



HAL
open science

**Il racconto poliziesco come lotta politica : analisi
tematica del “Der des ders”, da Didier Daeninckx a
Jacques Tardi**

Alberto Pellegrini

► **To cite this version:**

Alberto Pellegrini. Il racconto poliziesco come lotta politica : analisi tematica del “Der des ders”, da Didier Daeninckx a Jacques Tardi. RILUNE - Revue des littératures européennes, 2020, Le Roman policier : lire et écrire l'enquête en Europe, 14. halshs-03414786

HAL Id: halshs-03414786

<https://shs.hal.science/halshs-03414786>

Submitted on 4 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° 14, 2020

RILUNE – Revue des littératures européennes
“Le Roman policier :
lire et écrire l’enquête en Europe”

ALBERTO PELLEGRINI
(SORBONNE UNIVERSITÉ)

**Il racconto poliziesco come lotta politica :
analisi tematica del *Der des ders*,
da Didier Daeninckx a Jacques Tardi**

Pour citer cet article

Alberto Pellegrini, « Il racconto poliziesco come lotta politica : analisi tematica del *Der des ders*, da Didier Daeninckx a Jacques Tardi », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 14, *Le Roman policier : lire et écrire l’enquête en Europe*, (Michele Morselli, éd.), 2020, p. 155-170 (*version online*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L’article s’ouvre sur la définition du schéma interprétatif utilisé dans l’analyse, afin d’encadrer l’approche politique de l’écriture de Didier Daeninckx et Jacques Tardi. Il se poursuit par la présentation des conditions qui ont permis aux deux auteurs de collaborer à l’adaptation du roman *Le Der des ders* en bande dessinée. Une grande importance est accordée à la démonstration de la cohérence de ce titre de Didier Daeninckx au sein de l’œuvre de Jacques Tardi : on retrouve dans le roman plusieurs motifs éthiques et esthétiques récurrents dans la carrière du dessinateur. La dernière partie se concentre sur la pratique effective de la transposition, mettant l’accent à la fois sur l’adaptation narrative des séquences et sur le style graphique adopté par Tardi, entre fidélité à l’original et nécessité de le modifier en raison des différences des supports.

Mots-clés : bande dessinée, anarchisme, Grande Guerre, littérature engagée, polar.

EN The article opens with the definition of the interpretative scheme used in the analysis, framing Didier Daeninckx and Jacques Tardi’s political approach to writing. It continues with the presentation of the practical conditions that allowed the two authors to collaborate at the comic adaptation of the novel *Le Der des ders*. In this article great importance is assigned to demonstrating the coherence of this title by Didier Daeninckx within the work of Jacques Tardi : in fact, in this historical crime novel we can find ethical and aesthetic motifs recurring in the work of the cartoonist. The last part finally focuses on the actual practice of transposition, emphasizing both the work on the narrative sequences and the style adopted by Tardi, between fidelity to the original and the need to modify it due to the different support.

Keywords : graphic novel, anarchism, Great War, committed literature, detective novel.

ALBERTO PELLEGRINI

Il racconto poliziesco come lotta politica :
analisi tematica del *Der des ders*,
da Didier Daeninckx a Jacques Tardi

*Le roman policier est plus une nébuleuse
comme un arbre, cet ensemble mou est
composé d'œuvres individuelles différentes
plus par leur ton que par leur structure. Or
le ton c'est le style. Et le style n'est pas une
différence spécifique mais une marche
individuelle (comme la voix), aussi du
roman policier on ne peut rendre compte
que par un signalement, un portrait-robot.
Au roman policier il faut appliquer la
méthode policière. Chaque auteur se
distingue par ses empreintes digitales et par
les touches particulières de sa machine à
écrire¹.*

Rafael Pividal, « Un roman policier »

Il fumetto, nona arte, conquista sempre più spazio all'interno del dibattito culturale. Tuttavia, a più riprese gli studiosi ne hanno rilevato lo statuto ancora incerto all'interno del sistema delle arti². È per questo motivo, probabilmente, che il fumetto si è spesso avvicinato con timidezza alla possibilità di adattare un'opera letteraria : diversi critici hanno notato come, quando l'operazione non fosse stata giustificata dall'intento divulgativo, far accompagnare il testo dal disegno abbia per lungo tempo corrisposto alla corruzione della purezza della scrittura³.

¹ RAFAEL PIVIDAL, « Un roman policier », in *Roman*, n° 24, *Poétique du polar*, 1988, p. 73.

² Cf. THIERRY GROENSTEEN, *Un Objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'an 2, 2008 ; *Id.*, *La Bande dessinée au tournant*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017.

³ Cf. JACQUES DÜRRENMATT, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; VITTORIO FRIGERIO, *Bande dessinée et littérature : intersections, fascinations, divergences*, Macerata, Quodlibet, « Elements », 2018.

Allo stesso modo, al poliziesco si accompagna l'etichetta di genere minore⁴. È forse per questo motivo che i romanzi gialli sono stati adattati a fumetti da subito e con più facilità : così fosse, si potrebbe dire che sceneggiatori e disegnatori si sono impossessati di queste storie con meno imbarazzo e timore reverenziale⁵.

Leonardo Sciascia ha scritto che « la detective story nasce nel momento in cui, almeno in teoria, la legge viene proclamata “uguale per tutti” : e in un certo senso risponde all'esigenza delle classi popolari che effettivamente lo sia, uguale per tutti⁶ ». Questa ricerca di giustizia propria al racconto poliziesco è una delle caratteristiche essenziali per comprendere l'adattamento a fumetti del *Der des ders*, romanzo di Didier Daeninckx sceneggiato e disegnato da Jacques Tardi. Il primo è un giallista di fama particolarmente attento alle questioni sociali ; il secondo un autore di fumetti famoso per le sue serie fantastiche (*Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*), i suoi adattamenti (quattro tomi dedicati a Nestor Burma, tratti dai volumi di Léo Malet), il suo interesse per la Grande Guerra e la ricostruzione storica (*Stalag IIB*).

Il romanzo di Didier Daeninckx è stato pubblicato nella « Série noir » di Gallimard nel 1984, mentre l'adattamento ad opera di Tardi è uscito nel 1997⁷. Il titolo si rifà a un'espressione che designava la Grande Guerra come la *Der des ders* (“l'ultima delle ultime”); per estensione, l'espressione al maschile indica il fante, chi ha combattuto in trincea, e dunque “l'ultimo tra gli ultimi”. Quella tra Didier Daeninckx e Jacques Tardi non è una collaborazione spontanea, ma nata dall'invito della rivista *L'Express* all'editore di Tardi, Casterman : qualcuno dei redattori doveva aver notato l'affinità ideale dei due autori, tanto più di fronte alla passione del disegnatore per il poliziesco e per le disavventure della Grande Guerra, elementi che caratterizzano la trama del romanzo⁸.

