

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE MODERNE, COMPARATE E POSTCOLONIALI

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F1
Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

NEGATIVI DI MEMORIA.
LA RAPPRESENTAZIONE DEL TRAUMA NEL ROMANZO DEL NOVECENTO.
BECKETT, PEREC, KRISTOF.

Presentata da: Rachele Branchini

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Prof.ssa Maria Chiara Gnocchi

Esame finale anno 2013/14

Introduzione	i
I. Trauma Studies: prospettive e problemi	1
I.1 La nascita di un concetto	2
I.2 I traumi di massa: la Grande Guerra e l'Olocausto	7
II. Memoria traumatica e rappresentazione	13
II.1 Rappresentazione e incomunicabilità	13
II.2 Forme di memoria traumatica	17
II.3 Trauma e narratività	20
II.4 Sintomo, simbolo e figura	24
III. Il trauma nel Novecento: per un'estetica del negativo	31
III.1 <i>Die Verneinung</i> (1925)	31
III.2 L'apporto delle riflessioni di Hyppolite, Lacan e Green	35
III.3 <i>The Art of Trauma</i> : la letteratura del Novecento	43
III.4 Tra storia e racconto: una <i>mimesis</i> del negativo	45
IV. Dall'amnesia all'afasia: Beckett e la defigurazione	49
IV.1 Il Proust di Beckett	49
IV.2 Il personaggio-scrittore: dall'ipermnesia all'amnesia	53
IV.3 L'esperienza della psicoanalisi	59
IV.4 <i>Murphy</i> e la Grande guerra	65
IV.5 <i>I German Diaries</i> e il passaggio alla scrittura dell'Io	74
IV.6 <i>Watt</i> : il linguaggio della follia	78
IV.7 <i>La Trilogie</i> : la scrittura dell'Io e il grado zero della lingua	88

IV.8	<i>Le Dépeupleur</i> : nella lacuna del trauma	95
V.	Scrivere per non dire: Perec e la denegazione	100
V.1	Autobiografie al negativo	100
V.2	La <i>contrainte</i> oulipiana come strategia denegativa	105
V.2.1	<i>La Disparition</i>	108
V.3	L'analisi e la scrittura	111
V.3.1	<i>La Boutique obscure</i> e la revisione secondaria	114
V.3.2	<i>W</i> o un'autobiografia psicoanalitica	117
V.3.3	<i>Da Je me souviens</i> a <i>Les Récits d'Ellis Island</i> : la memoria collettiva come memoria potenziale	127
VI.	L'analfabeta e i narratori-scrittori: Kristof e il diniego	133
VI.1	L'esilio e la letteratura: un rapporto da ripensare	133
VI.2	Lingua madre e <i>langues ennemies</i> : dal polilogismo al diniego	136
VI.3	Il teatro: uno spazio di apprendistato letterario	143
VI.4	Le <i>pièces</i> autofinzionali	146
VI.4.1	<i>Le Fossé</i> : la lingua madre e il senso di colpa	148
VI.4.2	<i>Au bout du chemin, il y avait l'oiseau mort</i> : la Storia e l'Ungheria	153
VI.5	Il teatro distopico-metafisico	159
VI.6	I romanzi	165
VI.6.1	<i>La Trilogie des jumeaux</i>	166
VI.6.1.1	<i>Le Grand Cahier</i> : il lessico del trauma	168
VI.6.1.2	<i>La Preuve</i> : ricordi di copertura	175
V.6.1.3	<i>Le Troisième Mensonge</i> : confessarsi è mentire	179
V.6.2	<i>Hier</i> : l'abbandono della scrittura	185

APPENDICE A	188
APPENDICE B	206
APPENDICE C	211
<i>Le Fossé</i>	212
<i>Au bout du chemin, il y avait l'oiseau mort</i>	227
Bibliografia	264

Oggetto di questa tesi è l'analisi delle modalità di rappresentazione del trauma nel romanzo del Novecento e, in particolare, nelle opere di Samuel Beckett, Georges Perec e Agota Kristof. Fondamento dello studio sarà una disamina dei procedimenti linguistici e narrativi di rappresentazione del trauma nelle prose degli autori citati, al fine tracciare le linee di un'estetica in grado di descrivere le caratteristiche peculiari delle narrazioni in cui la dimensione antinarrativa della memoria traumatica assume il ruolo di principio estetico guida. L'analisi si soffermerà sulla cruciale relazione esistente, in tutti e tre gli autori, tra rappresentazione del trauma e sviluppo di strategie narrativi definibili come "denegative". L'analisi dei testi letterari è condotta sulla base del *corpus* critico dei *Trauma Studies*, dell'ermeneutica della narrazione di stampo ricœuriano e della teoria del linguaggio psicoanalitica e affiancata, ove possibile, da uno studio filologico-genetico dei materiali d'autore.

La scelta del romanzo novecentesco come territorio di indagine di un'estetica narrativa del trauma fondata su procedimenti denegativi è motivabile in due sensi: in direzione contraria ai fautori di un romanzo novecentesco completamente proteso verso l'antimimesi, presunto manifesto di un inevitabile "declino del racconto"; in senso costruttivo, nell'ottica di una rivalutazione del carattere rappresentativo e testimoniale della letteratura di un secolo caratterizzato da mutamenti paradigmatici senza precedenti. Credo, per dirla in altri termini, che la scomparsa delle convenzioni tradizionali (siano esse diegetiche o linguistiche) in molti dei romanzi che dichiarano uno stretto rapporto con il tema del trauma storico nasconda non la dichiarazione manifesta dell'impossibilità del racconto, bensì una sfida al silenzio, celata in più sottili e complesse convenzioni narrative che tuttavia mantengono un rapporto di filiazione indiretto – per una via che potremmo definire denegativa – con quelle del romanzo tradizionale. Dal momento che le narrazioni traumatiche si costruiscono attraverso i vuoti di linguaggio, la tesi è che siano proprio questi vuoti linguistici e narrativi (amnesie, acronie, afasie, lapsus, omissioni e mancanze ancora più sofisticate come nel caso di Perec) a rappresentare, in modo mimetico, la realtà apparentemente inaccessibile del trauma.

L'elaborazione di questa tesi nasce dall'esperienza diretta di ricerca d'archivio

sul fondo Kristof compiuta durante la redazione della tesi di laurea specialistica. Lo studio degli avantesti della *Trilogie des jumeaux* ha reso evidente il fondamentale rapporto che, nell'opera di Agota Kristof, lega la sperimentazione narrativa alla rappresentazione della memoria traumatica: è infatti solo attraverso una “disinfezione” di lingua e narrato (consistente nella cancellazione dei riferimenti cronologici e spaziali dalla narrazione, e dei sentimenti dalla lingua) che l'inenarrabile, ovvero il trauma del totalitarismo sovietico e della seconda guerra mondiale può essere narrato. Nel presente studio questo aspetto viene approfondito per mezzo dell'analisi dell'intera produzione dell'autrice. Alcune significative *pièces* inedite, da me individuate e trascritte durante un ulteriore soggiorno presso gli *Archives Littéraires Suisses* di Berna (APPENDICE C), gettano inoltre nuova luce sul processo di apprendistato letterario dell'autrice, e mostrano come la pregnanza stilistica dell'opera kristofiana tragga il suo valore estetico da alcune delle strategie di denegazione, sia della dimensione storica, sia di quella biografica.

Un simile paradossale procedimento narrativo, traducibile in un “non dire per poter dire” che la psicoanalisi, freudiana prima e lacaniana poi, ha definito nei termini di “denegazione”, richiama in modo lampante la sostanza delle scritture di Samuel Beckett e di Georges Perec. La netta frattura che separa l'opera beckettiana dell'*avant e après guerre* è stata più volte riconosciuta: numerosi studi hanno dimostrato come, dopo l'esperienza della fuga a Roussillon e della resistenza antinazista (1942-45), la prosa di Beckett viri verso un'evidente disgregazione del linguaggio narrativo. Pochi però hanno notato come i germi di una disgregazione del linguaggio narrativo siano *in nuce* già negli anni precedenti la scelta della lingua francese. Attraverso l'analisi e la trascrizione da me compiuta delle note di Beckett a *À la recherche de temps perdu* di Marcel Proust (APPENDICE A) – opera sulla quale il giovane Beckett di fatto si forma negli anni di studio al Trinity College di Dublino – e lo studio delle *Psychology notes* (APPENDICE B) – ponderoso *corpus* di annotazioni contemporanee al processo di analisi – è mio scopo dimostrare come l'opera di Beckett si costituisca, già a partire dagli Trenta, su di una profonda riflessione sulla memoria traumatica; riflessione che costituisce la basi della rivoluzione estetica della maturità. Intendo in tal modo restituire all'opera dell'autore

irlandese un valore testimoniale troppo spesso misconosciuto.

La questione dell'irrepresentabilità della memoria traumatica è centrale anche nella produzione di Georges Perec. Da *Un homme qui dort* a *La disparition*, a *W ou le souvenirs d'enfance*, l'opera dello scrittore, seppur estremamente eterogenea, si costituisce attorno ad un unico fulcro: la dimensione autobiografica. Il centro nevralgico della scrittura sembra dunque collocarsi nello spazio del trauma (la perdita del padre in guerra e della madre a opera dello sterminio nazista). Un trauma, questo, mai direttamente esibito, ma costantemente evocato dai silenzi di una lingua costretta entro spazi a essa impropri: in questo senso la *contrainte* dell'Oulipo assume un significato ben più profondo del semplice *divertissement* strutturalista e postmoderno. L'inquieto rapporto che Perec intrattiene con la parola, così come l'ossessione quasi masochistica di piegare ogni enunciato al registro della mancanza, esplicita una concezione angosciata della lingua, intesa nei termini di una struttura semiotica incentrata sul vuoto, sull'innominabile.

Questa ricerca individua dunque come tratto comune nelle opere di questi tre autori lo strettissimo rapporto che lega rappresentazione del trauma e disgregazione del linguaggio narrativo. Dimostrando come sia proprio lo spazio del silenzio, ossia di ciò che è "non detto", a costituirsi momento cardine di tali scritture, intendo mettere in luce il valore mimetico di queste narrazioni, nelle quali l'impossibilità di dire l'orrore della Storia si trasforma da tema narrativo a principio diegetico strutturale.

I.

Trauma Studies: *prospettive e problemi*

Includendo nell'edizione del 1980 del *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* una nuova patologia denominata *Disordine da stress posttraumatico (PTSD)*, la American Psychiatric Association conferiva dignità scientifica a una realtà-feticcio del mondo postmoderno e post-industrializzato: il trauma. Il riconoscimento della sindrome da PTSD faceva infatti convergere gli esiti delle diverse ricerche fino ad allora compiute su soggetti esposti a varie forme di eventi traumatici (sia personali sia collettivi) in un'unica grande patologia rintracciabile in sintomi di varia natura come «disturbing recurring flashbacks, avoidance or numbing of memories of the event, and hyperarousal (high levels of anxiety) for more than a month after the traumatic event» (APA 2013, 273). La nascita di questa patologia tendenzialmente onnicomprensiva¹ – creazione con ogni probabilità più politica che scientifica – ha causato una vera e propria esplosione culturale del paradigma del trauma.

Sebbene la nozione di trauma goda ai nostri giorni di una fortuna senza precedenti, essa affonda le sue radici epistemologiche in un tempo e in una cultura lontani: l'Europa industrializzata e la nascente scuola di medicina psicomodinamica. Non è un caso, infatti, che tutti i testi fondanti i *Trauma Studies* – branca della critica letteraria nata negli anni Ottanta attorno alla scuola di Yale sulla scia delle teorie post-strutturaliste di De Man e Derrida – prendano le mosse proprio dall'eredità lasciata dai padri della psicologia e tentino di coniugare vecchie ipotesi psicologiche e nuove scoperte scientifiche. Da un

¹ Essa di fatto accorpa in un'unica teoria vittime di disastri naturali, veterani di guerra, sopravvissuti all'Olocausto, vittime di abusi sessuali etc.

tentativo di tale sorta nascono infatti a metà anni Novanta due tra i saggi destinati ad avere la più grande fortuna critica nell'area dei *Trauma Studies*: *Trauma: Explorations in Memory* (Caruth 1995) e *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Caruth 1996). Malgrado un'impostazione teorica ormai parzialmente superata, tali studi, intrecciando teoria psicoanalitica, neuroscienza e critica letteraria, hanno avuto il grande merito di creare attorno alla nozione di trauma un vivace dibattito teorico, tutt'ora fiorente. Nei paragrafi seguenti si tenterà di enucleare, in modo quanto più sistematico, i riferimenti culturali e scientifici, le tendenze metodologiche e le applicazioni teoriche dei *Trauma Studies*, un'area di studi complessa e controversa almeno quanto il concetto da cui prende il nome, e tuttavia centrale per comprendere l'eredità del secolo appena trascorso.

I.1 *La nascita di un concetto*

Come afferma Roger Luckhurst nel suo recente studio *The Trauma Question* (2008), «trauma is a concept that can only emerge within modernity, ... as an effect of the rise, in the nineteenth century, of the technological and statistical society that can generate, multiply and quantify the 'shocks' of modern life» (19). Benché essa pervada la contemporaneità, la nozione di trauma è il risultato della trasformazione di un concetto tutt'altro che postmoderno, la cui nascita può essere rintracciata all'incrocio tra tre differenti settori – diritto, psichiatria e industria bellica – nel contesto storico della nascente società industriale. Essa risente dunque di un'interdisciplinarietà originaria che la situa da sempre all'incrocio fra differenti aree tematiche e che rende la sua formalizzazione una questione ardua e variamente dibattuta: analizzare le origini del concetto aiuterà a muoversi con maggiore sistematicità nell'intricato panorama teorico dei *Trauma Studies*.

Il primo problema che si cercherà di analizzare è legato a doppio filo all'affermazione secondo cui «the modern subject has become inseparable from the categories of shock and trauma» (Selzer 1997, 18); in altre parole, si tenterà di comprendere quali eventi storici abbiano fornito alla nozione di trauma la pervasività

culturale che la ha resa elemento imprescindibile del processo di formazione identitaria dell'uomo moderno e postmoderno. Sebbene sia stato ormai ampiamente analizzato il ruolo centrale della riflessione psicoanalitica nella formazione dell'attuale concetto di trauma, è stato dimostrato come la nozione venga formalizzata dalla psicologia soltanto a seguito dell'emergere di una questione sociale strettamente connessa alla potenza espansiva della nascente società industrializzata: l'incidente sul lavoro. I primi resoconti medico-legali riguardanti la persistenza di sintomi nevrotici come amnesia, incubi, paralisi psicosomatiche etc. a seguito dell'esperienza di violenti shock riguardano infatti vittime di deragliamenti ferroviari o di incidenti di fabbrica². Come nota Luckurst 2008, «the accident was where the social, economic, political and bureaucratic elements of the state met up to determine and contest the traumatic costs of industrialization» (25). È dunque nel momento in cui l'incidente assume una risonanza politica tale da riorganizzare la società nella forma del moderno stato previdenziale che il concetto di trauma (in questo caso, inteso in un'accezione più fisica che psicologica) diventa una variabile fondamentale dell'esistenza quotidiana dell'uomo moderno: «trauma develops from the rise of the statistical society, those various forms of calculus that helped to process and begin to control the chaotic explosion of the industrial revolution in nineteenth century England, Europe and America» (ibid.). Se tuttavia, nella nascente società industriale, un processo definibile in termini di “normalizzazione dell'accidente” è alla base di una ridefinizione del paradigma identitario a partire dalla realtà del trauma, è con l'esperienza della prima guerra mondiale che la nozione inizia ad assumere le caratteristiche che ancora oggi le sono proprie. O meglio, è la prima guerra mondiale, con la sua enorme scia di soldati traumatizzati, a coagulare due dimensioni del concetto di trauma fino ad allora rimaste piuttosto separate: quella politico-collettiva (il cui crescente peso sociale è alla base della creazione dei moderni sistemi di previdenza sociale)³ e quella psicologica e privata, che aveva iniziato a essere

² Sull'importanza della patologia denominata *railway spine* nella definizione del moderno concetto di trauma cfr. Ellenberger 1970, Luckurst 2008.

³ Luckhurst 2008, 25: «The German state had established its own Imperial Insurance office for industrial injury in 1884, and most European states followed over the next twenty years. In England, this agitation on behalf of what Earl Fitzwilliam called 'the wounded soldiers of industry' was a significant element of

scandagliata già dalla fine dell'Ottocento dalla nascente scuola di medicina psicodinamica.

Non v'è dubbio sul fatto che Freud sia l'autore più citato nel *corpus* dei *Trauma Studies*; tuttavia, i primi studi psicologici a chiamare in causa la nozione di trauma sono precedenti la nascita della psicoanalisi. Come è noto, nel lessico medico originariamente la nozione di trauma non si riferisce a uno stress psicologico, ma a un'alterazione dello stato anatomico e funzionale dell'organismo prodotta dall'azione di un agente fisico capace di determinare un danno all'integrità della persona. La prima teorizzazione di una *nevrosi traumatica* consistente in una distorsione dell'attività del sistema nervoso a seguito di un forte shock emotivo è infatti databile al 1889 ad opera dello psichiatra ebreo-tedesco Hermann Oppenheim⁴, ma, come nota Leys 2000, «the term trauma acquired a more psychological meaning when it was employed by J.M. Charcot, Pierre Janet, Alfred Binet, Morton Prince, Joseph Breuer, Sigmund Freud, and other turn-of-the-century figure to describe the wounding of the mind brought about by sudden, unexpected, emotional shock» (4). Alla fine del 1880 Jean-Martin Charcot, direttore della Salpêtrière, il più importante ospedale psichiatrico di Parigi, aveva infatti iniziato ad affiancare allo studio dell'isteria femminile casi di nevrosi traumatica maschile, derubricandoli nella categoria di "isteria maschile" (un gesto, questo, al tempo alquanto provocatorio, dal momento che l'isteria era, così come il nome stesso della patologia indica, una realtà esclusivamente femminile).⁵ È dunque a partire dalla fine del XIX secolo che la nozione di trauma inizia a intrecciarsi agli studi medici sull'isteria, incontro dal quale prenderanno avvio gli studi di Pierre Janet e di Sigmund Freud. Come afferma Putnam 1999, «it was Janet that made the connection between dissociative psychopathology and traumatic experiences» (116); l'allievo di Charcot è infatti una figura centrale nell'elaborazione della nozione psicologica di trauma inteso come causa della patologia psichiatrica. Secondo la teoria di Janet il trauma sarebbe all'origine del fenomeno della dissociazione: la memoria traumatica, incomprensibile al

transformation of a Victorian laissez-faire economy into the beginning of a national insurance system, and thus the modern welfare state».

⁴ Su Oppenheim cfr. Lerner 1996.

⁵ Charcot 1887. Su Charcot e le nevrosi traumatiche cfr. Micale 1994.

soggetto a causa di una mancata adattabilità alla memoria ordinaria, è, secondo lo psichiatra, alla base della creazione di un sistema di idee fisse subconscie (inaccessibili se non per mezzo dell'ipnosi), le quali influenzano in modo determinante il comportamento del soggetto traumatizzato. In altre parole, le personalità traumatizzate rimarrebbero inconsciamente attaccate al loro trauma, arrestando in tal modo lo sviluppo della loro personalità al momento dell'accadimento traumatico.

Il modello teorico nato attorno alla scuola di Charcot è, con ogni evidenza, anche alla base delle prime speculazioni del giovane Freud, il quale, tra il 1895 e il 1896, aveva trascorso parte del suo apprendistato alla Salpêtrière. Realtà psichica, memoria e trauma si intrecciano infatti nell'opera freudiana in modo costante e in parte contraddittorio: si è soliti parlare di un'evoluzione della teoria del trauma da un'iniziale concezione orizzontale di matrice charcottiana, nella quale l'evento traumatico è inteso come causa diretta della dissociazione psichica, a una concezione verticale e dinamica, nella quale il trauma sembra irriducibile alla logica di causa-effetto. Già in *Studi sull'isteria* (1895) Freud aveva abbracciato l'idea charcottiana di trauma come conseguenza della rimozione di episodi di seduzione infantile, avanzando tuttavia l'ipotesi di una repressione causata non dall'esperienza concreta dell'evento, bensì da un'interpretazione di esso posteriore e più consapevole: la nozione di *Nachträglichkeit*⁶, esposta per la prima volta nel 1885 nel *Progetto di una psicologia*, evidenziava infatti il ruolo fondamentale del periodo di latenza psichica nella definizione di un evento come traumatico. È tuttavia la prima guerra mondiale e lo studio dei casi di nevrosi di guerra a spingere Freud a mettere parzialmente in discussione la teoria di un'origine sessuale del trauma. Centrale in questo senso è l'*Introduzione al libro Psicoanalisi delle nevrosi di guerra* (1919), nella quale Freud introduce la dicotomia tra nevrosi di pace e di guerra, riconoscendo alle due tipologie una simile eziologia:

Nelle nevrosi traumatiche e di guerra, l'Io dell'uomo si difende da un pericolo che lo minaccia dall'esterno, o che è incorporato in un modo di atteggiarsi dello stesso Io; nelle

⁶ La nozione, tradotta in francese con la locuzione "après-coup" è stata resa in italiano con le espressioni: "posteriorità", "ritrascrizione" o "azione differita".

nevrosi di traslazione del tempo di pace l'Io considera la propria libido come un nemico le cui pretese gli appaiono minacciose. In entrambi i casi l'Io teme di essere danneggiato: qui dalla libido, là da forze esterne. (Freud 1977a, 74)

La differenza tra le due tipologie, dovuta essenzialmente alla natura del pericolo che minaccia l'Io (esterno nel caso delle nevrosi da guerra, interno nel caso dell'isteria), sembra però voler essere superata dallo stesso Freud nel medesimo scritto, per mezzo della categoria della *Verdrängung* (rimozione):

Anzi si potrebbe dire che nelle nevrosi da guerra – a differenza della pura nevrosi traumatica e analogamente a quanto accade nelle nevrosi di traslazione – ciò che si teme è a ben vedere un nemico interno. Le difficoltà teoretiche che ostacolano un'ipotesi unificante come questa non sembrano insuperabili; dopo tutto la rimozione che sta alla base di ogni nevrosi può a buon diritto essere definita come la reazione a un trauma, come una nevrosi traumatica elementare. (74-75)

È impossibile non vedere già *in nuce* le basi della teoria della coazione a ripetere; teoria che, peraltro, Freud formalizzerà soltanto un anno più tardi in *Al di là del principio di piacere* (1920). Tale scritto può infatti essere considerato il fulcro della riflessione freudiana sulla nevrosi traumatica, la quale, solo ora, viene concepita in modo autonomo dalla teoria sessuale. Il trauma è descritto nei termini di una lacerazione improvvisa dello scudo protettivo dell'Io, dovuta a un'esperienza spaventosa e improvvisa alla quale la persona non era preparata (Freud insiste sull'uso del termine "spavento", e non dei sinonimi "paura" o "angoscia", proprio per il fatto che esso sottolinea l'imprevedibilità dell'accadimento). L'eccesso di energia psichica causato dalla forte emozione è alla base della rimozione dell'evento: non essendo integrato nella coscienza, questo non può essere ricordato a parole; permane, tuttavia, una sua registrazione inconscia nella forma della coazione a ripetere. L'ipotesi dell'esistenza di una memoria traumatica parallela alla memoria ordinaria e dal funzionamento peculiare

e la definizione del meccanismo della coazione a ripetere rendono rispettivamente Janet e Freud due riferimenti imprescindibili dei *Trauma Studies*.

I.2 *I traumi di massa: la Grande Guerra e l'Olocausto*

Arrestare la nostra ricostruzione alla nascita della psicoanalisi costituirebbe tuttavia un'operazione storicamente scorretta, dal momento che, come è noto, le teorie psicoanalitiche godettero per lungo tempo di scarsissimo credito nel mondo della medicina. Come afferma Stone 1985:

if we want to understand the historical relation between the redefining of the modern psychiatric enterprise we should look not to Freud's writing but to *shellshock* ... It brought the neuroses into the mainstream of mental medicine and economic life and set psychiatry's field of practice within the social fabric of industrial society (265).

È infatti l'esperienza della Grande Guerra, ormai unanimemente riconosciuta come il primo vero trauma di massa dell'Occidente, a gettare le basi del paradigma contemporaneo di trauma. Il fenomeno sociale delle nevrosi da guerra, il quale assunse dimensioni spaventose nei venti anni seguenti la fine del conflitto⁷, decretò infatti la crisi del dominio delle teorie lombrosiane dell'ereditarietà nel mondo della psichiatria e conferì dignità scientifica a pratiche che fino ad allora erano rimaste confinate negli studi privati di pochi terapeuti dediti alla cura di donne borghesi isteriche. Ampliando il campo della patologia psichica anche alla popolazione non ospedalizzata, il fenomeno dello *shellshock* «demonstrated that the neuroses could be a widespread working class health problem that amongst other things was extremely expensive» (Stone 1985, 266), portando di fatto la realtà della nevrosi traumatica nell'alveo della psichiatria e inserendo quest'ultima nel tessuto sociale della moderna società industriale.

⁷ Basti pensare che nel 1939, ovvero più di venti anni dopo la fine della guerra, l'Inghilterra spendeva ancora due milioni di sterline l'anno in pensioni per vittime di *shellshock*.

Se il soldato affetto da *shellshock* è la prima figura iconica di sopravvissuto, è tuttavia attorno all'Olocausto che si definiscono storicamente le contemporanee teorie di trauma. Il dibattito nato attorno a questo evento storico ha infatti un ruolo privilegiato all'interno dei *Trauma Studies*, poiché contribuisce in modo determinante alla costruzione di una teoria del trauma come aporia della rappresentazione che continua, ancora oggi, ad avere una posizione dominante. Come afferma Leys 2000, sottolineando la centralità della letteratura sull'Olocausto – e, in particolare, dell'identificazione di una “sindrome del sopravvissuto” – nella definizione del PTSD, «the Holocaust now appears to have been *the* crucial trauma of the century» (15). Esso ha infatti assunto una portata sacrale, delineandosi come evento storico unico, incomparabile e dal significato non storicizzabile, ossia non descrivibile né spiegabile attraverso una narrazione convenzionale. Riprendendo una suggestiva considerazione di Leys, sembra però che la stessa storia del concetto di trauma sia affetta da amnesie e reminescenze:⁸ non a caso è solo negli anni Ottanta e Novanta, grazie alle ricerche di un gruppo di studiosi americani di origine ebraica, che le posizioni relative alla natura irrepresentabile del trauma assumono una posizione dominante nel campo dei *Trauma Studies*.

È in particolare la riflessione nata attorno al *Fortunoff Video Archive Project*⁹, diretto da Laub e Hartman, a conferire un inedito spessore psicologico alle teorie sul trauma. Come nota Kaplan 2005, questa nuova dimensione è espressa pienamente dal volume *Testimony* (Felman, Laub 1992), il quale «together with Cathy Caruth *Unclaimed experience* and her edited volume, *Trauma: exploration in memory*, initiated what has becoming a growing field in the humanities» (33). Converrà a tale proposito ricordare anche un altro testo tra i più importanti e influenti sull'argomento, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution* (Friedlander 1992), il quale raccoglie gli interventi che alcuni noti studiosi tennero all'omonimo convegno organizzato dalla UCLA nel 1990 intorno alla questione della rappresentabilità storica

⁸ Leys 2000, 15: «Just as it took World War II to 'remember' the lesson of World War I, so it took the experience of Vietnam to “remember” the lessons of World War II, including the psychiatric lessons of the Holocaust».

⁹ Si tratta di un progetto dell'Università di Yale, tuttora attivo, mirato costituzione di un archivio di interviste-video di testimoni e sopravvissuti all'Olocausto. Cfr. <http://www.library.yale.edu/testimonies/>

dello sterminio del popolo ebraico. Dalla lettura del volume emerge netta un'interpretazione dell'Olocausto come «event which tests our traditional conceptual and representational categories» (3), che fa del concetto di “limite della rappresentazione” il punto d'incontro tra il bisogno di una verità storica, di una *master narrative* non banalizzante, e l'imperativo etico di testimoniare l'essenza profonda e incomunicabile di un trauma storico senza precedenti.

Due sono le tematiche rispetto alle quali l'apporto della riflessione relativa all'Olocausto risulta sostanziale: il valore della testimonianza e la più ampia questione riguardante l'effettiva rappresentabilità dell'esperienza traumatica. Come nota Felman in *Juridical Unconscious* (2002, 106), il dibattito relativo al valore etico e storico della testimonianza emerge con forza molti anni dopo la fine della seconda guerra mondiale grazie a due opere paradigmatiche: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* di Hannah Arendt, che contiene un *reportage* del processo Eichmann, tenutosi a Tel Aviv nel 1961, e il film *Shoah* di Claude Lanzmann, proiettato per la prima volta in Francia nel 1985. Grazie al grande numero di testimonianze dei sopravvissuti ai campi di sterminio, il processo del 1961 costituì un punto cruciale nella storia della memoria dell'Olocausto poiché permise per la prima volta di tradurre le singole esperienze private delle vittime in una «collective story that receives a legal hearing and a public acknowledgment and validation» (Felman 2002, 152-3). In particolare, lungo i trentaquattro giorni del processo, divenne chiaro come la testimonianza dei sopravvissuti fosse fondamentale affinché «the event could be reproduced in court ... in such a way that men would not recoil from the same narratives as from scalding steam, and so that it would not remain the fantastic, unbelievable apparition that emerges from Nazi documents» (Hausner 1966, 292).

