

ARTICOLO

ANDREA CORTELLESSA

Io sono l'altro. Riscoprire Blaise Cendrars



17 Giugno 2026



Dopo decenni di silenzio tra la fine del 2025 e l'inizio del 2026 in poche settimane sono usciti in libreria, presso diversi editori, ben cinque libri dell'autore svizzero, tra cui tre tradotti

per la prima volta in Italia. È l'occasione per finalmente approfondire “un gigante” della letteratura mondiale che con la sua opera ha tra l'altro anticipato diverse tendenze oggi attuali.

Volendo dar credito a Jung – “vescovo e ciarlatano”, lo elogiava uno che se ne intendeva come Manganelli – dovremmo parlare di sincronicità (e allora, però, spiegarne il perché). Fatto sta che dopo decenni di silenzio o quasi, tra la fine del '25 e l'inizio del '26, nelle librerie italiane è tornata a farsi sentire la voce di un gigante; da tempo sopito, d'accordo, ma pur sempre un gigante. A volersi mettere d'accordo, non ci si sarebbe mai riusciti. In poche settimane ben cinque suoi libri, tre dei quali tradotti per la prima volta, sono stati pubblicati da cinque diversi editori italiani – ciascuno all'insaputa dei progetti degli altri. Cinque libri tutti firmati Blaise Cendrars. Un uomo che, nato (nel 1887) nella Svizzera in qualche modo extraterritoriale, ha attraversato il suo secolo in lungo (morirà finalmente in pace, nel 1961, dopo una sessantina d'anni di frenetica, polimorfa attività) e soprattutto in largo: il libro riassuntivo delle sue diverse stagioni poetiche prenderà il titolo *Du monde entier*, mentre uno dei volumi della gigantesca teatralogia autobiografica scritta negli anni Quaranta (quello ora per la prima volta tradotto, da Albino Crovetto, per gli appartati ma fedeli tipi bresciani di Lamantica, alla loro terza uscita cendrarsiana) s'intitola con una voce rara del francese del Settecento, *Bourlinguer*, che vuol dire più o meno “vagabondare”, soprattutto per mare (Giorgio Caproni, traduttore di un altro volume della tetralogia, *La mano mozza*, lo aveva reso con “bordeggiare”). E in effetti, nella vita reale come in quella fantasticata (che per lui, si vedrà, pari sono), pochi sono i luoghi che Cendrars non abbia visitato e descritto (o appunto immaginato).

In più di un'occasione, a elogio di quelli che più ha amato, ha detto Borges che, più che scrittori, sono intere letterature. Così alludendo alla copiosità anche materiale delle rispettive opere, ma soprattutto alla loro ispirazione multiforme e spesso spiazzante, tale da poter apparire scritte da tanti autori diversi. Naturalmente era anche il caso dello stesso Borges, in gioventù fanatico ammiratore di quel Walt Whitman che a chi lo rimproverava di contraddirsi rispondeva che, essendo “vasto”, “conteneva moltitudini”. E in effetti un respiro whitmaniano – di un'epica dell'io, se è consentito il paradosso – hanno anche i versi del primo Cendrars. L'esordio “ufficiale” (quello registrato come tale, voglio dire, nelle storie letterarie – perché, come si vedrà, nemmeno questo dato può dirsi al sicuro dalla mitobiografia), è *Les*

Pâques: che nel 1912 mette in versi salmodianti, e scampananti rime bacciate (Andrea Zanzotto ne farà una parodia irresistibile, *La Pasqua a Pieve di Soligo*, nel '73 raccolta nelle sue, di *Pasque*), l'odissea creaturale nella città di Whitman, quella bagnata dal fiume Hudson: dove il poeta ventiquattrenne, ma con alle spalle esperienze già bastanti per tre o quattro vite, l'anno prima era approdato per ricongiungersi con l'amata Féla Poznanska. Nella terza edizione, accompagnata nel '26 da otto notevoli incisioni dell'artista fiammingo Frans Masereel, il poemetto prenderà il titolo definitivo *Les Pâques à New York*: e da questa versione è desunta la nuova traduzione di Ottavia Pojaghi Bettoni, proposta da un piccolo editore romano dall'ardente vocazione confessionale, che infatti ne ha affidato la prefazione al cardinale Gianfranco Ravasi, insigne teologo e letterato.