⁴ In Francia questo pregiudizio si traduce nell'etichetta “roman de gare”, che equivale a “romanzo da stazione”. Questa espressione sottintende che si tratti di un genere di consumo, senza ambizioni estetiche o morali.

⁵ Si tratta ovviamente di una generalizzazione che presuppone diverse eccezioni, basti a titolo di esempio l'acclamato adattamento del romanzo di Paul Auster, *City of Glass*. Cf. DAVID MAZZUCHELLI e PAUL KARASIK, *City of Glass*, New York, Avon, 1994.

⁶ LEONARDO SCIASCIA, « Le chiavi del “giallo” » [1962], in *Id.*, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di PAOLO SQUILLACIOTTI, Milano, Adelphi, 2018, p. 50.

⁷ Cf. DIDIER DAENINCKX, *Le Der des ders*, Paris, Gallimard, « Série noir », 1984. DIDIER DAENINCKX e JACQUES TARDI, *Le Der des ders*, Paris, Casterman, 1997. Stando alle parole di Tardi, l'albo avrebbe venduto più di centomila copie. Per questa cifra approssimativa, cf. JACQUES TARDI e NUMA SADOUL, *Entretiens avec Numa Sadoul*, Paris, Éditions Niffle Cohen, 2000, p. 55.

⁸ A testimonianza del profondo interesse di Jacques Tardi per la letteratura poliziesca, si noti come l'autore abbia adattato — oltre all'albo oggetto di questa analisi — quattro romanzi di Léo Malet, dedicati al detective Nestor Burma, e tre di Jean Patrick Manchette.

Quest'articolo si propone principalmente di evidenziare due elementi dell'adattamento del *Ders de ders*: da una parte come quest'albo si inserisca coerentemente all'interno della produzione di Jacques Tardi, tanto per temi quanto per stile; dall'altra, il senso politico attribuito dagli autori all'atto di scrivere una storia poliziesca. Se per il primo aspetto è mancata fino a oggi una trattazione specifica, per il secondo si seguirà l'interpretazione contenuta nel volume scritto da Elfriede Müller e Alexander Ruoff, *Le Polar français. Crime et histoire*⁹. Si tratta di un testo con una tesi chiara ed esplicita: dimostrare, ispirandosi alla Scuola di Francoforte, che la caratteristica più meritevole e decisiva della letteratura poliziesca di area francese sia affrontare al suo interno la lotta politica che attraversa la Storia¹⁰. Il *polar* francese, secondo questa interpretazione, ha il merito di rendere evidente la frattura tra i diversi strati sociali, svelandone le origini storiche ed evidenziando così le ferite della società che avvelenano il dibattito politico e la vita civile del Paese: questi scrittori « situent la critique sociale et la description détaillée des divers milieux sociaux au centre de la trame narrative qui ne suppose plus aucune réconciliation avec le monde décrit¹¹ ». Una simile realtà implica almeno due novità all'interno dei codici di genere: da una parte, il detective che guida l'indagine non appartiene più al mondo ufficiale, non si presenta più come eroe senza macchia e senza paura; Eugène Varlot, il protagonista del *Der des ders*, per ben due volte nel romanzo rivendica di non essere uno "sbirro", ma un privato che non si fa rimarcare tra la folla per qualche qualità particolare. Dall'altra, lo scioglimento finale di questi racconti non ristabilisce nessuna armonia all'interno della società dei personaggi o dei lettori, ma culmina nell'amarezza e nella rabbia.

La tesi qui presentata è che l'opera di Jacques Tardi possa essere pienamente assimilata a questa concezione del romanzo poliziesco, e che la passione dell'autore per questo genere sia nata proprio in virtù degli ideali politici che vi ha riconosciuto. Tardi sostiene che, anche quando

⁹ ELFRIEDE MÜLLER e ALEXANDER RUOFF, *Le Polar français. Crime et histoire*, con una prefazione di FRÉDÉRIC H. FAJARDE, Paris, La Fabrique Éditions, 2002.

¹⁰ « Le polar traite d'une société dont les troubles proviennent de crimes historiques restés sans expiation ». E. MÜLLER e A. RUOFF, *Le Polar français...*, *op. cit.*, p. 15. Nella prefazione, lo scrittore Frédéric H. Fajardie loda la presa di posizione dei due autori, ma ritiene una grave mancanza l'assenza di citazione del conservatore Georges Simenon. Al di là delle sue convinzioni politiche, infatti, Fajardie ne sottolinea l'importanza cruciale per la storia del genere e l'acuta sensibilità sociale. Allo stesso tempo si noti come i due autori, descrivendo l'attenzione realista degli scrittori di *polar*, ne facciano risalire lo spirito all'attitudine di Gustave Flaubert e Honoré de Balzac.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

racconta le storie della Grande Guerra, la sua intenzione è sempre di parlare del mondo d'oggi¹² : « il donne une coloration politique à son discours. [...] [Q]uels que soient les sujets qu'il aborde [il] se place du côté du peuple, auquel il prétend redonner la parole et une dignité¹³ ». Da solo o sulla scia degli autori che adatta, Tardi cerca di ridare voce alle vite dimenticate dalla Storia, rimettendo in scena il caleidoscopio delle vicende umane nella loro drammatica varietà. Si tratta di quadretti isolati che, raccolti, compongono un affresco utile anche alla ricerca storica : « ce parti pris narratif qui met en avant la trajectoire individuelle d'un simple soldat rejoint le courant de la microhistoire¹⁴ ».

Tardi scrive per partito preso, come quando sceglie di raccontare la Comune attraverso l'adattamento del romanzo di Jean Vautrin¹⁵ ; e, soprattutto, scrive pensando al significato sociale e politico della propria opera : già in un *divertissement* del 1976 apparso sulla rivista *Charlie Mensuel*, dal titolo *La Bascule à Charlot*, l'autore inventa una storia ironica e allucinata solo per poterla chiudere con l'immagine della ghigliottina, contro cui invia i suoi strali a ridosso dell'esecuzione di una condanna capitale¹⁶. In una recente riedizione Futuropolis, un'altra storia precede il racconto appena descritto : si tratta della *Véritable histoire du soldat inconnu*¹⁷. Qui dei demoni popolano gli incubi e le allucinazioni di uno scrittore, quel Brindavoine che ciclicamente riappare nelle storie di Tardi con le sue avventure fondate sull'assurdo. Questa storia si chiude con la morte in trincea del personaggio, la sua sepoltura sotto l'Arco di Trionfo, e una didascalia in cui, di rimando al

¹² Per questo stesso motivo rimpiange parzialmente il tempo di quando i fumetti uscivano in rivista, raggiungendo un pubblico più ampio.

¹³ MARINE BRANLAND, « La Guerre lancinante dans l'œuvre de Tardi », in *Sociétés & Représentations*, vol. 29, n° 1, Tardi, 2010, p. 76.