Con il processo Eichmann, dunque, si delinea un cambiamento sostanziale nella funzione della testimonianza:¹⁰ il testimone diventa un «homme-mémoire attestant que

¹⁰ Wieviorka 1994, 24: «Testimony has changed direction. Print has been replaced by the tape recorder and the video camera. At the same time, the function of testimony has also changed. In the years following the war, the primary aim of testimony was knowledge – knowledge of the modalities of genocide and deportation. Testimony had the status of an archival document. Today ... the purpose of

le passé fut et qu'il est toujours présent» (Wievorka 1998, 118), il cui compito non è più quello di testimoniare dei fatti ma di trasmettere, con la propria presenza, il portato emotivo dell'esperienza traumatica. Due sono le figure iconiche di questo nuovo tipo di testimone: Yehiel Dinor/K-Zetnik e Abraham Bomba. Il primo, un sopravvissuto ad Auschwitz divenuto in seguito scrittore sotto il nome di K-Zetnik, fu interrogato come testimone al processo Eichmann.¹¹ Dopo essere stato interrotto dall'accusa nella sua evocazione dell'esperienza del campo con domande precise relative a fatti singoli e personali, il teste svenne e fu portato in ospedale, dove rimase, in stato di coma, per diverse settimane. Il collasso di K-Zetnik divenne il simbolo dell'incomunicabilità dell'esperienza della deportazione e l'uomo l'esempio del testimone ritraumatizzato dall'incontro con un passato orribile e impossibile da rielaborare. Felman 1998, nota a riguardo come «the testimonial power of this real, of this irreducible bodily presence of the witness, lay precisely in the pathos – the crying power – of its legal muteness. ... K-Zetnik's testimony does not simply tell *about* the impossibility of telling: it dramatizes it – *enacts it* – through its own lapse into coma and its own collapse into a silence» (153-161). Una simile forma di comunicazione non verbale caratterizza la testimonianza di Bomba, un sopravvissuto al campo di Treblinka intervistato da Lanzmann nello storico documentario *Shoah*. Dopo essere stato invitato dal regista a raccontare la sua esperienza, il barbiere, al quale era stato affidato il compito di tagliare i capelli delle donne destinate alla camera a gas, cadde in un mutismo di diversi minuti in corrispondenza del ricordo dell'esperienza toccata a un amico, barbiere anch'egli, costretto dai nazisti a tagliare i capelli alla moglie e alla figlia prima che le due donne venissero uccise. Così come il collasso di K-Zetnik, il silenzio dell'uomo rappresenta un evento legalmente trascurabile ma storicamente imprescindibile, il momento in cui

testimony is no longer to obtain knowledge. ... The mission that has devolved to testimony is no longer to bear witness to inadequately known events, but to keep them before our eyes».

¹¹ L'episodio ha dato l'avvio a un lungo dibattito circa il significato storico del processo Eichmann. Sulle differenti interpretazioni cfr. Arendt 1964, Hartman 1994, Felman 2002. Per una sintesi estremamente chiara di tale dibattito nell'ambito degli *Holocaust Studies* cfr. Hirsch e Spitzer 2010.

l'incomunicabilità sembra rompersi e lasciar intravedere, attraverso il corpo del testimone, la vera essenza del trauma.¹²

Di pari passo con la veridicità assunta della testimonianza corporea del “mute-witness”, negli anni Novanta torna in auge la teoria, già avanzata da Janet agli inizi del secolo (1898, 1911, 1928) di una natura antinarrativa della memoria traumatica. In *La mémoire et les jours* (1985), la scrittrice francese Charlotte Delbo, sopravvissuta all'esperienza di Auschwitz, distingue due differenti memorie del trauma, una razionale e narrativa, l'altra profonda e corporea, attribuendo solo a quest'ultima la capacità di testimoniare la realtà effettiva dell'Olocausto. Anche Primo Levi, ne *I sommersi e i salvati* (1991), delinea la natura iconica e non verbale di questa memoria profonda assimilandola a «un film in grigio e nero, sonoro ma non parlato ... pieno di fracasso e di furia e privo di significato, ... un tramestio di personaggi senza nome né volto annegati in un continuo assordante rumore di fondo, su cui tuttavia la parola umana non affiorava» (72).

È tuttavia il saggio dal titolo *The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma* (Van der Kolk, Van der Hart 1995) a segnare una tappa fondamentale, poiché, in virtù della loro scientificità, le teorie in esso sostenute hanno assunto il valore di prova scientifica di una concezione di trauma inteso come aporia della rappresentazione. L'idea di una natura sostanzialmente antimimetica della memoria traumatica è avanzata dai due psichiatri sulla base di una precisa ipotesi scientifica: la forte emozione derivata dallo shock traumatico impedirebbe all'ippocampo di collocare i dati dell'esperienza in precise coordinate spazio-temporali. Tale mancata categorizzazione dell'evento determina la situazione paradossale nella quale l'esperienza reale viene completamente dimenticata, mentre permane vivissimo il ricordo delle emozioni ad essa associate. La memoria traumatica, pertanto, si configurerebbe come una memoria corporea priva del meccanismo narrativo e verbale del richiamo alla mente, ma caratterizzata da una estrema precisione storica, da una veridicità garantita proprio dall'elisione dell'evento dal campo della memoria

¹² Sul tema della testimonianza cfr. Langer 1991, Hartman 1996, Agamben 1998, Yaeger 2006.

narrativa.¹³ Questo, secondo molti teorici contemporanei, il paradosso situato nel cuore stesso dell'esperienza traumatica.¹⁴

¹³ In particolare, essa sarebbe regolata dalla logica della *restitutio ad integrum* (logica estranea alla memoria ordinaria, la quale risponde a domande specifiche con l'atto del richiamare alla mente): un dettaglio evocativo dell'evento traumatico permetterebbe di ricostruire automaticamente il quadro originale.

¹⁴ Paradigmatico in tale senso è uno dei più famosi casi clinici studiati da Janet: il caso di Irène. La ragazza, che aveva assistito al decesso della madre, sopravvenuto dopo una lunga malattia, aveva completamente rimosso l'evento traumatico. Tuttavia, in stato di trance, riproduceva in modo automatico e ripetitivo ogni minimo dettaglio della notte nella quale la madre era morta. Cfr. Janet 1898, 1911, 1928.

II.

Memoria traumatica e rappresentazione

Trauma theory throws a light on figurative or poetic language, and perhaps symbolic process in general, as something other than an enhanced imaging or vicarious repetition of a prior (non)experience.

Hartmann 1995, 540

II.1 *Rappresentazione e incomunicabilità*

La questione della incomunicabilità dell'esperienza traumatica è sfociata in un vero e proprio dibattito estetico: se, sulla scorta delle convinzioni psicoanalitiche, «trauma stands outside representation» (Caruth 1996, 17), come si può avere accesso alla realtà traumatica? È proprio in questo campo che l'arte e in particolare la letteratura acquisiscono un ruolo centrale. Già Freud in *Al di là del principio di piacere* (1920) aveva fatto ricorso a un esempio letterario per spiegare il fenomeno della coazione a ripetere nel paziente affetto da nevrosi traumatica, riferendosi in particolare all'episodio della "ripetizione" dell'uccisione di Clorinda da parte di Tancredi nella selva di Saron, nel canto XIII della *Gerusalemme Liberata*. Nell'economia del discorso freudiano, tuttavia, tale esempio letterario sembra profilarsi più come digressione esplicativa che come caso paradigmatico, se è vero che è Freud stesso a introdurlo come «la più commovente descrizione poetica» (Freud 1977b, 208) di un destino che incappa in una costante e fatale ripetizione. Non sembra essere della stessa idea Caruth, la quale invece fa del richiamo letterario di Freud uno dei cardini della sua teoria:

if Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing.

And it is indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet. (Caruth 1996, 2-3)

L'interpretazione data da Caruth all'esempio di Freud è stata variamente dibattuta nell'ambito dei *Trauma Studies*; in particolare, ci si è interrogati circa la fondatezza di una tesi che conferisce all'arte e alla letteratura il ruolo di spazi privilegiati di rappresentazione del trauma storico. In *Writing History, Writing Trauma*, Dominick La Capra 2001, mette in discussione tale posizione, denunciando in modo velato le radici decostruzioniste di una teoria che, nei termini esposti da Caruth, riscrive la «key notion of 'unreadability' [...] in the terms of trauma» (184) e richiamando alla necessità etica della storiografia.¹ Malgrado contesti il presunto ruolo privilegiato della letteratura, anche La Capra conviene sul fatto che, al contrario della storiografia, l'arte riesca, grazie alla non referenzialità del proprio discorso, a esprimere in modo profondo e iconico i tratti più irrazionali, affettivi ed emotivi del trauma.

Del resto «if trauma is a crisis of representation, then this generates narrative possibility just as much as impossibility» (Luckhursts 2001, 83): ed è proprio in questa direzione che si sono mossi gli studi più recenti, i quali hanno abbandonato quasi totalmente l'idea elitaria di una letteratura come punto d'accesso privilegiato alla memoria traumatica, per abbracciare l'indagine delle modalità di rappresentazione artistica del trauma. Quando viene perseguito in modo eccessivamente sistematico, il tentativo di delineare un'estetica del trauma corre tuttavia il rischio di tramutarsi in un'operazione paradossale: «the aesthetic meant to convey the singularity of a traumatic aporia has now become highly conventionalized, the narratives and tropes of traumatic fiction easily identified» (Luckhurst 2001, 89). Paradigmatica in questo senso è la

¹ La Capra 2001, 194: «History faces the problem of both writing about and writing out trauma, and I have indicated that it is subject to certain frames or limits that may be contested but not, in my judgment, abandoned or simply flouted». Della stessa idea è anche Kaplan (2004, 9-13): «without denying the singularity and the unrepresentable character of trauma, it is necessary to see that such an emphasis may push trauma into the mystified circle of the occult, something untouchable and unreachable. [...] To externalize the trauma is not a matter of representation, but a struggle by the wounded body to first imagine and then create a less traumatic, less painful environment».

creazione di un nuovo genere letterario strettamente connesso al trauma (la *Trauma Fiction*) e caratterizzato da precise coordinate estetiche.²

The rise of trauma theory has provided novelist with new ways of conceptualizing trauma and has shifted attention away from the question of what is remembered of the past to how and why it is remembered. [...] fiction itself has been marked or changed by its encounter with trauma. Novelist have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterized by repetition and indirection. (Whitehead 2004, 3-4)

Sebbene l'attestazione dell'esistenza di influenze interdisciplinari sia condivisibile, il *focus* esclusivo sulla contemporaneità che lo studio di Whitehead presenta sembra quanto mai riduttivo, dal momento che il dialogo tra arte e psicologia affonda le sue radici in un periodo decisamente antecedente la nascita dei *Trauma Studies*. Tale sbilanciamento cronologico è peraltro uno dei pericoli più grandi nei quali può incappare chi si cimenta con lo studio dei rapporti tra il trauma e l'universo dell'arte: anche nel campo della critica letteraria, si rischia di finire per abbracciare la tendenza, tutta contemporanea, alla traumatizzazione della storia, correndo il rischio di banalizzare, peggio ancora di capovolgere completamente il significato stesso del trauma. Come nota Giglioli:

Trauma era ciò di cui non si può parlare. Trauma è oggi tutto ciò di cui si parla. Da eccesso che non poteva giungere al linguaggio ad accesso privilegiato alla nominazione del mondo. Da luogo di sprofondamento a istanza di emersione, di certificazione, di autenticazione del senso. Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa. La ferita è diventata la carne. (Giglioli 2011, 8)

² Si tratta, in particolare dell'anacronia della narrazione (grazie all'uso frequente di analessi, prolessi e ripetizioni), della frammentazione della voce narrativa, della scelta di stili di scrittura destrutturati in grado di mimare i sintomi verbali della rimozione, del ricorso frequente all'intertestualità. Cfr. Vickroy 2002 e Whitehead 2004.

Sono apparsi tuttavia, in particolare negli ultimi anni, studi che, in linea con la rinascita della figura dell'autore, muovono verso quella che, in questo campo, sembra essere la questione più significativa e interessante: l'esplorazione dello spazio tra il vuoto rappresentato dal trauma e la parola del testo letterario. Si fa riferimento a *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture* (Raskin 2008), indagine sul significato del tema del segreto nella letteratura e nel cinema, *Translating Pain. Immigrant Suffering in Literature and Culture* (Hron 2009), riformulazione della teoria della traduzione alla luce del trauma della migrazione, *Trauma et texte* (Kuon 2010), raccolta di atti del convegno di Salisburgo del 2006 dedicato all'analisi critica delle modalità di applicazione della nozione psicologica di trauma alla letteratura.³ In un'«epoca del trauma senza trauma» (Giglioli 2011, 7), talmente ossessionata da rappresentare anche il non traumatico alla luce del paradigma del trauma, è forse questa la vera sfida: riscoprire la natura profonda del rapporto che, da sempre, rende l'arte luogo privilegiato di messa in scena delle contraddizioni dell'animo umano.

Ed è questa la direzione che questo studio intende seguire, nella volontà di tracciare le linee di un'estetica in grado di descrivere le caratteristiche peculiari delle narrazioni in cui la dimensione antinarrativa della memoria traumatica assume il ruolo di principio estetico guida. Tale intenzione critica muove dalla convinzione, non del tutto condivisa nel panorama critico odierno, che la letteratura posseda un arsenale di strumenti retorici, stilistici, narrativi peculiari in grado non solo di tradurre, bensì di trasfigurare e in alcuni casi persino di risignificare il reale e che, per mezzo di tali

³ Risale alla primavera del 2012 anche la pubblicazione del primo numero del *Journal of trauma studies*, le cui premesse teoriche paiono muoversi verso una simile direzione di storicizzazione e problematizzazione del concetto di trauma. Miller 2012, ix-x: «Although the emergence of trauma studies and the focus on the relationship of literature with testimony and memory is a modern and contemporary development, it is nonetheless clear that in one way or another, literature has always acted as the inscription of these essential human capabilities and experiences. ... As trauma theory begins to establish itself and settle into the academy, this double trajectory involving an assessment as well as a critical examination of the conceptual principles and ethical assumptions of trauma theory is also part of the premise of the journal».

strumenti, essa sia in grado, in modo quasi paradossale, di descrivere la natura profonda e incomunicabile di talune esperienze vissute. Per dirla con le parole di Gilbert Rose:

Art does not communicate meanings; it generates it in receptive minds. [...] Art offers the wherewithal to create a preconscious illusion of a responsive presence - it offers an objective image of the experience of human feelings. (Rose 1995, 189).

II.2 *Forme di memoria traumatica*

In un illuminante articolo, Laub e Auerhahn affrontano la complessa questione del trauma, avanzando l'ipotesi di una tassonomia della memoria traumatica consistente in otto forme differenti di reminescenza. La base comune delle diverse forme viene identificata dagli autori nella principale caratteristica dell'esperienza traumatica: l'irrapresentabilità, diretta conseguenza della paralisi cognitiva e affettiva subita dalla vittima di un evento violento e senza precedenti:

We all hover at different distances between knowing and not knowing about trauma, caught between the compulsion to complete the process of knowing and the inability or fear of doing so. It is the nature of trauma to elide our knowledge, because of both defence and deficit. (Laub, Auerhahn 1993, 288)

Il discorso viene costruito attorno a due polarità: da un lato il ricordo del trauma, il quale corre parallelo alla frattura delle difese dell'Io della vittima; dall'altro l'obliterazione dello stesso, conseguenza della rimozione attuata dall'Io a protezione della propria integrità.⁴ Apparirà subito evidente come tale polarità memoria/oblio non definisca dei confini nitidi, quanto piuttosto uno spazio senza soluzione di continuità nel

⁴ Freud 1977b, 199: «non mi risulta, comunque, che i pazienti affetti da nevrosi traumatica siano molto occupati, da svegli, a ruminare memorie del loro incidente. Anzi, essi cercano piuttosto di *non* pensarci». In *Al di là del principio di piacere* (1920), lo stesso Freud aveva quindi notato come la negazione costituisca l'elemento peculiare delle nevrosi traumatiche.

quale ogni forma di memoria traumatica coesiste con l'altra e la integra.⁵ Delle otto differenti forme di memoria del trauma analizzate da Laub e Auerhahn prenderò tuttavia in considerazione soltanto le prime cinque (*not knowing; fugue state; fragments; transference phenomena; overpowering narratives*), le uniche connesse all'esperienza diretta e non mediata del trauma – le ultime tre (*life themes; witnessed narratives e metaphors*) si riferiscono invece al caso dei figli e dei parenti delle vittime.⁶

«Erecting barriers against knowing is often the first response to trauma» (290), come prima risposta alla violenza dell'evento, la psiche della vittima tende dunque a mettere in atto meccanismi primitivi di difesa; il risultato consiste in una mancata recettività al trauma e, in ultima istanza, in una dissociazione parziale dalla realtà. Si tratta infondo di ciò che Freud stesso aveva definito con la categoria di *Ichspaltung* in *La scissione dell'Io nel processo di difesa*, scritto del 1938 rimasto incompiuto e pubblicato postumo nel 1940. Sebbene l'esempio adottato da Freud riguardi un caso di feticismo, è evidente come il processo di scissione dell'Io, determinato da una lotta, rimasta priva di esito, tra pulsione e realtà possa essere adattato anche alla situazione della vittima del trauma storico.⁷ Afferma infatti Laub 1993 che:

In this form of traumatic memory, the centre of experience is no longer in the experiencing "I". Events happen somewhere, but are no longer connected with the conscious subject. *The self is fragmented into a "me" and a "not-me"*, and any connection between the two has been severed. What the survivor manifest is a painful state of concurrent awareness of a depleted self and of an intense experience that is

⁵ Laub, Auerhahn 1993, 300: «Instead of a distinct transfer from one form of knowing to the next, there is an opening up of the wall between the forms. [...] Fragments may shift towards overpowering narratives; overpowering narratives may be realised as witnessed narratives. Yet there are no limits to such movements».

⁶ Il privilegio accordato alla tassonomia di Laub e Auerhahn rispetto a quella fornita da Langer 1991, attraverso la quale lo studioso associa ciascuna forma di memoria a un diverso tipo psicologico (*deep memory – the buried self; anguished memory – the divided self; humiliated memory – the besieged self; tainted memory – the impromptu self; unheroic memory – the diminished self*) risiede nella condivisione delle critiche avanzate da La Capra 1994 sul discutibile sospetto con cui Langer guarda alla rappresentazioni letterarie dell'Olocausto, sminuendo di fatto il ruolo testimoniale della letteratura.

⁷ Cfr. Freud 1979b, 557-60. Si tratta in particolare la vicenda di un bambino sorpreso dalla governante nell'atto della masturbazione e minacciato di essere evirato.

disconnected and “forgotten”, but nevertheless affectively permeates and compromises life strategies of adaptation and defence. (291, *c.vi miei*)

In questo caso, dunque, la *Ichspaltung* potrà essere considerata come il risultato di una mancata vittoria non più tra principio di piacere e di realtà, quanto piuttosto *Eros* e *Thanatos*, tra pulsione di vita e di morte, delle quali l’Io e il Non-Io si fanno rispettivamente rappresentanti.

Se nella prima forma di memoria traumatica ci si trova di fronte alla totale amnesia del contenuto traumatizzante, nel secondo tipo, denominato con la locuzione “stati di fuga”, sono frequenti reminescenze del trauma sotto forma di *flashbacks*, ricordi schermo o memorie condensate dell’evento reale. Si ha dunque a che fare con la manifestazione, a vari livelli di intensità, di ciò che Freud definisce con il termine *Wiederholungszwang* (coazione a ripetere).⁸ L’esempio più classico di tale procedimento psichico è dato dalla *battle fatigue syndrome* (Grinker, Spiegel 1945): un tipo performativo di memoria, connesso più alla ripetizione dell’esperienza che al ricordo effettivo di essa.⁹ «What is known in the fugue states is kept separate from the conscious self in such way as to preserve the latter intact» (Laub, Auerhahn 1993, 292), la rimozione non riesce tuttavia ad annientare la carica emotiva provocata dall’evento, la quale permane sottoforma di sintomi inconsci, del tutto simili allo stato di allucinazione isterica.

Un terzo tipo di memoria traumatica è invece caratterizzato dal ricordo frammentario e mediato di parti dell’esperienza traumatica, le quali vengono

⁸ In *Ricordare, ripetere, rielaborare* (1914) Freud introduce nell’ambito delle resistenze al ricordo anche il fenomeno della coazione a ripetere. Freud 1975a, 355-7 «possiamo dire che l’analizzato non ricorda assolutamente nulla degli elementi che ha dimenticato e rimosso, e che egli piuttosto li mette in atto. Egli riproduce quegli elementi non sotto forma di ricordi, ma sotto forma di azioni; li ripete, ovviamente, senza rendersene conto. [...] Dobbiamo rassegnarci a che l’analizzato soggiaccia alla *coazione a ripetere* (che ora sostituisce l’impulso a ricordare) non soltanto nei suoi rapporti personali col medico, ma anche in tutte le altre attività e relazioni della sua vita [...]. Anche l’apporto della resistenza è riconoscibile con facilità. Quanto è maggiore la resistenza, tanto maggiore è la misura in cui il ricordare viene sostituito dal mettere in atto (ripetere)».

⁹ Questo tipo di sindrome è brillantemente descritta dal film *The Deer Hunter* (1978) di Michael Cimino, nel quale il soldato traumatizzato Nick ripete, fino a morire, il trauma della roulette russa al quale è stato costretto dai Vietcong durante la prigionia, senza essere in grado di ricordare direttamente tale esperienza.

decontestualizzate e trasfigurate in modo tale da risultare prive della loro carica traumatizzante. In questi casi, il soggetto ricorda, spesso in modo ossessivo, immagini o pensieri – quasi sempre derivati o traslati dell'evento reale – senza essere in grado di connetterli al trauma originario.

Simile, ma più vicina al versante della psicosi, è l'ultima tipologia di memoria traumatica, caratterizzata da fenomeni di *transfert* attraverso i quali frammenti del passato traumatico vengono di fatto innestati nel tempo presente del soggetto, nelle sue relazioni personali o in situazioni di vita ordinaria. La percezione della realtà dell'individuo affetto da questo tipo di reminescenza è dunque costantemente influenzata da memorie frammentarie, le quali, agendo da sottotesto inconscio, conferiscono significati inusitati e apparentemente illogici a eventi del tutto ordinari. Apparirà chiaro come queste cinque tipologie si collochino su una scala che va dalla una massiccia presenza di difese psichiche, rappresentata dall'amnesia che segue la totale rimozione del trauma, a fenomeni di rottura di tali difese, come ad esempio la spersonalizzazione, la traslazione o la frammentazione del ricordo:

when ego functions break down in their defensive capacity [...] percepts penetrate the stimulus barrier nevertheless, and regain access to consciousness in a variety of ways, according to the balance between the power of experience and the ego's capacity to deal with it. [...] *The most tangible form of knowing trauma is, in its crudest, undigested, and unassimilated version, like a split off foreign body, casting a perpetual shadow on life events.* (299, *c.vi miei*)

II.3 *Trauma e narritività*

Questa “ombra perpetua” che disegna lo spazio di un vero e proprio “vuoto narrativo” – per la scissione del soggetto narrante in un caso; per la mancanza di contenuti narrati nell'altro – costituisce il terreno teorico di questa ricerca. Sul tema dell'irrepresentabilità narrativa del trauma sono significative le considerazioni di Van Alphen 1997, il quale, nel suo studio sugli effetti dell'Olocausto nell' arte

contemporanea, identifica la causa della incomunicabilità dell'evento traumatico non tanto nella violenza del fatto storico in sé, quanto nella mancanza di forme di rappresentazione attraverso le quali l'evento possa essere compreso, dunque narrato. Interessante, in particolare, la descrizione del trauma come *narrative vacuum*, ovvero come elemento di rottura (poiché privo di precedenti storici) della struttura narrativa attraverso cui la mente esperisce e dona significato alla realtà:

The unrepresentability of the Holocaust experience is caused not by the extremity of Holocaust experience as such, but by the fact that this horrible history was *unknown* – not figuratively, but literally. The symbolic order offered no terms, positions or frames by which the Holocaust could be experienced, because this event has no precedent whatsoever. (52-55)

È dunque l'impossibilità di attivare strutture narrative in grado di collocare l'evento in una precisa sequenza spazio-temporale a caratterizzare l'irrapresentabilità di eventi traumatici come l'Olocausto. Una tale spiegazione sembra tuttavia adattabile non solo a traumi storici precedenti e successivi la Shoah, e carichi di una simile portata traumatica,¹⁰ ma anche a una dimensione più strettamente individuale, relativa alle modificazioni apportate dalla storia all'evoluzione della psiche del singolo.

Basta in fondo scorrere le pagine di un fondamentale studio di Paul Ricœur, *Temps et récit* (1983-85), per comprendere come ogni atto linguistico, sia esso verbale o scritto, comporti un'operazione di configurazione temporale. Alla luce di questa convinzione, il racconto, sia esso storico o di finzione, appare a Ricœur come un atto di narrativizzazione dell'esperienza temporale viva del soggetto, realizzato per mezzo dell'operazione di *messa in intreccio*, elemento base per la configurazione dell'esperienza in precise coordinate spazio-temporali. È importante notare come, da parte di Ricœur, l'universo finzionale non venga mai opposto al mondo della realtà, ma

¹⁰ Basti pensare, relativamente al mondo occidentale, alla già analizzata frattura culturale causata dall'esperienza del primo conflitto mondiale o alla recente rottura epistemologica che ha fatto seguito agli avvenimenti dell'undici settembre, paradigma di una nuova tipologia di trauma, denominata da Dosse 2010, in un brillante studio sul concetto contemporaneo di evento storico, come *événement-monstre*, responsabile di un «*écrasement des temporalités sur un présent hypertrophié*» (279).

venga anzi inteso come esperienza temporale alternativa e complementare, la quale permette non solo di riconfigurare, bensì di comprendere appieno la realtà esperita.

Tali considerazioni gettano una nuova luce sull'affermazione fatta Van Alphen relativamente all'incomunicabilità del trauma: l'incapacità di riconfigurare l'esperienza temporale vissuta dal soggetto comporta l'impossibilità di sintetizzare i materiali empirici eterogenei e di donare quindi un senso all'esperienza. L'assenza di una configurazione narrativa dell'evento implica dunque non solo, come nota Van Alphen, un *narrative vacuum*,¹¹ ma anche un vero e proprio stallo nella significazione. Possiamo pertanto adattare alla situazione generale del trauma psichico quanto affermato da Lyotard su Auschwitz in relazione alla cancellazione delle tracce storiche dello sterminio da parte dei tedeschi:

il silenzio che il crimine di Auschwitz impone allo storico è per l'uomo comune un segno. I segni [...] non sono dei referenti cui si connettono delle significazioni convalidabili nel regime cognitivo, essi indicano che qualcosa che deve poter essere messo in frasi non può esserlo negli idiomi ammessi. (Lyotard 1985, 82)

In altri termini, tale vuoto semiotico sussiste come emozione che non è legata a una storia né incarnata in una conoscenza, ma che continua in modo incontrollabile a infestare il presente come una *ghost story* (Van Boheemen 1999, 15).

Sembra legittimo, a questo punto, sollevare la stessa obiezione che Ricœur sottopone al vaglio critico del lettore di *La mémoire, l'histoire, l'oubli*:

l'avvenimento che viene detto "ai limiti" fa sentire i suoi effetti fin nel cuore stesso della rappresentazione [...] Bisogna, forse, concludere che queste forme [rappresentative] si sono esaurite, e prima di tutto quelle forme ereditate dalla tradizione naturalista e realista del romanzo e della storia del secolo passato? (Ricœur 2003, 374)

¹¹ Intendo ora l'espressione "vuoto narrativo" come negazione del ciclo ermeneutico di cui parla Ricœur, inteso come il susseguirsi di tre tappe: la prefigurazione, o percezione del tempo reale nella sua totalità; la configurazione narrativa dell'esperienza; la ricezione da parte del lettore o dell'ascoltatore dell'esperienza raccontata. Cfr. Ricœur 1983, 91-139.

La risposta che Ricœur fornisce è significativa: la tradizione non può più servire a comprendere una realtà i cui paradigmi le sfuggono, malgrado ciò non si deve cessare di cercare modi alternativi di espressione, «non è vietato cercare incessantemente di colmare lo scarto fra la capacità rappresentativa del discorso e la domanda della avvenimento» (ibid.). Come si è avuto modo di ricordare, esiste infatti una linea teorica che vede nella crisi della rappresentazione non un ostacolo, bensì un terreno fertile per nuove possibilità narrative; della stessa idea è infondo anche Hayden White, il quale, nel suo fondamentale contributo relativo al problema della verità delle narrazioni storiche della modernità afferma:

Indeed, we can follow out Lang's suggestion that the best way to represent the Holocaust and the experience of it may well be by a kind of "intransitive writing" which lays no claim to the kind of realism aspired to by nineteenth-century historians and writers. But we want to consider that by intransitive writing we must intend something like the relationship to that event expressed by the middle voice. This is not to suggest that we will give up the effort to represent the Holocaust realistically, but rather that our notion of what constitute realistic representation must be revised to take account of the experiences that are unique to our century and for which older modes of representation have proven inadequate. (White 1992, 52)

Di contro allo scetticismo di Berel Lang sulla falsità del linguaggio figurativo, nel quale si può leggere in filigrana una platonica credenza nell'esistenza di un linguaggio puramente denotativo¹², White vede nella letteratura il luogo ideale per la nascita di una nuova retorica in grado di esprimere la natura ineffabile dell'esperienza traumatica, una

¹² Punta al cuore del problema la critica mossa da Ricœur ai sostenitori di una storia cronachistica e denarrativizzata. Ricœur 2003, 369: «Non si può risolvere la difficoltà [dell'irrepresentabilità dell'evento storico] interdiciendo qualsiasi altra modalità rispetto alla cronaca letterale [...]. Si tratta di una maniera disperata di mettere al riparo da qualsiasi addizione figurativa una rappresentazione letterale degli avvenimenti: la soluzione è disperata, nel senso che essa ricade nelle illusioni del realismo ingenuo [...]. È un'illusione credere che gli enunciati fattuali possano soddisfare l'idea dell'irrepresentabile, come se i fatti, in virtù della loro presentazione letterale, potessero essere dissociati dalla loro rappresentazione in forma di avvenimenti all'interno di una storia; avvenimenti, storia, intreccio, dipendono in maniera solidale dal piano della figurazione».

retorica che fa della barthesiana *middle voice*, intesa come rappresentazione narrativa della diatesi media, nella quale il soggetto è attivo e passivo allo stesso tempo – «nello scrivere medio della modernità il soggetto si costituisce in quanto immediatamente contemporaneo alla scrittura, attraverso la quale si effettua e si coinvolge» (Barthes 1988a, 20-1) – il mezzo principale dell'azione di *messa in intreccio*. Al di là della forse in parte riduttiva identificazione della *voce media* come unica caratteristica del nuovo modo rappresentativo – convinzione che deve molto all'appello di Adorno per l'abbandono del modo realistico nel romanzo contemporaneo¹³ – la riflessione di White sembra altamente meritoria per la capacità di mettere in luce un problema non secondario nel rapporto tra letteratura e rappresentazione del trauma: la figuralità.