Dati questi presupposti non può troppo sorprendere (come invece sulle prime, confesso, non ha mancato di fare) che il titolo suoni, ora, *Resurrezioni a New York*. L'arbitrio è marcato, nel trascegliere – da un'espressione volutamente polisensa, e oltretutto interreligiosa, come "Pasqua" – il significato canonico della liturgia cristiana; ma, al di là delle intenzioni edificanti (abbastanza improbabili, va aggiunto, con un tipo come Cendrars), e tenendosi prudentemente strette a questo punto le precedenti versioni di Luciano Erba e Rino Cortiana, il *misreading* è prezioso. Perché, ancorché preterintenzionalmente appunto, coglie il senso profondo di quel vero e proprio viaggio iniziatico: dell'inabissarsi dell'autore nelle acque torbide, parodicamente lustrali, della Città che non dorme mai (definizione, questa, che curiosamente data allo stesso 1912).

È un vero e proprio battesimo quello che segna la nuova nascita del poeta: non a caso all'indomani della composizione del testo (datato "aprile 1912") e nel ripartire da New York (come riportato dalla figlia Miriam nella fondamentale biografia paterna), il 5 maggio 1912, il poeta schizza un proprio autoritratto siglandolo in calce "Jes suis l'autre! F.S.". Dove le iniziali sono quelle del suo vero nome, Frédéric Louis Sauser, e il motto quello a suo tempo foggiososi dal suo maggiore ispiratore, lo pseudonimico a sua volta Gérard de Nerval, in calce al ritratto fotografico fattogli nientemeno che da Félix Nadar. Al ritorno a Parigi, una volta per tutte, lui sarà "Blaise Cendrars". Lui stesso (nel "primo frammento d'una autobiografia" pubblicato nel 1929, *Una notte nella foresta*, tradotto nel 2018 da Lamantica) scioglierà le allusioni di questo pseudonimo: "non ambisco ad alcun ruolo da interpretare, mi limito a fare degli autodafé. Come indica il mio nome: cendrars *Tutto ciò che amo e afferro In cenere presto si tramuta...*". La fonte, indicatagli dal poeta tedesco Ludwig Rubiner, è nella poesia *Ecce Homo* di Nietzsche, e Cendrars (il quale aggiungeva che pure "Blaise viene da *braise*, brace") la commenterà nel primo volume della tetralogia, l'ancora non integralmente tradotto *L'Homme foudroyé*: "scrivere è bruciare vivi, ma anche rinascere dalle proprie ceneri" (*cendres*).

Quello della Fenice è il motivo più insistente, nella mitobiografia di Cendrars (forse perché s'era uccisa dandosi alle fiamme la prima amata, l'ebrea Hélène Kleinmann, a San Pietroburgo nel 1908): il quale di certo pensa alla sigla scelta appunto da Nerval, traduttore del *Faust* di Goethe, per l'Eterno Femminino celebrato nelle *Figlie del fuoco*. Il significato esplicito di questo titolo si trova nel racconto *La regina di Saba*, nel quale Nerval – tornato, a sua volta un po' frastornato, da un lungo e cruciale viaggio in Oriente – aveva suddiviso l'umanità in due stirpi: i Figli del Fango sono i potenti della Terra, coloro che ambiscono alla gloria terrena, mentre i Figli del Fuoco, discendenti di Caino, sono i maledetti, i vagabondi, i sognatori, insomma i *desdichados*: cioè i poeti. Ma un'altra loro caratteristica è quella di vivere tante vite quante sono le identità che di volta in volta assumono e dismettono, bruciando sé stessi ma sempre risorgendo dalle proprie ceneri: "Io sono l'altro", appunto. Quella che il nostro Emiliano Ceresi argutamente ha definito "Cendrars renaissance" non designa dunque solo la contingenza editoriale.

Almeno un'altra lezione fondamentale, a Cendrars che fra le sue sterminate e disordinatissime letture non annoverava quelle dei filosofi (a parte il prediletto Schopenhauer), aveva dato Nietzsche: "il mondo è [...] divenuto per noi ancora una volta 'infinito': in quanto non possiamo sottrarci alla possibilità che esso *racchiuda in sé interpretazioni infinite*". L'aveva già fatta sua un altro bel giramondo, Alberto Savinio (citato come "ciarlatano" in una pagina di *Bourlinguer*), quando in *Hermaphrodito* aveva scritto che "le verità sono molte, che l'assoluto non esiste, che la verità è appunto tale perché si contraddice". Ma è Cendrars a portarla alle estreme conseguenze. In *Bourlinguer*, candido, confessa: "Non bisogna voler giudicare. Si può capire appena il prossimo. Curvandosi sull'altro tutto è riflesso o illusione, visto che ogni uomo ha la sua verità e che nessuna verità è di questo mondo".