¹⁴ VINCENT MARIE, « Fragments d'une guerre dessinée. La BD historique et la Grande Guerre », in *Le Débat*, vol. 195, n° 3, *Le sacre de la bande dessinée*, 2017, p. 179. Il testo continua così : « de plus en plus nombreux sont les auteurs qui s'intéressent aux archives locales ou familiales car elles touchent à des questions peut-être plus intimes et affectives. Elles favorisent l'incarnation de la guerre et permettent de donner un visage, une identité, aux soldats de papier qui sont mis en scène dans les bandes dessinées ». *Ibid.*

¹⁵ Cf. JEAN VAUTRIN, *Le Cri du peuple*, Paris, Éditions Grasset, 1999 ; JACQUES TARDI, *Le Cri du peuple*, Paris, Casterman, 2001. L'impegno è tale che Vincent Marie parla di Tardi come di un prigioniero di un discorso ideologico. Cf. VINCENT MARIE, « Entre mémoire et histoire. La fabrique d'un imaginaire de la Grande Guerre en bande dessinée : le cas de Jacques Tardi », in VIVIANE ALARY e BENOÎT MITAINE (a cura di), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, « Equinoxe », 2011, p. 201. « [Dans l'œuvre de Tardi] d'inévitables anachronismes subsistent, qui sont inhérents à la superposition d'une pensée politique marquée par un contexte social contemporain en mutation — le XX^e siècle —, sur un événement passé ». M. BRANLAND, « La Guerre lancinante ... », *op. cit.*, p. 66.

¹⁶ L'ultima condanna a morte per ghigliottina è eseguita in Francia, l'anno dopo, il 10 settembre 1977.

¹⁷ JACQUES TARDI, *La Véritable histoire du soldat inconnu/La bascule à Charlot*, Paris, Futuropolis, 2005.

passaggio precedente, Brindavoine conclude che la sua immaginazione, per quanto torbida, mai sarebbe stata capace di concepire l'orrore della trincea. La condanna è totale : Tardi è un autore che crede all'impatto sociale delle proprie opere, che realizza con una chiara intenzione politica. In questa chiusura si affiancano l'orrore inconcepibile della guerra e il monumento finale che tutto imbelletta e tradisce : due poli che si ritrovano anche nel finale del *Der des ders*¹⁸.

Il caso del *Der des ders* è però particolare, poiché unisce la passione di Tardi per l'intrigo poliziesco all'interesse per la Grande Guerra, vera ossessione narrativa del fumettista. Jacques Tardi si pone da questo punto di vista dapprima come « le passeur d'une mémoire familiale¹⁹ » ; poi la Grande Guerra diventa per lui un terreno di predilezione, un momento ideale per poter indagare l'agire umano in senso lato. Lo spirito con cui l'autore si mette all'opera è quello di mostrare una memoria rimossa, storie dimenticate che la retorica tende a nascondere : quello che interessa Tardi è rappresentare l'assurda vita di uomini cui sfugge il controllo della propria esistenza, in balia di obblighi inumani²⁰. In *Varlot soldat*²¹, il seguito dell'albo qui analizzato, il racconto si apre sul massacro del secondo attacco sull'Aisne, ed è chiaro sin dalle prime battute che i soldati non muoiono *per la patria*, ma sono sacrificati senza scrupoli *dalla patria*. Tardi affida il racconto a una visione diffidente e critica nei confronti del potere. La guerra è uno spazio in cui ogni umanità è soppressa, dove non esiste compassione e ogni azione disgraziata accade perché qualcuno l'ha voluto. L'obbligo militare svuotato di ogni senso è al centro della narrazione ; questa visione caratterizza trasversalmente i fumetti dell'autore, rendendoli

¹⁸ Il monumento è sempre in Tardi elemento negativo, in quanto simbolo del potere e dell'ufficialità. Nel secondo tomo del *Cri du peuple*, è mostrato l'abbattimento della colonna di piazza Vendôme, coronata di una statua di Napoleone : alle foto d'epoca Tardi aggiunge un ragazzino irriverente che urina sul volto del deceduto imperatore, cantando che non bisognerà più in futuro adorare eroi che in realtà non sono stati altro che tiranni. Cf. BERTRAND TILLIER e JEAN-PIERRE BERNARD, « Le Paris de Tardi : un XIX^e siècle éternel? Entretien avec Jean-Pierre Arthur Bernard », in *Sociétés & Représentations*, *op. cit.*, p. 41-49. Un altro caso di rapporto problematico alla statuaria celebrativa si trova in *La Fleur à fusil*. Cf. JACQUES TARDI, *Adieu Brindavoine* suivi de *La Fleur à fusil*, Paris, Casterman, 1974, p. 56.

¹⁹ V. MARIE, « Entre mémoire et histoire... », *op. cit.*, p. 189. Le sue storie nascono dai racconti della nonna circa le esperienze del taciturno nonno, Paul Tardi, e di uno zio tornato mutilato. Cf. J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 16. Una sua più recente serie racconta invece la storia del padre René, militare di professione, durante la Seconda guerra mondiale. Cf. JACQUES TARDI, *Stalag IIB*, tomi I-III, Paris, Casterman, 2012-2018.

²⁰ Nel paratesto di *C'était la guerre des tranchées*, Tardi parla di uomini « manipulés et embourbés ». Cf. JACQUES TARDI, *C'était la guerre des tranchées*, Paris, Casterman, « (À Suivre) », 1993.

Questa concezione della vita umana ritorna anche in altre opere. Cf. JACQUES TARDI e JEAN-CLAUDE FOREST, *Ici même*, Bruxelles, Casterman, 1979.

²¹ Cf. DIDIER DAENINCKX e JACQUES TARDI, *Varlot soldat*, Paris, L'Association, 1999.

compattamente un'opera di denuncia e testimonianza. Lo spirito di Tardi non è neutro, né tantomeno lo è lo sguardo che porta al racconto della guerra. È in questo contesto che bisogna collocare l'adattamento del *Der des ders*, e così notare la sua coerenza perfetta all'interno dell'opera dell'autore.

Il romanzo di Didier Daeninckx non parla della guerra, ma della sua eredità²²: da una parte stanno i corpi disfatti e la psiche turbata dei reduci; dall'altra i monumenti, simboli di una memoria ufficiale che non è una cronaca fedele di quanto successo in trincea, ma propaganda. All'inizio della vicenda, Eugène Varlot riceve la chiamata del colonnello Fantin de Laursadière, cui apparentemente è stato segnalato dal generale Hordant. Subito Varlot si ricorda di lui come di qualcuno che ha condotto i propri soldati al macello: ciò che si è fatto durante la Grande Guerra incide sul giudizio morale di ognuno. Sempre nella stessa tavola, la seconda, Varlot tende uno sguardo indulgente verso le nuove generazioni: « comment en vouloir à une jeunesse qui voit revenir son champion de polka dans une chaise roulante ?²³ ». Il tratto di Tardi e la penna di Daeninckx si concentrano a più riprese sui corpi di questi uomini distrutti dalla guerra senza tentennamenti²⁴.