II.4 Sintomo, simbolo e figura

Si è già detto come il trauma possa a ragione essere assimilato a una *ghost story* in grado di influenzare in modo indiretto ma sostanziale la vita psichica del soggetto. Converrà a questo riguardo ricordare una definizione data da Freud nel già menzionato saggio *Studi sull'isteria* (1895): «[...] l'Io riesce ed eliminare ogni ragione di contrasto, ma per contro si sobbarca il peso di un *simbolo mnestico che, come un parassita, alberga nella coscienza [...]*» (Freud 1967, 366 c.vi miei). Il sintomo nevrotico seguito al trauma (tema, quest'ultimo, che viene peraltro affrontato per la prima volta in questo scritto) viene paragonato da Freud a un *simbolo mnestico*. Ma cosa intendono Freud e la teoria psicoanalitica con il termine simbolismo? Il testo centrale della teoria freudiana è senza ombra di dubbio *L'interpretazione dei sogni* (1900), tuttavia l'opera che ha maggiormente contribuito a cristallizzare l'idea freudiana di simbolismo nell'ambito degli studi psicoanalitici è un testo non direttamente freudiano e di poco successivo: *The theory of symbolism* (1916) di Ernest Jones. È infatti a partire da questo saggio che si

¹³ Adorno 1979, 43-4: «la minaccia permanente della catastrofe non permette più a nessuno l'impartecipe visione e nemmeno la riproduzione estetica di essa. [...] Non che necessariamente la descrizione dell'immaginario sostituisca quella del reale [...] ma la differenza tra reale e imago viene cancellata in linea di principio. È comune ai grandi romanzieri della nostra epoca che l'antica esigenza del "così è", pensata fino in fondo, scateni una fuga di immagini storiche primeve, nella memoria involontaria di Proust così come nelle parabole di Kafka e nei criptogrammi epici di Joyce».

delinea accezioni di simbolismo, una ampia l'alta ristretta, le quali continuano ancora oggi a essere dibattute nell'ambito degli studi psicoanalitici. Per sintetizzare si potrebbe dire che, per Jones come per Freud, il simbolismo è sempre un correlativo della rimozione: esso diventa dunque, in senso ampio, un modo di rappresentazione indiretta, figurata di un contenuto latente, opposto al linguaggio chiaro e univoco della coscienza che si identifica con la razionalità scientifica.¹⁴

Come è stato più volte notato nell'ambito degli studi psicoanalitici,¹⁵ esiste una profonda affinità tra i meccanismi che regolano il simbolismo inconscio e la natura del linguaggio letterario: in entrambi i casi, infatti, la *figuralità* è ciò che si frappone tra il reale e la sua rappresentazione. Sembra utile, a questo punto, introdurre la nozione di *simbolo*, così come viene data da Ricœur nel saggio *Dell'interpretazione* (2001):

[il simbolo] è una struttura intenzionale che non consiste nel rapporto del senso con la cosa, ma in una architettura del senso, in un rapporto del senso con il senso, del senso secondario con quello primario, sia o no questo in rapporto di analogia, oppure sia il senso primario che nasconde il senso secondario e lo rivela. (28)

Ponendo la molteplicità di senso come fulcro d'esistenza della simbolicità, tale definizione si avvicina in modo evidente alla nozione di figuralità cui si è in principio accennato. Ricœur restringe in modo significativo il *das Symbolische* di Cassirer, funzione per mezzo della quale la coscienza costituisce i suoi universi percettivi e discorsivi, per giungere a un'interpretazione che fa del simbolico il tramite principale di rappresentazione del desiderio; in altri termini, il simbolo diviene il mezzo attraverso cui la dinamica del desiderio si enuncia in una semantica, attraverso cui «il desiderio [permette] o *impedisce* alla parola [...] di parlare» (16, *corsivi miei*).

¹⁴ Notano Laplanche, Pontalis 1993 come questa accezione più ampia venga preferita nell'ambito degli studi psicoanalitici alla seconda concezione, la quale restringe il simbolismo alla sola attività onirica.

¹⁵ Si fa riferimento in particolare alla lunga riflessione teorica sulle analogie tra linguaggio letterario e psicoanalisi, la quale prende avvio dal capitale saggio di Freud, *Il poeta e la fantasia* e arriva, spesso tramite la rilettura fatta da Jacques Lacan, alle recenti teorie letterarie di Francesco Orlando e di Mario Lavagetto in Italia, o di Geoffrey Hartman negli Usa.

Alle medesime considerazioni era giunto anche Jaques Lacan, con la teoria della strutturazione linguistica dell'inconscio. I vuoti e i pieni semantici cui Ricœur fa riferimento non sono altro, nella teoria lacaniana, che modalità di elusione della censura, sintomi linguistici attraverso cui l'inconscio fa, indirettamente, la sua comparsa.

L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge: c'est le chapitre censuré. Mais la vérité peut être retrouvée; le plus souvent déjà elle est écrite ailleurs. A savoir:

- dans les monuments: et ceci est mon corps, c'est-à-dire *le noyau hystérique de la névrose où le symptôme hystérique montre la structure d'un langage et se déchiffre comme une inscription* qui, une fois recueillie, peut sans perte grave être détruite;
- dans les documents d'archives aussi: et ce sont les souvenirs de mon enfance, impénétrables aussi bien qu'eux, quand je n'en connais pas la provenance;
- dans l'évolution sémantique: *et ceci répond au stock et aux acceptions du vocabulaire qui m'est particulier*, comme au style de ma vie et à mon caractère;
- dans les traditions aussi, voire dans les légendes qui sous une forme héroïsée véhiculent mon histoire;
- dans les traces, enfin, qu'en conservent inévitablement *les distorsions, nécessitées par le raccord du chapitre adultéré dans les chapitres qui l'encadrent*, et dont mon exégèse rétablira le sens. (Lacan 1966, 259, c.vi miei)

Per Lacan come per Freud, l'inconscio, sebbene reso inaccessibile alla coscienza, ha a disposizione diversi mezzi attraverso cui eludere la barriera della censura (sogni, ricordi, sintomi etc.). L'innovazione fondamentale apportata dalla riflessione lacaniana riguarda però il ruolo attribuito al linguaggio, che viene ora inteso come mezzo principale di manifestazione dell'inconscio. Dal momento che l'inconscio ha una struttura linguistica, esso dovrà possedere anche una retorica: ed è in questo senso, ovvero nell'ottica di una decifrazione delle modalità discorsive dell'inconscio, che va letta l'opera lacaniana di traduzione dei meccanismi di difesa di Freud nelle figure descritte dalla linguistica strutturale. Per dirla in altri termini, *la parole* saussuriana,

intesa come manifestazione individuale del linguaggio (lo «*stock et [les] acceptions du vocabulaire qui m'est particulier*» della citazione) diviene in Lacan il luogo privilegiato di manifestazione dell'inconscio; è in questo senso che l'algoritmo saussuriano *signifiant/signifié* può essere interpretato come formula della rimozione. Apparirà di certo più comprensibile l'importanza attribuita da Lacan alla figuralità, intesa come architettura portante della costruzione dell'inconscio – essa è rappresentata in primo luogo dai due tropi della metafora e della metonimia (riformulazione della teoria di Jakobson 1956). Sulla scorta della grammatica del linguaggio onirico di Freud (*condensazione, spostamento, rappresentazione indiretta, non-senso*), Lacan definisce metafora e metonimia come i meccanismi fondanti la produzione di senso e l'attività simbolica dell'essere parlante: nella primo caso, esemplificato dall'aforisma «*un mot pour un autre*», il rimosso è inglobato, o meglio condensato nel significante metaforico; nel secondo, «*mot à mot*», esso si sposta da significante a significante.¹⁶ L'opera dello psicanalista consiste dunque nella comprensione delle deformazioni linguistiche prodotte dall'inconscio, operazione attraverso la quale è possibile leggere il discorso dell'Es, l'Altro dal soggetto, come in una sorta di palinsesto del testo del prodotto dall'Io.¹⁷

Tale riflessione nutre dalle fondamenta lo studio di Francesco Orlando (1973), il quale costruisce la sua teoria freudiana della letteratura basandosi sull'ipotesi lacaniana di un'analogia fra linguaggio letterario e linguaggio dell'inconscio determinata da una comune alterazione della trasparenza nel rapporto tra significante verbale e significato (56). Per risolvere lo scoglio teorico che una la nozione classica e ristretta di *figura* – nozione utilizzata di fatto anche da Lacan – implica in un discorso che appaia teoria del rimosso e letteratura ed evitare dunque un eccessivo restringimento del campo letterario ai soli testi che fanno un uso palesemente opaco del linguaggio (la poesia e certa prosa del Novecento), lo studioso approfondisce in particolare il concetto di *figuralità*,

¹⁶ Lacan 1966, 505-6: «Ce que cette structure de la chaîne signifiante découvre, c'est la possibilité que j'ai [...] de m'en servir pour signifier *tout autre chose* que ce qu'elle dit. [...] La fonction proprement signifiante qui se dépeint ainsi dans le langage, a un nom. [...] Ce nom c'est la *métonymie*. [...] Disons l'autre. C'est la *métaphore*». Sul significato di metafora e metonimia in Lacan cfr. Di Ciaccia, Recalcati 2000, 56-59.

¹⁷ Cfr. Lacan 1975.

ampliandolo, in linea con le teorie della neoretorica, oltre il limite di un'alterazione locale e circoscritta del senso letterale:

la retorica concepibile oggi [...] potrà prendere in considerazione figure di tutte le dimensioni e di tutte le specie. Figure del significante e figure del significato, figure del metro e della rima, figure di grammatica e di sintassi, figure di logica, figure del rapporto coi dati di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario e del destinatore come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga dalle convenzioni figurali già stabilite etc. In certi casi lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata. (*ivi*, 62)

Evitando il formalismo di una lettura esclusivamente linguistica, tale ampliamento permette di analizzare il testo letterario in modo trasversale, nelle sue molteplici strutture (temporalità, messa in intreccio, referenza, etc.), rendendo esplicito anche il senso più profondo, e forse più sostanziale, del rapporto tra inconscio e letteratura: il *ritorno del represso formale*, corrispondente a un alto tasso di figuratività, implica sempre anche un *ritorno del represso sostanziale*.¹⁸ Orlando mostra come in questo senso, ossia col rendere possibile il superamento di una censura a livello del contenuto per mezzo di una strategia retorica, la letteratura funzioni come corrispettivo poetico della negazione freudiana.¹⁹

Della stessa idea è anche Lavagetto, il quale, nell'ultimo capitolo del volume *Freud, la letteratura e altro* (1985) delinea una teoria della censura estetica intesa come l'insieme delle complesse tecniche di occultamento utilizzate dallo scrittore per dare

¹⁸ Il ritorno del represso sostanziale riguarda il piano dei contenuti. Secondo la teoria di Orlando esso si divide in diverse tipologie, a seconda del grado di accettazione sociale dei contenuti repressi; vi sarà dunque un *ritorno sostanziale inconscio* (contraddizione interna al soggetto fra coscienza e inconscio); uno *conscio ma non accettato* (contraddizione di una coscienza scissa sul giudizio); uno *accettato ma non propugnato* (contraddizione fra individuo e società); uno *propugnato ma non autorizzato* (contraddizione sociale, fra minoranza e ordine costituito); uno *parzialmente autorizzato* (contraddizione fra uno o più codici di comportamento).

¹⁹ Cfr. in particolare Orlando 1990, nel quale la *Phèdre* di Racine e *Le Misanthrope* di Molière sono letti attraverso l'analisi delle figure di negazione.

espressione al ritorno del rimosso.²⁰ Sembra tuttavia che l'interesse di Lavagetto sia più quello di stabilire il ruolo della materia psicoanalitica nei singoli testi, sia esso diretto o indiretto, che di costituire una vera e propria interpretazione psicoanalitica della letteratura: e infatti il testo critico su Freud analizza i rapporti tra psicoanalisi e letteratura in una doppia direzione che supera la consueta analisi dei debiti che l'arte ha con le scoperte freudiane, per arrivare a dimostrare come la letteratura abbia fornito un utile e maneggevole modello epistemico alla scienza psicoanalitica:

La letteratura ha fornito l'unico modello di comprensione adeguato ai risultati che Freud si prefigge di raggiungere [...] la forma narrativa non si limita a riprodurre in modo statico quello che è emerso all'osservazione, ma produce essa stessa (e proprio in quanto specifico genere letterario) le soluzioni cercate. In altri termini, e per servirsi di una scorciatoia: *il racconto appare come uno strumento della ricerca scientifica fornito di un proprio e irrinunciabile potere di verità.* (212, c.vi miei)

Se interpretata in quest'ottica, l'affinità tra linguaggio inconscio e linguaggio poetico analizzata da Orlando diventa ancora più profonda e sostanziale, poiché non si tratta più di un semplice prestito di strumenti da una disciplina all'altra, ma della condivisione di una forma di conoscenza del tutto particolare che consiste, come ha giustamente notato White 1973 nello "spiegare raccontando". Per non cadere nelle pieghe della psicobiografia, unanimemente riconosciuta come la parte più discutibile dell'opera freudiana, Lavagetto si concentra sull'analisi delle strutture narrative del testo; per l'autore infatti l'atto poetico non è del tutto equiparabile al sogno: esso non consiste in un'espressione diretta all'inconscio autoriale, ottenuta per mezzo di un abbassamento del livello della censura – e in questo senso il testo si pone in posizione polemica con la scuola psicocritica iniziata da Mauron 1963 –²¹ ma è il prodotto di una trasformazione

²⁰ Lavagetto 1985, 340: «La forma estetica, la rappresentazione delle istanze rimoventi, è legata ai "contenuti" in modo intimamente dialettico: è insieme abrogazione della censura e sua riconferma, velo che ricopre il rimosso e strappo che riporta alla luce».

²¹ *Ivi*, 385: «Non si forza, io credo, la teoria di Freud (anche se si può contraddire sporadicamente la sua prassi) affermando che per l'analisi l'*Entstellung* è una funzione storica e una variabile storica: ma solo

cosciente e volontaria di materiali inconsci, resa possibile al prezzo di un «incremento dei controlli» (325), di un aumento di quella stessa censura. In questo senso il linguaggio poetico e il simbolismo ad esso connaturato costituiscono per il lettore critico, assieme alle strategie organizzative del testo letterario, il terreno per una decrittazione del senso che risponde alla logica dell'investigazione: *cogliere i dettagli senza ignorare il contesto*.

Sia la teoria di Orlando sia quella di Lavagetto si riferiscono a una dimensione ampia di letteratura – entrambi gli studi analizzano generi e forme molteplici – così come a una concezione ampia di rimozione, intesa, secondo un'interpretazione piuttosto dibattuta,²² come processo psichico universale di difesa alla base della costituzione dell'inconscio. Sebbene esse costituiscano le basi imprescindibili del questo studio, si rende necessario restringere il campo di indagine in una duplice prospettiva: dal *corpus* della letteratura in senso ampio alla prosa del Novecento; dalla teoria rimozione nel suo senso più generico a un tipo particolare di strategia difensiva, la *negazione*, la quale sembra legare a doppio filo il tema del trauma, fulcro di questa ricerca, alla questione della rappresentazione letteraria. Cosa intenda la teoria psicoanalitica con il termine negazione e perché tale termine sia strettamente connesso al tema del trauma saranno alcune tra le questioni fulcro del prossimo capitolo. L'approfondimento chiarirà ulteriormente le motivazioni teoriche alla base della scelta di un'estetica del negativo e permetterà di enucleare le categorie che forniranno l'impalcatura teorica dell'interpretazione dei testi letterari.

nel vuoto della storia sono possibili tutte le interpretazioni e, tra di esse, anche quelle di una psicoanalisi disposta a servirsi di Edipo come di un modellino di cera e poco propensa al rispetto della lettera».

²² Come notano Laplanche, Pontalis 1993, il termine *Verdrängung* non è utilizzato da Freud 1915 come un sinonimo generale di difesa, ma come un particolare meccanismo consistente «nell'espellere e nel tener lontano qualcosa dalla coscienza» ovvero nella *rimozione nell'inconscio*. Sebbene ricopra nella riflessione freudiana il ruolo di prototipo per lo studio e la definizione dei meccanismi di difesa, essa costituisce di fatto solo *una delle fasi* dell'operazione difensiva.

III.

Il trauma nel Novecento: per un'estetica del negativo

III.1 Die Verneinung (1925)

Il saggio sulla negazione di Freud può essere considerato uno dei capisaldi della teoria psicoanalitica della letteratura, e il motivo di tale centralità apparirà ben chiaro a chiunque si appresti a leggere questo testo breve, ma tutt'altro che semplice. Scritto da Freud nel 1925, esso è stato a ragione definito come «a knot [...] where the various problems of the theory that Freud was developing converge» (Canestri 2011, 40). Quali sono, dunque, le teorie che in quegli anni Freud si apprestava a delineare? Come si è già avuto modo di ricordare nel precedente capitolo, gli anni Venti sono centrali per la definizione di una teoria matura della nevrosi da difesa e per un ripensamento del ruolo assunto dalla rimozione. Non sorprenderà, dunque, che *La negazione* (1925) sia contemporaneo al saggio dal titolo *Inibizione, sintomo e angoscia*, testo al quale è di fatto legato a doppio filo. Si è inoltre già detto come Freud avesse iniziato a elaborare il problema delle psiconevrosi da difesa sin dall'inizio delle sue ricerche, finendo col concentrare la sua attenzione sull'isteria e sul processo della rimozione. Ciò che di nuovo e di fondamentale viene ridimensionato negli scritti del 1925 (sia in *sia*, e forse in modo più capillare, nel contemporaneo *La negazione*) è il ruolo predominante assunto dalla rimozione nel processo di difesa; già da tempo infatti Freud aveva intuito come le nevrosi fossero sostenute anche da altre e differenti forme difensive. L'operazione messa in atto è pertanto una vera e propria riordinazione della teoria dei meccanismi di

difesa: si tratta, per usare le parole dello stesso Freud, di una «riassunzione del concetto di difesa e restrizione del concetto di rimozione»¹ basate su nuove consapevolezze relative allo studio di tipi di nevrosi altri dall'isteria. È proprio in direzione di questi nuovi processi di difesa – definiti in *Inibizione, sintomo e angoscia* come «processo dell'isolare» e «del rendere non avvenuto» (Freud 1978b, 268-71) – che l'attenzione di Freud va concentrandosi verso la metà degli anni Venti;² ed è pertanto in questa ottica che va interpretato il saggio sulla negazione, nel quale Freud nomina e definisce, in modo sicuramente più esaustivo, queste altre tipologie difensive.

Il fulcro di questo saggio è in effetti relativo alla definizione del soggetto dell'inconscio: tramite un breve *excursus* sulla costituzione del principio di realtà operata tramite il giudizio di esistenza, Freud individua nella negazione, intesa come simbolo primario, la condizione necessaria al funzionamento dell'attività di giudizio:

Il giudicare rappresenta l'ulteriore e funzionale sviluppo dell'inclusione nell'Io o dell'espulsione dall'Io [...] L'affermazione – come sostituto dell'unificazione – appartiene all'Eros, e la negazione – che è una conseguenza dell'espulsione – alla pulsione di distruzione. [...] Tuttavia il compimento della funzione di giudizio è reso possibile soltanto dal fatto che la creazione del simbolo della negazione ha consentito al pensiero un primo livello d'indipendenza dagli effetti della rimozione e con ciò anche dalla costrizione esercitata dal principio di piacere. (Freud 1978a, 201)

La citazione esplicita il legame che esiste tra questo il testo e il contemporaneo *Inibizione, sintomo e angoscia*: in essa è infatti implicito non solo il passaggio dal cosiddetto modello topografico a quello strutturale (Es, Io, Super-Io),³ che sostituisce l'iniziale sistema Inconscio-Preconscio-Coscienza, ma è evidente anche l'influenza

¹ Il concetto di difesa, elaborato per la prima volta nel 1894 nello scritto *Le neuropsicosi da difesa*, venne successivamente usato da Freud in molti altri scritti – *Eziologia dell'isteria* (1896) e *Ulteriori osservazioni sulle neuropsicosi da difesa* (1896) – per poi essere sostituito, nelle opere dal 1900 al 1920 col termine rimozione.

² Il progetto di un'eshaustiva e ordinata catalogazione del complesso dei meccanismi di difesa verrà attuato soltanto anni dopo dalla figlia di Freud. Cfr. Anna Freud 1936.

³ Tale modello veniva presentato da Freud soltanto due anni prima in *L'Io e l'Es* (1922). Sulla differenza tra i due modelli e sulle conseguenze del passaggio del primo al secondo cfr. Sandler, Holder, Dare, Dreher 1997.

della scoperta del conflitto tra *Lebenstrieb* e *Todestrieb*. È proprio il nuovo ruolo assunto dall'Io, schiacciato tra le pulsioni dell'Es e i diktat del Super-Io, a conferire ai meccanismi di difesa un ruolo centrale nel funzionamento della psiche umana. In quest'ottica la negazione, intesa come difesa primaria, assume un ruolo centrale, poiché «mediante il simbolo della negazione il pensiero si affranca dai limiti della rimozione e si arricchisce di contenuti che gli sono indispensabili per poter funzionare» (Freud 1978a, 198).

L'esempio freudiano è celebre: alla domanda dell'analista circa l'identità di una figura ignota in un sogno, il paziente risponde: "Non è mia madre". Freud nota subito dopo «Noi rettifichiamo: dunque è la madre. [...] È come se il paziente avesse detto: "Per la verità mi è venuta in mente mia madre per questa persona, ma non ho voglia di considerar valida questa associazione» (197). Sebbene l'esempio menzionato sia prettamente linguistico, Freud riferisce il concetto di negazione a un contesto più ampio: quello del giudizio, il quale, afferma «ha in sostanza due decisioni da prendere. Deve concedere o rifiutare una qualità a una cosa e deve accordare o contestare l'esistenza nella realtà a una rappresentazione» (198). La negazione, pertanto, arricchisce il pensiero di materiali altrimenti inaccessibili, poiché repressi, e rende possibile sia il giudizio di attribuzione sia quello di esistenza: il primo, espresso per mezzo dei primari istinti orali dell'incorporare e dell'espellere (*Bejahung/Ausstossung*), determina cosa il soggetto introduce in se stesso e cosa rigetta come spiacevole secondo i dettami del principio di piacere; il secondo, cronologicamente successivo al primo, ha a che fare con l'esame di realtà e riguarda, in particolare, la possibilità di ritrovare le rappresentazioni soggettive dell'Io-piacere nella percezione del reale.⁴

Come è stato notato (Laplanche e Pontalis 1973; Rosolato 1989; Green 1993), il

⁴ Freud 1978a, 199-200: «per comprendere questo progresso, è necessario ricordare che tutte le rappresentazioni derivano da percezioni, sono ripetizioni di esse. In origine dunque l'esistenza della rappresentazione è stata essa stessa garanzia della realtà del rappresentato. Il contrasto tra soggettivo e oggettivo non esiste sin dall'inizio. Esso si instaura soltanto per il fatto che il pensiero possiede la facoltà di rendere nuovamente attuale, attraverso la riproduzione nella rappresentazione, qualche cosa che è stato percepito in passato, senza che sia necessaria la presenza all'esterno dell'oggetto in questione. Il fine primo e più immediato dell'esame di realtà non è dunque quello di trovare nella percezione reale un oggetto corrispondente al rappresentato, bensì di ritrovarlo».

simbolo della negazione assume in questo scritto un significato ambiguo e polivalente: esso finisce per indicare sia l'operazione logica e grammaticale, la quale costituisce un elemento di base del pensiero razionale;⁵ sia il più complesso processo psicologico di rigetto di un pensiero o di una affermazione che il soggetto rifiuta di attribuire a se stesso. In fondo, però, negazione logica e negazione psicologica mostrano di avere, secondo Freud, una comune origine; e anzi, la seconda pare implicare necessariamente la prima (mentre non vale il contrario), come è palesato dall'affermazione secondo cui:

il contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero può dunque penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi *negare*. [...] Con l'aiuto della negazione viene annullata soltanto una conseguenza del processo di rimozione, quella per cui il contenuto della rappresentazione interessata non giunge alla coscienza. Ne risulta una sorta di accettazione intellettuale del rimosso, pur persistendo l'essenziale della rimozione. (Freud 1978a, 198)

Malgrado la comune origine, una distinzione terminologica si impone per evitare di cadere nel rischio di non sottolineare l'ambiguità negazione/smentita insita nell'uso freudiano del termine. Notano a questo riguardo Laplanche e Pontalis che:

in tedesco *Verneinung* designa la *negazione* nel senso logico o grammaticale del termine (non esistono i verbi *neinen* o *beneinen*), ma anche la *smentita* in senso psicologico [...]. *Verleugnen* (o *leugnen*) si avvicina a *verneinen* inteso in questo secondo senso: rinnegare, rifiutare, sconfessare, smentire. [...] Nell'uso freudiano, sembra si possano legittimamente distinguere due usi diversi per *verneinen* e *verleugnen*. *Verleugnen* tende infatti, verso la fine dell'opera di Freud, a essere riservato per designare il rifiuto della percezione di un fatto che si impone nel mondo esterno. In italiano è stato tradotto talvolta con diniego. (1993, 357-8)

⁵ In semantica la negazione è considerata un concetto logico primitivo. Benveniste 1966, 84: «La caractéristique de la négation linguistique est qu'elle ne peut annuler ce qui est énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence. Ainsi la négation est d'abord amission».

In effetti è Freud stesso a distinguere in vari scritti (Freud 1978c; 1938a) tra *Verneinung* e *Verleugnen*, identificando il primo termine come una difesa da conflitti intrapsichici; il secondo come una risposta a pericoli esterni all'Io. Malgrado ciò la definizione di tali termini è ancora oggi ampiamente dibattuta nell'ambito degli studi psicoanalitici: vi è infatti chi li distingue nettamente, chi aggiunge al catalogo un terzo termine di derivazione lacaniana, la *forclusione* (Rosolato 1977; Guillaumin 1987, 1988; Green 1993) e chi, invece, preferisce riunire tutti i fenomeni sotto il termine *denial*, corrispettivo dell'italiano *smentita* (Jacobson 1957; Dorpat 1984; Stewart 1970; Basch 1983).⁶ Ai fini di un'analisi stilistica dei testi letterari sembra tuttavia utile fornire una distinzione netta dei concetti in questione; seguendo la teoria di Rosolato 1989 si distinguono quattro differenti forme di negazione:⁷

- la denegazione (*Verneinung*);
- il rinnegamento (*Verleugnung*);
- la forclusione (*Verwerfung*);
- l'allucinazione negativa (Green; Laub, Kogan, Eshel)

III.2. *L'apporto delle riflessioni di Hyppolite, Lacan e Green*

La negazione o, come suggerisce Hyppolite, denegazione «n'est pas la négation de quelque chose dans le jugement, mais une sorte de déjugement» (1966, 879); essa indica dunque un tipo particolare di negazione, comunque relativo all'uso verbale e linguistico, che si articola in due tempi distinti: la comparsa di una rappresentazione la quale appare come sconveniente alla coscienza e l'enunciazione in forma negativa della stessa rappresentazione – del genere “ho sognato una donna, mia madre” (desiderio

⁶ Sul dibattito relativo ai concetti di smentita e diniego (*denial* e *disavowal*) cfr. Litowitz 2011.

⁷ L'approfondimento di tali categorie, le quali risentono in modo significativo delle riflessioni posteriori di Jean Hyppolite, Jacques Lacan e André Green, è lasciato ai capitoli seguenti.

censurato); “non è mia madre” (eliminazione intellettuale del rimosso per mezzo della particella negativa). In sintesi, e come afferma Freud stesso, *la forma denegativa è l'unico mezzo che l'Io possiede per riconoscere l'inconscio*.

La riflessione scaturita dal saggio freudiano del 1925 deve molto agli interventi, peraltro tra loro strettamente connessi, di Jean Hyppolite e Jacques Lacan: essi costituiscono di fatto un nodo centrale attraverso cui la categoria del negativo assume un'importanza centrale nel panorama psicoanalitico e si dota di una propria e precisa terminologia (relativa sia alle singole modalità di difesa, sia a nuove patologie, come ad esempio, quelle legate ai grandi traumi di massa). Il primo in ordine cronologico è il commento di Hyppolite, elaborato nel 1954 su richiesta di Lacan per un seminario tenuto da questi alla clinica della Facoltà presso l'ospedale Saint-Anne e consacrato agli scritti tecnici di Freud. Nell'intervento Hyppolite rintraccia nella *Aufhebung* hegeliana la caratteristica principale del funzionamento della denegazione:

“Je vais vous dire ce que je ne suis pas; attention, c'est précisément ce que je suis”. C'est ainsi que Freud s'introduit dans la fonction de la dénégation et pour ce faire, il emploie un mot auquel je n'ai pu faire autrement que de me sentir familier, le mot *Aufhebung*. [...] C'est le mot dialectique de Hegel, qui veut dire à la fois nier, supprimer et conserver, et foncièrement soulever. [...] Freud ici nous dit: “la dénégation est une *Aufhebung* du refoulement, mais non pour autant une acceptation du refoulé. (Lacan 1966, 880-1)

Hyppolite non può non notare l'utilizzo freudiano del termine *Aufhebung*, vero perno della dialettica hegeliana, ed evidenzia come si tratti in fondo, sia per la denegazione di Freud sia per la negazione di Hegel (la quale nega una categoria per riaffermarne l'esistenza a un grado superiore), di presentare l'essere sotto forma del non-essere: la rimozione in senso stretto non esiste più, in quanto il rimosso non è portato a livello di coscienza, tuttavia essa sussiste, nel suo significato più profondo, nella forma della non-accettazione (881). Intesa in tale senso la denegazione perde il suo carattere più propriamente distruttivo, legato all'attività della *Ausstossung* (espulsione), e diventa

«attitude fondamentale de symbolicit  explicit » (886), spazio di significazione nel quale il rimosso pu  di nuovo essere ripreso e riutilizzato e, in una sorta di sospensione del dominio degli istinti, pu  prodursi l'apparizione dell'essere nella forma del non-essere.   Hyppolite stesso a fornirci una sintesi forse pi  immediata di tale intuizione:

on ne trouve dans l'analyse aucun "non"   partir de l'inconscient, mais la reconnaissance de l'inconscient du c t  du moi montre que *le moi est toujours m connaissance*; m me dans la connaissance, *on trouve toujours du c t  du moi, dans une formule n gative, la marque de la possibilit  de d tenir l'inconscient tout en le refusant*. (887, c.vi miei)

Tale potere paradossale della denegazione che, per utilizzare una bella espressione di Guillaumin 1987, la rende allo stesso tempo *blessure et cicatrice*,   messo in evidenza anche da Rosenberg (1981; 1982; 1988), il quale intende la denegazione come condizione necessaria all'elaborazione del rimosso, come frontiera protettiva che permette di distanziare l'oggetto perturbante, e allo stesso tempo di non rimuoverlo, costituendosi come spazio di rielaborazione del trauma.⁸

Si dovrebbe allora credere che ogni negazione implichi necessariamente una denegazione?   Freud stesso a indicare che non   cos  e che vi sono delle regole per l'interpretazione della denegazione: essa   rintracciabile, ad esempio, nel susseguirsi di immagini anonime e della negazione di una precisa immagine evocata; oppure, nell'adulto, nella manifestazione di un desiderio sottoforma di sogno infantile. Nella lezione del 16 dicembre 1959, forse quella nella quale la *Verneinung* freudiana   maggiormente approfondita,⁹ Lacan 1986 torna proprio su questo punto:

⁸ Rosenberg 1982 mette in evidenza il duplice ruolo, associativo e conflittuale, assunto dalla denegazione: «Sans elle [la d n gation] la mati re associative sur laquelle la perlaboration s'effectue serait absente» (476); ma, allo stesso tempo, la denegazione crea un conflitto nell'Io «en  tablissant un lien d'opposition (conflictuel) entre les rejets de l'inconscient et l'ensemble de ce qui se trouve dans le syst me Pr conscient-Conscient» (477).