Ancora oggi, a dispetto della bibliografia copiosa che s'è assommata sulla sua opera (i classici della modernità, in Francia, sono monumentalizzati con molto maggiore solerzia che da noi: fra il 2013 e il '17 a Cendrars sono stati dedicati, dalla Pléiade Gallimard, quattro corposi tomi e un Album), non è chiaro se, come raccontato in *Una notte nella foresta*, a bordo della sua Transiberiana (alla quale dedica nel 1913 il suo secondo, formidabile poemetto), si sia spinto davvero sino in Cina (parrebbe proprio di no); né se, come da lui annotato in ogni suo profilo biografico, la sua opera prima non sia da considerare *Pâques* bensì una *Légende de Novgorode* a suo dire pubblicata in traduzione russa, in quattordici esemplari, a Mosca nel 1909 (in Russia in effetti Cendrars aveva soggiornato per più di due anni, al seguito del mitico commerciante e faccendiere Rogovine, dopo essere scappato di casa quindicenne: a questo episodio inaugurale, la prima d'una serie interminabile di fughe, è dedicato il secondo lacerto d'autobiografia, *Volo a vela*, pubblicato nel '32 e tradotto ora per la prima volta, da Riccardo Lombardi e Luciana Cisbani, per Casagrande). Considerato a

lungo il più tipico degli *pseudobiblia*, grande è stata la sorpresa quando un poeta bulgaro, nel 1995, ha rintracciato un esemplare di questa *Légende* in una biblioteca di Sofia. Dopo che ne è stata pubblicata una retro-versione in francese, esperti bibliologi hanno però concluso che la copia in questione (se non il testo russo che vi è riportato) è da considerarsi un falso. Comunque lo si voglia interpretare, non solo questo episodio è *legghenda* ma, si capisce, l'intera esistenza che vi trova epitome (nel 1948, proprio mentre sta lavorando alla sua tetralogia autobiografica, a Henry Miller – suo sfegatato ammiratore che gli dedica il “medaglione” più lungo ed esaltato fra quelli da lui raccolti nei *Libri nella mia vita* – scrive Cendrars dell'unica “verità primaria” che è la “pluralità delle verità”: “la menzogna letteraria è un'altra verità – e soprattutto nell'autobiografia”; ampi lacerti del carteggio fra i due sono stati tradotti nel 2016 da Lamantica).

Volendo fare sommaria quanto necessaria sintesi della più intricata delle bibliografie, si può dire che quattro siano le “vite” letterarie di quella Fenice, o di quell'intera letteratura, che fu Cendrars. Nella prima, 1909-1917, è stato prevalentemente un poeta; nella seconda, dal 1918 al 1929, un narratore d'invenzione (la **traduzione adelphiana, nel 2018**, del capolavoro di questa maniera, *Moravagine* apparso nel 1926, si può ben ritenere l'innescò della *renaissance* editoriale in corso); nella terza, dal '29 al '39, un reporter e saggista; nella quarta, dal '43 al '49, l'autore della più volte citata tetralogia (nel '56 si registra un ritorno al romanzo, con *Emmène-moi au bout du monde!...*, ma quell'anno un primo ictus, seguito due anni dopo da un secondo, lo mette fuori gioco; dopo aver conseguito la Legion d'onore ed essersi convertito al cattolicesimo, come detto Cendrars si spegne all'inizio del '61 nella sua casa di Parigi). Di questo complesso retablo, le storie letterarie hanno sino a oggi valorizzato quasi solo la prima anta, quella eroicamente contigua (ma mai aderente) alle avanguardie della Parigi ruggente; molto studiati sono il complesso rapporto con l'archimandrita di quella stagione irripetibile, Guillaume Apollinaire, nonché la complicità coi grandi pittori del tempo (Chagall, Léger e a più riprese l'amico Modigliani, nonché “forse” Picasso, hanno ritratto – ciascuno diversissimamente dagli altri – i suoi lineamenti spigolosi e inconfondibili). E varrebbe senz'altro la pena mettere in cantiere una nuova edizione del suo *corpus* poetico, quasi tutto compreso in quella stagione ma a sua volta variegatissimo nei temi e nei modi.