I due poli del racconto appaiono con chiarezza sin dal principio, nel fumetto come nel romanzo: da una parte la coscienza di un'umanità ferita e mutilata, e dall'altra la denuncia dei responsabili.

Si può notare come parte dell'originalità di questo romanzo risieda nell'unione di due elementi: l'inchiesta come canovaccio e la riflessione su che cosa voglia dire costruire una memoria storica e collettiva. Tardi abbandona completamente, sin dai suoi primi racconti, il mito dell'eroe, la rappresentazione infiorettata di una guerra entusiastica, lontana nel tempo e quasi mitica. Il suo obiettivo diventa quello di ricostruire una memoria al di là delle celebrazioni e della memoria ufficiale, di scrivere un racconto che rispetti le proporzioni di una vita vissuta²⁵. La Storia

²² Il periodo che segue la guerra era già stato indagato da Tardi anche nel quinto episodio delle *Aventures d'Adèle Blanc-Sec*. Cf. JACQUES TARDI, *Le Secret de la Salamandre*, Paris, Casterman, 1981.

²³ D. DAENINCKX e J. TARDI, *Le Der des ders*, op. cit., p. 4.

²⁴ Due sequenze in particolare sono costruite intorno a questo tema: il matrimonio di un'amica di Irène, la compagna di Varlot; la visita di quest'ultimo in un sanatorio, dove si trova l'attendente del colonnello Fantin.

²⁵ Per il giovane Tardi, inesperto e dal tratto meno sicuro, vale l'accusa di prendersi gioco dei combattenti: è il caso delle reazioni alla prima storia ambientata durante la Grande Guerra pubblicata da Tardi su *Pilote* all'inizio degli anni Settanta. Nasce invece da questa stessa presa di posizione un atteggiamento a volte all'opposto: per esempio raccontando la Comune di Parigi nel *Cri du peuple*, Tardi « compose une fin héroïque, sur le registre de l'épopée, faisant des

diventa caleidoscopica, e Tardi ne mette in scena diversi frammenti che portano ognuno un elemento di verità. Emblematiche di questo spirito sono le due opere che — quasi unanimemente — segnano la maturità artistica dell'autore: si tratta di *Trou d'obus*²⁶ e di *C'était la guerre des tranchées*²⁷, due albi dove le vicende di alcuni soldati, raccontate attraverso la tecnica del ritratto incrociato, compongono una visione corale della Storia. Al tema della guerra corrisponde però una novità estetica: l'abbandono del colore, che in *La Fleur à fusil*²⁸ indugiava ancora su sangue ed esplosioni. « Montrer la guerre pose des problèmes d'ordre éthique et esthétique aux dessinateurs: peut-on magnifier la violence et la mort ?²⁹ ». Il cambiamento contenutistico — l'avvento di personaggi sconosciuti, soldati ordinari — accompagna dunque un cambiamento stilistico, compiuto in nome del senso del pudore e della sobrietà, contro la menzogna del racconto eroico³⁰: « la démarche tardienne s'oriente d'abord naturellement sur le terrain de l'émotion et de la compassion³¹ ». L'adattamento del *Der des ders* fa pienamente parte di questo nuovo modo di raccontare, a partire da una sceneggiatura pulita e semplice per finire con l'uso di un bianco e nero essenziale.

Ma come hanno lavorato Tardi e Daeninckx all'adattamento? In chiusura della storia si legge con chiarezza: « D'après le roman de Didier Daeninckx, Adaptation et dessin de Tardi³² ». Nell'intervista concessa a Numa Sadoul, Jacques Tardi racconta che i due erano « en contact constant. Cette collaboration n'était pas exactement de la même nature qu'avec Malet: [Tardi] faxai[t] [s]es planches à Didier, [il] lui faisai[t] part de [s]es modifications, attentif à son avis...³³ »: se ne ricava la visione di un lavoro supervisionato, dialogico, ma non propriamente collaborativo. L'azione di selezione del materiale e della

communards des vaincus magnifiques », e così fa « de cet événement un nouvel élan ». ÉRIC FOURNIER, « Tardi et la Commune de 1871 à travers *Le Cri du peuple*: roman graphique ou histoire graphique ? », in *Sociétés & Représentations*, op. cit., p. 59-60.

²⁶ Cf. JACQUES TARDI, *Le Trou d'obus*, Épinal, Imagerie Pellerin, 1984.

²⁷ Cf. nota 20.

²⁸ Cf. nota 18.

²⁹ ALAIN CHANTE e VINCENT MARIE, « Mythologies iconographiques de la Grande Guerre en bande dessinée », in VINCENT MARIE (a cura di), *La Grande Guerre dans la bande dessinée de 1914 à aujourd'hui*, Milano, Cinq Continent, 2009, p. 14.

³⁰ Cf. JACQUES TARDI, *Mouh mouh*, Bruxelles, Pepperland, 1984. Anche nell'intervista concessa a Sadoul Tardi dice: « je m'interdis certaines images violentes que j'ai pu faire allègrement à une époque ». J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, op. cit. p. 21.

³¹ VINCENT MARIE, « Entre fiction et histoire: la construction d'un imaginaire de la Grande Guerre chez Jacques Tardi », in *Id.*, (a cura di), *La Grande Guerre...*, op. cit., p. 41.

³² D. DAENINCKX e J. TARDI, *Le Der des ders*, op. cit., p. 80.

³³ J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, op. cit., p. 90.

scrittura della sceneggiatura era legata essenzialmente alle scelte di Tardi.

Jacques Tardi è abituato al lavoro su di un testo già scritto e, anzi, comincia la sua pratica di fumettista proprio con un adattamento dilettantistico: *The Story of the Lost Special* di Arthur Conan Doyle³⁴. Il suo approccio è essenzialmente libero: « ce qui me convient le mieux [par rapport au travail solitaire ou avec un scénariste] c'est l'adaptation de romans. Là, je suis tranquille: je choisis le texte et, une fois que l'accord a été trouvé avec les ayants droit, je suis libre de mes choix d'adaptation sans que rien ne me soit imposé³⁵ ». Tardi, nella scelta di quale libro adattare, sceglie di privilegiare dei romanzi considerati “minori”, perché « si tout est millimétré, le dessinateur ou le metteur en scène ne peuvent plus respirer³⁶ ». In questa categoria una particolare menzione è riservata a Léo Malet, dove una trama leggera e i limiti dovuti alla censura lasciano all'autore di fumetti la libertà della rappresentazione urbana, spingendolo a fare dei sopralluoghi in città³⁷. Questo aspetto dell'approccio di Tardi è presente in diverse interviste, e sottolinea come il suo interesse artistico sia ancora una volta principalmente figurativo, legato alle atmosfere, tanto che a volte egli si trasforma in un regista-scenografo più che in autore³⁸.

