

# Variazione e mutamento di registri linguistici nell'opera di Daniel Pennac

di *Rosario Pellegrino*

La lingua e lo stile di Daniel Pennac si collocano in uno spazio geografico ben definito, il quartiere di Belleville<sup>1</sup>. La descrizione di tale spazio, come quella dei suoi abitanti, diventa un puro godimento linguistico che, prescindendo da qualsivoglia riferimento psicologico, fa un largo impiego di metafore<sup>2</sup> che possono sostituirsi alla descrizione stessa. Così procedendo, l'autore evita di incorrere in artifici complessi, tipici della prosa. Preferisce un uso di battute estemporanee, immediate che sono il frutto di veri e propri intuiti poetici. È una poesia semplice ed arguta vicina alla sensibilità infantile. D'altronde l'infanzia è per Pennac una fase magica della vita, nel corso della quale l'uomo, senza l'esperienza del vissuto, vive con intensità il proprio presente: «J'ai photographié ce qui me tombait sous l'œil, sans recherche ni discrimination; les souvenirs sont enfants du hasard, seuls les truqueurs ont leur mémoire en ordre»<sup>3</sup>. È questa la ragione per cui rifiuta la società dominata da egoismi e gerarchie, preferendole un mondo fatto di affetti. Privilegia il linguaggio popolare, non disdegna quello standard e ne spiega le ragioni.

Le problème des enfants qui vivent dans les énièmes cercles de la banlieue, ce n'est pas qu'ils sont atteints d'illettrisme, ce n'est pas qu'ils perdent le goût de lire, c'est qu'ils n'ont même plus le langage oral, parce qu'ils n'ont personne à qui parler. L'oralité est la première des choses qui se perd dans les banlieues où les gosses sont parqués dans des blocs, où ils se constituent nécessairement en bandes, où le langage est réduit à des codes de reconnaissance internes à la bande, donc à sa plus simple expression<sup>4</sup>.

In queste affermazioni Pennac rivela indizi interessanti della sua scrittura, non ultimo quello concernente la scarsa importanza attribuita all'oralità. Il numero di occasioni notevolmente ridotto di esprimersi nel proprio idioma da parte dei giovani<sup>5</sup> diventa segno distintivo delle *banlieues*, luoghi anonimi dove le bande di emarginati creano veri e propri codici linguistici pronti ad essere modificati quando diventano patrimonio comune e oggetto di *dé-cryptage*.

Strettamente legati agli aspetti linguistici sono i tanti avvenimenti e colpi di scena che movimentano i romanzi, in particolar modo quelli della sa-

ga dei *Malaussène*<sup>6</sup>, in cui situazioni burlesche e poliziesche, ritmi sfrenati, buffi e strampalati danno vita a un linguaggio ai limiti del reale. Basti pensare al primo di questi romanzi, *Au bonheur des ogres*<sup>7</sup> il cui protagonista *Benjamin Malaussène* è al centro di una storia inverosimile: sua madre è in preda alle più sfrenate passioni sentimentali, sua sorella cartomante ed indovina non ha il benché minimo senso dell'umorismo, suo fratello, un mezzo delinquente, è stato espulso dalla scuola per averle appiccato il fuoco e, per finire, il suo cane soffre di epilessia. Tra loro Benjamin riveste un ruolo ben preciso, di professione fa il capro espiatorio. Laureato in lettere, è un intellettuale che non condivide l'ideologia del capitalismo e, pur essendo consapevole dell'inevitabilità della situazione, si mostra disilluso e non crede in possibili mutamenti del sistema. I suoi amici, persone umili, vivono il disagio di una società arrivista e insensibile. Il loro malessere è in parte provocato dalla situazione instabile del quartiere di Belleville abitato da arabi, omosessuali, vecchi e dai Malaussène, stretti da un'amicizia strana e complicata<sup>8</sup>.

La scrittura definisce bene questi personaggi, ne scandisce le vicende, le contraddizioni e il loro opporsi all'omologazione incombente. I colpi di scena servono all'autore per illustrare l'assurda realtà delle *banlieues* dove differenti registri linguistici determinano la trasformazione dell'umorismo in vera e propria amarezza. L'apparente scollegamento tra i vari episodi viene gradualmente ricucito grazie all'incedere ritmato della scrittura, che finisce col trasformarsi inaspettatamente in un insieme coerente e sensato. A questo proposito lo stesso Pennac pare voglia iniziare i lettori ai segreti e alle evoluzioni della sua scrittura quando precisa:

Ci sono due lunghezze su cui scrivo, una è la lentezza della costruzione, io costruisco molto lentamente, sembra una scrittura estemporanea, ma non lo è per niente. È tutto premeditato come un delitto, questa è quella che potrei chiamare la Macrofantasia. All'interno della Macrofantasia c'è quella che possiamo chiamare Microfantasia, cioè l'immediatezza nell'eccitazione della scrittura di frasi, battute, idee che mi vengono all'interno di questa struttura. Anzi, in questa fase ci si avvicina a qualcosa che è più della poesia, cioè agli intuizioni poetici. Si ha un'intuizione, la si scrive e poi ti accorgi che è una buona idea<sup>9</sup>.

Il linguaggio, essendo frutto di una lunga e meditata costruzione, è parte di un tutto che offre la possibilità all'autore di raggiungere intuizioni poetiche significativi e di grosso impatto sul lettore. È un linguaggio che si trasforma in una sorta di «saber des banlieues»<sup>10</sup> che consente a Pennac di creare «une langue qui ne mâche pas ses mots, saturée d'argot et de néologismes. Une langue où l'on prononce un "spitch", où l'on morfle et gagne un pognon, dans un Belleville peuplé de camés et de flics travestis»<sup>11</sup>.