La sensibilità letteraria di oggi trova senz'altro maggiori motivi d'interesse, però, nella terza e nella quarta “vita” di Cendrars: in quella, per lo più riproposta oggi infatti, che letta con le categorie odierne pare un'anticipazione sorprendente dell'*autofiction* e del *non fiction novel*. Se il primo cartellino *à la page* (e ormai non più tanto tale) mi è sempre parso tautologico, e dunque superfluo (ogni autobiografia dimostra l'assunto famoso di Kafka: “Confessione e bugia sono la stessa cosa; per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può

esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, la menzogna”), più interessante è senz’altro il secondo. I sullodati manuali fissano la sua invenzione al 1966, quando Truman Capote definisce il suo *In Cold Blood* una “creative non-fiction”; ma a lui spetta il conio della parola, non certo l’invenzione della cosa (se mai, poi, un genere letterario possa essere inventato *ex nihilo*).

Prima di lui c’è stato senz’altro il Curzio Malaparte di *Kaputt* e della *Pelle* (il “disgustoso e geniale Curzio Malaparte, autore di *Kaputt*“, al quale Cendrars non a caso dedica il capitolo su Napoli di *Bourlinguer*); prima ancora, negli anni Trenta, ci sono George Orwell a Parigi e Londra e in Catalogna, e il Borges della *Storia universale dell’infamia*; ma una buona candidatura a fondatore del genere (volendosi limitare al Novecento, si capisce) ritengo sia quella di chi nel 1925 ottiene uno strepitoso successo con *L’Oro*, la storia (vera, appunto, ma epicizzata sino all’inverosimile) di quel “generale Suter” (al secolo il commerciante svizzero John August Sutter) che, prima di cadere in disgrazia, divenne nell’Ottocento l’uomo più ricco d’America e l’“imperatore della California” (diverse le edizioni italiane, l’ultima nel 2001 da Guanda).

Invano tentò di ripetere l’*exploit*, Cendrars, raccontando nel 1930 la vicenda non meno “romanzesca” di Jean Galmot in *Rhum* (tradotto da Editori Riuniti nel 1998). Non solo anticipò Capote seguendo il processo clamoroso al malversatore della Guyana (come l’autore di *In Cold Blood* farà con quello a Smith e Hickcock, trucidatori della famiglia Clutter), ma corredò il suo testo di una quantità di fotografie (come farà, usando quelle di Robert Doisneau, nel *reportage* dedicato nel ’49 alla *Banlieue de Paris*; ma anche nella seconda edizione di *Volo a vela*, nel ’60, per il resto seguita da quella di Casagrande – che però omette, non si sa perché, le immagini volute dall’autore). Nella sperimentazione fototestuale parrebbe dunque Cendrars in lieve ritardo, per una volta, considerando che del 1928 è *Nadja* di André Breton, il “papa” dei surrealisti a lui sommamente indigesti, e che «Documents», la rivista di Georges Bataille e Carl Einstein, esce fra il ’29 e il ’30. Ma, al netto del trattamento assai diverso delle immagini nel testo di Cendrars (il quale del resto sin dalla sua prima stagione “d’avanguardia” pensa i suoi testi iconicamente: il poema del ’13, *La Prose du Transsibérienne*, sebbene quasi sempre trasposto in edizioni “lineari”, era in origine **uno spettacolo pieghevole** di due metri ripiegato in un albo alto cinquanta centimetri, concepito e realizzato insieme a Sonia Delaunay, che l’aveva dipinto in forma “simultanea”), a lui spetta invece il primato nel trattamento “concettuale” della fotografia: con la raccolta *Kodak*, pubblicata nel 1924, lo stesso anno dunque del primo manifesto surrealista, che grazie a Mia Lecomte e Interno Poesia vede finalmente la luce per intero (dopo le scelte proposte da Erba e Cortiana) nella nostra lingua.

A dispetto del titolo (che l’azienda omonima ingiunse all’autore di emendare: sicché a partire dalla seconda edizione del ’44 il titolo

divenne il precedente sottotitolo, *Documentaire*, semplicemente volto al plurale; bene ha fatto Lecomte a restaurare quello della *princeps*), non comprende fotografie il testo di *Kodak*, le cui “istantanee verbali” (come le definirà l'autore) semmai evocano l'immediatezza e la frammentarietà di quel linguaggio: “cattive fotografie dove compaio appena” (come dice Cendrars nella dedica di un esemplare del libro, riportata da Lecomte). In effetti la sintassi, in prevalenza nominale, esclude con puntiglio ogni traccia di soggettività da parte del “fotografo”, in quello che si fa davvero un “genere nuovo” di poesia (come non mancherà di vantarsene l'autore): se è vero che di lì a poco viene praticato pure da quell'altro astuto poligrafo che fu Paul Morand (delle poesie di Cendrars, in seguito, anche prefatore), con l'“album de photographies lyriques” di *U.S.A. 1927*, raccolta pubblicata nel '28.