Non si può tuttavia dire che quanto vale per Léo Malet sia vero anche per l'adattamento a Didier Daeninckx. Anche se nato dall'invito

³⁴ Un giallo, non a caso. Il primo fumetto che cerca di far pubblicare — esaminato da René Goscinny e poi rifiutato — riguarda invece la Grande Guerra (*Le Bochofage*). Questa storia sarà infine pubblicata su *Libération* nel maggio 1975. Quello che interessa è notare come il giallo, la guerra e l'adattamento di un testo preesistente siano sin dal principio lo sbocco narrativo per eccellenza dell'autore.

³⁵ JACQUES TARDI e BENOÎT MOUCHART, « Abattre les jours. Entretien avec Benoît Mouchart », in *Le Débat*, *op. cit.*, p. 104. A questo proposito, si tenga presente quanto raccontato da Tardi nella stessa pagina rispetto alla sua collaborazione con Manchette: un primo tentativo fallisce (*Fatale*), una collaborazione tra i due non ha dei risultati encomiabili (*Griffu*) e solo quando Tardi metterà mano indipendente ai romanzi dello scrittore sarà soddisfatto del risultato. Circa le libertà e le integrazioni di Tardi alle opere che adatta, in particolar modo per quanto riguarda Léo Malet, cf. PETER SCHULMAN, « Le “Stylo-Caméra”: Léo Malet vu par Jacques Tardi », in JACQUES MIGOZZI (a cura di), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, « Littératures en marge », 2000, p. 523-534.

³⁶ J. TARDI e B. MOUCHART, « Abattre les jours... », *op. cit.*, p. 104.

³⁷ « C'est uniquement pour ça [le plaisir des repérages] que j'adapte ses romans. Je choisis le livre en fonction de l'arrondissement dans lequel j'ai envie d'aller me balader ». J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 85. Un approccio simile nel rigore è quello di François Bourgeon, che per la verosimiglianza dei suoi albi storici, come *Les Passagers du vent*, ricostruisce in volume pianta e palazzi del quartiere dove i suoi personaggi si muovono.

³⁸ Parlando della sua preferenza per Jacobs, l'autore di *Black et Mortimer*, a scapito di Hergé, l'autore di *Tintin*: « Ce qui me séduit chez Jacobs, c'est surtout l'ambiance qui naît du dessin, les pavés luisants... les repérages, toujours ! ». J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 26.

dell'editore, questo lavoro coniuga due spiriti affini tanto nelle tematiche quanto nello stile: ritroviamo in entrambi la precisione toponomastica³⁹, l'andatura cronachistica che rinuncia all'intreccio, l'attenzione ai modelli automobilistici⁴⁰. Ogni dettaglio è per loro portatore di storie, ed è tanto più vero nel disegno: « le rapport de Tardi au détail des objets et des situations se double d'une sensibilité particulière aux lieux et aux traces qu'ils peuvent contenir⁴¹ ». Questo si traduce in Tardi in una grandissima attenzione alla scenografia, un approccio da archivista che per l'autore è parte integrante del piacere del proprio lavoro⁴²: è Tardi per primo ad aver bisogno « de croire à ce qu'[il] raconte et dessine⁴³ », « de [se] raccrocher à des éléments graphiques susceptibles de [lui] procurer un petit plaisir⁴⁴ ».

Cosciente dell'importanza della piacevolezza per il lettore di un fumetto, Tardi resta fedele alla trama e alle svolte del romanzo, e mette l'accento sull'organizzazione della tavola e sulla resa grafica: le differenze si limitano ad alcuni tagli operati dall'adattatore⁴⁵. Niente è

³⁹ Spinta più in là da Tardi, quando sottolinea il cambio di nome di una stazione della metro parigina avvenuto per l'eliminazione sistematica di ogni memoria tedesca dopo la fine della Grande Guerra. Cf. D. DAENINCKX e J. TARDI, *Le Der des ders*, *op. cit.*, p. 11. Altri esempi di luoghi citati, e poi rappresentati: il mattatoio della Villette, Aulnay-sur-Bois, Impasse des Anglais, Rue du Maroc, Métro Blanche, Plache Clichy, Gaumont Palace.

⁴⁰ L'inseguimento, l'appartenenza sociale o i caratteri dei personaggi sono di volta in volta scanditi dai modelli: Packard, Vauxhall, Carden.

⁴¹ B. TILLIER, « Tardi, de l'Histoire au feuilleton ... », *op. cit.*, p. 15.

⁴² Per alcune testimonianze del lavoro documentaristico di Tardi nei suoi aspetti più inventivi, come la *maquette* di un carro armato costruita dal padre, cf. V. MARIE, « Entre fiction et histoire... », *op. cit.*, p. 44. « [Le] sens aigu du détail [chez Tardi] va même le pousser jusqu'à utiliser des codes linguistiques de l'époque, à savoir l'argot des tranchées, pour authentifier son propos. Dans cette perspective, il semble donc intéressant de voir comment les micro-histoires qu'il met en scène [...] s'intègrent dans un contexte spatio-temporel reconnaissable à la fois d'un point de vue visuel et linguistique ». V. MARIE, « Entre mémoire et histoire... », *op. cit.*, p. 186.

⁴³ J. TARDI e B. MOUCHART, « Abattre les jours ... », *op. cit.*, p. 105. A fianco del lavoro d'archivio va sottolineato l'ampio uso di riferimenti intertestuali presenti nell'universo di Tardi, dal cinema alla musica, dalla letteratura alla canzone, dalla fotografia alla pittura. Cf. FRANÇOIS AMY DE LA BRETÈQUE, « Les Références cinématographiques dans l'univers de Tardi », in ALAIN BOILLAT (a cura di), *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, Chêne-Bourg, Geogr Éditeur, « Equinoxe », 2010.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 106. Tardi comincia il disegno dalla scenografia. Cf. J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁵ Sono eliminate: la prima scena nello studio; gran parte delle interazioni al garage; al bar del sanatorio di Villepinte; il pianto di Varlot a fianco del mutilato; la digressione sui mattatoi; la chiacchiera sul canale la sera dell'agguato tra Irène e Varlot; la manifestazione; la descrizione di un'amicizia stretta tra Varlot e Bob; l'erotismo che caratterizza il rapporto di Varlot con Irène. L'adattamento è per Tardi un momento di riposo, nella misura in cui non c'è da pensare alla storia. Ma poi « l'auteur qui accepte qu'on adapte son roman doit s'attendre à des changements »; ciò detto, Tardi « ne touche pas à l'intrigue — l'époque, les lieux —, puisque [il a] choisi le bouquin pour ça, mais [il] vire ce qui [lui] déplaît ou [lui] semble inutile ».

modificato in quanto a struttura : siamo a Parigi, all'indomani della Grande Guerra⁴⁶. Eugène Varlot è un ex soldato che si è reinventato detective. Al lavoro è aiutato da Irène, con cui ha una relazione. Chiamato dal colonnello Fantin per indagare sull'infedeltà della moglie, scopre abbastanza rapidamente che il colonnello gli nasconde le sue reali intenzioni. Proseguendo nelle indagini, Varlot si rende conto di diversi episodi poco lodevoli del passato militare del colonnello. Si ritroverà infine coinvolto in un furto di documenti che gli costerà la vita.