Da ciò deriva la necessità di ricorrere continuamente a tutta una serie di linguaggi particolari tra cui l'argot ricco di neologismi di cui l'autore fa largo uso nella descrizione di personaggi. Ad esempio *camés* (da *mecs* in verlan) o *flics* (poliziotti). Come si evince dalle sue stesse dichiarazioni, la scrittura persegue un ideale chiaro e preciso, vuole rappresentare un mondo chiuso, spesso distante dalla realtà quotidiana ma non per questo meno autentico, significativo e ambiguo.

Il se dit aussi que la langue est de plus en plus négligée par les enfants. Il ne faut pas oublier la duplicité des gosses. Dans mon quartier de Belleville, les gamins parlent verlan tout le temps. Un soir je monte chez moi. Au bout de vingt minutes, on sonne. Qui est-ce? Un de ceux qui parlaient verlan dans le hall. Et qui là, venant me voir pour que je l'aide à faire son devoir, parle un français impeccable. C'est le même<sup>12</sup>.

Di se stesso dice di essere *vrai* in quanto custode e depositario di un passato di *cancre*, ovvero di studente svogliato ed ignorante divenuto per caso uno scrittore di successo apprezzato e letto proprio da quei giovani che oggi vivono la sua esperienza passata. Una realtà innegabile che individua nell'alternanza di diversi registri linguistici quella identità che viene loro negata. E tuttavia sbaglierebbe chi dovesse credere che sono i personaggi a determinare i linguaggi. In realtà è lo stile di Pennac che si cala nella loro realtà. Lo stesso io narrante in *Au bonheur des ogres*<sup>13</sup> evidenzia l'importanza e la necessità di un lessico della quotidianità, in quanto «style vivant, argotique, actuel»<sup>14</sup>. Jérém, protagonista del romanzo, parla in modo estremamente *fleuri*, usando un linguaggio adatto alla sua età, alla sua funzione. Egli è uno studente amante del vaniloquio e del magniloquio anche se poi ha grosse difficoltà ad esprimersi nel francese standard imposto a scuola. Inoltre, quando si tratta di esibirsi con frasi scabrose, riferimenti sessuali e allusioni alla malavita, egli è *cru*, diretto e senza freni.

Proseguendo nella sua sperimentazione linguistica Pennac attribuisce ai diversi personaggi una varietà e ricchezza di lessico che fanno di lui una sorta di *jongleur*: «Il jongle à la manière de ces clowns qui font semblant de tout rater et qui finissent leur numéro brillamment, faussement surpris que cela ait marché ou qu'on y ait cru. [...] Du contraste naît l'intérêt pour l'œuvre»<sup>15</sup>.

Ancora una volta il contrasto diventa l'essenza della scrittura e rende il romanzo *attachant* fino a determinarne azioni e personaggi. Questi ultimi, a detta dell'autore, vengono travolti nel vortice della realtà. Pennac li definisce amici e attribuisce a ciascuno una identità chiara e precisa. Nel corso di un'intervista<sup>16</sup> ammette che un suo personaggio, l'inspecteur Titus, «est en réalité un de mes amis qui s'appelle Jean-Jacques». Ed aggiunge «chaque fois que je l'entends parler, je suis sidéré. Il est en invention constante». Uno sti-

le insolito il suo che gli è valso il titolo di *auteur inclassable*<sup>17</sup> e che scaturisce da un contatto diretto con la gente, i suoi allievi, il suo quartiere, ventesimo *arrondissement*, sedicesimo per tasso di delinquenza, come ama spesso ricordare.

In merito ai prestiti linguistici derivanti da una realtà e uno stile particolari, egli sostiene che «le style, c'est le jeu avec le langage. Non pour camoufler les oripeaux du réel, mais pour les rendre supportables, pour pouvoir rire du pire. Mon vieil ami Dinko Stambak, qui m'a donné le modèle de Stojikovitch»<sup>18</sup>. Valore catartico del riso? Forse, ma soprattutto forza straripante di un linguaggio flessibile e sempre diverso che disdegna i valori tradizionali di una lingua prigioniera della sua «sompueuse immobilité classique». Della lingua evidenzia la naturale inclinazione a prendere le distanze dal proprio classicismo e per evidenziare ed avvalorare le sue potenzialità «elle fabrique des argots, des langages de dissimulation pour que, par exemple, le petit chef qu'on a sur le poil ne comprend pas ce qu'on dit»<sup>19</sup>. Ciò contribuisce a sottolineare la necessità di individuare un numero rilevante di metafore che diventano lo sbocco naturale della scrittura. Nel caso non significativo nulla, l'autore è consapevole del fatto che esse rappresentano sempre e comunque immagini appropriate. Un suo personaggio, l'*inspecteur Titus*<sup>20</sup>, afferma: «Il était nu comme un clair de lune». Immagine strana, la cui portata è certamente indefinibile ma che risulta interessante poiché lentamente, ma con forza e determinazione, giunge a prendere il sopravvento su tutto, persino sulla storia<sup>21</sup>. Da ciò scaturisce il potere delle parole: «voilà pourquoi on peut faire terriblement mal avec des mots là où jadis on faisait mal avec des actes»<sup>22</sup>. Attribuisce, di conseguenza, un valore morale alle parole, in quanto essenziale in quel processo educativo che mira alla diffusione della conoscenza.

Prima delle parole ama disegnare «des petits bonhommes», figure indispensabili per realizzare un ideale di scrittura il quale approfondisce proprio la relazione che viene a stabilirsi tra le parole e le persone che le pronunciano.