⁹   in Lacan 1986, 55-86, due lezioni del dicembre 1959 incentrate sul ruolo di *das Ding* nella costituzione del soggetto, e non nel commento alla lezione di Hyppolite, che la categoria della negazione   maggiormente approfondita. Il motivo   abbastanza chiaro, dal momento che le lezioni del 1929 approfondiscono il problema della costituzione del soggetto attorno alla mancanza di *Das Ding*, intesa

Ainsi, la *Verneinung*, loin d'être ce pur et simple paradoxe de ce qui se présente sous la forme du non, n'est pas n'importe quel non. Car il y a bien sûr tout un monde du non-dit, de l'inter-dit, puisque c'est même là la forme sous laquelle se présente essentiellement la *Verdrängt* qui est l'inconscience. Mais, si on peut dire, la *Verneinung* n'est que la pointe la plus affirmée de ce que je pourrais appeler «l'entre-dit», comme on dit l'entrevue. (79)

Lacan mette dunque in guardia dal considerare la denegazione in modo superficiale, e approfondisce ancor di più il ruolo fondamentale del linguaggio in relazione al rimosso; ampliando lo spazio freudiano della *Verneinung* oltre il paradosso di qualcosa che si presenta nel discorso alla mera forma negativa, egli plasma la categoria dell'*entre-dit*. Ed è proprio all'interno di questa categoria che si situa lo spazio della *negazione*, comunicazione paradossale che si attua attraverso i vuoti, i silenzi del discorso:

Comme Freud le fait remarquer, [la *Verneinung*] est le mode tout à fait privilégié de connotation, au niveau du discours, de ce qui ailleurs, précisément dans l'inconscient, est *verdrängt* ou refoulé. C'est une façon par où se situe, dans le discours prononcé, énoncé, dans le discours du *Lautwerden*, ce qui est caché, ce qui est *verborgen* dans l'inconscient. Ce qui est *verneint*, c'est la façon paradoxale sous laquelle s'avoue ce qui, pour le sujet, se trouve à la fois là présentifié et renié. (ibid.)

In verità, tale categoria comprende non solo la *dénégation* in senso stretto (*Verneinung*), ma anche altre due forme di negazione individuate da Lacan nel *déni* (*Verleugnung*) e nella *forclusion* (*Verwerfung*).

Il *déni*, o *désaveu* – come è stato altrimenti denominato per ovviare alla confusione con il verbo *dénier*, riferibile anche alla *dénégation* (Rosolato 1967;

come ciò che viene in un primo momento espulso dal soggetto, per poi divenire fulcro dell'economia libidica. Tale questione era al centro anche del commento del 1925 alla lezione di Hyppolite: già lì Lacan notava come «rien existe que sur un fond supposé d'absence. Rien n'existe qu'en tant qu'il n'existe pas» Lacan 1966, 392.

Laplanche, Pontalis 1993) – traduce il tedesco *Verleugnung*, termine compiutamente introdotto da Freud nel saggio *Sul feticismo* (1927) e utilizzato successivamente in *La scissione dell'Io nel processo di difesa* (1938) e nel capitolo VIII del *Compendio di psicoanalisi* ([1938]1940) per indicare il rinnegamento di cui ci si avvale per difendersi dalle pretese della realtà e non, come nel caso della *Verdrängung*, da richieste pulsionali intrapsichiche. È il caso di ricordare la tematica rispetto alla quale Freud per la prima volta descrive il processo di rinnegamento: si tratta infatti della percezione esteriore della differenza tra i sessi da parte del bambino.¹⁰ Il verbo *Verleugnen* è utilizzato per indicare il processo di misconoscimento della castrazione, a fronte del mantenimento della percezione della mancanza del fallo nella donna.¹¹ Solo nel 1938 Freud estenderà il termine a indicare una generale forma di difesa:

Non si deve pensare che il feticismo rappresenti un caso eccezionale riguardo alla scissione dell'Io; semplicemente ne è un oggetto di studio particolarmente propizio. [...] I rinnegamenti si verificano molto spesso, non solo nei feticisti, e ogniqualvolta riusciamo a studiarli si rivelano mezze misure, tentativi incompiuti di operare il distacco dalla realtà. Al ripudio si accompagna tutte le volte un riconoscimento, sempre si instaurano due impostazioni contrastanti, le quali producono il dato di fatto di una scissione dell'Io. (Freud 1979b, 630-1)

La *Verleugnug* pertanto vede la coesistenza di due meccanismi psichici differenti: il rinnegamento è complementare e contemporaneo all'affermazione (*Bejahung*) della

¹⁰ Interessante a questo riguardo l'affermazione di Green 1993, secondo cui la novità della riflessione freudiana sul negativo «réside dans le fait que Freud découvre que la sexualité infantile n'est pas seulement source de fixations où se profilerait la sexualité singulière de l'adulte, mais que *l'élaboration de ses pré-formes dans sa relation au moi est productrice de modes de penser, certains prototypiques (refoulement-négation), d'autres plus déconcertants (désaveu-clivage), voire à la limite de l'entendement (forclusion-réjection)*[...]» (159, c.vi miei).

¹¹ Freud 1978c, 492-3: «Se vogliamo differenziare in modo più marcato il destino della rappresentazione da quello dell'affetto, e riserviamo all'affetto il termine *Verdrängung*, allora per indicare il destino della rappresentazione la denominazione corretta in lingua tedesca *Verleugnung*. [...] La situazione da noi considerata mostra [...] che la percezione si è conservata e che è stata intrapresa un'azione molto energica al fine di istituire e conservare il suo rinnegamento. Non è vero che il bambino, anche dopo aver osservato la donna, conserva intatta la propria fede nel fallo della donna. È un convincimento che ha conservato, ma al tempo stesso abbandonato».

realtà percettiva; l'azione simultanea dei due processi provoca una scissione del soggetto (*Spaltung*).

Diverso è invece il caso della *Verwerfung*, concetto definito da Freud in modo marginale e non univoco, la cui definizione psicoanalitica deve molto alla riflessione di Jacques Lacan. Come notano Laplanche e Pontalis 1993, nell'arco della produzione freudiana sono rintracciabili tre diverse accezioni del termine: in un primo tempo esso è utilizzato da Freud come sinonimo di rimozione; poi nel senso di un rigetto sotto forma di giudizio cosciente (*Urtreilsvorwerfung*); in ultima istanza come forma di difesa tipica della situazione psicotica (164-9). È senza dubbio questa ultima accezione ad avere avuto maggior fortuna nel lessico psicoanalitico, grazie all'introduzione da parte di Lacan del termine *forclusion*. Tradotto in italiano con *espunzione* o *rigetto*, esso indicherebbe un meccanismo all'origine del fenomeno psicotico: l'esclusione di un significante fondamentale dall'universo simbolico del soggetto. La differenza sostanziale tra questo processo e gli altri riguarda il fatto che, in questo caso, i significanti espunti non sono affatto integrati nell'inconscio; non potendo dunque manifestarsi in forma intrapsichica, essi ritornano in seno al reale sotto forma di allucinazione. Come nota Canestri 2011:

Negation [...] is the type of relation that neurotic and normal subject has with the unconscious. Will the mechanism that acts in the psychoses [...] not have other characteristics that could perhaps be deduced from the previous model? [...] That Freud worked hard to find a specific mechanism, different from negation, that would serve to confront the problems regarding the psychotic and perverse pathology is too well known to require proof. (43-4)

Lacan 1966, dunque, non fa che portare a compimento una riflessione freudiana, di fatto mai propriamente conclusasi, riguardante le differenze tra i fenomeni psicotico e nevrotico. Traendo spunto dal noto caso dell'*Uomo dei lupi* e, in particolare

dall'allucinazione del dito mozzato,¹² lo psicoanalista arriva a postulare l'esistenza, per ciò che concerne la psicosi, di una vera e propria abolizione simbolica:

Le procès dont il s'agit ici sous le nom de *Verwerfung* et dont je ne sache pas qu'il ait jamais fait l'objet d'une remarque un peu consistante dans la littérature analytique, se situe très précisément dans l'un des temps que M. Hyppolite vient de dégager à votre adresse dans la dialectique de la *Verneinung*: c'est exactement ce qui s'oppose à la *Bejahung* primaire et consistue comme tel ce qui est expulsé. [...] La *Verwerfung* donc a coupé court à tout manifestation de l'ordre symbolique, c'est-à-dire à la *Bejahung* que Freud pose comme le procès primaire où le jugement attributif prend sa racine, et qui n'est rien d'autre que la condition primordiale pour que du réel quelque chose vienne à s'offrir à la révélation de l'être, ou, pour employer le langage de Heidegger, soit laissé-être. (387-8)

L'allucinazione psicotica sarebbe pertanto la prova della nota affermazione secondo cui «ciò che non è nato al simbolico, appare nel reale» (388).¹³ Come nota Rosolato 1989, in questo caso il negativo si manifesta sì sotto forma di buco di memoria, di vuoto, ma si palesa secondo un procedimento del tutto paradossale: «là où on avait attendu un inconnu (celui de la réalité, avec ses hasards, ses banalités, son bruit et son désordre, telle quelle) se décèle une forclusion immédiatement remplie par une prolifération de signifiants dans une décharge délirante. (18)

Tale processo psichico è al centro di uno dei più interessanti studi psicoanalitici compiuti recentemente sul tema del negativo, *Le travail du négatif* di André Green (1993). In esso lo psicoanalista francese non solo riassume il tragitto compiuto dalla categoria di negazione da Freud ai giorni nostri, ma arricchisce il dibattito con nozioni

¹² Freud 1975b, 558-9: «Avevo cinque anni. Stavo giocando in giardino, vicino alla mia bambinaia, e col mio temperino incidevo la cortecchia di uno di quei noci che compaiono nel mio sogno. Improvvisamente con indicibile terrore mi accorsi che mi ero tagliato il mignolo della mano (destra o sinistra?) in modo che stava appeso solo per la pelle. Non provavo dolore ma una grande angoscia».

¹³ Lacan spiega così tale affermazione: «c'est ainsi qu'il faut comprendre l'*Einziehung ins Ich*, l'introduction dans le sujet, et l'*Ausstossung aus dem Ich*, l'expulsion hors du sujet. C'est cette dernière qui constitue le réel en tant qu'il est le domaine de ce qui subsiste hors de la symbolisation». (ibid.)

nuove come quella di *lavoro del negativo*, la quale dona il titolo al volume e riunisce in una sola categoria, proprio come nel caso lavoro del lutto o del sogno, l'insieme dei meccanismi appena trattati; e quella di *allucinazione negativa*, vero e proprio fulcro della teoria greeniana. Rispetto alla prima, è da notare l'utilità di un raggruppamento che mantiene nette le differenze tra i singoli meccanismi difensivi, dotando tuttavia di un fondo comune la dimensione linguistica (*Verneinung*), semantica (*Verleugnung*) e psicologica (*Verwerfung*) della negazione:

La série des mécanismes découverts par Freud: refoulement, forclusion (ou réjection), négation (ou dénégation), désaveu (ou déni), dont la mise en perspective appelle la dénomination d'ensemble de travail du négatif, repose sur des modalités diverses – linguistiques et non linguistiques – d'acceptabilité. [...] la négation langagière devient partie intégrante des défenses psychiques avec lesquelles elle entretient des relations [...] qui font voisiner la forme langagière avec d'autres, appartenant au psychisme non lié au langage. (36-40)

Il concetto di allucinazione negativa offre un'ulteriore sistematizzazione alla teoria della *forclusion* lacaniana. Essa viene definita come «une défense radicale et extrême [...], *représentation de l'absence de représentation*» (262, c.vi miei), la cui forma più radicale è identificata nel fenomeno del “pensiero vuoto” (Bion 1970) o della “psychose blanche” (Green, Donnet 1973). Essa non si limita alla mancata registrazione dell'evento angosciante, ma è resa possibile dalla completa incoscienza della non-percezione: si tratta insomma di una sorta di *Verwerfung* esasperata, nella quale ciò che è stato eliminato dal piano simbolico non ritorna in presenza (diretta o traslata) nell'allucinazione, bensì sotto forma di un'assenza angosciante, rappresentata, a livello psichico, da una combinazione di amnesia (incapacità al ricordo), afasia (incapacità di espressione) e agnosia (incapacità di riconoscersi come protagonista di avvenimenti passati) (Green 1993, 264). Tale forma di negazione, consistente nell'assenza di rappresentazione psichica di un evento, è stata più volte correlata alla situazione dei sopravvissuti all'Olocausto (Laub 1998; Kogan 1995; 2007) ed è

connessa, in modo intuitivo da Freud, più approfonditamente da Green e Kirshner, alla situazione generale del trauma.¹⁴ La categoria dello *psychic hole*, o *black hole*, rintracciabile in pazienti traumatizzati, «results from the negation of traumatic experiences that are too painful to be integrated into the victim's cognitive and affective framework» (O'Neil 2011, 247); essa tuttavia non rappresenta un vuoto mnestico, quanto piuttosto un *negativo di memoria*, «a space that embodies all unconscious fantasies with regards to events that are experienced as an absence» (Kogan 2011, 202).

III.3 The Art of Trauma: *la letteratura del Novecento*

La sfera delimitata dal concetto di *mimesis praxeos* si estende quanto si estende la capacità del racconto di “rendere” il proprio oggetto mediante strategie narrative che producono totalità singolari in grado di produrre un “piacere proprio”, mediante un gioco di interferenze, di attese e di risposte emozionali, da parte del lettore. In questo senso il romanzo moderno ci insegna a dilatare la nozione di azione imitata (o rappresentata) fino a poter dire che un principio *formale* di composizione presiede all'assemblaggio dei cambiamenti in grado di segnare esseri simili a noi, esseri individuali o collettivi, esseri che hanno un nome proprio, come nel romanzo moderno del XIX secolo, o semplicemente indicati con un'iniziale (K...), come nei lavori di Kafka, o anche esseri al limite innominabili, come nei lavori di Beckett. (Ricoeur 1985, 25)

Come afferma con forza Ricoeur nei tre volumi di *Temps et récit*, non esiste universo finzionale che possa dirsi privo di una configurazione formale, sia essa realistica o no. La scelta del romanzo novecentesco come territorio di indagine di un'estetica narrativa del trauma fondata su procedimenti denegativi è allora motivabile in due sensi: in

¹⁴ Freud aveva notato come nella melanconia il buco pertenesse la sfera psichica. L'intuizione è portata a un grado di maggiore consapevolezza critica da Green 1993, 275: «l'hallucination négative est mise en oeuvre par l'angoisse face au retour du refoulé, lequel n'est pas perçu comme tel mais comme actualisation réalisante, le transfert ne semblant se dérouler dans l'atmosphère d'un trauma dans la plénitude de son avènement». Sullo stesso tema Kirshner 1994, 238: «in lacanian terms extremes traumas might be defined as experiences producing a tearing of the network of signification that supports symbolic relationship».

direzione contraria ai fautori di un romanzo novecentesco completamente proteso verso l'antimimesi, presunto manifesto di un inevitabile "declino del racconto"; in senso costruttivo, nell'ottica di una rivalutazione del carattere rappresentativo e testimoniale della letteratura di un secolo caratterizzato da mutamenti paradigmatici senza precedenti. Credo, per dirla in altri termini, che la scomparsa delle convenzioni tradizionali (siano esse diegetiche o linguistiche) in molti dei romanzi che dichiarano uno stretto rapporto con il tema del trauma storico nasconda non la dichiarazione manifesta dell'impossibilità del racconto, bensì una sfida al silenzio, celata in più sottili e complesse convenzioni narrative che tuttavia mantengono un rapporto di filiazione indiretto – per una via che potremmo definire denegativa – con quelle del romanzo tradizionale.

Tali modi di rappresentazione del trauma nell'arte possono infatti riuscire a colmare il vuoto rappresentativo che deriva da un tentativo di afferrare e comunicare in modo diretto l'esperienza traumatica. Dal momento che il fulcro del trauma si situa, come si è visto, nell'assenza (di comprensione intellettuale, dunque di memoria e di rappresentazione), l'arte, la quale «does not communicate meanings; [but] generates them in receptive minds [...], opens up the realm of possible [and] offers the wherewithal to create a preconscious illusion of a responsive presence – it offers an objective image of the experience of human feelings» (Rose 1995, 151). In questo senso, la letteratura si profila come luogo di rappresentazione del trauma in grado di aggirare l'ostacolo dell'irrepresentabilità storica; come afferma Adorno, nel secolo di Auschwitz, essa assume un forte valore di resistenza e di testimonianza, poiché è forse solo in essa che «suffering can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it» (1963, 313). Il moderno concetto di trauma porta con sé, dunque, una nuova nozione di rappresentazione; come la vittima del trauma rivive e ripete l'evento in forme indirette o traslate, senza mai riuscire a dare di esso una spiegazione narrativa, così la letteratura del trauma si configura come una sorta di *acting out*, più che come una descrizione dell'esperienza traumatica (Van Boheemen 1999, 23). Esattamente come avviene nel teatro, spazio nel quale la narrazione si serve della messa in scena, ossia della resa in presenza dell'oggetto narrato, in queste narrazioni la

performatività prende il sopravvento sulla narratività, creando una corrispondenza profonda tra retorica e processi psicologici.

La dimensione retorica del testo assume dunque un'importanza fondamentale. Ed è in effetti attraverso una profonda sperimentazione linguistica che tali testi danno forma ai processi psicologici propri del trauma. È, per esempio, attraverso un processo di defigurazione linguistica e narrativa che, come si vedrà, Beckett inscena lo stato di disgregazione proprio della memoria traumatica,¹⁵ mentre in Kristof la ripetitività e la concretezza che caratterizzano il ricordo del trauma sono messi in scena attraverso il continuo ripetersi, nelle varie opere, della medesima situazione narrativa e per mezzo di un processo di “disinfezione” che mira a cancellare dalla lingua ogni marca di soggettività e di emotività.¹⁶ In Perec, invece, l'amnesia che costituisce il nucleo stesso dell'evento traumatico viene rappresentata ogni volta attraverso i vuoti linguistici imposti dalle *contraintes* compositive che l'autore volontariamente si impone.¹⁷

III.4 *Tra storia e racconto: una mimesis del negativo*

In un illuminante articolo sui rapporti tra arte e trauma, Laub e Podell (1995) descrivono questo tipo di letteratura, che denominano con l'etichetta “art of trauma”,

¹⁵ Boris Cyrulnik 2012 mostra come, al contrario della memoria sana, che è evolutiva, dunque modificabile nel tempo, quella traumatica sia «une mémoire déchirée», atemporale e incapace di evolvere. Secondo lo psichiatra, la sofferenza provata al momento dell'evento traumatico impregna la memoria biologica di un'immagine iperperformante, caratterizzata da una precisione e una fissità estreme; immagine che ritorna alla mente del soggetto in modo ossessivo e sempre identico.

¹⁶ Come notano Mayaffre e Ben Hamed 2014, in uno studio sulla rappresentazione del trauma, il lessico traumatico – ovvero le tracce lessicali sedimentate nella memoria primaria dell'evento traumatico, e non nella sua rielaborazione secondaria – si caratterizza per essere estremamente concreto e completamente privo di affettività: «Les récits portent les traces lexicales du trauma initial tel qu'il a été encodé par la mémoire, comme ils portent les marques de la reconstruction narrative *a posteriori*. [...] Il y aurait ainsi dans les récits de mort des survivants deux lexiques fondamentaux [...] un lexique [...] consubstantiel ou contemporain au trauma initial; l'autre lexique, plus élaboré, voire rétrospectif. [Dans] le vocabulaire en lien direct avec l'événement tel qu'il fut subi, les termes sont plus concrets, précis, sensitifs, incarnés [...]. Les mots ici se rapprochent, semble-t-il, au plus près de l'image-souvenir ou de la sensation (olfactive, par exemple) sans que l'on puisse soupçonner une réélaboration importante. [...] Histoire et mémoire semblent ainsi pouvoir se distinguer». (2-11)

¹⁷ Cfr. Caruth 1992, 8: «a history of trauma can be grasped only in the very inaccessibility of his occurrence».

per mezzo di tre particolari convenzioni narrative: la natura esclusivamente indiretta dei riferimenti al passato traumatico; la forma dialogica e frammentaria della narrazione; la creazione di un rapporto creativo con il lettore.¹⁸ Secondo i due studiosi, grazie a queste tre convenzioni diegetiche, «through creative spaces, holes and silences, without forclosing the process through the superimposition of a traditional aesthetic form» (1998), la letteratura sarebbe in grado di dare voce alla vuotezza dell'esperienza traumatica. In altri termini, trasformando i sintomi in elementi narrativi strutturali, essa riuscirebbe a dare forma alla vera natura dell'esperienza traumatica, la quale si manifesta solo a posteriori, nella *Nachtreglichkeit*, delinendosi pertanto come vera e propria *mimesis* del negativo.

Non è infatti inusuale che i testi che fanno del trauma il loro fulcro narrativo siano scevri di riferimenti spaziali e cronologici; a partire dal celebre esempio della riscrittura celaniana di *Todesfuge* (1945), fino ad arrivare alla più recente *Trilogie des jumeaux* di Kristof (1986-91), la narrazione elude in modo più o meno sistematico ogni riferimento diretto a spazi o tempi riconoscibili dal lettore. Si tratta insomma di una sorta di ribaltamento dell'*effetto di reale* di cui parlava Barthes 1988b, di una cancellazione voluta di quei dettagli testuali (il barometro di Flaubert, la porticina di Michelet) che da soli costruiscono ciò che lo studioso definisce come l'*illusione realistica*. Si correrebbe tuttavia il rischio di interpretare questa scelta come antimimetica; in realtà essa mette in gioco una questione ben più complessa che ha a che fare con il significato della parola *mimesis* e con le questioni relative alla *voce* e al *modo* della narrazione. Con *modo narrativo* in narratologia si intende la «régulation de l'information narrative» (Genette 1983, 164) che il racconto mette in atto attraverso i due strumenti della *distanza* (da ciò che racconta) e della *prospettiva* (il punto di vista della narrazione). Il problema della distanza, ovvero della posizione del narratore rispetto a ciò che racconta, riguarda la ampiamente dibattuta distinzione, platonica

¹⁸ Laub, Podell 1995, 996: «Indeed, the “indirect” and “dialogic” qualities of the art of trauma often combine in their effects: the same silences and holes found in such art, in which a presence emerges from absence, become sites of engagement in a creative dialogue with the readers».

prima aristotelica poi, tra *diegesis* e *mimesis*, tra poesia narrativa e poesia mimetica;¹⁹ distinzione giunta al moderno dibattito narratologico come *showing* (mostrare) e *telling* (raccontare), grazie alla riflessione di Henry James.²⁰ Come ha mostrato Genette, tuttavia, tale distinzione tra un racconto che narra e uno che mostra, o addirittura imita la storia che vuole raccontare, non esiste «pour la raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter. À moins, bien sûr, que l'objet signifié (narré) ne soit lui même du langage» (166, corsivi miei). Ai fini dell'argomento di questo studio, però, l'eccezione fatta da Genette al proprio discorso sembra quanto mai centrale, poiché è proprio di questo che si tratta nelle narrazioni traumatiche: di raccontare una storia inaccessibile per l'unica via che è possibile percorrere, i vuoti del linguaggio. Saranno allora questi vuoti linguistici – siano essi amnesie, acronie, afasie, semplici *lapses* o omissioni linguistiche più sottili e inusuali (come sarà nel caso di Georges Perec) – a rappresentare, questa volta sì in modo mimetico, una realtà altrimenti inaccessibile come quella del trauma.

La precedente considerazione conduce inevitabilmente alle questioni relative alla *voce* e alla *focalizzazione*. Il fatto che la distanza venga annullata per mezzo di una mimesi che rende i sintomi del trauma elementi strutturanti la narrazione sembrerebbe infatti implicare, in modo quasi necessario, l'impiego di un narratore omodiegetico e di una focalizzazione interna. La considerazione non tiene però conto della particolare situazione del trauma, nella quale, si è già avuto modo di ricordarlo, possono attuarsi alterazioni e scissioni della personalità (*Ichspaltung*) che implicano, necessariamente, alterazioni di voce e di focalizzazione. Non si avrà pertanto a che fare soltanto con narrazioni che presentano un narratore omodiegetico con un punto di vista interno fisso, ma con testi che fanno ricorso a più istanze narrative e a focalizzazioni multiple (frequente è il caso della mescolanza delle varie focalizzazioni possibili). Per quanto riguarda il primo caso, basterà ricordare il caso di *Molloy* di Beckett o de *La Troisième mensonge* di Kristof, testi che si costruiscono sulla suddivisione del narrato tra le voci di

¹⁹ Secondo la distinzione platonica, mentre il primo sarebbe caratterizzato da un carattere indiretto e condensato della narrazione, il secondo consisterebbe nella rappresentazione diretta del fatto; la teoria è ripresa e in minima parte modificata da Aristotele nella *Poetica*.

²⁰ Sul tema cfr. James 1957; Bal 1983; Rimmon-Kenan 2002; Rabinowitz 2005.

due personaggi differenti (Molloy e Moran; i due gemelli Lucas e Klaus) o ancora a *l'Innommable*, testo nel quale la voce narrante viene volutamente destrutturata per mezzo di una fluttuazione continua tra i pronomi di prima e di terza persona. Una simile ricchezza di voci narrative dà forma alla dialogicità propria dell'*art of trauma* di cui parlano Laub e Podell: tali narrazioni, infatti, abbandonano una prospettiva normale e normalizzante per adottarne una dialogica, nella quale la polifonia agisce «as an antidote to the erasure and the annihilation of the other, wich is both the core and the self-perpetuating legacy of trauma» (1996).

Per ciò che concerne la mescolanza delle varie focalizzazioni si pensi ancora al caso de *La Trilogie* di Kristof, nella quale alla focalizzazione interna del primo e del terzo libro si alterna quella esterna del secondo; o a *W ou le souvenir d'enfance* e all'intreccio straniante di due voci narrative differenti portatrici di due focalizzazioni opposte: l'interna della voce autobiografica e l'esterna del narratore del racconto distopico. D'altronde, come nota Weinstein, «art of trauma foster indeterminacy instead of identity and multiple perspectives instead of a single point of view» (1994, 121). La narrazione segue insomma una prospettiva multipla che non fa che mettere in atto in modo quasi ipertrofico la celebre formula di Rimbaud «Je est un autre», divenuta, grazie a Lacan, quasi un aforisma descrittivo della psicoanalisi.²¹ Il ruolo assunto dalla riflessione psicoanalitica nell'evoluzione estetica di queste narrazioni è indubbio: come afferma Lavagetto «non si commette alcuna inverosimiglianza storica se si afferma che è anche la psicoanalisi a rendere impraticabili le «forme predilette» dal suo creatore [si tratta delle forme narrative del romanzo Ottocentesco, alle quali Freud si ispira per la stesura dei suoi casi clinici *n.d.a.*]» (1985, 254); e infatti, nei casi che verranno analizzati in questo studio, l'interesse degli autori per l'universo della psicoanalisi – interesse che va dalla pratica, alla lettura sino al vero e proprio studio – corre quasi sempre parallelo alla sperimentazione di forme narrative non tradizionali.

²¹ Lacan 1978, 16: «*La découverte freudienne* a exactement le même sens de décentrement qu'apporte la découverte de Copernic. *La découverte freudienne* est essentiellement ceci, l'affirmation telle qu'elle est, sous sa forme la plus fulgurante, déjà inscrite... parce que les poètes, qui ne savent pas ce qu'ils disent, c'est bien connu – c'est vrai – disent toujours quand même les choses avant les autres... ce qui est écrit dans la célèbre formule de Rimbaud dans la *Lettre d'un voyant*: "Je est un autre"».

IV.

Dall'amnesia all'afasia: Beckett e la defigurazione

IV.1 *Il Proust di Beckett*

Si può senza alcun dubbio affermare che la questione della memoria ricopra per Samuel Beckett un ruolo di primo piano nell'elaborazione di una matura poetica di scrittura. Presente sin dagli esordi letterari, tale riflessione si nutre in primo luogo degli scritti di Marcel Proust, alla cui monumentale opera il giovane Beckett, al tempo lettore di inglese alla Scuola Normale Superiore di Parigi, aveva dedicato un sagace saggio introduttivo. Illuminante forse più per comprendere i futuri sviluppi della poetica beckettiana che gli artifici interni della *cathédrale de la mémoire* proustiana, il saggio su «Proust e il tempo», apparso nel 1931 come prefazione all'edizione de *À La recherche du temps perdu* per i tipi di Chatto & Windus, rappresenta il primo passo nell'elaborazione di un progetto di decostruzione narrativa che non sembra poter essere compreso appieno se non considerato nel rapporto di filiazione che lo lega all'opera del grande scrittore francese.¹ Come John Pilling ha per primo evidenziato, tale lavoro rappresenta una vero e proprio serbatoio di motivi-cardine della poetica beckettiana:²

¹ Dopo Joyce, Proust è infatti il secondo grande autore con il quale il giovane Beckett si confronta criticamente; la centralità di numerosi temi proustiani in quasi tutte le opere dell'autore irlandese è di fatto incontestabile. È stata probabilmente la natura eterodossa e decisamente poco accademica di questo saggio ad aver portato molti critici ad accantonarlo. A John Pilling va il merito di averne per primo reso manifesto il valore, cfr. Pilling 1976.