Sono quattro i filoni narrativi del romanzo, tanti quanti le piste investigative : l'infedeltà del colonnello che si accompagna alle mire dello stesso sull'eredità della moglie ; la storia legata all'ammutinamento dei russi, di cui il colonnello ordinò il massacro ; la truffa legata alle conserve di carne che risalgono al tempo della guerra ; il racconto che svela la mancanza di eroismo del colonnello. In fin dei conti, quale sia il motivo del ricatto interessa parzialmente, anche perché ogni singola trama diventa rapidamente simbolo di inganno e mistificazione. L'intera storia è un pretesto per mostrare quanto la realtà sia ingarbugliata, quanto la polizia sia ottusa e collusa, quanto la verità ufficiale sia solo il frutto di una retorica menzognera. Ogni nuova pista allontana lo scioglimento del caso, ma permette una diversa denuncia. Quello che interessa ai due autori è descrivere il maggior numero di episodi drammatici, anche quando sono tangenziali al racconto : la storia raccontata diventa pretesto per fare venire alla luce crimini precisi e dolorosi. Parlando di questo adattamento nell'intervista concessa da Jacques Tardi a Numa Sadoul, l'autore mette l'accento sull'ammutinamento :

on y parle des soldats du corps expéditionnaire russe qui en 1917, au moment de la Révolution, n'ont plus voulu se battre. On les a retirés du front et emmenés dans la Creuse où ils avaient leur camp de base, à la Courtine. Et leurs officiers d'encadrement — des fidèles du Tsar —, ainsi que l'armée française, les ont encerclés et leur ont tiré dessus, les ont pilonnés. Tu as très peu de chance de trouver ce genre de récit dans un manuel d'Histoire...⁴⁷

La riflessione di Tardi si chiude dunque mettendo in mostra la qualità politica e militante del racconto : la storia in forma di romanzo e

J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 85. Il lavoro che un determinato luogo e un determinato tempo fanno sull'immaginario è un elemento essenziale dello stile di Tardi.

⁴⁶ « Mais je n'y habite pas ! J'habite à Paris : ça se passe à Paris. J'habiterais à Clermont-Ferrand, mes histoires se passeraient à Clermont Ferrand. C'est pratique de situer une histoire à deux pas de chez soi ». J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁷ J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 71.

fumetto descrive fatti che altrimenti rimarrebbero nascosti⁴⁸. Se le tracce del ricordo sono armi della lotta ideologica in una società che cerca di cancellare la memoria non funzionale al mantenimento dello *statu quo*, il *polar* prova ad opporsi al racconto ufficiale. Così Daeninckx, e con lui Tardi : l'autore vuole restare « fidèle au buts du romancier⁴⁹ », sposandone appieno lo spirito.

Il dramma all'origine del ricatto riguarda una vicenda che avrebbe dovuto essere denunciata in un articolo pubblicato da un gruppo di anarchici attivo a Parigi : di fronte a un attacco col gas, il colonnello Fantin, militare decorato e considerato un eroe all'epoca dell'indagine, ma che in quell'occasione si trovava per la prima volta al fronte, non riesce a dare l'ordine del contrattacco a causa di un attacco di diarrea, simbolo di paura e di inettitudine. La squadra riesce a salvarsi grazie all'intervento di un altro manipolo, e Fantin si rende conto che il suo buon nome è in pericolo : uccide così a sangue freddo il soldato che l'aveva visto in difficoltà, e scambia i propri pantaloni sporchi di escrementi con quelli di un moribondo. Si dà il caso però che quest'ultimo sopravviva, e riesca a raccontare la vicenda a uno degli infermieri della clinica dove si trova, il quale organizza il ricatto.

L'aspetto fondamentale dell'intera narrazione diventa la menzogna, l'ufficialità che non solo riscrive la Storia, ma che per farlo è disposta a eliminare fisicamente coloro che contraddicono la sua versione. È in questo modo che fumetto e romanzo si presentano come testimonianza dell'orrore della guerra e come esempio del rapporto dell'autore e del pubblico con la memoria. Il lettore è invitato a dubitare delle versioni ufficiali, e a rendersi indagatore ; per l'autore, la narrazione di Tardi riprende ed allarga una visione che vede nel rifiuto della guerra l'unico gesto possibile di umanità, per di più un rifiuto egoistico ed animale, che si traduce o nel suicidio o nella diserzione⁵⁰. Per colui che indaga, il lavoro « consiste à établir clairement que l'ordre des choses est scandaleux et qu'il sera nécessairement toujours producteur de crimes⁵¹ ». Attraverso l'adattamento del *Der des ders*, Tardi può svelare le ingiustizie della società, mostrandone la malattia tanto come

⁴⁸ Si noti, all'interno del *Der des ders*, l'episodio dell'aggressione al colonnello e alla moglie : il colonnello riesce a farsi raccontare come un eroe ma il lettore, attraverso lo sguardo di Varlot, sa che è una costruzione menzognera.

⁴⁹ P. SCHULMAN, « Le "Stylo-Caméra"... », *op. cit.*, p. 525.

⁵⁰ Nella *Fleur à fusil*, il soldato Brindavoine invita dalla terra di nessuno entrambi gli schieramenti a fermarsi : « Arrêtez de vous battre ! Soldats allemands, soldats français, vous chefs vous envoient à l'abattoir ! Ne leur obéissez pas ! Rentrez chez vous ! ». J. TARDI, *Adieu Brindavoine...*, *op. cit.*, p. 52. Il tema della diserzione ritorna nel *Der des ders* : il poliziotto incaricato dell'inchiesta si vanta d'esser stato un cacciatore di disertori, al fine di poterli giustiziare di fronte alla corte marziale.

⁵¹ E. MÜLLER e A. RUOFF, *Le Polar français...*, *op. cit.*, p. 75.

ricostruzione storica che come atto di accusa al mondo contemporaneo, presentando il proprio lavoro come strumento di sana diffidenza dalle versioni ufficiali. Con il disegno, Tardi invita il lettore a uno sforzo di ricostruzione e di partecipazione⁵²: la maggior parte delle volte, il lettore dispone di indizi per fare delle ipotesi allo stesso tempo del detective, invitando così il pubblico a una lettura attiva. Le condizioni che hanno permesso un crimine nel passato sono ancora attuali, contemporanee, e per il lettore che comprende lo spirito del racconto non dovrebbe essere possibile rimanere inerte una volta terminata la lettura.

Eugène Varlot è un personaggio particolare: detective, approfittatore, curioso e testardo ma non per forza acuto⁵³. All'eroe imperfetto dei romanzi *hard boiled* si sovrappone la figura — altrettanto canonica⁵⁴ — dell'uomo sbandato dalla guerra. Nuovi elementi sul passato del personaggio emergono grazie al volume che segue *Le Der des ders, Varlot soldat*. Il racconto, organizzato in tavole divise in due vignette, tutte della stessa taglia, indaga le allucinazioni e gli incubi che accompagnano il sonno di Varlot: i corpi disintegrati dalle esplosioni che aprono e chiudono l'opera.