Au lieu de former les lettres de l'alphabet, je dessinais des petits bonhommes qui s'enfuyaient en marge pour s'y constituer en bande. Je m'appliquais, pourtant, au début, j'ourlais mes lettres tant bien que mal, mais peu à peu les lettres se métamorphosaient d'elles-mêmes en ces petits êtres sautillants et joyeux qui s'en allaient folâtrer ailleurs, idéogrammes de mon besoin de vivre<sup>23</sup>.

Molto suggestivo è dunque il procedimento di animare le lettere dell'alfabeto rendendo la scrittura viva ed elastica. Così procedendo Pennac diventa consapevole del carattere significativo della scrittura: «l'écrit crée un choc dont on ne se remet pas»<sup>24</sup>.

Questo stravolgimento richiede che i suoi *bonhommes* prendano vita dallo stile che prevale su tutto e corrisponde alle esigenze del racconto. Ne *La petite marchande de prose* afferma: «être soi, monsieur, être le bon cheval, au bon moment, sur la bonne case du bon échiquier! Ou la reine, ou le fou, ou le dernier des petits pions!»<sup>25</sup>. Assumendo una vita sempre diversa perde egli stesso la consapevolezza del futuro dei suoi personaggi. Procedendo nella storia si assiste a cambiamenti, al concatenarsi di episodi non prevedibili e dunque inattesi. I personaggi si impongono gradualmente anche se in realtà è la lingua, o meglio, sono le parole, ad avere una vita autonoma. «Les mots, comme les armes, partent parfois tout seuls»<sup>26</sup>. Ciò induce a pensare che siano le stesse parole a sfuggire sorprendendo lo scrittore. È un po' il procedimento che interroga Pennac e che si ritrova ne *L'œil du loup*<sup>27</sup>: «Bizarre la vie... On vous parle d'une chose que vous ignoriez complètement, une chose inimaginable, presque impossible à croire, et, à peine vous en a-t-on parlé, voilà que vous la découvrez à votre tour»<sup>28</sup>. È questa la fase successiva, ovvero quella che determina la scoperta di nuove verità, nuove situazioni che, svelate, aprono contesti e mondi emozionanti. In breve le parole esercitano un potere enorme ma soprattutto evocano repertori e situazioni che richiamano altro e poi altro ancora fino a rendere le opere immaginifiche la cui lettura provoca, il più delle volte, incanto e sconcerto. D'altronde come Pennac ama ripetere «L'imagination, ce n'est pas le mensonge»<sup>29</sup>.

I

**Vivere la città, parlare l'argot**

Historiquement l'argot est le langage du pauvre. Il s'est développé à raison inverse du centralisme linguistique français: plus on supprime de langues vernaculaires, plus de gens qui ont à se dire des choses confidentielles se les disent comme ils le peuvent, c'est-à-dire en argot<sup>30</sup>.

L'argot rappresenta senza ombra di dubbio il codice linguistico a cui Pennac fa continuamente riferimento. In tal senso risulta quanto meno suggestiva l'analisi che l'autore ne fornisce allorquando articola la scrittura in maniera completamente opposta all'uso del francese standard. Emerge, difatti, la necessità da parte della gente di comunicare in maniera spontanea e naturale, liberandosi dai condizionamenti e dalla sciocca pretesa di sopprimere le forme linguistiche dialettali, patrimonio storico ed etnografico dell'umanità. L'uomo si adegua in maniera naturale e spontanea alla lingua praticata in famiglia, tra gli amici, nel quartiere. Tra l'altro vige tra i giovani l'abitudine di omettere gli accenti perché quando si è tra *copains* si è autorizzati a parlare normalmente. L'argot diventa dunque la *palette* della lingua, una sorta di ta-

volozza a partire dalla quale Pennac compone frasi ed espressioni di sua invenzione. Recentemente non ha escluso che i giovani possano non identificarsi con il suo argot, precisando «Les formules que j'utilise sont souvent des métaphores créées par moi, pour jouer avec les mots». L'effetto ludico diventa, di conseguenza, evidente e coinvolgente. Il suo quartiere, pianeta in miniatura, gli offre la possibilità di sperimentare nuove forme linguistiche e di prendere le distanze da quanti criticano il suo voler registrare fedelmente le tante sfaccettature del linguaggio comune. Di quest'ultimo ammira ed apprezza la fantasia e la varietà come quando ricorda che uno dei due piccoli *beurs*<sup>31</sup>, non avendo trovato da uno *charcutier* cinese ciò che cercava, esclama «viens on va chez le Français, il ferme tard»<sup>32</sup>. La portata di questa semplice frase è di per sé intensa e innovativa. Ciò non deve però indurre a riconoscere nell'autore qualità di etnologo o di documentarista. Egli si considera un semplice *passant* del quartiere che ritrova in sé la musicalità di tante lingue. La storia e la tradizione del ventesimo *arrondissement* parigino sembrano dar conto di tale varietà. Gli armeni nel 1915 hanno scelto questo luogo come loro quartiere, successivamente ebrei e cinesi provenienti da altri *arrondissements* vi si sono stabiliti. E così i vietnamiti, di cui si registrano le inflessioni del linguaggio ne *La Fée carabine*<sup>33</sup>, dove ancora una volta raggiunge l'effetto ricercato.

Pennac definisce *tamère* le abitudini linguistiche dei vari locutori. E anche se il termine risulta assente dalla maggior parte dei dizionari, egli lo identifica come «une langue extraordinaire, internationale, de pieds-noirs, d'adolescents»<sup>34</sup>. Lingua che ha un'attitudine, forse unica al mondo, di *distordre* il linguaggio, facendone un laboratorio perenne di invenzioni e immagini sorprendenti e sempre nuove. La sperimentazione va spesso di pari passo con l'effetto comico. Il seguente dialogo tra un docente ed i suoi allievi evidenzia la trasformazione di un termine in argot.