Questa “riduzione dell'io”, che il discepolo pratica dettando con negligenza i suoi versi al dittafono (così dirà d'aver fatto Morand), il maestro l'aveva ottenuta con un procedimento molto più radicale, che dà un senso ulteriore alla metafora “fotografica” del titolo e che sarà lui stesso a rivelare *a posteriori*, nel primo volume della “tetralogia”, *L'Homme foudroyé*. Quasi tutto il testo di *Kodak* è desunto infatti, cioè “fotografato”, dalle pagine di un romanzo *pulp* di Gustave LeRouge, *Le Mystérieux Docteur Cornélius* (pubblicato in *feuilleton* fra il 1912 e il '13), che Cendrars, suo ammiratore sincero, confesserà d'essersi limitato a sforbiciare e ri-montare nel “*découpage*” delle proprie “riprese”. Questo principio costruttivo, implicito nel gioco dadaista del *cadavre exquis* (col quale, aveva predicato qualche anno prima Tristan Tzara, si potevano comporre poesie estraendo parole a caso dal dizionario), verrà adottato sistematicamente solo negli anni Cinquanta, con la tecnica del *cut-up* e *fold-in*, da Brion Gysin e William Burroughs; per essere poi adattato al cinema (dalla cui logica in fondo deriva, come mostra il “montaggio” di Cendrars) da Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, autori di *Verifica incerta* nel '64, e coniugato all'informatica da Nanni Balestrini con le poesie di *Tape Mark* (1961) e il romanzo *Tristano* (1966): proprio la “riduzione dell'io”, si ricorderà, era infatti un postulato della neoavanguardia poetica dei Novissimi, predicato nell'introduzione all'antologia omonima, sempre nel '61, da Alfredo Giuliani.

Esperimento di *Kodak* a parte – si obietterà però – l'io di Cendrars, nonché “ridotto”, nei suoi testi appare sempre viceversa ipertrofico, onnipresente, debordante. Un io “aumentato” è il suo, possiamo dire oggi con un'altra metafora informatica, cioè a ben vedere “moltiplicato”. I viaggi di *Kodak* (dal fiume Hudson di whitmaniana memoria, nella prima splendida sezione «West», alle remote Isole Aleutine battute dai “venti ghiacciati del Polo”, passando per l'*highlight* di *Caccia all'elefante*, dove si fa esplicita l'analogia fra lo *shooting* fotografico e quello delle armi da fuoco) sono presentati come quelli di chi firma il libro (in calce datato “1887-1923”, affermando dunque che la sua elaborazione comincia all'atto stesso della sua nascita), ma di fatto

appartengono invece al vissuto (o più verosimilmente all'immaginazione) di un altro, LeRouge appunto.

L'adesione alla fotografia e al cinema, che porta Cendrars a collaborare a più riprese col grande Abel Gance ma anche a farsi regista in prima persona, a Roma nel 1921 (ultimando un film, *La Venere Nera*, funestato da una serie di incidenti poi uscito senza alcun successo e andato infine perduto, come racconta *Una notte nella foresta*), e poi appassionato cronista di *Hollywood, la Mecca del cinema* (reportage tradotto da Lucarini nel 1989), non è certo in nome di un "documentarismo" in senso veristico. Al contrario consente alla memoria, e all'immaginazione, di disporsi in associazioni analogiche e imprevedibili, reinventando spazi e tempi con una logica vertiginosamente non-lineare. Come dice lui stesso in *Bourlinguer*, "uno dei grandi piaceri di viaggiare non è tanto lo spostamento nello spazio quanto lo spaesamento nel tempo". E infatti questo testo (dalla genesi a sua volta legata alle immagini, se è vero che glielo aveva commissionato l'editore parigino René Kieffer – lo stesso che aveva pubblicato l'edizione di *Pâques à New York* con le illustrazioni di Masereel – come didascalia d'accompagnamento a diciotto tavole di Louis Valdo-Barbey, disegnatore come lui reduce della Grande Guerra, raffiguranti altrettanti porti del mondo; Cendrars ne scrive solo undici, che nel complesso lievitano però a più di quattrocento pagine...) è un *mash-up* verbale che si fa beffe di qualsiasi logica narrativa, un puzzle di memorie in libertà, un labirinto di digressioni sterminate e improvvisi "ritorni a bomba": "escrescenze", lo lodava Miller con metafora provocatoria, "che si tumefanno nel corpo del testo come veri tumori".