² Della stessa idea è anche Frankel 1976. Sul rapporto tra Beckett e Proust cfr. anche: Lamont 1976; Pasi 1988; Acheson 1997; Casanova 1997; Fraisse 1997; Raid 2003; Wessler 2006; Houppermans 2007; Michel 2011.

what is clearly most important for our purposes is to situate precisely, for perhaps the first time, the exact nature of the relationship between Proust and Beckett. Beckett's tangible debt to Proust resides mainly in the area of ideas, but we should always remember that even where there are clear points of convergence it is perfectly possible that Beckett had discovered the ideas independently and found them confirmed by his reading of Proust. Since, however, some of these ideas are, either implicitly or explicitly, radically new, Beckett must have been gratified to encounter a kindred spirit who had fearlessly pursued the unconventional, whatever the risk of obloquy, and nowhere, perhaps, is this more true than in the matter of what constitutes man's essential being, which is central to Beckett's work, and is the goal of Proust's quest also. Both writers investigate the matter through the question of personality, and it is above all here that Proust's example was important to Beckett. (12)

Il terreno comune ai due autori si situa dunque da subito nella comune indagine sulla *personnalité* come rappresentazione mutevole dell'identità; indagine che in entrambi muove dalla questione della memoria, intesa come facoltà necessaria alla costituzione e all'individuazione dell'identità soggettiva. Malgrado la cristallina evidenza di tale tesi, sono molti gli studiosi a essersi mossi su un terreno opposto, per dimostrare la distanza tra l'opera di Beckett, considerata per la sua caratteristica marcatamente sperimentale come esempio di un post-modernismo *ante litteram*, e la più tradizionale narrativa proustiana.³ Si è infatti più spesso evidenziata la matrice joyciana dell'opera di Beckett, traccia significativa sì, e in particolare per ciò che concerne lo sperimentalismo stilistico,⁴ ma certamente meno sostanziale per l'elaborazione di quell'estetica dell'oblio, della *défiguration*, come la ha felicemente definita Grossmann 1998,⁵ che

³ Si fa riferimento in particolare ai lavori di Alain Badiou 1995 e di Nicholas Zurbrugg 1984;1988. In particolare, Zurbrugg 1984 definisce la strategia narrativa beckettiana in termini di «reversion of proustian values in Beckett's prose» e, riferendosi al giovanile *Dream of fair to middling women*, asserisce che «Beckett and Proust may share the same *prédicats de base*, insofar as they examine the same verbal and perceptual problems, and on rare occasions their opinions may coincide, but the substance of their conclusions is as divergent as chalk and cheese» (43). Cfr. anche Zurbrugg 1988.

⁴ Sull'influenza di Joyce nell'opera di Beckett cfr. Reich Gluck 1976; Rathjen 1994; Jaurrette 2005.

⁵ «Beckett, lui, lit *La Recherche* comme un champ de ruines. Partout triomphent la mort, la souffrance, l'oubli. [...] Beckett parvient à cette étonnante conclusion: le déni de la mort sur lequel *La Recherche* est

costituisce il *fil rouge* della scrittura beckettiana dagli esordi alle ultime, oscure, prove di scrittura (si pensi a *Comment dire*, ultimo poema nel quale l'autore continua a interrogarsi sull'impossibilità di tradurre in linguaggio il flusso dell'esperienza interiore, trovando nel silenzio l'unico naturale *terminus* della parola letteraria).⁶

Come nota Frankel 1976: «Beckett semble obsédé par la conception que Proust a de la littérature, par sa conception des notions de temps et d'espace, des personnes et des choses, par sa quête de l'essence ultime d'une réalité illusoire et fuyante» (281-2). Fatte dunque le dovute distinzioni – quelle stilistiche in primo luogo, dal momento che lampante è la distanza che separa l'incontenibile periodare proustiano dalla balbuziente sintassi delle opere di Beckett – non è fuori luogo affermare che *La Recherche* costituisce l'ipotesto di moltissime opere dell'autore irlandese e che il personaggio-scrittore sembra essere il modello sul quale molti degli smemorati narratori-autobiografi beckettiani sono, in varia misura, modellati. La prova di un'intertestualità sostanziale è data dalle numerosissime allusioni, perlopiù implicite, che coprono l'intero arco della produzione beckettiana;⁷ rimandi ascrivibili a quattro differenti aspetti della poetica di Proust: l'autoriflessività delle voci narranti; la fenomenologia della memoria individuale; il relativismo e la concezione critica e non realistica della letteratura.

Le questioni dell'autoriflessività del narratore e della memoria sono strettamente collegate al punto che le si potrebbe definire due facce della stessa medaglia. La

tout entière fondée n'aboutit finalement qu'au triomphe de la destruction et à l'oubli. *La Recherche* est bien cette victoire de le mémoire en ruines, ce mouvement à la destruction, oxymore à nouveau» (21-2).

⁶ Pilling 1996, 23: «Proust is talking about how the mind comes once again upon material which, having no use for it, it had rejected and he goes on to elaborate, beautifully, on how this material fades and how irretrievable it can seem. Beckett recognizes that Joyce is, in this respect as in others, quintessentially different from Proust. Joyce operates on the principle that everything is relevant and does not therefore need to engage on a quest in search of what has been forgotten. Joyce is working with omniscience, omnipotence, and by comparison with him the nervous Proust is a hesitant and shambling figure, what Beckett would call “a non-can-er”».

⁷ Tralasciando il saggio del Trenta, nelle opere beckettiane le citazioni esplicite di Proust sono pochissime e quasi sempre parodiche: si pensi, ad esempio, alle differenti riscritture comiche dell'episodio della *madeleine* in *Molloy*, primo romanzo de *La Trilogie* (interrogato dalla polizia sulla propria identità Molloy getta la tazza di tè e il pezzo di pane che il poliziotto gli tende; e ancora qualche pagine più tardi, masticando delle foglie di biancospino, Molloy afferma: «il me revint à la mémoire de façon aussi incompréhensible que tout à l'heure mon nom, que j'étais parti aller voir ma mère» (34). Numerosissime inoltre le allusioni alla teoria proustiana del ricordo, ad esempio in *Molloy*: «on se rappelle pas tout de suite qui on est au réveil» (50).

memoria è, infatti, condizione necessaria all'esistenza dell'identità, sia essa rappresentante o rappresentata. Nel caso di Proust e di Beckett il terreno comune è dato da una medesima concezione di realtà come *durée*, come flusso multiforme ed eterogeneo, derivata dalla comune conoscenza diretta della filosofia bergsoniana del tempo.⁸ In *Matière et mémoire* (1896) Bergson aveva infatti affermato che è la stessa facoltà mnestica a permettere l'esistenza della coscienza, la quale, a sua volta, fornisce un supporto stabile alla nozione di identità; ne risultava dunque una concezione di identità come memoria di immagini di sé, come flusso di autorappresentazioni presenti alla coscienza in tempi differenti. La distinzione fatta dal filosofo tra *mémoire habitude* e *mémoire souvenir* (la prima intesa come memoria del corpo, dell'atto abituale; la seconda come accidentale e pura rimembranza) è infatti alla base non solo della tassonomia proustiana ma anche dell'interpretazione de *La Recherche* fatta da Beckett nel saggio del 1930. Significativo in questo senso è il fatto che l'aspetto proustiano maggiormente approfondito da Beckett non sia quello di maggiore fortuna letteraria (la forza poetica della memoria involontaria) bensì il funzionamento del meccanismo mnestico nel rapporto che esso intesse con la formazione della coscienza individuale.⁹

Non è un caso che il saggio presenti un denso ipotesto filosofico: come ha infatti recentemente dimostrato Feldman nell'illuminante studio *Beckett's Books* (2006), le letture di filosofia erano il principale oggetto di studio del giovane Beckett negli anni Venti e Trenta. L'analisi proustiana, infatti, la quale comincia *ex abrupto* dall'ultimo tomo *Le temps retrouvé* per risalire fino al primo, si concentra su «ce monstre bicéphale de damnation et de salut qui est le Temps», delinendosi come un vero e proprio trattato di filosofia del soggetto applicato a un'opera letteraria. Dietro alla sezione

⁸ Noto fino a rasentare l'ovvietà l'influsso di Bergson su Proust, mentre, per quanto riguarda Beckett, poco conosciuta – al punto da non comparire neanche nella biografia di Knowlson – è la coincidenza che lega la lettura de *L'Évolution créatrice* di Bergson alla stesura del saggio su Proust. Le prove di una conoscenza approfondita di Bergson sono date dai quaderni di Rachel Burrows, allieva del corso di letteratura francese sul romanzo moderno tenuto da Beckett al Trinity college nell'anno accademico 1930-31. Cfr. Ms. Notebook. Microfilm 60 e misc. Trinity College, Dublin. Sul ruolo della teoria bergsoniana del tempo in Beckett cfr. Gontarski 2008.

⁹ E il saggio su Proust infondo non si concentrava che su questo, tralasciando a tal punto gli aspetti più noti dell'opera da aver fatto parlare i critici di un'interpretazione nichilista e poco storicizzata. Cfr. note di Beckett all'edizione de *La Recherche* in **APPENDICE A**

dedicata all'abitudine in Proust soggiace infatti il pessimismo schopenaueriano e la nozione bergsoniana di creazione continua. La questione della memoria involontaria, legata in Proust all'epifania del reale,¹⁰ sembra ricoprire per il giovane studioso un ruolo di *Ianus bifrons*: calmante o veleno, essa offre spazio all'interpretazione pessimistica di un tempo non ritrovato ma, al contrario, abolito al termine del ciclo romanzesco. Guardando agli sviluppi della poetica beckettiana, quest'ultimo aspetto è forse il più importante, poiché si lega a doppio filo alla questione del relativismo narrativo, del disinteresse per i principi di cronologia e causalità narrativa¹¹ a favore di una concezione critica e non comunicativa della letteratura¹² che costituirà la parte più cospicua della rivoluzione letteraria beckettiana.

IV.2 *Il personaggio-scrittore: dall'ipermnesia all'amnesia*

Interpretare Beckett alla luce dell'opera proustiana può essere un'operazione rischiosa e riduttiva – e in parte lo è, in particolare per le opere successive agli anni Quaranta, dove forte è l'influsso delle teorie psicologiche coeve e dell'esperienza diretta del secondo conflitto mondiale – tuttavia essa conserva il fascino intrigante della

¹⁰ PR 44: «La memoria involontaria è esplosiva, "una deflagrazione immediata, totale e deliziosa". Essa risuscita, e non soltanto l'oggetto passato, ma anche il Lazzaro che essa stregava o torturava; non soltanto Lazzaro e l'oggetto, ma anche qualche cosa di più, perché qualche cosa di meno; di più perché isola l'utile, l'opportuno, l'accidentale, perché nella sua fiamma ha distrutto l'abitudine e tutte le sue opere, e nella sua luce ha rivelato ciò che la falsa realtà dell'esperienza non potrebbe mai rivelare e non rivelerà mai - il reale. Ma la memoria involontaria è un mago indisciplinato, e non lo si può disturbare. Sceglie lei stessa il momento e il luogo in cui compirà il suo miracolo».

¹¹ Ivi, 84: «L'artista classico si provvede di onniscienza e onnipotenza. Si eleva artificiosamente fuori dal tempo, per dar rilievo alla sua cronologia e casualità al suo sviluppo. La cronologia di Proust è estremamente difficile da seguire, e i suoi temi e caratteri [...] sono presentati con buon dostoievskiano disprezzo per la volgarità di una concatenazione plausibile».

¹² Ivi, 89-90: «Per Proust, come per il pittore, lo stile è più una questione visiva che una questione tecnica. Proust non condivide la superstizione che la forma sia nulla e il contenuto tutto, né quella che l'ideale capolavoro letterario possa esprimersi solamente in una serie di proposizioni assolute e monosillabiche. Per Proust la qualità del linguaggio è più importante che qualsiasi sistema etico od estetico. Perciò non fa alcun tentativo di dissociare la forma dal contenuto. L'una è una concrezione dell'altro, la rivelazione di un mondo».

schematizzazione e il grande pregio della chiarezza.¹³ Come affermava Barthes 1978 in uno dei suoi interventi radiofonici dedicati all'opera e alla vita di Proust: «il y a un moment où on a plus envie d'écrire sur Proust mais où on a envie d'écrire... comme Proust [...]. *La Recherche du temps perdu* c'est comme une sorte de mythe moderne, ça a un peu la valeur d'Œdipe, par exemple, on peut la réécrire plusieurs fois».¹⁴ L'affermazione può essere perfettamente adattata al caso di Beckett: sembra infatti che, una volta studiato e commentato, il testo proustiano sia a tal punto entrato nell'immaginario letterario dello scrittore da divenire modello-fantasma, struttura-madre che, denudata di ogni orpello compositivo, costituisce la base delle opere a venire.

On oserait [...] dire que Beckett se présente à nous presque comme une continuation de Proust, que c'est un Proust qui aurait vécu trente ans plus tard, dans un monde apocalyptique qui n'a plus rien en commun avec le monde d'avant la Première Guerre mondiale (Frankel 1976, 282).

Il paragone di Frankel è calzante in vari sensi: non soltanto la struttura dei romanzi di Beckett, a partire dalla composizione di *Watt* fino a *Comment c'est*, si costituisce come riscrittura del modello proustiano, ma i romanzi stessi si prefigurano come veri propri capitoli di un macro-romanzo omogeneo, una sorta di *Anti-recherche*¹⁵ che trova nella decostruzione identitaria del personaggio-scrittore proustiano il suo perno centrale.

Come il saggio del Trenta procedeva *à rebours* dall'ultimo al primo tomo del ciclo romanzesco, così i romanzi beckettiani mettono scena un personaggio già decrepito, immobilizzato nel letto della sua camera chiusa, completamente dedito alla scrittura della propria vita – e c'è chi vi ha visto una sorta di parodia della vita dello

¹³ Grossman 1998, 23: «Lisant Proust, Beckett a découvert sans le savoir encore, et bien avant cette mythique illumination où le principe de son écriture lui aurait été révélé (dans l'après-coup par conséquent) les premiers éléments de cette esthétique de la mort qui génèrera son œuvre à venir».

¹⁴ L'affermazione si trova nella terza puntata, intitolata *Jardins et Bois*.

¹⁵ Interessante analisi degli esiti antiproustiani nella pièce *La dernière bande de Krapp*. Lamont 1976, 298: «Aucune n'a concrétisé en un mouvement plus tragique la situation de l'homme en présence de la fuite du temps que la *Dernière bande*. Il faut préciser que si Beckett s'inscrit sous le signe de Proust au début de sa carrière d'homme de lettres, ce monologue qui date 1958 (version anglaise) est une caricature de la recherche du temps perdu. Tout ce qui chez le narrateur de *À la recherche* est essor, et finalement triomphe, reste ici enchevêtrement dans le linéaire, avilissement de l'esprit dans la matière».

stesso Proust –¹⁶ ma impossibilitato a concludere un qualsivoglia progetto narrativo a causa dell’incapacità quasi totale di ricordare ciò che è stato. Come nota Grossman 1996 si tratta di un vero «renversement de la conception proustienne de l’œuvre cathédrale» (21), un rovesciamento però tutt’altro che parodico, poiché prende le mosse da una concezione dell’opera proustiana lontanissima da quella che la considera un monumento alla vittoria della memoria sul tempo. In un secondo scritto critico su Proust, *Proust in pieces* (1934), Beckett affermava infatti che «his material, pulverized by time, obliterated by habit, mutilated in the clockwork of memory, he [Proust] communicated as he can, in dribs and drabs» (DJ 65) attribuendo di fatto già al grande autore francese quell’estetica della rovina che egli stesso avrebbe condotto alle estreme conseguenze.

La situazione base del narratore proustiano viene dunque esasperata fino al paradosso, secondo un’estetica della defigurazione che fa dell’aporia l’elemento costitutivo della stessa scrittura.¹⁷ La prima traccia di tale procedere contraddittorio è data dalla premessa stessa della narrazione, che pone il personaggio-tipo della letteratura moderna, colui che «si costituisce in quanto immediatamente contemporaneo alla scrittura, attraverso la quale si effettua e si coinvolge» (Barthes 1988a, 20-1),¹⁸ nelle condizioni di non poter sapere cosa scrivere. L’ipermnesia dei personaggi proustiani, l’ipertrofia mnestica che permetteva le liete epifanie della memoria involontaria, viene ora rovesciata nella patologia opposta, in un’amnesia che impedisce, in ogni romanzo in modo più decisivo, qualsiasi epifania, relegando il soggetto al dominio della più bieca e prosaica abitudine (della quale le numerosissime immagini scatologiche dei testi non sono che la metafora più esplicita). Come nota Gontarski 2008: «Beckett’s work is marked by an increasing distrust in epiphanic moments, perhaps not the psychological experience but its lasting significance» (101); non sorprenderà dunque che la china della narrativa beckettiana si muova verso l’eliminazione di quell’aspetto mistico del ricordo che è invece centrale nell’opera di Proust. Nelle mani di personaggi non in grado di

¹⁶ Cfr. Klinkert 1996, 136; J. Acheson 1997, 99-100.

¹⁷ Secondo Casanova 1997, 139: «l’aporie, la contradiction, le paradoxe seront donc les premiers outils (à la fois logiques et stylistiques) expérimentés» da Beckett, ancora prima della decisione di scrivere in una lingua straniera.

¹⁸ Non a caso la considerazione di Barthes è riferita al caso esemplare del narratore proustiano.

ricostruire la loro storia, la memoria diventa anzi molto spesso dispositivo d'invenzione o strumento di menzogna. La scarsa attendibilità della memoria e, più spesso, l'oblio che avvolge il passato dei personaggi offrono spazio all'invenzione creativa degli stessi. Come afferma Boxall 2000:

As a result of sharing the pronoun that designates them, the narrator as character and the narrator as narrator are mutually dependent: they are joined by the text which divides them. The narrator creates the story that he tells (without his narrative voice, the text would not come into being at all) but he is also created by it. It is in the separation and convergence of these two mutually dependent and hostile I's, that the storyscape comes into being. [...] The story is told both as a memory and as a fable, and the ground of the story is caught in the mercurial shifting of the narrator between remembrance and fabulation (145).

D'altronde il giovane Beckett non aveva soltanto fatto propria la critica proustiana alla memoria volontaria, giudicata come impotente strumento d'evocazione, ma col tempo l'aveva estesa anche all'attività della memoria involontaria, la cui esistenza implicava, agli occhi dell'autore irlandese, una pretesa quanto illusoria unitarietà del soggetto e del suo passato. Il ruolo fondamentale che la memoria involontaria gioca nelle opere di Proust, in quelle di Beckett viene infatti gradualmente assunto dall'amnesia, condizione che affligge tutti i personaggi. Come nota Cousineau 2011, in Beckett sono rintracciabili due differenti forme di amnesia, una involontaria e una volontaria, le quali rovesciano la dicotomia proustiana secondo il solito procedimento paradossale. La prima, che riguarda i personaggi stessi e la loro incapacità pressoché totale di recuperare dettagli e notizie del loro passato, copre uno spazio che va dalla dimenticanza di dettagli (nomi, luoghi e persone) nelle prime opere (si pensi alle amnesie di *Watt* e di *Murphy*) alla massiccia assenza di memoria dei narratori delle opere degli anni Quaranta, quasi scevri di connotati identitari (si pensi ai narratori de *La Trilogie* o a *Krapp*).¹⁹ Strategia

¹⁹Cousineau 2011, 299: «From *Watt* to *Malone Dies*, personal identity is still configured through the double orientation of memory - figuring, as Ricoeur writes, "the specific function of access to the past" - and time. The narrative is organised around a subject who tells his story, and to whom the actions related

per lo più intratestuale, essa crea la possibilità d'esistenza del secondo tipo di amnesia, quella volontaria e intertestuale. La vacillante memoria dei personaggi è infatti lo strumento narrativo che permette alla prosa di situarsi in un terreno di referenzialità incerta che, come ha notato Boxall, «persists as a structural device from *Novellas* to the short fictions collected in the *Nohow On* trilogy» (141). Tale modalità narrativa, che è di fatto una delle principali caratteristiche della prosa di Beckett, consiste in primo luogo in una totale dissimulazione dei riferimenti autobiografici, storici e politici, definita da Gontarski 1985 nei termini di una «creative struggle to undo the realistic sources of the text and [...] to create with erasure» (4). L'esempio più evidente di tale forma di amnesia volontaria consiste senza dubbio nella cancellazione degli eventi storici e, in particolare dell'esperienza della Seconda guerra mondiale e dell'occupazione tedesca, vissuta da Beckett in prima persona prima a Parigi, poi a Roussillon. Sebbene questa forma di obliterazione volontaria del ricordo, definibile nei termini di un diniego, sia una caratteristica evidentissima nelle opere posteriori l'esperienza della resistenza, essa è visibile già nelle opere degli anni Trenta, nelle quali le allusioni a fatti storici sono comunque mascherate, sebbene persista ancora un narratore-personaggio dotato di caratteristiche identitarie definite. Ciò che Gontarski 1985 definisce come «a struggle to discover or develop accurate, pleasing, formal substitutes for the logic and causality that he rejected by repudiating naturalism or psychological realism» (5) consiste in un cammino progressivo che sembra sì trovare un suo compimento effettivo ne *La Trilogie*, ma che ha un suo inizio già degli anni Trenta, per mezzo dell'incontro prima con l'opera di Proust e poi con l'universo della psicoanalisi.

Basta in fondo guardare alla sostanza delle annotazioni beckettiane a *La Recherche* (cfr. trascrizione in **APPENDICE A**) per accorgersi che il testo proustiano è scandagliato secondo quattro diverse direzioni, tutte costitutive della rivoluzione narrativa beckettiana: la questione della memoria e dell'oblio in relazione alla formazione della personalità (cfr. note n. 32; 38; 49; 51; 58; 60; 69; 70); la mancanza di

are still, more or less directly, attributed. In these novels, memory, through the narrative function, is still incorporated to the constitution of identity».

volontà come «douloureuse synthèse de la survivance et du néant», caratteristica che sarà tipica di tutti i personaggi beckettiani, da *Belacqua* all'*Innommable* (cfr. note n. 2; 4, 18; 50; 61; 62; 74); il problema della percezione indiretta della realtà (cfr. note n. 20; 23; 26; 27) assieme alla messa in discussione del concetto di causalità (cfr. note n. 24; 37); una visione pessimistica dell'esistenza come incomprensibile e inafferrabile – identificata dal simbolo della camera oscura interiore e dall'immagine ricorrente della camera da letto (cfr. note 25; 36; 41; 44; 47; 49; 60; 65) – nella quale l'arte e l'artista assumono un ruolo espressivo fondamentale (cfr. note n. 48; 56; 78; 79; 80; 81; 86).²⁰ Alla luce di ciò si può concordare con Wessler 2011, quando afferma che:

cette proximité des deux position narratives, la proustienne et la beckettienne, a des raisons plus profondes que le seul choix d'une esthétique ou d'une poétique du récit. Elle induit une même vision du monde, une même conception du moi, marquées, premièrement, par l'idée de la complexité et de mouvement, conformément à la philosophie de Bergson. (850)

Dalla ripresa tutta personale che Beckett fa del relativismo proustiano, secondo il quale la coscienza umana è paragonabile a un caleidoscopio, deriva in prima istanza la rivoluzione del personaggio attuata dall'autore irlandese: il personaggio-scrittore perde man mano di sostanza, diventando un io innominabile e privo di memoria, allo stesso tempo sembra sempre più incapace di offrire una qualsivoglia rappresentazione di una realtà che sfugge per definizione a ogni suo tentativo di comprensione. Beckett radicalizza in questo senso la fenomenologia proustiana:²¹ la percezione è fallace non

²⁰ A tal proposito è interessante notare come, in Beckett, Proust sia di fatto letto attraverso la lente di un pessimismo decisamente più leopardiano che proustiano. Devo ringraziare Mark Nixon per tale suggerimento e per avermi dato in visione il testo tuttora inedito di una lettera di Beckett a A. J. Leventhal del 21 aprile 1958, nella quale è Beckett stesso a esplicitare tale influenza: «Leopardi was a strong influence when I was young (his pessimism, not his patriotism!) and his “fango è il mondo” serves you may remember as epigraph to the Proust essay (1931)».

²¹ Importanti per illuminare gli esiti futuri della poetica beckettiana alcune considerazioni fatte da Beckett nel saggio su Proust: «La tendenza artistica non è nel senso dell'espansione, ma della contrazione. E l'arte è l'apoteosi della solitudine. Non vi è comunicazione perché non vi sono mezzi di comunicazione. Anche nelle rare occasioni in cui avviene che il gesto e la parola siano valide espressioni della personalità, esse perdono il loro significato nel passare attraverso le cateratte della personalità che è loro opposta. E non

perché è imprecisa, ma perché il soggetto è ormai in una posizione solipsistica che non gli consente alcuna comunicazione. Se dunque, come afferma nel saggio su Proust, «forma e contenuto sono l'una concrezione dell'altro», così come quella proustiana sembra consistere in «una lunga serie di metafore», l'equivalente retorico del reale beckettiano sarà caratterizzato da una sempre maggiore afasia dei personaggi, dalla frammentazione estrema del periodo e dalla cancellazione della cronologia narrativa; caratteristiche che, in modo mimetico, mettono in scena la convinzione, già radicata negli anni Trenta, che «language is best used when it is most efficiently misused» (da una lettera a Axel Kaun, 1937).²²

IV.3 *L'esperienza della psicoanalisi*

Sebbene sia piuttosto lontana dall'aver il valore iniziatico che le attribuisce Anzier 1992²³, l'esperienza con la psicoanalisi, risalente agli anni Trenta, ricopre un ruolo decisivo nella modellazione dei personaggi beckettiani e, in particolar modo, nella scelta di una loro progressiva riduzione allo stato di voci narranti. Essa inoltre corre

parliamo e agiamo neppure per noi stessi - in questo caso gli atti ed il linguaggio sono distorti e vuotati del loro senso da un'intelligenza che non è la nostra, oppure parliamo e agiamo ancora per gli altri - nel qual caso il nostro parlare e agire è una menzogna. L'artista classico si provvede di onniscienza e onnipotenza. Si eleva artificiosamente fuori dal tempo, per dar rilievo alla sua cronologia e casualità al suo sviluppo. La cronologia di Proust è estremamente difficile da seguire, e i suoi temi e caratteri [...] sono presentati con buon dostoevskiano disprezzo per la volgarità di una concatenazione plausibile». (84) «Per Proust, come per il pittore, lo stile è più una questione visiva che una questione tecnica. Proust non condivide la superstizione che la forma sia nulla e il contenuto tutto, né quella che l'ideale capolavoro letterario possa esprimersi solamente in una serie di proposizioni assolute e monosillabiche. Per Proust la qualità del linguaggio è più importante che qualsiasi sistema etico od estetico. Perciò non fa alcun tentativo di dissociare la forma dal contenuto. L'una è una concrezione dell'altro, la rivelazione di un mondo. [...] L'equivalente retorico del reale proustiano è una lunga serie di metafore». (89-90)

²² Della stessa idea è anche Gontaski 1985, 7: «The formal concepts from which Beckett has tried to free himself are the conventions of the omniscient narrator (or author), a consistent voice, and the causality of psychological fiction, including the assumption of a unified ego. Beckett has consistently denied the obligation of the narrator (or author) to explain, to make sense, to posit causes for observed effects, because, as Nietzsche taught us, causality is unnatural, a distortive human construct, a rhetorical structure».

²³ Nel suo studio psicobiografico, lo psicoanalista si spinge fino a interpretare l'intera opera di Beckett come una continuazione dell'analisi intrapresa con Bion negli anni 1934-36. In questo senso, *Murphy* sarebbe il tentativo letterario di Beckett di esorcizzare le sue proprie tendenze psicotiche; la *Trilogia* è invece descritta dal critico come una tentativo di continuazione dell'analisi in forma di autoanalisi.

parallela all'approfondimento dell'opera di Proust: attraverso lo studio diretto della letteratura psicoanalitica Beckett approfondisce tematiche che, come si è visto, aveva già iniziato a scandagliare ne *La Recherche*, allontanandosi man mano dalla joyciana erudizione che, fino al *Dream of fair to middling women*, aveva fortemente segnato la sua scrittura. La convinzione che *knowing is not enough*, assieme a un approccio alla letteratura meno intertestuale ed erudito – entrambe caratteristiche delle opere a venire – possono dunque essere interpretate a ragione come retaggi di un interesse che, nel corso degli anni Trenta, porta Beckett dall'opera proustiana all'approfondimento della riflessione psicoanalitica.²⁴

Nell'ultima biografia dedicata allo scrittore e pubblicata nel 1996, l'irlandese Anthony Cronin definisce Beckett, in modo piuttosto polemico, come “the last modernist”. Sebbene Beckett viva sino alla fine del Ventesimo secolo (1986) e alcune delle ultime e sempre più oscure opere riportino date di pubblicazione piuttosto recenti (*Company* 1980; *Mal vu mal dit* 1981) – la sua formazione letteraria risale a un periodo decisamente precedente. Nato nella Dublino del 1906, egli appartiene a una generazione di scrittori – tra i quali Nabokov, Faulkner, Miller, Céline – che fa la sua comparsa sul panorama letterario negli anni Venti e Trenta del Novecento, appena dopo la grande stagione modernista di Eliot, Joyce, Pound, Woolf.