– Quelqu'un peut-il me donner un exemple de mot normal devenu un mot de votre argot à vous?

– ...

– Allez-y! Un mot que vous prononcez cent fois par jour quand vous vous moquez de quelqu'un.

– ...

– ...

– Bouffon, m'dame? C'est un bouffon?

– Oui, bouffon, par exemple.

– ...

– Bouffon, je l'ai entendu pour la première fois au début des années quatre-vingt-dix, celui-là, en entrant dans ma classe, un matin où deux petits coqs, dressés sur leurs ergots, s'apprêtaient à se taper dessus.

– Il m'a traité de bouffon, m'sieur<sup>35</sup>.

Semplicità ed effetto ludico restano gli ingredienti fondamentali della scrittura di Pennac che evidenzia quanto l'uomo moderno abbia bisogno di immaginazione. Di conseguenza egli colloca il suo linguaggio in un zona intermedia tra fantasia e realtà, di cui rispetta la dimensione onirica affinché il lettore possa ritrovarvi spazi interiori vecchi eppure sempre nuovi. Il dialogo sopra riportato evoca nel lettore esperienze scolastiche vissute anche se l'elemento ludico contribuisce certamente a proiettarlo in una dimensione riflessiva che va oltre la realtà pur restandovi legata. Al pessimismo dilagante di parte della letteratura l'autore risponde con un *bonheur* che vuole «faire la nique à la mort»<sup>36</sup>. L'avventura, la famiglia e l'infanzia sono i temi più cari a Pennac, che diventano lo strumento adatto a rendere la vita più accettabile: «La vie n'est pas un roman, je sais... je sais. Mais il n'y a que le romanesque pour la rendre vivable»<sup>37</sup>. Ci si trova di fronte ad una visione decisamente terapeutica della letteratura, funzione assolta egregiamente dallo stile, che assume gradualmente un ruolo determinante: «On est subjugué par son style. C'est peut-être là où réside la valeur et le succès des livres de Pennac. Les histoires se répètent: ce qui est nouveau et d'un grand apport, cela peut être le style»<sup>38</sup>. Stile che innova e si rinnova e che ritrova nella variazione del lessico la sua legittimazione. Appartenere alla città vuol dire avere il diritto di parlare qualsivoglia lingua. Poiché ogni gruppo rivendica per sé «le droit de mal s'exprimer»<sup>39</sup>. E tale rivendicazione comporta una sorta di sfida da parte dei parlanti che danno prova di una rapidità verbale notevole e di una creatività linguistica inesauribile. Gli adulti e gli educatori in genere perdono di vista o tendono a trascurare la portata di questo fenomeno mentre i giovani manifestano la volontà di non esprimersi nella *vieille langue*. D'altronde fantasie ed iperboli linguistiche sono rivolte esclusivamente ai propri pari che non si stupiscono del loro carattere esagerato perché esse fanno parte della quotidianità. La loro è pura ricerca di identità che giunge ad escludere coloro i quali non rientrano nei modelli prefissati.

Pennac, dal canto suo non limitando la propria arte a registrare il linguaggio, va oltre e crea nuovi termini, atti ad evidenziare disagio e perplessità. Si pensi a *cancrierie*, termine molto noto ormai entrato nel lessico familiare e che designa proprio lo status del *cancre*<sup>40</sup>. Il suo impiego lo avvicina ai giovani di cui condivide il linguaggio ma soprattutto descrive i comportamenti, rifacendosi in modo particolare alla sua infanzia e al forte disagio che egli stesso ha vissuto a scuola. Parlando col suo *cancre*, egli afferma: «En fait, tu as merdé, ce soir-là, avec Maximilien [...]. Tu savais très bien qu'il fallait prendre ce gars par le bras, [...] discuter avec lui si nécessaire, quitte à l'engueuler, mais après avoir fait le devoir»<sup>41</sup>.

Sono espressioni che rivelano un forte impatto autobiografico anche quando l'autore descrive episodi fantasiosi. Si pensi alle seguenti due similitudini: «Champs et bords de route se couvrent de partitions, comme dans

une image à trois sous»<sup>42</sup> e «Ils attrapaient des modes comme on chope des microbes»<sup>43</sup>. Si tratta certamente di riferimenti al linguaggio giovanile (*cho-per des microbes*), ed è sempre e comunque questo linguaggio a rendere scene e pause vivaci e fortemente evocative.

L'uso frequente di metafore sembra prevalere in alcuni passaggi dove Pennac propone delle *métaphores filées*. In *Chagrin d'école* parla delle *hirondelles* che sono in realtà gli scolari che non nomina mai esplicitamente<sup>44</sup>. Si pensi al loro arrivo ad effetto: «ça vient du nord en bataillons hitchcockiens»<sup>45</sup>. L'attenzione per le rondini e le numerose figure retoriche, prevalentemente metafore e similitudini, rendono lo stile gradevole essendo il risultato di scelte linguistiche precise tendenti a suscitare nel lettore la propria capacità di «faire son petit cinéma» immaginando ogni singola scena. Il romanzo si conclude attribuendo un senso ad ogni genere di infelicità. Quelle della scuola come quelle dell'amore possono essere curate proprio ricorrendo all'amore e ad una certa dose di attenzione. In questo modo egli mette a nudo il suo animo e delinea il suo lavoro di insegnante.