Questa seconda storia restituisce un Varlot insofferente alla guerra, in rivolta contro l'assurdità degli ordini e delle consegne militari, egoista nel trovare il modo di star lontano dai combattimenti, umano fino alla bestialità nel voler fracassare il volto di un compagno per nascondere il suicidio. Quest'ultimo, non avendo sopportato la tensione dell'assalto, preferisce togliersi la vita. Se il gesto fosse stato intuito dall'autorità, il comando non avrebbe messo in atto alcun risarcimento alla famiglia. Varlot, diviso tra la solidarietà con la sorte del compagno e l'avversità nei confronti dei propri superiori, decide così di camuffarne il suicidio.

Tardi assume il punto di vista del personaggio attraverso due espedienti: da una parte, con l'utilizzo della prima persona nelle didascalie, e un testo che, pur semplificato, corrisponde a quanto si legge nel romanzo; dall'altra, attraverso l'uso di occhielli, piccole vignette

⁵² Cf. JEAN-PIERRE MERCIER, « Un piéton qui rêve : la ville dans les bandes dessinées de Jacques Tardi », in *Id.* (a cura di), *Bulles en noir, la ville dans la BD polar* [pubblicazione della giornata di studi organizzata dal museo Gadagne, 14 aprile 2005], Lyon, Musée Gadagne, « Rencontres », 2005.

⁵³ Il nome del personaggio è cambiato — da René Griffon a Eugène Varlot — per evitare una sovrapposizione con un altro albo di Tardi, *Griffu* (scritto con Jean Patrick Manchette, 1976-1978).

⁵⁴ Si pensi a come questo tipo di personaggio sia presente tanto in un romanzo di Joseph Roth, *La ribellione* (1924), quanto in una recente serie televisiva, *Peaky Blinders* (2013).

tonde che consistono in una serie di primi piani di Varlot. In questo modo, fianco a fianco, abbiamo ciò che il personaggio vede, e anche la possibilità di un'intimità con il suo sguardo e le sue reazioni. Espediente comune in Tardi, questo favorisce l'identificazione col personaggio e permette un'espressione sintetica dei sentimenti del protagonista.

Nella costruzione della vicenda, le innovazioni di Tardi si riassumono essenzialmente in trovate grafiche per rendere le telefonate, i ricordi, i documenti scritti a macchina. Quest'attitudine, tra divertimento dell'autore e necessità, porta alla creazione di nuovi dettagli, come per esempio i diversi quotidiani letti dai personaggi lungo tutta la storia⁵⁵. Tardi approfitta dello stile di Daeninckx per dare sfogo ai suoi piaceri di disegnatore: lo si nota per esempio per la rappresentazione della camera di Luce Fantin, la figlia del colonnello, che in Daeninckx era già assimilata a una bomboniera costruita di bambole e giocattoli, e che in Tardi diventa un'inquietante « cabinet de curiosités⁵⁶ » in cui il disegnatore può convocare tutta la sua fantasia debitrice dell'estetica d'inizio Novecento. Se la storia, ancor più nel fumetto, si costruisce sugli esterni, Tardi non rinuncia alla descrizione attenta e particolareggiata di alcuni interni cruciali, come la casa, l'hotel, il locale.

Chiarito che l'intrigo segue fedelmente il testo originale, è interessante soffermarsi su alcuni accorgimenti legati alla sceneggiatura, come la costruzione della suspense: se nel romanzo lo strumento utilizzato è quello della divisione in capitoli, nel fumetto è la tavola a diventare lo spazio dell'attesa. Questo si nota in particolar modo nel racconto dell'agguato: la tavola di destra si conclude con un misterioso personaggio che si avvicina ai due che già stanno parlando, appena prima che l'azione prenda il sopravvento⁵⁷. Solo girando la pagina il lettore può scoprire cosa accade ai personaggi, che cosa gli riservi la storia. Questa è una costruzione classica della scrittura fumettistica, ma che testimonia con chiarezza l'abilità di Tardi come sceneggiatore nel maneggiare un testo altrui⁵⁸. Sempre in questo passaggio, il terzo incomodo che si presenta sulla scena dello scambio è sempre rappresentato di spalle: per Tardi è essenziale non disegnarne il volto, che deve rimanere ignoto tanto a Varlot quanto al lettore, così da

⁵⁵ Tardi insiste più spesso di Daeninckx sui titoli dei quotidiani letti dai personaggi, al fine di aggiungere il più possibile dettagli utili tanto da un punto di vista narrativo quanto descrittivo.

⁵⁶ L. SÉCHERET e T. SCHLESSER, « Tardi, un carnaval des monstres... », *op. cit.*, p. 84.

⁵⁷ D. DAENINCKX e J. TARDI, *Le Der des ders*, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁸ Si noti come alle qualità di sceneggiatore si affianchino quelle di disegnatore. Jacques Tardi sembra lavorare ancora prima che sulla tavola come unità, sulla striscia: la retorica delle sue strisce, eleganti e precise, lo rendono un sapiente e felice epigono di Jacobs ed Hergé.

provocare quel senso di immedesimazione di cui si è già detto, quel mistero che nel romanzo è più immediato alimentare.

Le discrepanze narrative tra romanzo e fumetto sono poche, e non modificano il senso del racconto. Quelle che è possibile individuare possono però dire molto del rapporto tra testo originale e adattamento, al di là della diversità del supporto su cui il racconto si presenta. Un'aggiunta di Tardi si trova per esempio nel finale, quando in uno dei suoi occhielli fa notare a Varlot il perché nella casa del colonnello si trovassero tanti bagni: un ricordo della poco decorosa diarrea del colonnello sul campo di battaglia. Questa notazione è assente in Daeninckx, e sembra voler mettere il più possibile l'accento sul ridicolo del colonnello, forse per accendere l'attesa di un lieto fine a poche pagine dal finale, così da rendere più brusco il capovolgimento.

Tardi si discosta di più dal testo soprattutto nel fatto di rendere ossessivo e ricorrente il ricordo di un episodio vissuto da Varlot durante la guerra⁵⁹: il suicidio del compagno di trincea — che prende il nome originale del detective, Griffon — perché non può più sopportare la violenza della guerra. Varlot, sotto lo sguardo sbigottito di due vicini, gli distrugge il volto a colpi di canna di fucile. Come abbiamo già visto, un apparente gesto di rabbia si rivela un momento di rivolta: Varlot vuole rendere iriconoscibile il volto del compagno, così da impedire alle gerarchie di etichettarlo come suicida e negare la pensione alla famiglia. Quello che in Daeninckx è un ricordo in Tardi diventa un incubo ricorrente, e sembra voler sostituire il pianto di Varlot a fianco del mutilato incontrato nel sanatorio, presente nel romanzo. Questa scelta rende più deciso e pungente il racconto del trauma della guerra, più chiaro il debito inestinguibile contratto dallo Stato con ogni soldato.