La stretta connessione tra la Grande guerra e la stagione modernista è ormai definitivamente provata: a partire dallo studio seminale di Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (1975), l'esperienza del primo conflitto mondiale oltrepassa il campo esclusivo e specialistico della letteratura di guerra (poesie di trincea, memorie etc.) e assume il ruolo di artefatto simbolico dal significato profetico e inaugurale dell'epoca moderna. Di conseguenza, il canone della *Great War Literature* non coincide più con le sole esperienze letterarie dei poeti soldati (come invece avveniva nel capitale *English Poetry of The First World War* di John H. Johnston 1964), ma si amplia a

²⁴ Felman 2006, 108: «Whereas Beckett's *Dream Notebook* is heavily Joycean in method, textual pillaging and artistic transformation – *Dream of Fair to Middling Women* itself is ostentatiously erudite – Beckett may first register a turn away from Joyce heroic approach to literature in the *Psychology Notes*. [...] For Beckett's reading in psychology all presuppose Leibzian non-conscious mental activity as a significant feature of individual life and experience».

esperienze artistiche che non hanno un rapporto diretto con le trincee, ma che esprimono, di fatto, un cambiamento paradigmatico della comunicazione letteraria (Booth 1996; Tate 1998; Sherry 2003).

Negli anni della prima guerra mondiale Beckett è poco più che un ragazzino; non ha dunque alcuna esperienza diretta dei combattimenti, né partecipa, per la giovane età, al dibattito culturale contemporaneo. Sulla scia dell'interpretazione fusseliana della Grande guerra, intendo tuttavia mostrare quanto la produzione letteraria dell'autore irlandese debba, e in modo assolutamente non indiretto, all'esperienza della guerra e in particolare a quel *secondo campo di battaglia*, per utilizzare un'espressione di Angela K. Smith 2000, identificabile negli ospedali e in particolare nei sanatori che riempivano l'Inghilterra negli anni immediatamente seguenti il conflitto. Grazie allo studio di Feldman sui quaderni di appunti che Beckett scrisse lungo tutto il corso della sua vita, annotando letture e impressioni, siamo ora in grado di conoscere con precisione filologica non solo le teorie psicologiche di cui lo scrittore era a conoscenza, ma anche i testi fondamentali sui quali, durante l'esperienza diretta di analisi, egli aveva approfondito l'argomento. Il fatto è di primaria importanza poiché, come ha notato lo stesso Feldman, tali annotazioni costituiscono un ponderoso «potential artistic fodder» per le opere a venire. Si tratta in effetti un impressionante programma di letture, «a larger self-education process during the interwar years, one that was especially intense between 1932 and 1938» che muove verso l'ambizioso progetto di comprendere al meglio la realtà mentale.²⁵ L'interesse aveva ovviamente solide radici autobiografiche, in quegli anni Beckett era infatti affetto da stati d'ansia paralizzanti ai quali si univano fastidiosi sintomi psicosomatici. Stando a quanto scrive Deidre Bair 1990, Beckett iniziò la psicoanalisi nel 1934 «to drain the puddle of heart by forays into his prehistory» (172). A tal proposito, Philip Baker ha notato come quella del drenare sia una metafora utilizzata da Freud nelle *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*

²⁵ Lo studio della *Monadologia* di Leibniz nel dicembre del '33 costituisce infatti il collegamento tra le *Philosophy* e le *Psychology notes*. La convinzione leibniziana che la coscienza non rappresenti la totalità della mente umana (considerazione che Beckett interpreta come prima teorizzazione dell'inconscio) aveva interessato moltissimo lo scrittore – numerosissimi sono infatti i rimandi a tale teoria nel romanzo coevo *Murphy* – e lo aveva forse spinto a spostare la sua attenzione al campo della psicologia.

(1933) per descrivere il programma psicoanalitico; testo che Beckett sembra aver letto: non solo esso è presente nelle note degli anni Trenta, ma viene direttamente citato come fonte bibliografica nei *Three Dialogues*. L'idea della funzione terapeutica della memoria, derivata dall'esperienza diretta di analisi, sembra essere però presente perlopiù nelle prime prose («the Expelled has strong received ideas about the therapeutic function of memory» (Baker 1997, 7) per lasciare poi il posto a una visione più cinica e critica, contemporanea di fatto all'abbandono improvviso del percorso d'analisi.

Come afferma Feldman, «the Psychology notes are unmistakably traceable to the period of his therapy with Bion»: conservati al Trinity college, i manoscritti TCD MS 10971/7 e 10971/8 consistono di 54 pagine di approfondimento su temi psicologici stese da Beckett in dieci mesi di studio, contemporaneamente al percorso di terapia intrapreso con lo psichiatra inglese.²⁶ Consistenti in annotazioni scritte a macchina e di appunti a mano, le *Psychology Notes* riassumono nove testi di psicologia (probabilmente presi in prestito da Beckett alla Camden Public Library di Londra, biblioteca specializzata in psicologia e psicoanalisi) con un rigore che non è rintracciabile nelle altre note di questi anni, probabile segno del profondo interesse personale che lo legava allo studio di tali argomenti. I testi trattati sono: Karin Stephen, *Psychoanalysis and Medicine: a Study of the Wish to Fall Ill* (1933); Robert S. Woodworth, *Contemporary Schools of Psychology* (1931); Sigmund Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* (1932); Ernest Jones, *Papers on Psychoanalysis* (1923) e *Treatment of the Neuroses* (1920); Wilhelm Stekel, *Psychoanalysis and Suggestion Therapy* (1923); Alfred Adler, *The Neurotic Constitution* (1921) e *The Practice and Theory of Individual Psychology* (1924); Otto Rank, *The Trauma of Birth* (1929). Metà delle note consiste però nella trascrizione dei due testi di Jones, celebre biografo di Freud nonché primo esponente della scuola freudiana in Inghilterra: «chapters from his two books establish Jones as Beckett's main expositor of psychoanalytic theory, comprising nearly half of the entire corpus of

²⁶ All'inizio degli anni Trenta Beckett si era infatti principalmente dedicato allo studio della filosofia (Cartesio, Mauthner, Leibniz, Gelineux sono i principali autori approfonditi) e solo dal 1934 alla psicologia, privilegiando in particolare la psicoanalisi.

psychological notes» (Felman 2006, 100). La lettura approfondita di due dei testi fondanti la tradizione psicoanalitica occidentale rende evidente che le basi della formazione psicoanalitica di Beckett sono eminentemente freudiane.

Il nodo centrale delle riflessioni beckettiane riguarda l'ansia e i sintomi nevrotici, ma l'autore si interessa anche al tema della melancolia (fonte primaria è sempre Jones, ma anche Stephen e Burton): in ogni caso i temi che maggiormente interessano Beckett hanno a che fare con l'esperienza inconscia e il ruolo da essa svolto nell'eziologia della nevrosi: «a number of other transcribed passages point to Beckett's interest in those psychologically imperceptible parts of mental reality: repressed memories, dreams, psychoanalytic symbols, preconscious thoughts and so on» (Felman 2006, 108). Proprio in questo senso è di grande importanza la riflessione di Jones e, in particolare, le teorie esposte negli ultimi tre degli otto capitoli dei *General Papers* (*The Repression Theory in its Relation to Memory; The Unconscious and Its Significance for Psychopathology; The Theory of Symbolism*). Negli appunti i testi di Jones – da Beckett non senza ironia soprannominato “Freudchen”, probabilmente per l'ortodossia freudiana del medico inglese – sono approfonditi vari aspetti psicologici: dalla eziologia della nevrosi, messa da Beckett in relazione ai principi di *Lust* e *Unlust* (cfr. trascrizione – nota n. 1 in **APPENDICE B**) e alla teoria rankiana del trauma della nascita, ai principi di funzionamento della psiche (cfr. trascrizione – nota n. 2 in **APPENDICE B**) e del sogno (cfr. trascrizione – nota n. 3 in **APPENDICE B**); dalla teoria del simbolismo (cfr. trascrizione – nota n. 4 in **APPENDICE B**) alla descrizione minuziosa dei sintomi nevrotici, approfonditi attraverso la lettura di Jones e Adler (rispettivamente del *Treatment of Neuroses* e di *The Neurotic Constitution*) (cfr. trascrizione – nota n. 5 in **APPENDICE B**); un particolare interesse è inoltre concesso al tema della memoria e della dimenticanza in relazione alla teoria della repressione (cfr. trascrizione – nota n. 6 in **APPENDICE B**). Le note riguardanti tali tematiche appaiono di primaria importanza non solo in senso strettamente filologico, come elementi facenti parte della biblioteca d'autore, utili dunque a descrivere le basi culturali di un apprendistato letterario; altresì essi gettano nuova luce su una rivoluzione poetica e stilistica troppo spesso descritta come il semplice risultato di una pura tendenza all'astrazione. Come afferma Feldman,

infatti, c'è sia un uso subitaneo che a lungo termine di queste note; utilizzo che si configura in un primo tempo come tematico e più strettamente referenziale (in *Murphy*, ad esempio, i personaggi di Neary, Cooper e Dew sono modellati sulle *Psychology Notes*, inoltre interi passi delle note possono essere rintracciati nel corpo del testo del romanzo), per divenire più indiretto e oscuro, ma più strutturale, nelle opere degli anni del Dopoguerra (i temi psicologici approfonditi negli anni Trenta influenzano la composizione e la struttura stessa delle opere ma non compaiono più allusioni dirette nella redazione finale). Come Mark Nixon evidenzia nel suo studio sui *German Diaries*, malgrado la terapia con Bion non avesse avuto un esito positivo (Beckett decise infatti di interromperla bruscamente dopo due anni, nell'inverno 1935), «Beckett may have touned away from psychoanalysis as a system [...] but not necessarily from some of its methods» (2011, 45). La psicoanalisi avrebbe dunque rappresentato per Beckett più un arsenale di elementi tecnici artisticamente utili (tra i quali la forma diario, che egli porterà a sviluppi narrativi inusitati) che di soluzioni a problemi personali.²⁷

In questa direzione, è di grande interesse il recente studio di Salisbury 2008, nel quale l'afasia viene identificata come metafora centrale dell'opera beckettiana.²⁸ La studiosa, la quale collega il tema al più generale interesse mostrato da Beckett negli anni Trenta per le malattie psichiche, contestualizza l'uso del linguaggio beckettiano nel panorama culturale dell'Europa post-bellica, mettendolo in stretta connessione con la nascita dell'afasiologia, «a discourse [which] inaugurates a paradigm shift in the history of language to which literature, philosophy and psychology find themselves compelled to respond» (90). È in particolare evidenziata l'importanza della lettura di Woodworth per lo studio della *Gestalt*, scuola psicologica nata dall'esperienza con la enorme massa di soldati traumatizzati dalle trincee; i richiami parodici alla costituzione olistica della personalità propugnata da questa teoria, presenti in *Murphy*, costituirebbero una malcelata dichiarazione di poetica: «for Beckett's characters [...] any sense of holistic

²⁷ Interessante in questo senso il confronto tra la lettera disillusa scritta il 16 gennaio 1936 all'amico MacGreevy sull'inutilità della terapia: «As I write, think, move, speak, praise & blame, I see myself living up to the specimen that these 2 years have taught me I am. The word is not out before I am blushing for my automatism»; e la considerazione «psychotherapy is an artistic profession», presente nelle *Psychology Notes*.

²⁸ Su Beckett e l'afasia cfr. anche Garcia Hubard 2008; Keatinge 2008; Laranjinha 2010.

reintegration following denuded capacity is never more than a laughable dream, as body, brain and nerve networks follow their own sweet method of intractable desorganisation» (104). L'afasia, con l'insieme dei suoi sintomi, rappresenterebbe dunque per Beckett un vero e proprio principio di scrittura, rintracciabile come intenzione sin dalle prime opere (basti pensare alle immagini afasiche rintracciate da Deleuze 1952 in *L'épuisé* o al personaggio di Endon in *Murphy*) ed espressa in maniera più esplicita a partire dalla prima *Trilogia*. Grazie alla capacità di mettere in scena i complessi legami esistenti tra parola, scrittura, lettura e pensiero, tale patologia si delinea pertanto come un utile strumento teorico in grado di dare forma a quella che Beckett stesso definì nel 1937 come una *literature of the unword*.

IV.4 *Murphy e la Grande guerra*

Sebbene *Murphy* inauguri quel processo di «desubjectification» della narrazione (Moorjani 2008, 35-51) che giungerà agli esiti estremi delle ultime opere, il romanzo non rompe ancora con le convenzioni narrative tradizionali. L'opera infatti ha un'ambientazione riconoscibile (la Londra a Beckett contemporanea), personaggi dotati di caratteristiche sensibili, così come persiste un narratore onnisciente in terza persona; le convenzioni formali delle quali Beckett tenterà in ogni modo di liberarsi, identificate da Gontarski 1985 nella «conventions of the omniscient narrator (or author), a consistent voice, and the causality of psychological fiction, including the assumption of a unified ego» (7), sono dunque ancora presenti e rendono questo il testo forse più realistico dell'intera opera beckettiana. Esso tuttavia contiene *in nuce*, anche se in senso tematico e non ancora strutturale, il fulcro della rivoluzione stilistica che Salisbury 2008 ha brillantemente definito come «Beckett's aphasic modernism»: è infatti evidente già da ora come la destrutturazione narrativa e linguistica attuata da Beckett prenda la mosse da una profonda riflessione sulla memoria, intesa come agente che unifica, dona senso e possibilità d'espressione all'identità. Riflessione arricchita dalla lettura di Proust e

approfondita negli anni Trenta grazie allo studio delle opere psicoanalitiche e alla traduzione di alcune prove di scrittura surrealiste.²⁹

La memoria è dunque tramite primo attraverso cui destrutturare il narrato; in questa direzione, e conformemente a numerose testimonianze di amici e colleghi del tempo, Beckett sembra decisamente prendere ispirazione dalle patologie psichiatriche che riempivano gli ospedali inglesi negli anni seguenti il primo conflitto mondiale, patologie delle quali lo *shell shock* non era che la più celebre. Interessante in questo senso è la testimonianza di Jack Macgowran, uno degli attori preferiti da Beckett, che recitò in quasi tutti i suoi lavori teatrali messi in scena in inglese. Alla domanda dell'intervistatore sulla presenza così massiccia di personaggi con problemi psico-fisici nelle opere beckettiane, l'attore risponde, fornendo un dettaglio di importanza fondamentale:

When Beckett gave up teaching French at Trinity College, Dublin, he left suddenly, because, as he said to me, he felt he was teaching something he knew nothing about. That decision was the birth of a writer. He came to London and took a job as an attendant in a mental home for a year. That influenced him very much – I know that *Murphy*, his first novel, came out of his experiences as a mental attendant. And, then, he has seen many people who were handicapped severely in some way. *When he was young, there was a war pensioners' hospital very close to where he was born. He saw them regularly every day – they were in various stages of physical disability. I am sure these experiences have influenced the fact that his characters are largely damaged people.* (Toscan 1973, 21, *corsivi miei*)

Murphy è in questo senso un testo centrale, non solo perché fortemente autobiografico e contemporaneo al percorso di psicoanalisi e al soggiorno londinese, ma anche perché

²⁹ Beckett conosceva bene le prove di psicoscrittura surrealiste, aveva infatti tradotto una selezione di scritti di Breton ed Elouard per un piccola rivista inglese dal nome «This quarter», la quale, nel settembre del 1932 e con la collaborazione dello stesso Breton, aveva dedicato un numero speciale al Surrealismo (un'intera sezione del numero era tra l'altro dedicata ai rapporti tra surrealismo e pazzia). Sui legami tra Beckett e il surrealismo cfr. Harvey 1970, Hunkeler 2006, Keatinge 2008.

reca in esso, già nell'ambientazione, i segni tangibili di un radicatissimo interesse dell'autore per l'universo della malattia mentale. Come afferma Piette 1993:

It seems Beckett discovered in Murphy's Mercyseat, with its crowd of thoroughly modern madmen and women, a hunger for companionable stories that could be assuaged by psychologists' case studies: less a philosophy of mind than a psychology of near mindlessness. Two broken strands come out of his investigation. Firstly, that if somehow you lose your memory, you lose the world for representations [...]. Secondly, Beckett found that the trauma of one unbearable memory can run and ruin your mind for you. [...] (41)

Negli anni londinesi, attraverso lo studio della letteratura psicologica e la frequentazione assidua di ospedali psichiatrici,³⁰ Beckett trovò insomma il proprio personale modo di far dialogare neuropsicologia e letteratura, utilizzando i casi di cui leggeva, o faceva esperienza diretta, come storie che potessero aiutarlo a definire i complessi rapporti tra la narrazione e il lavoro di una memoria fallace. Per non correre il rischio di un eccessivo riduzionismo, come ad esempio quello di rintracciare le caratteristiche del lavoro di destrutturazione narrativa messa in atto da Beckett in sindromi specifiche – è il caso della sindrome di Korsakoff secondo Piette 1993 o di quella di Tourette per Maude 2008 – sembra tuttavia opportuno ricordare come la

³⁰ Come afferma Knowlson 1996, in quello che rimane il suo romanzo più tradizionale, Beckett sfrutta, spesso in maniera diretta, ambienti che gli erano familiari ed eventi di cui aveva esperienza personale o di cui aveva letto o sentito parlare (ad esempio la morte per apoplezia del ragazzo che gli abitava vicino o Willowghby Kelly, il lanciatore di aquiloni o la lezione di Jung alla Tavistock Clinic e influenza di Bion, il quale pare fosse interessato all'oroscopo dei suoi pazienti). Una fonte di ispirazione centrale nel romanzo è il Bethlem Royal Hospital di Beckenham, dove dal febbraio 1935 lavorava l'amico Thompson. Beckett lo andò a trovare parecchie volte fino a quando questi non lasciò il posto in ottobre. «Sunday 22 September 1935 [to Mac Greevy]:[...] I was down in Bedlam this day week and went round the wards for the first time, with scarcely any sense of horror, though I saw everything, from mild depression to profound dementia. (277) Nota Knowlson come, sebbene «secondo la precedente biografia di Beckett, egli non avrebbe mai detto all'amico che stava scrivendo un romanzo, né tantomeno uno ambientato, tra l'altro in un ospedale psichiatrico [...] ciononostante, poiché lo stesso Beckett era in analisi in quel periodo, e poiché si era sempre interessato alla malattia, sua e altrui, le visite all'ospedale aggiunsero ulteriore autenticità a questa sezione del romanzo» (247) Fece infatti domande precise a uno degli infermieri della clinica, domande riportate dallo stesso Beckett nel *Whoroscope Notebook* (MS 3000) quasi parola per parola. La magione Maddalena di Murphy è inoltre ricalcata precisamente sul Bethlem Royal Hospital (il quale si trovava appunto metà nel Surrey e metà nel Kent).

costruzione di una teoria narrativa della memoria da parte della scuola di medicina psicomodinamica avesse tratto origine dallo studio diretto di studio delle patologie mnestiche (amnesia, ipermnesia etc.) determinate da nevrosi traumatiche. Il concetto di trauma, nelle sue molteplici manifestazioni e nel suo significato profondo di *trou de mémoire*, sembra dunque più adatto di singole patologie a rappresentare la sostanza della rivoluzione beckettiana, volta a rappresentare individui scissi, dall'identità danneggiata, privi di memorie personali coerenti e, spesso, addirittura incapaci di riconoscere come propria la loro stessa voce.³¹

Come non pensare a Watt o a Malone e Molloy del *La Trilogie*, personaggi privi di passato e incapaci non solo di ricordare la loro storia, ma anche di esprimerla? Sembra quasi che con la scelta di scrivere in francese avvenga in Beckett un passaggio fondamentale – del quale *Watt* è cerniera – dalla descrizione in terza persona di personaggi psichiatrici (con *Murphy*) alla presa diretta dei loro pensieri (iniziata con *Malone meurt* e pienamente raggiunta con il soliloquio dell'*Innommable*). Sebbene Murphy guardi con invidia all'universo della psicosi, ne è di fatto ancora escluso:

The most easily identifiable of his immediate feelings were respect and unworthiness. [...] the impression he received was of that self-immersed indifference to the contingencies of the contingent world which he had chosen for himself as the only felicity and achieved so seldom (MP, 105-6);

Malloy, invece, segnala sin dall'*incipit* la sua appartenenza al mondo della malattia mentale, mondo al quale si oppone quello ordinario delle ambulanze, degli ospedali, di un "loro" – ora sì – del tutto estraneo alla focalizzazione principale:

³¹ Dello stesso parere anche Salisbury 2008, 86: «Beckett's texts compulsively bear witness to the effects of privation – linguistic or otherwise [...]. If one were to suggest that neurological disorders offer distinctive paradigms for exploring both the effects and affects of an almost cod Cartesian disjunction between an ineffectively intending mind and unpredictably responsive body, it perhaps become less surprising that Beckett's texts should resonate so peculiarly with recurrent and complex articulations of the constellations of symptoms that define unusual and specific neurological syndromes».

Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement. On m'a aidé. Seul je ne serais pas arrivé. Cet homme qui vient chaque semaine, c'est grâce à lui peut-être que je suis ici. Il dit que non. (M, 7).

In *Murphy* dunque la narrazione procede ancora in modo descrittivo; la terza persona narrante conferma l'ipotesi di una *souffrance* che non è ancora divenuta parte sostanziale del linguaggio compositivo (Lusher-Morata 2005a).³² Al contrario delle opere dell'*après-guerre*, nelle quali la sofferenza mentale dei personaggi diviene parte integrante della struttura narrativa, nelle prime opere essa ha una natura accidentale ed è spesso spettacolarizzata, raccontata e descritta da un narratore-personaggio che le rimane ancora piuttosto estraneo, sebbene guardi a essa come a una condizione di esistenza privilegiata:

On the basis the patients were described as "cut off" from reality, from the rudimentary blessings of the layman's reality, if not altogether, as in the severer cases, then in certain fundamental respects. The function of treatment was to bridge the gulf, translate the sufferer from his own pernicious little private dunghope to the glorious world of discrete particles, where it would be his inestimable prerogative once again to wonder, love, hate, desire, rejoice and howl in a reasonable balanced manner and comfort himself with the society of others in the same predicaments. All this was duly revolting to Murphy, whose experience as a physical and rational being obliged him to call sanctuary what the psychiatrist called exile, and to think of the patients not as banished from the system of benefits but as escaped from a colossal fiasco (MP, 111-2)

Incapace di raggiungere la perfezione di quelli che comunque definisce come «suoi consanguinei» (128), Murphy, il solipsista che anela a fare della massima geulincxiano

³² La studiosa avanza l'ipotesi che possano identificarsi due periodi precisi nell'opera in prosa di Beckett: il primo *avant la guerre*, il secondo *après la guerre*. Nel passaggio dall'uno all'altro l'autrice individua un cambiamento del modo di trattare il tema della sofferenza, la quale passa da uno statuto più individuale ad uno più universale. *Watt* occupa in questo processo un posto di cerniera, essendo scritto durante la guerra e perlopiù nel corso dell'esilio dell'autore a Roussillon (1942-45): l'opera segna il passaggio da una scrittura sulla sofferenza, a una scrittura della sofferenza.

Ubi nihil vales, ibi nihil velis un motto di vita, si pone pertanto ancora in una posizione mediana tra il mondo paradisiaco della malattia mentale – definito nel testo come «the little world» – e quello ordinario della vita quotidiana – «the big world of discrete particles»:

The issue therefore, as lovingly simplified and perverted by Murphy, lay between nothing less fundamental than the big world and the little world, decided by the patients in favour of the latter, revived by the psychiatrist on behalf of the former, *in his own case unresolved*. [...] But it was not enough to want nothing where he was nothing, nor even to take the further step of renouncing all that lay outside the intellectual love in which alone he could love himself, because there alone he was lovable. It had not been enough and showed no signs of being enough. These dispositions and others ancillary, pressing every available means (e.g. the rocking chair) into their service, could sway the issue in the desired direction, but not clinch it. It continues to divide him, as witness his deplorable susceptibility to Celia, ginger, and so on. (MP, 112)

Lo stesso uso narrativo che viene fatto della malattia mentale è fatto anche della psicologia, la quale in *Murphy* è ancora un richiamo intellettualistico e teorico che compare perlopiù in forma di allusione colta all'interno della narrazione.³³ In questo senso, il sesto capitolo è il perno dell'intero romanzo, poiché in esso il narratore descrive la mente del protagonista Murphy «as it really was [...] but solely with what it felt and pictured itself to be»:

Murphy's mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without. This was not an impoverishment, for it excluded nothing that it did not

³³ Rabinovitz 1989 rende esplicito il passaggio da un uso intellettualistico a uno più strutturale con la comparazione tra la citazione della teoria della *Gestalt* di Köhler in *Murphy* (38) e nel tardo *Act without words II* (57): mentre nel primo è solo una citazione colta all'interno della narrazione («And then? Back to Tenerife and the apes?» una sorta di ironia delle teorie di Neery) nella *pièce* ispira il *setting* dell'opera, nella quale c'è un uomo, una caraffa sospesa sopra di lui, ma oltre la usa portata, e delle scatole di fianco (riscrittura del noto esperimento di Köhler e della banana, volto a scoprire se la scimmia è in grado di capire che impilando le scatole può raggiungere il frutto). Nella *pièce* beckettiana, però, la caraffa viene allontanata dalla portata dell'uomo ogni volta questi vi arriva, in una sorta di esperimento sulla frustrazione umana.

in itself contain. Nothing ever had been, was or would be in the universe outside it but was already present as virtual, or actual, or virtual rising into actual, or actual falling into virtual, in the universe inside it (MP, 69)

È già stato notato ampiamente dalla critica (O'Hara 1993, Caponi 2011, Resta 2013) come una tale descrizione sembri risentire delle teorie junghiane che Beckett aveva potuto conoscere direttamente dallo psicoanalista svizzero, nelle conferenze che questi aveva tenuto nel 1935 alla Tavistock Clinic;³⁴ teorie che sembrano peraltro influenzare anche la scelta dei uno dei temi principali del romanzo, quello dell'oroscopo (pare infatti che Jung, come Bion d'altronde, fosse molto interessato all'oroscopo dei suoi pazienti). La suddivisione della mente di Murphy in tre zone appare inoltre come una evidente reinterpretazione della seconda topica freudiana, argomento che Beckett conosceva in modo dettagliato, come dimostrano le note di questi anni (cfr. Nota 1 in **APPENDICE B**):

There were the three zones, light, half light, dark, each with its specialty. In the first were the forms with parallel, a radiant abstract of the dog's life, the elements of physical experience available for a new arrangement. Here the pleasure was reprisal, the pleasure of reversing the physic experience. Here the kick that the physical Murphy received, the mental Murphy gave. [...] In the second were the forms without parallel. Here the pleasure was contemplation. This system had no other mode in which to be out of joint and therefore did not need to be out right in this. [...] The third, the dark, was a flux of forms, a perpetual coming together and falling asunder of forms. [...] Here there was nothing but commotion and the pure forms of commotion. Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. He did not move, he was a point in the ceaseless unconditioned generation and passing away of line. Matrix of surds. (MP, 72)

³⁴ Si tratta di una delle *Tavistock lectures*, cinque lezioni che Jung tenne alla Institute of Medical Psychology nel 1935, la cui trascrizione è stata pubblicata nel 1968 col titolo *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*.

È probabile che tali elementi – la ancora apparente estraneità del narratore al mondo della psicosi, così come l'allusività dei riferimenti psicologici – siano diretta conseguenza della natura fortemente autobiografica di questo romanzo, nel cui protagonista non è illecito leggere una rappresentazione di un giovane Beckett, costretto da sintomi psicosomatici a tratti invalidanti, a fare i conti con il mondo della patologia psichica e con il concetto di normalità. Tale interpretazione sembra peraltro essere confermata dalla convergenza nel corpo del testo del romanzo delle lettere scritte da Beckett agli amici nel periodo londinese. Un esempio di questo procedimento è fornito dal una lettera all'amico Mac Greevy:

[Sunday 22 September 1935] I was down in Bedlam this day week and went round the wards for the first time, with scarcely any sense of horror, though I saw everything, from mild depression to profound dementia;³⁵

lettera che finisce senza troppe modifiche nel testo del romanzo, a definire proprio il sentimento del protagonista di fronte ai pazienti del Mercyseat :

There were not many patients about as Murphy followed Bom through the wards. [...] But those that he did see were not at all the terrifying monsters that might have been imagined from Ticklepenny's account. Melancholics, motionless and brooding, holding their heads or bellies according to type. Paranoids, feverishly covering sheets of paper with complaints against their treatment or verbatim reports of their inner voices. A hebephrenic playing the piano intently. A hypomanic teaching slosh to a Korsakow's syndrome. An emaciated schizoid, petrified in a toppling attitude as though condemned to an eternal *tableau vivant*, his left hand rhetorically extended holding a cigarette half smoked and out, his right, quivering and rigid, pointing upward. They caused Murphy no horror. (MP, 105-6)

³⁵ Il Bethlem Royal Hospital, meglio conosciuto come Bedlam, è il più antico ospedali psichiatrici d'Europa (fu fondato nel 1266, ma iniziò a essere utilizzato come ospedale psichiatrico dal 1377), comparabile, per notorietà, alla Salpêtrière di Parigi.

La commistione di elementi autobiografici e finzione è peraltro, come ha notato Boxall 2000, uno dei mezzi attraverso i quali si declina il tema della memoria nella prosa beckettiana; essa è una caratteristica che nasce come diretta influenza dell'opera di autori modernisti amati da Beckett,³⁶ ma che si mantiene per tutta l'opera dell'autore irlandese, dalle prime prove di scrittura (come ad esempio nella novella *First Love*, nella quale il narratore distingue tra due categorie di esistenza: «things as they exist and things as they are ascribed by the narrator») fino agli ultimi oscuri esperimenti letterari (*Nohow On Trilogy*). Esiste infatti una geografia dublinesca che attraversa tutta l'opera di Beckett (basti pensare che i due canali che attraversano Dublino appaiono in *First Love*, *Marcier et Camier* e anche in *Molloy*); così come continua è la commistione tra l'epistolario, i diari e le opere letterarie.

A tale scopo è importante notare come questa estremizzazione della lotta tra memoria e invenzione, la quale culmina con l'antinomia dell'*Innommable* – «je ne peux pas continuer, il faut continuer» (IN 213) – non significhi affatto un abbandono di un'estetica politica e legata al reale; al contrario, l'onnipresente vena autobiografica è ciò che salva la scrittura beckettiana dal «free play of masks and roles without content or substance» (Jameson 1998, 60), dall'apolitica estetica del postmoderno.³⁷ Nota ancora Boxall come:

It is partly in this tense and difficult relation between memory and invention, as it is organised around a tenacious autobiographical referentiality, that I suggest the political promise of Beckett's work may be found. It seems [...] important to understand how and

³⁶ Boxall 2000, 138: «a politics of modernist literary representation can thus be found in the movement of the writing between the poles of non-fictional reference and fictional self invention».