Ritornando all'argot a lui così caro, Kamo<sup>46</sup>, uno dei personaggi, esclama:

- Mais pourquoi tient-elle tant à ce que tu parles anglais?
- Prudence d'émigrée. Ma grand-mère s'est tirée en Russie en 23, puis d'Allemagne dix ans après, à cause du moustachu à croix gammée. Du coup, sa fille a appris une bonne dizaine de langues, et elle voudrait que j'en fasse autant, au cas où...<sup>47</sup>.

Il *jeu de mots* è quanto mai vivace e il costante dialogo fra i personaggi continua a garantire, anche in altri romanzi in cui *Kamo* è protagonista, quella vitalità e quella propensione alle storie che rendono l'autore gradito al grande pubblico. Mentre il romanzo si pone ed impone come metafora del mondo, il mondo vive in funzione delle tante diversità linguistiche e culturali.

In *Kamo, l'idée du siècle*<sup>48</sup> si riscontrano numerose affermazioni che ben stigmatizzano la volontà di Pennac di assimilare modi e stili linguistici differenti. Si pensi a «une sorte de maman sans enfant mais qui aurait pu être la mère de tous les enfants du monde...»<sup>49</sup>. Iperbole e *jeu de mots* allo stesso tempo. «Alors je vais te dire une bonne chose: puisque personne n'est foutu de dénicher le genre d'homme de Mado-Magie sur deux milliards de types, toi et moi on va expliquer à deux milliards de types le genre de fille c'est, Mado-Magie, quel genre de merveille»<sup>50</sup>.

I giochi di parole funzionano e, divertendo, incuriosiscono il lettore. C'è un rapporto speculare nella prima (mère/enfants) come nella seconda frase (Mado-Magie/deux milliards de types). C'è ben altro in grado di offrire spunti divertenti e stupefacenti. Si pensi a: «vous pouvez le garder mon



papier, monsieur, vous pouvez en faire des confettis, je le connais par cœur... Et votre triangle à trois côtés égaux, je vais vous avouer une chose: il m'est complètement *équilatérale!*»<sup>51</sup>. Davvero suggestivo quest'ultimo termine, mutuato dalla geometria e di grande effetto. Un po' come accade per la metafora del ciclone: «Kamo me demandait toujours de l'accompagner quand il prévoyait un cyclone maternel»<sup>52</sup>. L'atteggiamento eccessivo della madre è sintetizzato in questa espressione felice ed evocativa: «Un volcan en éruption, crachant du feu jusqu'aux étoiles, bombardant le paysage de rochers en fusion, et qui vous prévient qu'il va se mettre en rogne»<sup>53</sup>. Ancora una conclusione che si rifà al linguaggio *familier* (se mettre en rogne= arrabbiarsi), e poi immagini della natura che annunciano un evento inquietante quale lo stato di agitazione del personaggio, foriero di chissà quali riperfusioni. I *jeux de mots* gli garantiscono effetti speciali ed è per questo che occorre farvi ricorso. «Il ne faut cracher sur les jeux de mots. Les plus mauvais vont aux meilleurs amis. C'est l'ineffable prix de l'intimité»<sup>54</sup>. Con queste parole Pennac parla dei suoi *jeux* che, ancorché mal riusciti, sono rivolti agli amici più intimi, con i quali condivide percorsi ed emozioni. Forse si riferisce ai lettori con i quali stabilisce un rapporto affettivo e confidenziale. Questo legame è lo stesso che viene a stabilirsi tra i giovani delle *banlieues*, prima fra tutte la sua Belleville, dove le varianti linguistiche si arricchiscono del prestigio della solidarietà. Colui che utilizza un simile linguaggio appartiene necessariamente ad una determinata comunità con la quale non può che solidarizzare. E le tante metafore evocate fin qui diventano il linguaggio perché sono parte integrante del pensiero e delle azioni che i giovani compiono abitualmente.

2

**Il valore riconciliante della lingua**

La scrittura di Pennac viene costantemente contaminata e modificata da voci esterne, estranee eppure così significative all'essenzialità linguistica che caratterizza le sue opere. Per questo motivo viene accostata a quella francofona non tenendo conto del fatto che egli fa ricorso ad un genere, quello poliziesco, in cui si ritrovano veri e propri riflessi linguistici prima che cosmologici di un periodo ben preciso: la fine del secolo XX. La sua lingua tende a fotografare la realtà attraverso il fantastico. Una lingua volutamente non standard con forte connotazione *argotique*, la cui variazione è frutto del contatto tra lingue diverse. Si tratta di variazioni che hanno matrici diverse: da quella fonetica a quella lessicale e da quella stilistica a quella più propriamente morfo-sintattica.

La prima riguarda le variazioni grafiche realizzate a partire da particolari fonemi. Ciò genera tentativi di trascrizione di accenti diversi e quin-

di irregolarità ortografiche rispetto al sistema grafico del francese standard. Il livello lessicale riguarda ovviamente tutto l'insieme dei termini presenti nei suoi romanzi che ricorrono spesso a neologismi e prestiti linguistici.

La matrice stilistica è indissolubilmente legata alle mille immagini che illuminano e caratterizzano situazioni presentate attraverso figure retoriche come metafore, similitudini e metonimie, di cui l'autore fa largo uso. Infine l'aspetto morfo-sintattico che prevede numerosi richiami al discorso diretto e a forme stigmatizzate. Il tutto contribuisce a creare quel concetto di eterogeneità che è alla base non solo della lingua di Pennac ma anche di ogni genere romanzesco che tenda ad aprirsi ad altri linguaggi e quindi ad arricchimenti culturali di notevole portata.

