carattere fortemente innovativo – se per le *Mamelles*, per cui aveva pensato a un teatro circolare, forgia la definizione di «drame surréaliste» poi ripresa da André Breton per dare nome al suo movimento d'avanguardia –, i risvolti grotteschi certo tributari anche della lezione della commedia dell'arte, del teatro popolare e del *vaudeville*, la forza comica e dissacratoria. Si va dalle peripezie clownesche e predadaiste de *Il mercante d'acceghe* dove Giona raggiunge Parigi dalla Norvegia con un codazzo di commessi poi impiegati in un circo, alle più meditative riflessioni biografiche di *Jean-Jacques* (ovviamente Rousseau), con la costante volontà di «contrapporsi alla drammaturgia borghese frusta, obsoleta che domina gli anni della Belle Époque» (p. 21), preludio all'esercizio di una «meditazione estetica» di tono meno farsesco, che rivela altresì il suo profondo interesse per la storia del teatro, specie italiano, del quale stila un'antologia critica (*Le Théâtre Italien*, 1910). Ne scaturiscono la riflessione tragica sulla morte di *Color del tempo*, con rimandi intertestuali alla lauda drammatica di Jacopone da Todi *Donna de Paradiso*, o commedie parodiche come *Casanova*, con il suo concatenarsi progressivo di equivoci e travestimenti.

Analogo trasformismo caratterizza poi *Le mammelle di Tirésias*, la *pièce* più importante dell'A., rappresentata per la prima volta a Montmartre nel 1917, con la partecipazione attiva di alcune delle figure di maggior spicco del panorama artistico parigino del tempo, da Picasso a Matisse, da Reverdy a Jacob, da Cocteau ad Albert-Birot, con Soupault a fare il suggeritore e Breton, Vaché e Poulenc in sala. Nella trasformazione, per inversione di ruoli sessuali, di Thérèse in Tirésias e nella fecondità femminile del marito, che partorisce, con la sola forza della volontà, quasi 50.000 bambini in un solo giorno, si compie l'idea totale del teatro apollinariano, attraverso effetti da music-hall, violazioni della separazione fra scena e pubblico ed effetti parodici dell'*Edipo re* nel solco del teatro jarryano, non senza riferimenti ai moti di protesta del tempo e all'iperbolica interpretazione delle politiche post-belliche di ripopolamento allora in auge, conforme al desiderio d'interessare, divertire e, soprattutto, sorprendere che fu all'origine del suo *esprit nouveau*.

Nella parte conclusiva del suo scritto liminare, la curatrice ben illustra le difficoltà poste dall'originale e i criteri seguiti nel tradurlo, privilegiando una «flessibilità estrema», «la resa della comunicazione fra i diversi linguaggi» e la necessità di prestare «attenzione ai diversi registri linguistici dei personaggi»; un manipolo di esempi ben scelti, dà conto delle soluzioni lessicali attualizzanti per equivalenza adottate (come «Frigidaire», la rivista odierna, per «L'Assiette au beurre», o come «grammelot», per «agrache», p. 30), così giustificando sul piano teorico il pensiero soggiacente alla traduzione di un *corpus* teatrale prevalentemente versificato che qui, pur venendo a mancare il testo francese a fronte, che certo avrebbe consentito

di meglio apprezzare il suo arduo compito, risulta comunque di gradevole lettura.

Nel suo testo in Appendice «Far sorgere la vita stessa»: Guillaume Apollinaire drammaturgo» (pp. 271-276), P. READ ripercorre l'opera teatrale di Apollinaire sottolineandone la «reinvenzione dello spazio scenico e teatrale» prefigurante «alcuni dei propositi essenziali di Antonin Artaud» (p. 276). Completano il volume una «Bibliografia» selettiva (pp. 277-279) e un «Indice dei nomi» (pp. 281-283).

[FABIO SCOTTO]

MARCEL NICOLAS MULLER, *Les voix narratives dans "La Recherche du temps perdu"*, Genève, Librairie Droz, 2019, «*Courant critique*» 2, 224 pp.

Il presente volume è la riedizione del celebre saggio critico di Marcel Muller del 1965, pubblicato all'epoca sempre da Droz. Questa volta, tuttavia, il testo di Muller si arricchisce di una premessa inedita di Geneviève Henrot Sostero, curatrice discreta di un volume che viene sostanzialmente lasciato intatto rispetto all'edizione originale, ad eccezione dell'aggiornamento dei riferimenti alla versione della Pléiade del 1987-89 ad opera di Jean-Yves Tadié. Introdotto da Henrot Sostero come un intellettuale di stampo classico, tanto in campo filologico quanto filosofico, Muller ha il merito di scandagliare la *Recherche* per offrire delle risposte – che lui stesso definisce insoddisfacenti nella sua conclusione (p. 215) – ad una delle domande più complesse poste dal testo proustiano: chi prende la parola all'interno della narrazione? A quali identità corrisponde l'io che parla ai suoi lettori?

L'analisi di Muller si divide in tre parti, che seguono una breve introduzione volta a problematizzare l'identità del «Je», soggetto grammaticale dietro al quale si cela una molteplicità di persone differenti (p. 19), e a ricostruire il dibattito scientifico sviluppatosi attorno alla di certo spinosa questione. Percorrendo lavori di Germaine Brée, Jean-Paul Sartre, Michihiko Suzuki e molti altri, Muller riesce ad aprire uno spazio di riflessione personale in cui gli è possibile articolare la ripartizione della voce narrativa nella *Recherche* in sette soggetti (p. 34). Muller è consapevole delle ripercussioni filosofiche di tale discorso: uscire dalla finzione – ovvero dalla soggettività assoluta del protagonista, mera creazione finzionale – implica l'ingresso in un terreno più tradizionale, quello di un soggetto onnisciente ed esterno alla finzione stessa. È attorno a questa contraddizione che si sviluppa l'argomentazione del saggio.

La prima parte del libro è dedicata alle diverse sfaccettature di quello che abbiamo appena chiamato il *Protagoniste*, che a sua volta si incarna nelle tre figure dell'*Héros*, del *Narrateur* e del *Sujet intermédiaire*. L'*Héros* (*Héros-Je* e *Héros-Nous*) è come sospeso tra i poli di due antinomie, quelle di individuo vs. gruppo e di eternità vs. tempo (p. 45), in particolare durante l'infanzia, dove tali tensioni si manifestano proprio nelle attività solitarie, come la masturbazione, e nella socialità, come nell'episodio della visita di Swann. Il rapporto dell'*Héros* con il *Narrateur* è descritto da Muller come asintotico, in quanto i due tendono ad avvicinarsi senza mai sovrapporsi del tutto (p. 69). A negoziare lo scambio di informazioni tra i due vi è il *Sujet intermédiaire*, il cui compito è quello di trasmettere i ricordi da una posizione ancora inconsapevole dal punto di vista letterario (p. 53).

La seconda parte si concentra sulla distinzione fra *Écrivain* e *Romancier*, categorie atte a rimarcare una