Alla fine di *Volo a vela* racconta Cendrars d'un suo ennesimo talento chissà quanto millantato, quello per la musica (che la mutilazione in guerra, sostiene, gli proibirà di continuare a coltivare), riportando l'insegnamento memorabile impartitogli dall'organista della cattedrale di Berna, Carl Hess-Rüetschi, del quale in effetti fu allievo a Neuchâtel nel 1908-1909. Il vecchio maestro gli riconosceva un dono per l'"invenzione", non accompagnata però dalla "costanza" e dal rigore necessari a un buon interprete. Poco male, concludeva Hess-Rüetschi: nella musica questa libertà forse non paga, ma nella vita sì: "niente è inaccettabile, tranne forse la vita, a meno di non accettarla per poterla reinventare ogni giorno!".

Quello che può frastornare e anche irritare il lettore di Cendrars, ma anche eccitarlo sino alla frenesia, è appunto la libertà sfrenata che l'autore si prende di *reinventare* e di *spaziare*, come si dice, in ogni sua pagina: con sovrano sprezzo di ogni cronologia e geografia. Uno dei porti di *Bourlinguer* è Napoli, dove Cendrars ha passato l'infanzia dai sette ai nove anni; ma il capitolo così intitolato dura poche pagine, mentre quasi solo di Napoli si parla nel capitolo in teoria dedicato a Genova, che di pagine ne assomma invece centosettanta. Proprio questa proliferazione teratologica di tempi e spazi è il principio

ordinatore – se così si può definire – dell'intera “tetralogia”.

Nell'episodio da noi di gran lunga più noto, in quanto tradotto da Giorgio Caproni (per Garzanti nel 1966, dopo il successo della sua versione, due anni prima, di *Morte a credito* di Céline), Cendrars dovrebbe raccontare come ha perso il braccio destro nella Grande Guerra: ma di avventure grandi e soprattutto minime, di quella guerra (alla quale ha preso parte volontario, lui cittadino svizzero, arruolandosi nella Legione straniera), ne racconta tantissime, evitando però minuziosamente di far cenno a quella decisiva cui pure il testo, *La mano mozza*, proditoriamente s'intitola.

Anche in questo caso capitoli-*flash* di poche pagine si alternano, senza alcun tentativo di ordinamento temporale, a digressioni di ottanta; e si *spazia* un po' su tutto il Fronte Occidentale (anche se la maggior parte della narrazione è impaludata nella Somme, la “terra di nessuno per eccellenza”). È quella che, con neologismo da lui coniato nel sottotitolo di *Volo a vela* (ancora una volta non si capisce perché non riportato dall'edizione Casagrande, anodinamente sottotitolata invece “racconto autobiografico”), Cendrars chiama “procronia”, in *Bourlinguer* definendola “forse, la più grande novità letteraria del XX secolo”, e spingendosi sino a paragonarla alla relatività di Einstein (per fortuna nello stesso libro Cendrars si prende anche un po' in giro, all'ennesima deviazione avvertendo: “ma questa è un'altra storia, come direbbe Kipling”). Nella *Mano mozza*, in ogni caso, questo disordine narrativo riproduce tutto sommato fedelmente quella che Cendrars chiama la “*pagaïe*”, cioè il “casino” (traduce Caproni) della guerra: “di tutte le scene di battaglia cui ho assistito m'è rimasta soltanto l'immagine d'un gran casino [...]. Lì sul posto e nel fuoco dell'azione non ci se ne rende conto. Manca la prospettiva per poter giudicare e non si ha il tempo di farsi un'opinione”. È quella che si può definire “sindrome di Fabrizio Del Dongo”: ricordando l'episodio celebre della *Certosa di Parma* in cui il giovane avventuriero di Stendhal, desideroso di prendere parte alla grande Storia, al termine d'una giornata interminabile di boati, polveroni e incredibile confusione, si rende conto d'essere stato nel bel mezzo della battaglia di Waterloo – senza essersi accorto di niente.

Anche l'identità soggettiva, da questo testo tutto in prima persona, finisce per essere messa in questione. Come ha notato il maggior studioso di Cendrars, Claude Leroy, l'ultimo capitolo della *Mano mozza* s'intitola “Matricola 1529”; e diamo per scontato che il soldato identificato da questa sigla sia quello che firma il testo. Ma sappiamo invece che il numero di matricola del volontario Cendrars, all'atto dell'arruolamento, era il 1742; e in seguito, nel reggimento della sua Legione Straniera, il 32893. Dettagli molto meno appariscenti li aveva verificati con attenzione, Cendrars, e in qualche caso li aveva corretti anche dopo l'uscita del libro. Impossibile pensare a un errore da parte sua: *io*, ancora una volta, *sono l'altro* (magari quel soldato tedesco che altrove racconta di aver ammazzato a coltellate, nel corso d'un terribile

corpo a corpo in trincea; in effetti quella stessa misteriosa matricola 1529 la attribuisce a un *boche* senza nome, nel frammento di una delle tante opere lasciate incompiute, *La Vie et la mort du Soldat inconnu*, pubblicata per frammenti nel '31). In *Bourlinguer* paragona i propri movimenti a quelli del “boxeur che si allena colpendo la propria ombra sul muro”.