Volendo procedere con ordine si possono prendere in esame le variazioni fonetiche legate essenzialmente ad alcune ragioni ipotizzabili. L'autore probabilmente ricorre alla trascrizione fonetica di espressioni straniere affinché esse risultino leggibili senza tralasciare un certo grado di fedeltà alla pronuncia delle stesse. Tuttavia esse potrebbero altresì rappresentare una sorta di interruzione del ritmo che nell'oralità può essere paragonato al flusso incessante di un fiume.

In un momento di grande tensione in cui la violenza fa da padrona, un brano come quello riportato qui di seguito ne chiarisce tutta l'intenzione:

– tu lis pas les journaux? Tu sais pas ce qu'on leur fait, nous aut'les junkies à vous aut'les vieilles peaux?

Entre ses incisives écartées soufflait le vent du Prophète.

Biell pôh? Demanda la vieille, pas gompli biell pôh.

Les vioques, traduitis le grand Noir.

Tout ce qu'on invente pour vous piquer vot'blé, t'es pas au courant?

Rien que ce dernier mois à Belleville on s'en est fait trois!

[...]

tu vas à Paris? Demanda le rouquin.

Tgez ma bell'ville, répondit la vieille.

Et tu prends le métro avec tout ce pognon sur toi?

Le bras droit du rouquin s'était posé comme un châte autour des épaules de la vieille.

– Bedit bébé bient de natile, expliqua-t-elle, soudain radieuse, boucoup cadeaux!<sup>55</sup>

Innanzitutto si nota che la trascrizione non segue alcuna prassi pur rispettando la divisione delle parole come è di regola nella lingua francese. Il risultato è senza dubbio una maniera di mimare la pronuncia straniera in francese. Ovviamente non sono solo le parole a contribuire alla *variation*. La stessa punteggiatura rende l'idea di esigenze particolari come le esitazioni evidenziate dai punti di sospensione. Inoltre lo stile diretto attribuisce al testo quel carattere di immediatezza che lo rende più realistico.

Merita una nota a parte la variazione delle consonanti come *petit/betit*, *gompli/compris*. La pronuncia orientale è garantita dalla sostituzione della *r* con la *l* (*anitre/natile*).

Gli accenti e la semplificazione dei dittonghi o trittonghi (*beaucoup/boucoup*, *peau/pôh*) rappresentano le variazioni vocaliche più significative.

Alla fine del romanzo si ritrovano altre inserzioni di notevole valore per quanto riguarda le variazioni grafiche. Qui si nota la duplice identità del personaggio l'ispettore *Van Thian*, travestito dalla vedova *Hô* e che ha un papà *tonkinois* ed una madre francese. Questi muore assassinato e la trascrizione fonetica segue fedelmente lo stereotipo europeo dei parlanti orientali, non senza una nota umoristica, Pennac riesce ad attribuire un'identità ad una voce che altrimenti ne rimarrebbe priva.

– et toâh? D'ouğ tiu eis toah? Tiu eïs de niull'parg! Dje suis fierg, moâh, d'etle de Tchoaleun!

[...]

– les bedgites bilules, tse n'ei pas moâh! Protestait-elle, tsei Dzanine!

Il grondait:

– Ne touche pas à Janine.

Mais elle sentait qu'elle tenait le bon bout.

– elle eï morgte!

Nel testo abbondano le *h* e le *g*, i punti esclamativi che denotano l'enfasi dei parlanti, e la dieresi si aggiunge all'accentazione precedente. Le incertezze fonetiche rendono il personaggio orientale familiare e vicino al lettore che lo accetta di buon grado. La trascrizione delle forme esotiche suscita contemporaneamente avvicinamento e simpatia che spesso generano sorriso e benevolenza nel lettore. Il tutto deriverebbe dalla volontà di Pennac di stabilire un dialogo tra le culture ricorrendo ad espedienti apparentemente banali che permettono di superare diffidenze e riserve iniziali.

Dal punto di vista strettamente lessicale i prestiti e i neologismi costituiscono punti di forza a partire dai quali Pennac opera la riconciliazione, elemento essenziale per l'integrazione sociale. In tal senso si serve di parole ed espressioni nuove e singolari che si inseriscono appieno nel contesto eterogeneo di cui vuole parlare.

Occorre anche ricordare che l'inserzione di termini stranieri non avviene in maniera usuale ovvero con l'impiego di virgolette o variazioni grafiche quali il grassetto o il corsivo. Essi sono riportati direttamente alla stregua di tutte le altre parole anche a rischio di risultare incomprensibili. Non è prevista infatti la traduzione delle espressioni che richiamano direttamente i gruppi di appartenenza etnica. Fra questi si ricorda che i più frequenti sono l'arabo, l'yiddish, il vietnamita ed il cinese. I prestiti<sup>56</sup> non sono più ritenuti

tali quando entrano a far parte della lingua standard, con la specifica funzione di potenziarne ed arricchirne il lessico. A termini come *meschoui* e *mesfouf* Pennac affianca talvolta espressioni di tutt'altro impatto, spesso mutate dall'anglo-americano<sup>57</sup> con la possibilità che prevedano l'alternanza francese/inglese. In quest'ultimo caso l'effetto è diverso perché evidenziano la distanza dell'autore rispetto all'empatia che egli palesa nell'impiego di termini mutuati dall'arabo, dal vietnamita o dalla lingua ebraica.

Nell'ambito di questa fantasia lessicale si collocano veri e propri procedimenti formali e semantici<sup>58</sup>. Con i primi si intendono tutti i termini che vengono abbreviati secondo l'uso francese per apocope (*restau*, *frigo*, *mob*, ...) a termini comuni, in argot e solo raramente in verlan (*keuf*, *meuf*), laddove i procedimenti semantici riguardano l'insieme delle parole che esprimono vere e proprie metafore<sup>59</sup>. Ancora una volta è garantito l'effetto umoristico estrapolato direttamente dalla realtà che si dilata quando ricorre a suffissi come *-issime* (*caniculissime*, *grandissime*) mutuati dalla pubblicità che danno il senso dell'effetto strettamente connesso al *métissage linguistique* a sua volta generato dalla volontà di evasione spesso presente in Pennac.