È interessante notare come l'espedito si fondi sulle movenze di un episodio presente già nel romanzo: sulle tracce della moglie del colonnello, Varlot entra nel retro di un locale, trovandosi di fronte a un'orgia; di fronte al confondersi dei corpi, rivede allucinato i cadaveri accumulati in una fossa comune. I fantasmi della guerra popolano ancora il suo mondo interiore: per poterci convivere dovrebbero essere trattati (da tutti) con rispetto e verità. Ma così non è, e infatti manca tanto in Tardi quanto in Daeninckx un sentimento di giustizia nei loro confronti. Questa drammatica coesistenza del mondo dei vivi e del mondo infernale è resa in maniera particolarmente efficace attraverso il fumetto: le due vignette, lunghe tutta la striscia, sono una successiva

⁵⁹ Cf. D. DAENINCKX, *Le Der des ders*, op. cit., p. 43-44; D. DAENINCKX e J. TARDI, *Le Der des ders*, op. cit., p. 23, 33 e 46. Nel fumetto, l'incubo scandisce il racconto a intervalli regolari.

all'altra, sovrapponibili ma soprattutto coesistenti, poiché l'una non cancella l'altra. In questa lieve variazione si intravede distintamente l'intenzione di Tardi: rendere in maniera chiara ed espressionistica il danno mentale lasciato dalla guerra, che mutila tanto i corpi quanto la mente.

La trovata è ancor più singolare se si pensa che, in maniera del tutto slegata dall'opera originale di Didier Daeninckx, Tardi pubblicherà pochi anni dopo un'appendice al *Der des ders*, quel *Varlot soldat* che è fondato integralmente sul racconto di quell'episodio vissuto qui solo attraverso l'allucinazione del ricordo. In Tardi c'è come un'urgenza del raccontare, e lo spunto offerto dal *Der des ders* di Daeninckx non può restare senza illustrazione precisa⁶⁰.

Per finire con le notazioni contenutistiche, si noti in ultima sede come il giornalista dell'*Humanité* cercato e incontrato da Varlot abbia proprio le fattezze di Daeninckx, convocato nella storia per un breve cameo⁶¹. Allo stesso modo, all'inizio dell'albo, sulla locandina dello spettacolo che si terrà quella sera alla *Cigale*, famoso teatro parigino, si legge distintamente il nome dello scrittore⁶². Questi brevi omaggi suggeriscono la stima tra due autori che, pur se incontrati su invito, condividono molto in quanto a stile e intenzioni.

Come caratteristica essenziale del *polar* di area francese è già stata citata l'amarezza dei finali, che lanciano uno sguardo ironico e rattristato su di un mondo destinato all'iniquità. Proprio in questo modo si chiude anche *Le Der des ders*: Varlot scopre di aver sottratto a un giornalista una storia che lui per primo vorrebbe vedere pubblicata ma, ritrovato dalle le vittime del suo furto, viene punito con la morte prima di poter dare qualsiasi spiegazione. Il gruppo anarchico che voleva fare giustizia rimane con niente tra le mani, condannato all'impotenza dalla sua stessa precipitazione; Varlot ci lascia nel pieno di un'azione tutto sommato nobile ma incompiuta; il colonnello, il solo che aveva interessi a che la storia restasse nascosta, vede la scena e se ne va, impunito, protetto dalla falsa fama che lo contorna: il giorno successivo inaugurerà un monumento ai caduti, sostenendo che « la guerre, elle, ne ment pas⁶³ ». Che mondo rimane sotto lo sguardo del lettore? C'è in Daeninckx e in Tardi un'alleanza di riso e rabbia, di caricatura e

⁶⁰ Si nota inoltre in Jacques Tardi una tendenza alla costruzione di universi che raramente limitano a un albo il racconto di una storia e un personaggio.

⁶¹ Cf. D. DAENINCKX e J. TARDI, *Le Der des ders*, *op. cit.*, p. 64-65. Nel romanzo il giornalista cercato da Varlot è morto durante la guerra, il personaggio non può che leggerne gli articoli.

⁶² *Ibid.*, p. 9.

⁶³ *Ibid.*, p. 80. La frase è un'aggiunta di Tardi, a rendere il finale più grottesco.

precisione scenografica⁶⁴. La vicenda si chiude con l'impossibilità di ristabilire la verità, come se l'ordine delle cose prevedesse il perpetuarsi dell'ingiustizia. Il colonnello — che non è un nobile signore del male, ma solo un inetto dalle buone conoscenze — trionfa su tutta la linea: la moglie è morta e i suoi segreti sono stati sepolti. Sciascia sosteneva che il lettore di giallo aspira all'ordine, all'armonia: il finale di questo romanzo potrebbe rassicurarlo, in un primo tempo; la tempesta si è calmata. Eppure, quell'ordine ristabilito che viene messo in scena nel finale non lascia forse l'amaro in bocca? Non spinge forse il lettore conformista a mettersi in discussione, a voler vederci più chiaro? « Le fait de connaître enfin la solution de l'intrigue n'est une consolation ni pour eux, ni pour nous⁶⁵ », ma anzi spinge all'irrequietezza.

Si potrebbe dire che giallo e fumetto procedono dalla stessa parte della Storia: bistrattati, dalla parte degli ultimi, spesso hanno cercato di dare un viso e un carattere a chi nella cronaca e nei saggi non trova spazio⁶⁶. L'operazione di Tardi diventa così emblematica: prende su di sé la tradizione del poliziesco e ne fa elemento per la sua ispirazione. La menzogna che chiude il racconto viene recitata sotto lo sguardo attento del monumento ai caduti: se la narrazione ufficiale tollera la sopraffazione e la menzogna, le difende e le diffonde, fumetto e giallo — generi del sottosuolo — si impegnano allora a scombinare le carte, come un campanello d'allarme che suona, al servizio di una società altrimenti condannata all'ingiustizia.

Alberto Pellegrini
(Sorbonne Université)

⁶⁴ Simile in questo al Louis-Ferdinand Céline che infatti Tardi ha illustrato, proprio negli stessi anni del lavoro sul *Der des ders*. Cf. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, « Voyage au bout de la nuit », in ANDRÉ DERVAL (a cura di), *70 Critiques de Voyage au bout de la nuit, 1932-1935*, Paris, IMEC Éditions, 1993, p. 239. Lo stesso Tardi si definisce espressionista proprio citando questi due stili. Cf. J. TARDI e N. SADOUL, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁵ J.-P. MERCIER, « Un Piéton qui rêve... », *op. cit.*, p. 67.

⁶⁶ « Non si può stare dalla parte di chi fa la storia, ma al servizio di quanti la subiscono », frase attribuita ad Albert Camus, in ERNESTO SABATO, *Prima della fine. Racconto di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 50.