C'è un episodio, fra i tanti memorabili narrati nella *Mano mozza*, che forse può spiegare meglio di altri le idiosincrasie di Cendrars, specie negli anni vissuti pericolosamente fra quei due “casini” trascendentali di guerre (la seconda, nel '40, il mutilato la vedrà di nuovo da vicino: in qualità di corrispondente *embedded* nel corpo di spedizione in Francia della Royal Army britannica). Durante una delle interminabili pause fra i combattimenti (sono – quelle della *drôle de guerre* nelle pieghe della guerra “vera”, e atroce – le pagine più belle del libro), racconta Cendrars d'essersi imbattuto, in una casa abbandonata nel bel mezzo della terra di nessuno, in una ricca biblioteca; e d'essersi appassionato a leggere le opere di Ambroise Paré, celebre medico alla corte cinquecentesca di Caterina de' Medici, “con stampe e tavole sulla chirurgia delle mammelle – incisione, ablazione”. Grazie a questo corso intensivo da autodidatta (ma in effetti nel 1907, all'Università di Berna, aveva frequentato i corsi di Medicina; in quel periodo fra l'altro incontrò Adolf Wölfli, il famigerato pittore internato nel manicomio di Waldau che sarà fra i modelli dell'indimenticabile Moravagine) qualche anno dopo potrà venire in soccorso, sostiene, della “*sua* bella”, la giovane attrice Raymone Duchâteau, che teme di avere un tumore al seno. Allora con una lametta da barba glielo incide con successo lui, che “per la prima volta in vita *sua* reggeva una lama con la sinistra!”. Commenta lo stesso Cendrars che “l'amore compie miracoli”. Certo, e altrettanti ne fa la fantasia.

Ma sarà in un certo senso quell'attitudine alla “chirurgia” a consentirgli, oltre che di cavarcela egregiamente con un braccio solo per il resto della vita (sarà nientedimeno che Georges Braque a disegnare, appositamente per lui, i comandi della rombante Alfa Romeo a bordo della quale girerà tutta Europa), di tagliare e incollare con tanta audacia i suoi puzzle di parole e immagini. Quel romanzaccio da lui “chirurgicamente” ridotto, in *Kodak*, a una costellazione di crudeli quanto eleganti *flashes* poetici, *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, racconta in effetti di due fratelli a capo di un'organizzazione criminale internazionale chiamata “La Mano Rossa” (in analogia con la Mano Nera, come si chiamava allora – più volte ricordata infatti in *Bourlinguer* – la mafia siciliana diffusasi in tutto il Mezzogiorno d'Italia e negli Stati Uniti). Mentre Fritz Kramm del duo è il brutale uomo d'azione, suo fratello Cornelius è il prototipo dello “scienziato pazzo”, geniale ma privo di scrupoli. La sua specialità, che ne fa uno “scultore di carne umana”, è la “carnoplastica”: tecnica appunto chirurgica che consente a suo fratello, e agli altri criminali della banda, di acquisire le fattezze di chiunque vogliano.

Non so se conoscessero questo monnezzone anni Dieci i creatori di *Mission: impossible*, la serie cinematografica nella quale un secolo dopo Tom Cruise e i suoi drughi, impiegando un non ben precisato dispositivo che coniuga scanner e stampante 3D, riescono a realizzare in brevissimo tempo maschere perfettamente ingannevoli (e oggi pare che la tecnologia protesica sia vicina a rendere possibile questa magia). Ma certo se n'era valso, un secolo fa, l'ingegnoso quanto infaticabile Cendrars, per costruire la sua opera labirintica e infinitamente ingannevole: l'unico monumento che si potesse costruire colui che, sin dal principio, aveva deciso di essere un altro.