Il ricorso reiterato all'inserimento di situazioni comunicative nell'ambito dell'intreccio del romanzo da parte dei personaggi crea l'effetto del discorso nel discorso tendente a garantire quasi un sigillo per rendere la situazione più autentica. I due livelli discorsivi restano indipendenti senza, perciò, generare quella fusione che sembra verificarsi ma che nel concreto non si realizza mai. Si pensi ad uno dei personaggi del ciclo Malussène, *Yasmina*, che pronuncia frasi in arabo del tipo: «Yasmina roucoule: Oua eladzina amanou oua amilou essalahat...». E subito dopo «Tajri min tahyiha ellandar halidjin fiha...»<sup>60</sup>. Ancora una volta si palesa il desiderio di creare empatia nel lettore. E le frasi sono integrate come citazioni in un discorso diretto e rappresentano comunque una trascrizione fonetica di dialoghi pronunciati o immaginati in arabo.

Per restare in tema, la presenza degli immigrati, i cosiddetti *beurs*, è emblematica perché non è rivelatrice delle sole incertezze morfo-sintattiche. Vi sono casi in cui è l'*immigré* a mostrare una conoscenza corretta delle strutture linguistiche francesi e a notare l'errore da parte del francese nativo. In *Messieurs les enfants* Nouridine conosce bene la regola ma sbaglia il verbo perché ciò lo avvicina ai suoi pari, giovani immigrati della seconda generazione. «C'est moi qui l'a fait, c'est moi qui l'a fait! comme s'il savait pas qu'on dit: c'est moi qui l'ai fait»<sup>61</sup>. L'errore finisce così con il segnare l'appartenenza che lo rende simile a quanti non hanno ancora completato il proprio processo di integrazione.

Al di là di queste considerazioni di tipo strettamente morfo-sintattico, è utile riprendere un argomento cui si accennava in precedenza, ovvero la presenza di immagini evocative e trasgressive sempre di grande efficacia perché tutte ri-

tenute autentiche da Pennac. Dai personaggi ai luoghi egli riserva a tutti e a tutto figure retoriche quali le metafore e le similitudini. Si tratta pur sempre di una retorica dell'oralità ma che influenza significativamente lo stile dell'autore. Sono ricorrenti e soggiacenti alla sua scrittura la conoscenza della letteratura infantile e dei fumetti. Basti pensare ai titoli dei suoi romanzi, al ruolo che i bambini vi ricoprono. Tra gli espedienti stilistici numerosi sono i termini onomatopeici (*flop-flop*, *glou-glou*...), il richiamo a odori e colori, le pronunce infantili. Una metafora emblematica e vicina al mondo infantile è quella di un *boulevard* che, mancando di facciate, fa pensare a una «*mâchoire édentée*»<sup>62</sup>. Immagine che un bambino avrebbe verosimilmente potuto immaginare più di un adulto.

Non mancano gli effetti cinematografici, come lo zoom con citazioni mutate da grandi registi tra cui Fellini<sup>63</sup>. A queste ultime lo scrittore accosta o sovrappone slogan tratti dalla pubblicità come pure altri riferimenti che arricchiscono la sua scrittura rendendola estremamente variegata. Una scrittura molteplice e polifonica, non lontana dalla vita reale, quella di Belleville, e di tante altre periferie, tutte quelle del mondo, dove le costruzioni umane e linguistiche sono più vicine alla realtà quotidiana essendo frutto di una sopravvivenza fatta di diversità e di contaminazioni, di immagini fantasiose e di una dura quotidianità.

## Note

1. Da questo quartiere l'autore non si allontana mai tanto che J. Pécheur ipotizza che solo nel caso in cui Belleville dovesse risultare snob, soltanto allora Pennac si troverebbe nella condizione di dover emigrare, magari in Alsazia (J. Pécheur, *Pennac du côté de Belleville*, in "Le Français moderne", 274, juillet, Paris 1995, p. 26).

2. Egli stesso si definisce spesso «un raconteur d'histoires métaphorant», cfr. *Le pouvoir des livres, entretien avec Daniel Pennac*, conversazione con Label France pubblicata sul sito [www.diplomatie.gouv.fr/fr/article-imprimerie.php3?id\\_article=23615](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article-imprimerie.php3?id_article=23615) consultato il 19.11.2008.

3. D. Pennac, *Aux fruits de la passion*, Gallimard, Paris 1999, p. 158.

4. *Le pouvoir des livres, entretien avec Daniel Pennac*, cit.

5. A questo proposito nella stessa intervista precisa che «les seuls endroits où les jeunes peuvent aller, c'est l'hypermarché, et au bout de la chaîne de l'hypermarché, il y a la caissière, à laquelle on ne parle que des chiffres».

6. Benjamin Malaussène è il personaggio centrale nei romanzi del ciclo di Malaussène di Daniel Pennac. Di professione è capro espiatorio nell'ambito del Grande Magazzino che rappresenta il tempio del consumismo e successivamente in una casa editrice denominata Éditions du Talion.

7. D. Pennac, *Au bonheur des ogres*, Folio, Paris 1985.

8. Cfr. J. Kwaschin, *Une humaine tribu*, in "La revue nouvelle", xcv, Bruxelles 1992, p. 12.

9. O. Guerrieri, *Intervista a Daniel Pennac*, in "La Stampa", 22 marzo 1997.

10. B. Roman-Amat, *Pennac le rescapé*, articolo pubblicato sul sito [www.laquinzaine.wordpress.com](http://www.laquinzaine.wordpress.com) consultato il 29.11.2008.