³⁷ Nixon 2011, 20-1: «Beckett's interest in life writing, fictional, biographical or autobiographical, can be aligned with his own struggle to accommodate both life and art. [...] Beckett's interest in biographies is evident from the outset of his writing career, as the first creative notebook – the Dream notebook – begins, after a single quote from Plautus, with over seventy entries from two works concerned with Napoleon's life [...]. Indeed, the very symbiosis of life and work is written into Beckett's early poem *Whoroscope* (1930), which is essentially an artistic transformation of various aspects of Descartes's life and personality. [...] More importantly, Beckett's engagement with writers' lives tended to focus on their position as artists within the society. His own concern with how a balance between life and work was to be achieved, a struggle resulting in the ambiguous manoeuvres of concealment and revelation of autobiographical facts in his early work, led Beckett to explore the manner in which other writers had inscribed themselves into their texts».

why the inventing 'I' does not entirely succeed in abstracting itself from the autobiographical register which chains it to a non-fictional, culturally specific moment. (143)

IV.5 *I German Diaries e il passaggio alla scrittura dell'Io*

Deluso della terapia con Bion, che aveva improvvisamente interrotto nel Natale del 1935, e amareggiato dagli innumerevoli rifiuti che le case editrici opponevano al suo romanzo *Murphy*, Beckett decise di concedersi un viaggio in Germania sulle tracce degli amati pittori espressionisti tedeschi, le cui opere erano messe al bando dal nazismo come degenerate. I *German Diaries* sono non solo il risultato di questo lungo viaggio, che durò dall'ottobre del 1936 al marzo del 1937, ma la prova tangibile che, malgrado la terapia con Bion si fosse conclusa con risultati terapeutici piuttosto scadenti, la psicoanalisi avrebbe rappresentato d'ora in avanti per Beckett un arsenale di elementi tecnici artisticamente imprescindibili.³⁸ In un brillante studio su questi diari, Mark Nixon 2011 evidenzia infatti come Beckett sembri distaccarsi sì dalla psicoanalisi come sistema, ma non dai metodi psicoanalitici (45). I *German Diaries* rappresentano infatti il fulcro di un periodo che inizia con *Dream* e che non si risolve se non con *Krapp* e con *Malone*, opere nei quali lo scrivere si confonde del tutto con l'essere: come si è detto, fino a *Murphy* Beckett continua a mantenere una distanza dai suoi alterego di carta, attraverso il filtro dell'ironia e delle allusioni colte. Accade spesso che gli scrittori intraprendano la stesura di un diario quando non sono impegnati con altre forme di scrittura. I diari del 1936 sono il risultato di una stasi creativa dopo la pubblicazione di *Murphy*, essi non contengono però schizzi o abbozzi di opere artistiche (in questo l'autore è diverso da Musil o da Kafka), bensì esprimono un momento di disorientamento emotivo e artistico che conclude un periodo che dura per tutti gli anni Trenta, anni nei quali la scrittura di Beckett sembra trarre maggiore ispirazione da

³⁸ *ivi*, 39: «Beckett viewed psychology as yet another epistemological source that could potentially prove fruitful to his writing».

motivazioni e necessità psicologiche che da una precisa ricerca estetica. Come afferma Nixon, infatti:

Indeed it is pertinent to view the self-exploratory nature of the diaries as a logical extension to the psychoanalytic sessions Beckett undertook with Wilfred Bion in London from late 1933 to 1935 [...] it can therefore be seen as a progression from the talking cure, aided by an analyst, to a self-therapy exercised through a form of writing cure (38).

La scrittura dei *German Diaries* assolve a tre differenti scopi, dei quali il secondo è di certo il più importante: essa fornisce in primo luogo un resoconto di viaggio – Beckett vi registra visite a musei, impressioni e conversazioni tenute nella società tedesca –; in secondo luogo una modalità di auto osservazione che Nixon definisce come una freudiana «pathology of everyday life, which manifests itself in the recording of the minutiae of physical existence» (28); e in ultima istanza serve a registrare materiale utile a fini artistici, come riferimenti e citazioni che verranno incorporate nelle opere a venire.³⁹

Tali diari sono dunque interpretabili come un esercizio di autoterapia, di autoanalisi: essi perseguono il tentativo di fissare la «sucesion of individuals» proustiana (sottolineata nel saggio e negli appunti su *La Recherche* come una delle più fondamentali scoperte del romanziere francese) e di creare ciò che Watt nel suo letto chiamerà «the illusion of fixity» (WA 179). Sebbene sia *Watt* a essere stato più spesso identificato dai critici come il primo tentativo artistico di una scrittura dell'Io, è in realtà nella stesura giornaliera dei *German Diaries* che Beckett si cimenta per la prima volta con la narrazione in prima persona: tali diari rappresentano infatti «a prime textual

³⁹ L'esempio più interessante di questo ultimo aspetto dei diari è fornito dalla riaffiorare di alcune delle opere viste nei musei tedeschi nella versione definitiva di *Murphy*, composta a Dublino nel 1938, al suo rientro dal viaggio in Germania. Ad esempio, nel capitolo undicesimo della versione originale in inglese, Murphy paragona i pazienti del Padiglione Skinner alle figure dello scultore espressionista Ernst Barlach (1870-1938), sul quale aveva acquistato un volume durante il suo viaggio in Germania. M, 148: «Here those that slept and those that did not were quite palpably by the same hand, that of some rather later artist whose work could by no means have come down to us, say the Pergamene Barlach».

space in which to enquire into the psychological subject and its linguistic expression» (Nixon 2011, 35). La coesistenza di due istanze narrative separate (Io narrante e Io narrato) tipica di ogni forma autobiografica di narrazione, in questi diari, sembra collapsare: l'immediatezza della scrittura e la registrazione in tempo reale degli eventi riducono al minimo la distanza tra l'Io narrante e l'Io narrato; non a caso la scrittura prende spesso la forma di un dialogo con se stesso. A differenza delle autobiografie tradizionali, dunque, nelle quali l'Io narrato sussiste solo come ritratto plastico *post-factum*,⁴⁰ in questi diari si manifesta una reciproca presenza delle due istanze, in una situazione narrativa del tutto simile a quelle che Beckett svilupperà nelle sue opere più tarde. Nel tentativo di salvare i ricordi dall'usura del tempo, i *German Diaries* rappresentano quasi un archivio storico dell'esperienza personale dell'autore – archivio del tutto lontano dal fornire un ritratto unitario dell'uomo – una sorta di accumulo di tracce accessibile in ogni momento della vita futura. Come non pensare a Krapp, ossessionato dalla memoria e diviso tra la propria identità reale e le innumerevoli identità registrate su cassetta nei giorni dei suoi compleanni? Come non leggere in filigrana il presagio di Malone e della sua scrittura «to the very last moment», attività che sembra contemporanea e consustanziale all'esistenza stessa del personaggio? Per dirla con Nixon 2011, insomma, «the writing of the diary showed Beckett how to make the text not only self-referential to the person writing it, but also to the actual moment, the spatial and narrative occasion, of its composition» (36).⁴¹

⁴⁰ Nota Gusdorf 1956, in uno dei più noti saggi sull'autobiografia, come nella narrazione autobiografica il problema della veridicità costituisca un nodo centrale estremamente complesso: «the autobiography [...] requires a man to take a distance with regard to himself in order to reconstitute himself the focus of his special unity and identity across time. [...] the past that is called has lost its flash and bone solidity, but has won a new and more intimate relationship with the individual life» (35-40). Il maggiore limite dell'autobiografia consiste dunque nella coerenza logica e nella razionalizzazione alla quale la narrazione sottopone gli avvenimenti passati, sostituendo di fatto forme plastiche al flusso multiforme della vita reale.

⁴¹ L'uso della forma diario dimostra ancora una volta la forte influenza dell'opera di Proust e di Joyce sul giovane Beckett. Sia *La Recherche*, sia *l'Ulysses* (il quale contiene fatti reali della vita di Joyce), ma soprattutto il *Portrait of the artist as a young man* dimostrano come, nei primi anni del Novecento, il diario fosse divenuto una delle forme preferite dai letterati europei. Il successo del diario può essere ascritto al declino del realismo, assieme alla crisi delle forme tradizionali, specialmente del *novel*, alla fine del XIX secolo. Grazie all'interesse dei letterati per la psicologia e per il tema dell'illogicità dell'inconscio, la posizione onnisciente del narratore del romanzo realista diventa uno strumento desueto, inadatto a sezionare la frammentarietà della natura e dell'uomo stesso. In questo spostamento di

Dal punto di vista artistico, i diari assolvono anche una funzione che potremmo definire stilistica: essi sono infatti anche il primo tentativo di definizione di una scrittura senza stile. Nota ancora Nixon come, «writing for himself, [Beckett] could write with a brevity and a concision that would become characteristic of much of his post-war work» (39). Lo stile aforistico e frammentario di queste pagine, così come la scelta della lingua tedesca (lingua che Beckett aveva appreso da autodidatta ma che padroneggiava quasi al livello del francese) non devono infatti essere sottostimati: già nel suo primo romanzo, *Dream of Fair to Middling woman*, così come in *Murphy*, Beckett aveva ironicamente attaccato la logica cartesiana, definita come «the lovely Pythagorean chain chant solo of cause and effect» (10). Il *journal intime* costituisce pertanto non solo un genere narrativo adatto a dipingere la discontinuità dell'esperienza reale, ma anche una forma stilistica in grado di dare voce alla frammentarietà della personalità umana; tema che, come si è già avuto modo di dire, aveva occupato l'interesse dell'autore lungo tutti gli anni Trenta.

La forma diario, e con essa la dimensione autobiografica, rappresenta dunque il nesso tra le prose giovanili e quelle mature in una duplice prospettiva: essi sono il tramite tra una scrittura sulla memoria e una scrittura della memoria da un lato (con il passaggio dalla terza alla prima persona narrante); in secondo luogo segnano il passaggio dall'uso della lingua materna, così carica di retaggi culturali e di pesanti influenze letterarie, al francese, idioma «smaterno» (così lo definirà lo stesso Beckett) che diventerà, proprio in virtù della sua estraneità, uno dei primi mezzi di creazione di una «literature of the unword». Grazie a una scrittura che si piega all'indagine interiore,

prospettiva dal *monos* esteriore a quello interiore, il diario, con la sua natura frammentata, autoriflessiva e speculativa, emerge come una forma adatta a esprimere una narrazione discontinua. La stessa forma diario evolve, in questo periodo: se nell'Ottocento essa era eminentemente una narrazione della vita privata (sebbene a volte scandalosa) dell'autore, con gli scrittori novecenteschi (Musil, Kafka, Gide) accoglie l'auto-osservazione e l'autoritratto; viene inoltre sempre più spesso inclusa come stratagemma narrativo nei racconti di finzione (Doblin). Grazie ad una grande efficacia nel ritrarre il mondo interiore del narratore autodiegetico, il diario funziona insomma come il monologo interiore o come lo *stream of consciousness* (Martens 1985). Sebbene Beckett conoscesse con certezza l'uso del diario di Gide (dal momento che nel 1931 aveva tenuto lezioni sull'autore al Trinity College, interessandosi in particolar modo a *Les Faux monnayeurs*), così come l'autobiografia di Goethe e le opere autobiografiche di Rousseau (testi presenti nelle note di questi anni), la sua più estesa lettura biografica fu il *Journal intime* di Jules Renard (era in particolare interessato all'auto-testimonianza di declino fisico), opera che portò con sé l'opera persino durante il viaggio in Germania del 1936.

i *German Diaries*, assieme al progetto mai realizzato di un *Journal of a Melancholic*,⁴² stabiliscono l'immagine del personaggio-tipo di tutte le opere del secondo dopoguerra; immagine per la prima volta esplicitamente descritta nei fogli iniziali del manoscritto di Watt: «X is a man, 70 years old, ignorant, alone, at evening, in his room, in bed, having pains, listening, remembering». Sarà infatti solo nel periodo seguente l'esperienza della seconda guerra mondiale che Beckett riuscirà a realizzare pienamente il suo progetto di una scrittura dell'Io nella quale la memoria diviene la vera matrice della narrazione.

IV.6 Watt: *il linguaggio della follia*

Watt è un'opera che si situa a metà strada tra il narcisismo esacerbato di *Murphy* e la strategia denegativa del *La Trilogie*, dove tutto si compone e decompone. Mentre il romanzo *Murphy* esplora le condizioni al limite della schizofrenia, ma il suo protagonista non è ancora parte del mondo dei malati, *Watt* introduce il tema della pura follia, registrata da una narrazione che applica per la prima volta la forma frammentata del diario alla scrittura artistica: è infatti una sorta di diario-resoconto scritto da Sam e privo di un disegno prefissato, un plot. Come afferma Luscher-Morata 2005 con *Watt*,

⁴² Proprio in questi anni, la lettura di *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* di Reiner Maria Rilke suggerì a Beckett l'idea di un *Journal of a Melancholic* (GD 31 Ottobre 1936), opera che l'autore non porterà mai a termine. Le note mostrano inoltre un forte interesse per Samuel Johnson, da cui l'idea, mai realizzata, di scrivere una *pièce* su un personaggio, dal titolo *Human wishes* (nel 1937, in una lettera a George Reavey, ammette che il progetto è fallito, ma afferma che «the Johnson's blasphemy coincides with the *Pricks, Bones* and *Murphy* fundamentally and fundamentally with all I shall ever write or even ever want to write»; nel 1940 scriverà mezzo atto dell'opera). Il personaggio lo interessava per evidenti ragioni autobiografiche: Johnson aveva sofferto per tutta la vita di ciò che egli stesso aveva definito come «morbid melancholy and disturbance of mind» ed era inoltre ossessionato dal tema della memoria e degli anniversari. Le *Prayers and meditation*, una delle letture che Beckett fa in questi anni, vengono riecheggiate in *La dernière bande de Krapp* (il protagonista ironizza sull'abitudine di Johnson di comporre preghiere adatte al giorno del calendario). Come nota Nixon 2011, 128: «Beckett's diary can of course be aligned with Johnson's various personal and introspective writings in the form of journals, travel diaries, meditations and prayers. There are similarities in the structure and manner of Johnson and Beckett, such as brevity of notation and an absence of evaluation. [...] In Johnson's case the microscopic attention to his body culminates in his *Sick man's journal*, kept as a medical record of illnesses and physical ailments».

per la prima volta, il lettore di Beckett entra in un tempo narrativo fatto di immobilità e popolato di ricordi e di voci (207).

Watt's status as transitional work between *Murphy* and the first French prose rests to a considerable extent, where it is discussed at all, on its narrative characteristics. Yet those have often been accepted as relatively simple (Sam is the narrator, or the inventor and narrator, of a story mainly told to him by Watt) or analysed as if some coherent outcome is expected. In fact there is none; the printed text is fully of unresolved flaws. The variety of narrative modes that are experimented with the manuscripts shows that Beckett was attempting to free himself from the archly omniscient and mannered third-person narrator of *Murphy*, but had not yet hit upon the subjective – though universalizing – narrator of his trilogy. (Beer 1985, 54)

L'opera mostra come Beckett stesse afferrando un'idea artistica che avrebbe portato a compimento solo con la scelta della lingua francese: interessante in questa direzione lo studio di Beer 1985 sui manoscritti di Watt, sei grandi notebook (A1-6) conservati nella Beckett Collection of the Humanities Research Center dell'Università di Austin in Texas. Le date dei manoscritti smentiscono infatti l'ipotesi di una stesura posteriore all'esilio di Rousillon: essi dimostrano anzi come Beckett avesse già cominciato a scrivere il romanzo nel febbraio del 1941, parallelamente alla sua esperienza nella resistenza francese. Altro elemento illuminante è la non esistenza del personaggio di Watt fino alla fine del 1942: i manoscritti presentano infatti un protagonista dai vari nomi (tra i quali appare per la prima volta anche il nome Molloy). I quaderni contengono inoltre moltissimo materiale che Beckett avrebbe utilizzato nelle opere a venire: in particolare, gli ultimi due quaderni (A5-6), scritti probabilmente al rientro a Parigi nel 1944- 45, riportano un testo intitolato *L'Absent*, primo abbozzo di *Malone meurt*.

Gli avantesti mostrano insomma come il senso dell'identità sfuggente sia già presente in *Watt*, grazie ai molti narratori-personaggi e dall'uso fuorviante dei pronomi; così come l'idea della vita come malattia, come lento spegnersi, e molti dei personaggi

delle opere a venire. Sebbene la lingua d'espressione sia ancor l'inglese, grammatica e sintassi acquisiscono già le caratteristiche destrutturate delle prose francesi. Come afferma Beer: «*Watt is the battleground on which Beckett's bilingual war was won*» (75); il testo è, in altri termini, la fucina nella quale si forgia quell' "assalto contro le parole" auspicato già nel 1937 all'amico Axel Kaun; assalto che troverà piena espressione soltanto nel volontario esilio linguistico de *La Trilogie*.

Come si è già detto, *Watt* si dimostra, sin dalle prime annotazioni del manoscritto, come la matrice di una scrittura sulla memoria: alla luce della redazione finale del romanzo, tuttavia, le già citate parole che aprono il *Watt's Notebook* («X is a man, 70 years old, ignorant, alone, at evening, in his room, in bed, having pains, listening, remembering») si configurano più come una visione profetica delle prose future – in particolare de *La Trilogie* – che come un reale canovaccio dell'opera. Il personaggio principale non è infatti un vecchio, ma un uomo adulto, sebbene piuttosto malmesso; la narrazione, inoltre, non assume ancora la presa diretta del ricordo; essa adotta invece una moltiplicazione dei piani temporali e narrativi per mezzo dello stratagemma del racconto riportato in forma di «soliloquy under dictation» (WA 237). Suddiviso in quattro parti, il romanzo narra del viaggio di Watt verso la casa di Mr Knott, luogo nel quale assumerà il compito di inserviente del primo piano (gli inservienti sono infatti due, ognuno addetto a un piano dell'edificio), al posto di un certo Arsene. Il secondo capitolo narra la vita di Watt all'interno della casa del signor Knott, esistenza ritmata dalla routine quotidiana delle mansioni domestiche che viene turbata dall'episodio dell'accordatura del pianoforte da parte dei due Gall padre e figlio. L'episodio, apparentemente privo di significato, diventa «the first and type of many incidents» (WA 62) e costituisce il punto di inizio di una riflessione angosciosa del protagonista sulla memoria che riprende, in modo evidente, le intuizioni del saggio giovanile su Proust:

What distressed Watt in this incident of the Galls father and son, and in subsequent similar incidents, was not so much that he did not know what had happened, as nothing had happened, with the utmost formal distinctness, and that it continued to happen, in his mind, he supposed, though he did not know exactly what that meant, and though it

seemed to be outside him, before him, about him, and so on, inexorably to unroll its phases, beginning with the first (the knock that was not a knock) and ending with the last (the door closing that was not a door closing), and omitting none, uninvoked, at the most unexpected moments, and the most inopportune. [...] But if he could say, when the knock came, the knock became a knock, or the door become a door, in his mind, presumably in his mind, whatever that might mean, Yes, I remember, That is what happened then, if then he could say that, then he thought that the scene would end, and trouble him no more [...]. For to explain had always been to exorcise for Watt [...]. *There we have to do with events that resisted all Watt's efforts to saddle them with meaning, and a formula, so that he could neither think of them, nor speak of them, but only suffer them, when they recurred* (WA 62-4, corsivi miei)

In questo senso *Watt* costituisce, nella produzione beckettiana, un reale preludio alla riflessione romanzesca sulla memoria: prima di questo romanzo, infatti, i personaggi non guardano mai al passato; basti pensare alla descrizione di Murphy, così come viene fornita al lettore da Celia: «Murphy was Murphy [...] he belonged to no profession or trade; [...] believed that future held great things in store for him; and never ripped up old stories» (14). L'ambientazione reclusiva degli asili mentali che aveva concluso il romanzo *Murphy* ricompare, sebbene del tutto epurata da precisi riferimenti spaziali e descrittivi, nella sezione terza, nella quale si comprende come il racconto letto fino a questo punto sia in realtà un resoconto riportato da Sam, personaggio-narratore dall'identità incerta, accomunato al protagonista dal fatto di trovarsi anche lui rinchiuso per un periodo in un non meglio specificato asilo mentale.⁴³ La quarta sezione, che nella *fabula* precede precede la terza – «As Watt told the beginning of his story, not first, but

⁴³ WA 129-141: «It was about this time that Watt was transferred to another pavilion, leaving me behind the old pavilion. [...] Often my hands left his shoulders, to make a note in their little notebook». Malgrado alla redazione finale di *Watt* manichino le due caratteristiche principali della scrittura diaristica (narratore in prima persona con presenza di un solo punto di vista; scrittura a intervalli di tempo regolari, segnalati da date corrispondenti ai giorni di composizione) è interessante notare come esse siano invece presenti nei manoscritti, nei quali Quin (il protagonista dell'opera a un primo stadio di stesura) tiene un diario. L'impulso diaristico permane nell'opera pubblicata nella menzione di un diario di Arthur, presente negli *Addenda*. WA 222: «Arthur went back into the house and wrote, in his journal: Took a turn in the garden Thanked God for a small mercy. Made merry with the hardy laurel. Bestowed alms on an old man formerly employed by knott family».

second, so not fourth, but third, now he told its end. Two, one, four, three, that was the order in which Watt told his story. Heroic quatrains are not otherwise elaborated» (WA 186) – narra l’abbandono della casa del signor Knott da parte di Watt e il suo viaggio in treno verso l’istituzione nella quale trascorrerà un periodo di reclusione. Il romanzo si conclude con gli *Addenda* – materiali frammentari, probabile traccia della enorme mole di annotazioni degli avantesti – che un nota dell’autore descrive come «precious and illuminating material [that] should be carefully studied» (WA 215).

Grazie alla particolare scelta del discorso riportato da un narratore-personaggio esterno, la prosa di *Watt* porta avanti un processo di defigurazione della narrazione per mezzo di un’analisi dei limiti della memoria attuata attraverso la sperimentazione dei registri linguistici della follia. Come nota Keatinge 2008:

[Watt is] a text in which Beckett seems to have sabotaged language in a deliberately anti-rational way [...] Watt can be read as an epistemological quest in which the schizoid confusion of the title character hinders his adaptation to the exigencies of reality as it is perceived and as it is represented through language. [...] It draws our attention to the thingness of things and to the wordness of words. (92-94)

Per comprendere il perché di una simile svolta narrativa basterà ricordare le circostanze di stesura del romanzo, scritto in un’Europa in pieno secondo conflitto mondiale, nelle condizioni eccezionali della resistenza e del conseguente esilio forzato a Roussillon, unica strada che Beckett aveva trovato per evitare la deportazione che lo avrebbe di certo atteso (sorte che toccò invece all’amico traduttore Alfred Péron).⁴⁴

The war years as a whole had a profound effect on Beckett. It is difficult to imagine him writing stories, novels and plays that produced in the creative maelstrom of the

⁴⁴ Beckett faceva infatti parte di una cellula parigina della resistenza denominata Gloria SMH, nella quale aveva il compito di ordinare, trascrivere e tradurre in inglese le informazioni che dovevano essere inviate a Londra. È probabile che anche questo tipo di occupazione, consistente in un grande esercizio di sintesi (cancellazione di dettagli ininfluenti e riduzione al minimo dei caratteri utilizzati), fornì a Beckett degli strumenti utili per la definizione del linguaggio frammentario e scarnificato delle prose dell’*après-guerre*.

immediate post-war period without the experiences of those five years. [...] many of the features of his later prose and plays arise directly from his experiences of radical uncertainty, disorientation, exile, hunger and need. (Knowlson 1996, 351)

Watt ritrae in modo eccellente questo periodo di solitudine e di grande preoccupazione per un'Europa che sembra destinata alla più cieca distruzione: il protagonista ha infatti perso le condizioni dell'implicito contratto sociale di comunicazione che deriva dalla condivisione di un sistema culturale che la guerra sembra avere spazzato via. Il "grande mondo" della storia è simbolizzato dal "piccolo mondo" della demenza di Watt: in questo senso è interessante notare come Watt sia il primo testo nel quale Beckett «co-opted language pathology as a deliberate strategy rather than an effusion from the unconscious [employing] explicit instances of language pathology» (Keatinge 2008, 89):

Watt spoke... with scant regard for grammar, for syntax, for pronunciation, for enunciation, and very likely, if the truth were known, for spelling too, as these are generally received (WA154).

Keatinge dimostra inoltre come il parlare sconnesso di Watt presenti precisi sintomi psichiatrici, come il deragliamento del pensiero, segno di una rottura della catena associativa; tutti fenomeni rintracciabili in pazienti traumatizzati, dei quali, come si è avuto modo di dire, Beckett aveva potuto fare esperienza diretta negli anni londinesi. Il linguaggio di Watt è infatti imprigionato in un ordine chiuso, dove le permutazione e le combinazioni di parole e di lettere tentano in vano di creare sistemi adeguati e funzionanti di comunicazione (Beausang 1996, 500): il tema dell'afasia, nel suo senso ampio di patologia della parola, si dimostra di nuovo centrale, ma mentre in *Murphy* esso veniva reso in modo descrittivo, attraverso il personaggio di Endon, *Watt* ne

propone una vera e propria mimesi, in una sorta di «tale told by a psychotic to a psychotic» (Hesla 1971, 60):⁴⁵

As Watt walked, so now he talked, back to front. The following is an example of Watt's manner, at this period: Day of most, night of part, Knot with now. Now till up, little seen so oh, little heard so oh. Night till morning from. Heard I this, saw I this than what. Thing quiet, dim. Ears, eyes, failing now also. Hush in, mist in, moved I so. (WA 140)

E ancora:

All went well until Watt began to invert, no longer the order of the words in the sentence, but that of the letters in the word. [...] The following is an example of Watt's manner, at this period: Ot bro, lap rulb, krad klub. Ot murd, wol fup, wol fup. Ot niks, sorg sam, soorg sam. ot lems, lat lems, lat lems. Ot gnut, trat stews, trat stews. (WA 141)

La presa diretta del patologico eloquio del protagonista diviene insomma la principale strategia di raffigurazione di un trauma storico che in *Watt*, al contrario che in *Murphy* – romanzo storicamente situato – non compare mai in modo diretto. Nixon 2011 nota come il capovolgimento beckettiano della logica della causa-effetto rappresentato dal pensiero disorganico del protagonista possa essere interpretato anche come una «historical allegory», una sorta di farsa del procedere positivista del sapere storiografico. Da *Watt* in poi, molte delle opere di Beckett presenteranno una cronologia apparentemente illogica e saranno mano a mano sempre più scerve di riferimenti realistici utili alla contestualizzazione di ambientazioni e personaggi. Lungi dal segnare

⁴⁵ Keatinge 2008 identifica nella prosa di Beckett una crescente tendenza a "schizofrenizzare il linguaggio": «[Beckett] is using controlled irrationality to explore the borders of sense and meaning. In the later prose, I would argue, this careful balancing act becomes less convincing and we find instances of language working as a system of signs operating pathologically» (95) Basterà pensare al monologo di Lucky in *Waiting for Godot* o agli esperimenti più estremi dell'ultimo Beckett, come ad esempio *Sans* (racconto degli anni Sessanta costituito di sessanta frasi ripetute per due volte in due ordini diversi e suddivise in 24 paragrafi), o la seconda trilogia (*Company, Ill Seen Ill Said* e *Worstward Ho*) per accordarsi di come già Watt conservi in *nuce* gli esiti maturi della sperimentazione linguistica beckettiana.

l'adozione di un'estetica astrattista fine a se stessa – interpretazione, questa, che ha dominato di fatto gli studi beckettiani dal dopoguerra alla metà degli anni Ottanta –⁴⁶, tale scelta compositiva denuncia l'intenzione volontaria di Beckett di porre il proprio lettore di fronte al costo della dimenticanza, della repressione della storia; come afferma Nixon, «read serially, Beckett's work re-echoes events again and again, punching them further into cliché and metaphor to examine how history and historical trauma become assimilated and forgotten (113).

L'esperienza del secondo conflitto mondiale e dell'occupazione nazista costituirà infatti una delle più grandi amnesie volontarie di Beckett: lo studio dei manoscritti delle opere del dopoguerra ha infatti mostrato come Beckett elimini dalle redazioni finali delle opere ogni dettaglio che avrebbe potuto essere percepito come un'allusione troppo diretta al mondo contemporaneo. Perloff 1985 mostra tuttavia come allusioni all'esperienza della guerra e della Resistenza appaiano dappertutto nell'opera di Beckett e, in particolare, nei testi degli anni immediatamente seguenti la fine del conflitto (*En attendant Godot* e il ciclo di tre racconti di *Nouvelles et textes pour rien*).

En attendant Godot è, in effetti, in particolare nella versione originale in francese, strettamente connesso all'esperienza della resistenza e dell'esilio forzato a Roussillon. Malgrado la soppressione del nome Levy dal personaggio di Estragon (Gontarsky 1985) e l'eliminazione delle allusioni all'Arlège (meglio nota come *Chemin de la liberté*, una delle principali vie di fuga dalla Francia verso la Spagna, durante

⁴⁶ Come afferma Perloff 2005, alla critica francese del dopoguerra (Bataille 1951, Nedeau 1951, Mayoux 1960), per la quale la memoria della guerra non era soltanto dolorosa, ma imbarazzante, a causa del collaborazionismo del governo di Vichy, convenne interpretare Beckett come uno scrittore apolitico, più interessato a descrivere l'alienazione del genere umano che una precisa condizione storico-politica, come quella della Resistenza francese. L'astrattezza di una simile interpretazione, che è di fatto alla base sia delle letture marxiste dell'opera beckettiana come ritratto del crollo della politica capitalista (Adorno 1961), sia delle interpretazioni post-strutturaliste (Derrida 1992), ha dominato il panorama critico fino alla pubblicazione dello studio di Gontarski 1985, il quale, grazie al ritorno allo studio dei manoscritti delle opere, ha dimostrato come Beckett «tended to shed references to a recognisable or realistic world as the various drafts of a work proceeded. The rootless beckettian scene come about as a result of a conscious winnowing-down, a deliberate dislocation from conventional realism of surface appearances and logical relations» (121).

l'occupazione nazista)⁴⁷, l'ambientazione della *pièce* drammatizza la situazione di stallo e di precarietà nella quale Beckett aveva vissuto gli ultimi tre anni di esilio in Vaucluse, «the tension between passivity and action that characterizes this very particular form of waiting—a waiting on the part of human beings thrust into a very particular—and wholly unknown—situation» (Perloff 1985, 11-12).