Riferimenti bibliografici:

Blaise Cendrars, *Resurrezioni a New York*, traduzione di Ottavia Pojaghi Bettoni, prefazione di Gianfranco Ravasi, con otto tavole di Frans Masereel, Ignazio Pappalardo Editore, 2025, 76 pp., € 16;

Id., *Bourlinguer. Storie di porti*, a cura di Riccardo Benedettini, traduzione di Albino Crovetto, Lamantica, 2025, pp. 437, € 25;

Id., *Kodak (documentario)*, a cura di Mia Lecomte, Interno Poesia, 2026, pp. 157, € 15;

Id., *La mano mozza*, traduzione di Giorgio Caproni, prefazione di Andrea Cortellessa, Einaudi, 2026, pp. XLII-328; € 20;

Id., *Volo a vela. Racconto autobiografico*, traduzione di Riccardo Lombardo e Luciana Cisbani, Casagrande, 2026, pp. 73, e 16,50.



Andrea Cortellessa

Andrea Cortellessa è critico letterario, storico della letteratura e professore associato Università degli Studi Roma Tre, dove insegna Letteratura italiana contemporanea. Il suo ultimo libro è *Con l'ascia dietro le nostre spalle. Amelia Rosselli* (Electa, 2024).



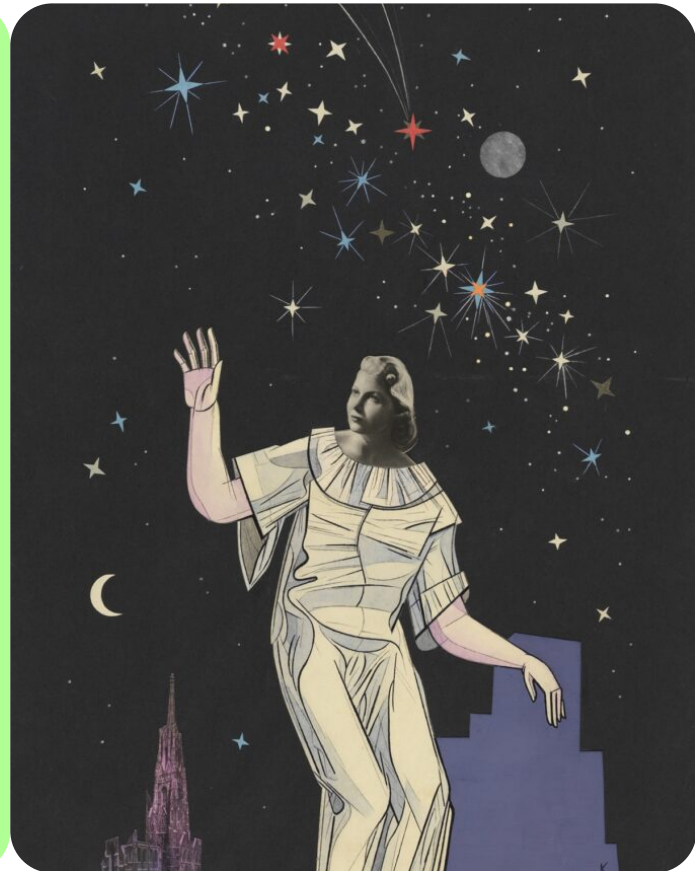
NEWSLETTER

Le vite degli altri

Le vite degli altri è una newsletter che racconta di vite che non sono la nostra: vite straordinarie, bizzarre o comunque interessanti.

La scriviamo noi della redazione di Lucy e arriva nella tua mail la domenica, prima di pranzo o dopo il secondo caffè – dipende dalle tue abitudini.

ISCRIVITI



CONTENUTI CORRELATI

BENEDETTA FALLUCCHI

I nostri nonni erano più felici di noi?

01.09.2026



LA REDAZIONE DI LUCY

Emozioni

01.09.2026



Lucy

SULLA
CULTURA



Vuoi parlare di affari?
business@lucyonline.it

Sei un ufficio stampa?
press@lucyonline.it

Hai bisogno di aiuto?
supporto@lucyonline.it

Lucy ringrazia Ostello Bello
per la collaborazione



VUOI RICEVERE
LA NOSTRA NEWSLETTER?

ISCRIVITI



COLLABORA CON
NOI

Hai delle buone idee che
possono essere adatte a
Lucy?

SCRIVICI

[CHI SIAMO](#) [TERMINI E CONDIZIONI](#) [PRIVACY POLICY](#) [COOKIE POLICY](#) [PREFERENZE SUI COOKIE](#) [FAQ](#)
[CREDITS](#)

Lucy sulla cultura è un prodotto editoriale di Lucyonline srl. Codice fiscale e partiva IVA 12414970967. Sede legale: Via della Chiusa 15, CAP 20123 – Milano (MI). Sede operativa: piazza Carlo Felice 85, CAP 10123 – Torino (TO) – ISSN 3034-9826