11. Ivi.

12. D. Pennac, *J'étais un cancre, un vrai*, Propos recueillis par Alexandre Duyck, in "Le Journal du Dimanche", 30 settembre 2007.

13. Pennac, *Au bonheur des ogres*, cit.

14. Ivi, préface.
15. Y. Chenouf, *Comme un (mauvais?) roman*, in “Actes de la lecture”, n. 38, juin, Paris 1992, publié par l’Association Française pour la lecture.
16. Pubblicata sul sito [www.lire.fr/emtretien.asp?idC=30795&idR=201&idTC=4&idGconsultato](http://www.lire.fr/emtretien.asp?idC=30795&idR=201&idTC=4&idGconsultato) l’8.12.2008.
17. Cfr. K. Kunesova, *Daniel Pennac, auteur inclassable*, Università di Hradec Kralové, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, Brno 2003.
18. M. Payot, *Daniel Pennac*, in “Lire”, mai 1995 ([www.lire.fr/emtretien.asp?idC=30795&idR=201&idTC=4&idG](http://www.lire.fr/emtretien.asp?idC=30795&idR=201&idTC=4&idG)).
19. Ivi, p. 3.
20. Si tratta di un personaggio Titus, «le Tatar aux yeux bleus», del suo romanzo *Au bonheur des ogres*, cit.
21. Cfr. Payot, *Daniel Pennac, auteur inclassable*, cit., p. 4.
22. Ivi, p. 5.
23. M. F. Dalmas, Y. Anselmo, *Chagrin d’école de Daniel Pennac à la lecture de la psychanalyse*, in “Textes/Psychanalyse”, 8, settembre, Paris 2008.
24. D. Pennac, *Comme un roman*, Gallimard, Paris 1992, p. 33.
25. D. Pennac, *La petite marchande de prose*, Gallimard, Paris 1989, p. 117.
26. Ivi, p. 319.
27. D. Pennac, *L’œil du loup*, Nathan, Paris 1984.
28. Ivi, p. 112.
29. D. Pennac, *Messieurs les enfants*, Gallimard, Paris 1997.
30. Intervista con Daniel Pennac pubblicata sul sito <http://chetanvstherestoftheworld.wordpress.com> consultato il 27.11.2008.
31. Termine *verlan* che indica gli *arabes*.
32. Cfr. E. Todd, *Il défend la langue en faisant donner l’argot de Belleville*, articolo pubblicato su “Humanité” il 27.10.1985.
33. D. Pennac, *La fée carabine*, Gallimard-Folio, Paris 1997.
34. Todd, *Il défend la langue en faisant donner l’argot de Belleville*, cit.
35. D. Pennac, *Chagrin d’école*, Gallimard, Paris 2007.
36. Cfr. P. Frey, *Daniel Pennac, le conteur de Belleville*, in “Lire”, février 1999 ([www.lire.fr/portrait.asp?idC=35370&idR=201&idTC=5&idG](http://www.lire.fr/portrait.asp?idC=35370&idR=201&idTC=5&idG)).
37. Pennac, *La petite marchande de prose*, cit., p. 405.
38. Kunesova, *Daniel Pennac, auteur inclassable*, cit., p. 98.
39. C. Mannequin, *Oustrances verbales ou mal de vivre chez les jeunes de la cité*, in “Rétrospective”, Migrants Formation, n. 108, mars 1997.
40. Cancre = écolier paresseux et nul. Il cancre è il protagonista di *Chagrin d’école*.
41. Pennac, *Chagrin d’école*, cit., p. 222.
42. Ivi, p. 304.
43. Ivi, p. 170.
44. Ivi, pp. 304-5.
45. Ivi, p. 304.
46. Il piccolo Kamo è il protagonista di quattro suoi romanzi: *Kamo: l’agence Babel*, *L’évasion de Kamo*, *Kamo et moi*, *Kamo: l’idée du siècle*.
47. D. Pennac, *Kamo: l’agence Babel*, Gallimard, Paris 1992, p. 13.
48. D. Pennac, *Kamo, l’idée du siècle*, Gallimard, Paris 1997.
49. Ivi, p. 26.
50. Ivi, p. 29.
51. Ivi, p. 32.
52. Ivi, p. 35.
53. Ivi, p. 36.
54. Pennac, *Messieurs les enfants*, cit., p. 138.
55. Pennac, *La fée carabine*, cit., pp. 29-31.

56. Si fa riferimento a termini come *couscous*, *muezzin*, *smala*, *sabir*.

57. Si pensi alle espressioni *yourself Malaussène* o *no future*, reiterate in particolare nel suo romanzo *Messieurs les enfants*, cit.

58. Cfr. J. P. Goudaillier, *Comment tu tbatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Maisonneuve et Larose, Paris 1998.

59. Cfr. A. Leoncini Bartoli, *Tensions, contaminations et appropriation progressive d'autres langages dans l'univers linguistique de Daniel Pennac*, in "Travaux neuchatelois de linguistique", 2001, 34-35, p. 420. Qui viene citato l'esempio del termine *argent* reso con *blé*, *joncs*, *oseille*, *artiche*.

60. Pennac, *La petite marchande de prose*, cit., p. 87.

61. Pennac, *Messieurs les enfants*, cit., p. 23.

62. Pennac, *La petite marchande de prose*, cit., p. 15.

63. Si fa riferimento alla descrizione di *L'allée des femmes*, in *Messieurs les enfants*, cit.