Lo stesso tentativo è rintracciabile anche nelle tre prose brevi *L'Expulsé*, *Le Calmant* e *La Fin* (1945-46), nelle quali l'espulsione dal luogo familiare e protettivo, il senso di disorientamento e di estraneità, l'angoscia per un'umanità sempre più diffidente e crudele verso il prossimo e la precarietà dell'esistenza quotidiana divengono temi portanti:

Each of the three interrelated stories [...] has a first-person narrator, whom we might, for brevity's sake, call Sam; each tale is a hallucinatory dream narrative that begins with an expulsion – from “home” down a flight of steps, from a “den littered with empty tin” or from an institution that may be asylum, hospital, or prison. In each case, the journey takes the protagonist through a town that is at once familiar and yet wholly alien; the passage through that town takes the form of a series of tests that try Sam's patience and put his sanity into question. (Perloff 1985, 13-4)

La mistificazione delle tracce di una precisa situazione storica viene realizzata da Beckett in tutte e tre le storie per mezzo della labilità della memoria del narratore-personaggio, il quale afferma nell'incipit de *L'Expulsé*, il primo dei tre racconti:

C'est tuant, les souvenirs. Alors il ne faut pas penser à certaines choses, à celle qui vous tiennent à cœur, où plutôt il faut y penser, car à ne pas y penser on risque de les retrouver, dans sa mémoire, petit à petit. C'est-à-dire qu'il faut y penser pendant un moment, un bon moment, tous les jours et plusieurs fois par jour, jusqu'à ce que la boue les recouvre, d'une couche infranchissable. C'est un ordre. (NTPR, 12)

⁴⁷ Perloff 2005 mostra che, mentre la versione francese riporta: «Estragon: "Nous irons dans l'Arlège. [...] Dans l'Arlège. J'ai toujours voulu balader dans l'Arlège"», il testo in inglese cancella il riferimento storico diretto: «Estragon: "Go to the Pyrenées. [...] I've always wanted to wander in the Pyrenées"».

I “ricordi omicidi” cui il narratore fa riferimento sono di certo i traumi storici di un mondo devastato dal secondo conflitto mondiale, traumi dei quali Beckett era stato in prima persona testimone.⁴⁸

Resta ora una sola questione: perché compiere questa operazione di depistaggio narrativo, perché scegliere di testimoniare, ma in modo indiretto? Sono forse due, per Beckett, le ragioni principali. In primo luogo egli non crede alle spiegazioni della storiografia, le quali assegnano un senso agli avvenimenti secondo la logica causa-effetto. Come avrà modo di dire più volte, per l'autore la storia non è che una costruzione razionale a posteriori dalla quale guardarsi. In secondo luogo – e forse è questo il senso più profonda della scelta beckettiana – l'autore sceglie di non descrivere il *cosa*, la situazione storica in sé (e infatti la parola guerra, così come riferimenti precisi a Vichy, alla Resistenza, ad Auschwitz non compaiono mai in tutta il *corpus*), bensì il *come* l'esperienza traumatica del secondo conflitto mondiale venga percepita da un'umanità sempre più disorientata. Questo è, in fondo, il senso dell'attesa in *Godot* e il motivo centrale delle tre prose brevi e della *Trilogie*, testi che non forniscono una risposta, ma che scandagliano una delle questioni più profonde che si pongono nel panorama dell'Europa del secondo dopoguerra: come continuare a vivere, come sopravvivere di fronte alla catastrofe di un trauma senza precedenti? Non si tratta dunque di una letteratura dell'assurdo, come è stata tradizionalmente classificata, bensì di un'operazione di «résistance compatissante au désastre, [...] une œuvre habitée par une pensée de ce qui reste de l'humain après la catastrophe, que celle-ci soit personnelle ou collective» (Touret 2011, 492-3);

⁴⁸ Come nota Knowlson 1996, è in particolare l'esperienza fatta nel 1946 come aiutante nella croce rossa irlandese a Saint-Lô, città del nord della Francia che venne completamente distrutta dai tedeschi durante che diverrà la battaglia di Normandia, a segnare la scrittura di Beckett. L'esperienza di totale devastazione provata durante questo soggiorno di sei mesi ispirò direttamente il testo radiofonico *La capitale des ruines*, indirettamente molte delle opere successive.

IV.7 La Trilogie: *la scrittura dell'Io e il grado zero della lingua*

Dopo *Watt* la scrittura di Beckett sembra rivolgersi sempre di più verso il passato: essa diviene un'opera della memoria, la quale, come afferma Ricoeur, è la funzione specifica di accesso al passato.⁴⁹ Come nota Lüscher-Morata 2005, tuttavia, d'ora in avanti i testi mettono in scena una memoria intesa più come *mneme* che come *anamnesis*:⁵⁰ i personaggi sono affetti da una memoria che si configura come un morbo consistente dell'apparizione passiva di ricordi frammentari che il soggetto spesso non riconosce come propri (207). Se fino a *Watt*, quindi, la memoria mantiene una funzione di costituzione dell'identità del personaggio e assolve una sorta di funzione terapeutica – «To explain had always been to exorcize for Watt» (WA 74-5) – con i testi dell'*après-guerre* e, in particolare, con il primo testo de *La Trilogie* essa inizia a manifestare una labilità man mano esplorata attraverso lo stratagemma della narrazione in prima persona. Come nota White 2009, in uno studio sul tema della malattia in Beckett:

the stories are now failing to act as a calmativ, suggesting that [Beckett's] fictions can no longer suspend the feeling of solitude, as words alone are an insufficient mechanism for coping. [...] we witness Beckett protagonist adopting the art of storytelling in an attempt to comprehend past experience. Memory will not permit present existence, as it continually instigates the revisiting of lapsed experience. (63)

⁴⁹ Ricoeur 2000. 127: «la ricerca del ricordo testimonia una delle finalità primarie dell'atto di memoria, e cioè quella di lottare contro l'oblio, di strappare alcune briciole di ricordo alla rapacità del tempo (Agostino *dixit*), alla "sepoltura" dell'oblio. [...] Così, buona parte della ricerca del passato è collocata all'insegna del compito di non dimenticare».

⁵⁰ La suddivisione aristotelica, esposta nel trattatello *Peri mneme kai anamnesis*, è ripresa e problematizzata da Ricoeur 2000, il quale, sul tema della fenomenologia del ricordo, afferma: «la storia delle nozioni e dei termini risulta istruttiva: a questo proposito i greci avevano due termini, *mneme* e *anamnesis*, per designare, da una parte, il ricordo come ciò che appare, al limite passivamente, tanto da caratterizzare il suo venire a mente quale affezione – *pathos*; d'altra parte, il ricordo come oggetto di una ricerca ordinariamente denominata richiamo, reminiscenza. Il ricordo, volta a volta trovato o cercato, si situa, così, all'incrocio di una semantica e di una pragmatica. Ricordarsi significa avere un ricordo o mettersi in cerca di un ricordo. In tal senso, la questione "come?", posta da *anamnesis*, tende a staccarsi dalla questione "che cosa?", più strettamente posta da *mneme*» (14).

L'uso del monologo interiore, primo mezzo espressivo di analisi dell'ambiguità del soggetto, subisce in Beckett una progressiva radicalizzazione suddivisibile in tre periodi principali: in un primo periodo, fino alla metà degli anni Quaranta, il monologo interiore appare in modo sporadico, come elemento riportato da un narratore principale spesso eterodiegetico (è ad esempio il caso di *Watt*); dagli anni Quaranta agli anni Settanta è rintracciabile invece un uso più complesso del monologo, il quale, per mezzo di una forte sperimentazione della voce narrativa, assume, sia nei romanzi che nelle *pièces* teatrali e radiofoniche, una natura fonica o scritturale (come non pensare ai diari dei narratori de *La Trilogie* o i nastri registrati di Krapp?); dopo gli anni Settanta, invece, il laconismo espressivo del flusso di coscienza si piega alla ricerca di una narrazione sempre più impersonale (è il caso di narrazioni come *Le Dépeupleur* o *Sans* e di *pièces* come *Berceuse*, testi marcati dall'uso della terza persona o, più spesso, di una vera vertigine pronominale).

È tuttavia con la *Trilogie* e con i tre racconti del '46-47 (*L'Expulsé*; *Le Calmant*; *La Fin*) che l'espressività del monologo interiore beckettiano giunge al suo massimo grado di maturità: esso assume una forma continua che arriva a coprire lo spazio di un'intera narrazione romanzesca e che esprime, per via di una sorta di "dettato dell'interiorità", l'introspezione di un personaggio immobilizzato. La narrazione in prima persona al tempo presente dell'enunciazione stabilisce una forte isocronia tra tempo della storia e tempo del racconto: in questo senso la scelta di una sintassi senza stile che fa ampio uso delle figure del parlato (paratassi, ellissi, frasi nominali, figure di anacoluto)⁵¹ si rivela funzionale alla rappresentazione di un pensiero che Grossman 1996 ha giustamente definito "allo stato grezzo" (66). In questo modo, come ha notato Eigenmann 2011, Beckett capovolge l'uso letterario tradizionale del monologo interiore:

l'idéologie expressive qui présidait à l'invention du monologue intérieur est rendue caduque par une mise à l'épreuve à la fois réfléchie et ludique des enjeux du langage et

⁵¹ Per un'analisi approfondita della sintassi beckettiana cfr. Kenner 1975; Dearlove 1983.

de la littérature, indissociable pour l'écrivain du contexte historique dévastateur de la seconde guerre mondiale. (678)

Nel momento della prima stesura del *La Trilogie*, la scrittura di Beckett vira dunque verso un'interiorizzazione forte della quale l'elemento più visibile è la narrazione alla prima persona: il narratore beckettiano inizia ora a raccontare la sua storia («Je n'ai qu'à ouvrir la bouche pour qu'elle témoigne de ma vieille histoire et du long silence qui m'a rendu muet» (MM 102). Secondo Fletcher 1970, se si considerano i suoi quattro narratori come autobiografi, si può guardare a *La Trilogie* come a una critica serrata al concetto tradizionale di autobiografia. Come nota Lejeune ne *Le Pacte autobiographique* (1975), il soggetto autobiografico deve infatti necessariamente dividere se stesso in autore, narratore e personaggio: la coincidenza di queste tre identità può essere considerata come la stessa condizione d'esistenza dell'autobiografia. Il collante tra di esse è identificabile nella veridicità della memoria del narratore, il quale garantisce ciò che il critico denomina appunto come "patto autobiografico", ovvero la genuinità delle informazioni fornite al lettore. Ne *La Trilogie* tale garanzia è messa in ridicolo in modo palese: il rapporto tra narratore e narratore-personaggio è infatti interamente giocato attorno al complesso rapporto tra memoria e invenzione: come nota Boxall 2000, in tutti e tre i romanzi, «the story is told both as a memory and as a fable, and the ground of the story is caught in the mercurial shifting of the narrator between remembrance and fabulation» (145). Tale scelta narrativa, oltre a ribadire la consueta critica alla «Pythagorean chant-solo of cause and effect» (D, 10), serve a dare forma narrativa alla narrazione di personaggi traumatizzati, sopravvissuti a una catastrofe della quale non hanno più memoria, i quali tentano di fornire ipotesi plausibili a una situazione presente che appare loro incomprensibile.⁵² Come afferma Boxall 2009:

⁵² MO 7:«Je suis dans la chambre de ma mère. [...] Je ne sais pas comment j'y suis arrivé [...]. Je ne travaille pas pour l'argent. Pour quoi alors? Je ne sais pas. Je ne sais pas grand' chose, franchement. La mort de ma mère, par exemple. Était-elle déjà morte à mon arrivée? Ou n'est-elle morte que plus tard? Je veux dire morte à enterrer. Je ne sais pas. [...] Quoi qu'il en soit, c'est moi qui ai sa chambre».

Beckett [...] develops a form with which to express the uncanny presence of the past, [...] this presence, this continuity between presence and past is achieved only through a kind of radical discontinuity, through the erection of a boundary between present and past [...]. The work of tuning into the past, or revealing its dramatic presence, is thus bound up with, and indistinguishable from, a destruction of the past, an annihilation or correction of the very history that is brought to the point of presence. (92-3)

Una nuova forma narrativa definibile come la paradossale autobiografia di un amnesico: con i romanzi de *La Trilogie*, Beckett sceglie insomma di testimoniare un particolare trauma storico – quello della seconda guerra mondiale – capovolgendo la forma più tradizionale di testimonianza – l’autobiografia – per mezzo di una strategia denegativa incentrata sull’incertezza della focalizzazione, sulla messa in discussione del rapporto tra memoria e invenzione e su un linguaggio volutamente destrutturato: tutte azioni che possono agevolmente essere connesse a un progetto di ridicolizzazione della caratteristiche della voce totalitaria.⁵³ In questo senso il finale del primo romanzo è paradigmatico: «Alors je rentrai dans la maison, et j’écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n’était pas minuit. Il ne pleuvait pas» (MO 239). Minando la sicurezza del patto autobiografico – la seconda parte del romanzo, identificabile con il monologo di Moran, era infatti iniziata così: «Il est minuit. La pluie fouette les vitres» (MO 125) – il narratore di *Molloy* mette sfacciatamente a nudo l’inattendibilità della narrazione, così come la fallacia della memoria del personaggio.

Come nota Ostrovsky 1976, in queste prose lo sperimentalismo sulla voce narrativa assume un’importanza fondamentale: la voce diviene un oggetto paradossale, “bipolare”; metafora di un’atopia del soggetto nel testo, essa è interiore e esteriore assieme (192). In questo senso la scelta del francese come lingua letteraria si rivela

⁵³ In un interessante studio sulla retorica di Samuel Beckett, Clément 1994 ha evidenziato come, anche dal punto di vista compositivo, la *memoria*, intesa nel senso conferitole dalla retorica classica, sia la funzione alla quale Beckett assegna il ruolo più importante: essa prende parte all’*inventio* (i personaggi scelgono di narrare le loro memorie), alla *dispositio* (è l’ordine delle apparizioni dei ricordi a determinare in molti testi l’ordine della narrazione), all’*elocutio* (i personaggi si esprimono con una lingua che asseconda la frammentarietà dei loro ricordi), all’*actio* (dall’atto di ricordare prende l’avvio ogni narrazione: esso situa l’azione del soggetto parlante nel tempo).

centrale: esso è per Beckett un «langage châtré [...], faible en structure grammaticale et idiomatique, simple, familier et hésitant» (Grossman 1998, 42-3), in opposizione alla virtuosismo dell'inglese delle prose precedenti. In uno studio sull'autotraduzione nell'opera di Samuel Beckett, Sardin-Damestoy 2002 ha mostrato come la traduzione di sé rappresenti per Beckett il culmine del processo poetico di defigurazione verbale: impossibile da raggiungere e dunque sempre perfettibile, la combinazione di scrittura e riscrittura sembrerebbe avere a che fare con il fenomeno psicoanalitico della ripetizione, il quale è legato all'impossibilità di fornire una rappresentazione mentale al materiale psichico (70-1). La traduzione si configurerebbe pertanto come "un'arte dell'impedimento": essa offre l'occasione al personaggio di mettere a distanza l'immagine angosciante della propria morte e all'autore di ridurre il materiale testuale di partenza, di inserire una reticenza, un silenzio, uno spazio vuoto (84).⁵⁴

Il rinnegamento (inteso nel senso della freudiana *Verleugnung*) della lingua madre dal punto di vista autoriale, di un passato impossibile da rappresentare per il personaggio, con *La Trilogie* diviene il marchio di una scrittura che assimila la forma all'informe, la parola al silenzio; una "scrittura della decomposizione" che inizia con i corpi infermi di Molloy e Moran,⁵⁵ passa per la lenta agonia di Malone⁵⁶ e termina con il corpo senza forma de *l'Innommable*.⁵⁷ Lungo questo lento processo di decomposizione del personaggio-narratore anche la lingua viene mano a mano storpiata,

⁵⁴ Molti critici hanno indagato lo statuto dell'auto-traduzione in Beckett, dimostrando come essa permetta a Beckett di attenuare le istanze autobiografiche della propria scrittura (celebre l'esempio di *Company/Compagnie*, nella cui traduzione francese i rimandi all'Irlanda e molte delle allusioni letterarie vengono eliminate). Cfr. Cohn 1961; Simpson 1978; Friedman, Rossman, Sherzer 1987; Federman, Fitch 1988; Clément 1994; Oustinoff 2001; Montini 2007.

⁵⁵ MO 32: «C'est dans la tranquillité de la décomposition que je me rappelle cette longue émotion confuse que fut ma vie, et que je la juge, comme il est dit que Dieu nous jugera et avec autant d'impertinence. Décomposer c'est vivre aussi, je le sais, je le sais, ne me fatiguez pas, mais on n'y est toujours tout entier».

⁵⁶ MM 168: «C'est ma vie, ce cahier, ce gros cahier d'enfant, j'ai mis du temps à m'y résigner. Pourtant je ne le jetterai pas. Car je veux y mettre une dernière fois ceux que j'ai appelés à mon secours, mais mal, de sorte qu'ils n'ont pas compris, afin qu'ils meurent avec moi. Repos».

⁵⁷ IN 30: «Je n'ai pas de barbe, pas de cheveux non plus, c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites. Et sans la lointaine évidence de mes paumes, de mes plantes, dont je n'ai pas encore su me débarrasser, je me donnerai volontiers la forme d'un œuf, avec deux trous n'importe où pour empêcher l'éclatement. Comme consistance c'est plutôt du mucilage».

decomposta, sia morfologicamente sia sintatticamente – «j'ai oublié l'orthographe aussi et la moitié des mots» (MO 8); e ancora «Mais ce n'est pas d'elle, je veux parler de cette main, que je veux parler à présent...» (MO 14) – fino ad arrivare alla pasta verbale dell'*Innommable* – «Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je» (IN 7). In questo senso è opportuno notare con Grossman 1998, come il francese de *La Trilogie* non sia affatto una lingua povera, come è invece stata spesso definita, bensì l'emblema di quell'estetica del *déchet vivant* che caratterizzerà le opere del dopoguerra (70-1).

Se con il monologo *partagé* di Molloy e Moran, così come con il quaderno di Malone, Beckett aveva destrutturato la voce narrativa nelle sue dimensioni portanti (il linguaggio e il racconto di finzione), mantenendo ancora, sebbene in modo ironico, i principi tradizionali della finzione narrativa (personaggi, narratore, temporalità e ambientazione), è soltanto con *L'Innommable* che tali convenzioni vengono definitivamente eliminate.⁵⁸ Voce nell'oscurità, «grande boule parlante [...] de choses qui n'existent pas» (IN 31) che risuona delle voci degli altri personaggi visti fino ad ora, *L'Innommable* complica anche l'utilizzo della narrazione alla prima persona. In questa opera, infatti, i pronomi appaiono come pure funzioni grammaticali disconnesse da un soggetto reale:

cette voix qui parle, se sachant mensongère, indifférente à ce qu'elle dit, trop vielle peut-être et trop humiliée pou pouvoir jamais dire enfin les mots qui la fassent cesser, se sachant inutile [...] elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, se m'assiéger. Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler [...]. (IN 34)

⁵⁸È forse per tale ragione che la critica, da Blanchot in poi, ha spesso interpretato l'opera come uno spartiacque della produzione beckettiana, che segna l'inizio di una compiuta poetica del *désœuvrement* (Blanchot 1957). Essa contiene in effetti *in nuce* i temi delle prose (la presenza di personaggi-fantocci e l'esistenza del narratore come bocca primordiale di *Comment c'est* e la ricerca di un soggetto trascendente di *Compagnie*) così come quelli dell'ultimo teatro (la dialettica tra luce e ombra, il tema del soliloquio come testimonianza).

Kilbourn 2005 mette in luce la centralità di questa opera nella definizione di una matura strategia denegativa che diverrà la cifra stilistica delle opere future: il diniego – ossia il rinnegamento non solo di ciò che è detto,⁵⁹ ma anche della stessa identità del parlante –⁶⁰ costituisce di fatto la logica di questo testo, nel quale un personaggio privo di un'identità precisa è obbligato da un imperativo morale («il faut continuer» è quasi una sorta di refrain dell'opera) a raccontare una storia della quale non ha alcuna memoria («Ce qui se passe, ce sont des mot. Seulement je le dis mal, m'ayant pas ni d'oreille, ni de tête, ni de mémoire» (IN 98). Questa «obligation to express where nothing to express»,⁶¹ assieme all'uso esasperato dell'eternonimia, stratagemma che rompe il legame tra soggettività e voce narrativa – infinita è la serie di narratori sostituiti, sorta di “vice-existers” del protagonista: «car si je suis Mahood, je suis Worm aussi. Plof. Ou si je ne suis pas encore Worm, je le serai (IN 85) –⁶² costituisce la sostanza di un'estetica del trauma che solo ora abbandona in modo definitivo la *descriptio* per aprirsi al registro della performatività, dell'*acting out* (Van Boheemen 1999, 23). In questo senso la negazione, presente nel testo a ogni livello (sintattico, semantico, narratologico), costituisce l'equivalente retorico dei processi psicologici del soggetto traumatizzato. A livello sintattico essa si situa sia nella ostentata denegazione di ogni affermazione fatta dalla voce narrante; a livello semantico nella fluttuazione pronominale della prima e della terza persona, singolare e plurale – sorta di figura della contumacia che rappresenta la *Ichspaltung* avvenuta al momento dell'evento traumatico tra un Io passato e un Io che parla al presente della narrazione; a livello narratologico, nel palese capovolgimento del patto narrativo compiuto dal narratore. Il finale

⁵⁹ IN 8: «le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler, Je ne me tairai jamais. Jamais».

⁶⁰ IN 29: «Moi, dont je sais rien, je sais que j'ai les yeux ouverts, à cause des larmes qui en coulent sans cesse».

⁶¹ TD, 134: «there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, or desire to express together with the obligation to express». Si tratta dell'espressione con la quale Beckett descrive il compito dell'artista contemporaneo nei *Three dialogues* con George Duhuit, paralleli alla stesura dell'*Innommable*.

⁶² Kilbourn 2005, 88: «it become apparent that the voice is neither synonymous with nor dependent upon the subject, or subjectivity. the voice exceeds subjectivity. It is limited to neither the place, time, nor, consequently, the point of view of a subject, and therefore it is not confined to the single pronoun "I"».

dell'opera esplicita l'utilizzo congiunto di questi tre livelli e, come nota Houston-Jones 2005, anticipa in modo quasi profetico la riflessione sullo statuto della testimonianza dopo Auschwitz:⁶³

il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, *il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.* (IN 212-3, *corsivi miei*)

IV.8 Le Dépeupleur: *nella lacuna del trauma*

Come nota Houston Jones 2006, in uno studio sulla figura dei «néomort et faux-vivants» nell'opera di Beckett, *Le Dépeupleur* è l'opera che meglio esemplifica gli esiti più maturi dell'estetica del trauma beckettiana. Scritta in francese tra il 1965 e il 1970, *Le Dépeupleur* è un testo in prosa di cinquanta pagine, diviso in quindici paragrafi, nel quale è narrata la vita di una comunità di duecento esseri all'intero di uno spazio geometrico della forma di un cilindro, sottomesso alle sole leggi fisiche di aumento e

⁶³ Huston Jones 2006 nota come, malgrado la totale assenza di riferimenti storici e realistici della sua opera, Beckett sia divenuto uno degli autori più rappresentativi degli *Holocaust Studies*. In particolare egli evidenzia come la costante tensione tra necessità di esprimere e indicibilità dell'esperienza anticipi gli esiti del dibattito sulla testimonianza dell'Olocausto: «in a literal sense, testimony is the entire subject-matter of Claude Lanzmann's epic film on the Holocaust, *Shoah* (1985), which consists exclusively of interviews with Holocaust survivors [...] the epistemological and ethical difficulties of testimony as a discourse come to the fore as the interviews unfold: some interviewees are secretly filmed, while others are probed for their accounts by Lanzmann. One of these is the Auschwitz survivor Abrahm Bomba, who pleads "don't let me go on, please", to which Lanzmann responds "please, we must go on. The derivation of expression from the unspeakable implicitly invokes Beckett's trilogy, in which narrative progress comes about when it is acknowledged to be impossible. Bomba and Lanzmann appear to cite Beckett unwittingly: Beckett's work becomes a near-invisible and yet crucial figure within *Shoah*» (3).

diminuzione di luce e temperatura.⁶⁴ All'interno del cilindro, l'umanità di corpi (così li definisce il testo) è destinata a una ricerca costante e vana – «Séjour où de des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain, assez restreinte pour que toute fuite soit vaine» (LD 7) – per mezzo di scale a pioli, che permettono loro di entrare nei cunicoli privi di uscita che si aprono alle pareti del cilindro. Questo popolo di esseri senza connotati è sottoposto a processi di degradazione organica e al dominio dell'istintività più totale: i corpi non posseggono memoria, non provano emozioni, né solidarietà; nudi, al buio del cilindro, vivono di bisogni organici ridotti all'osso (non mangiano, né bevono e i loro contatti fisici sono regolati dalla legge del più forte).⁶⁵ Essi si dividono in due categorie: «chercheurs» e «vaincus»; questi ultimi, ormai rassegnati alla vanità della ricerca, giacciono immobili, con gli occhi chiusi, al centro del cilindro, «dans l'attitude qui arracha à Dante un de ses rares pâles sourires»⁶⁶ (LD 13) e vengono sottoposti da parte dei loro compagni cercatori a ispezioni fisiche degradanti.⁶⁷ È evidente come una rappresentazione così astratta, la quale priva il lettore di appigli per la costruzione di una rappresentazione coerente e realistica, possa prestarsi a essere interpretata in vari modi: e vi è, infatti, chi vi ha visto un'allegoria del mito platonico della caverna, chi una rappresentazione del limbo, o dell'inferno dantesco (che, di certo, costituisce una delle maggiori fonti di ispirazione del testo), chi la rappresentazione di un'utopia sociale. Malgrado tali interpretazioni siano ampiamente attendibili, è impossibile non notare come esse perdano di vista la

⁶⁴ Esistono tre precedenti versioni parziali del testo francese: *Dans le cylindre*, pubblicata nel gennaio del 1967 nel primo numero di «Livre de France», costituisce una prima versione della penultima sezione del testo definitivo; le sezioni terza e quarta del testo finale furono invece pubblicate nel 1968 a Parigi, per le edizioni di George Visat, con il titolo *L'Issue*; la seconda sezione fu invece edita singolarmente nel 1970 con il titolo *La notion*.

⁶⁵ LD 19: «Un moment de fraternité. Mais celle-ci en dehors des flambées de violence leur est aussi étrangère qu'aux papillons».

⁶⁶ Il riferimento è di nuovo al personaggio dantesco di Belacqua, e in particolare ai vv. 121-2 del canto IV del *Purgatorio*: «Li atti suoi pigri e le corte parole/ mosser le labbra mie un poco a riso».

⁶⁷ LD 50-1: «Il va de soi que seul les vaincus se cachent le visage. Ils ne le font pas tous. Debout ou assis la tête haute certains se contentent de ne plus ouvrir les yeux. Il est défendu évidemment de refuser le visage ou toute autre partie du corps au chercheur qui en fait la demande et qui peut sans crainte de résistance écarter les mains de chairs qu'elle cachent et soulever les paupières pour examiner l'œil. Il est des chercheurs qui se rendent chez les grimpeurs [...] dans le seul but d'inspecter de près tel ou tel vaincu ou sédentaire. C'est ainsi que les cheveux de la vaincue ont été maintes fois relevés et écartés et la tête soulevée et mis à nu le visage et tout le devant du corps jusqu'à l'entre-jambes».

sostanza delle allusioni più importanti del testo, che presenta sia chiari riferimenti all'inferno di Auschwitz,⁶⁸ sia allusioni dirette a una delle opere fondative della letteratura della Shoah: *Se questo è un uomo* di Primo Levi.⁶⁹ *Le Dépeupleur* è infatti stato da più parti e a ragione interpretato come una rappresentazione della letteratura lazzariana propugnata da Jean Cayrol; come il ritratto di un'umanità sopravvissuta a un trauma inesprimibile (Badiou 1994; Weber Calfish 1994; Gontarski 1995; Louette 1998; Blackman 2009; Houston Jones 2006 e 2011). Come non vedere nella descrizione di un popolo la cui umanità è ridotta ai minimi termini una neanche troppo velata allegoria della vita nei campi di sterminio?

Un corps par mètre carré soit un total de deux cents corps chiffre ronde. Parents proches et lointains ou amis plus ou moins beaucoup en principe se connaissent. [...] Corps de deux sexes et de tous les âges depuis la vieillesse jusqu'au bas âge. Bébés à la mamelle qui n'ayant plus à téter cherchent des yeux depuis le giron ou à croupetons par terre dans des poses précoces. D'autres un peu plus avancés circulent à quatre pattes et cherchent parmi les jambes. [...] Parents et amis sont ben représentés sans parler de simples connaissances. La presse et l'obscurité rendent difficile l'identification. À deux pas de distance mari et femme s'ignorent pour ne parler que du lien intime entre tous. (LD 12-32)

⁶⁸ Oltre ai frequenti riferimenti ai legami di parentela tra coloro che sono rinchiusi all'interno del cilindro, fortemente allusiva dell'inferno di Auschwitz è la menzione di un camino come sola via d'uscita. LD 17: « De tout temps le bruit court ou encore mieux l'idée a cours qu'il existe une issue. [...] Les autres rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles».

⁶⁹ Si tratta dell'ultima sezione del testo, la quale presenta lo stadio finale del cilindro, popolato da un'umanità ormai composta solo di venti. LD 53-55: «Et le voila en effet ce dernier *si c'est un homme* qui lentement se redresse et au bout d'un certain temps rouvre les yeux brulés. [...] Le voila donc *si c'est un homme* qui rouvre les yeux et au bout d'un certain temps se fraye un chemin jusqu'à cette première vaincue si souvent prise comme repère. [...] Lui-même à son tour au bout d'un temps impossible à chiffrer trouve enfin sa place et sa pose sur quoi le noir se fait en même temps que la température se fixe dans le zéro. [...] Voilà en gros le dernier état du cylindre, qui contient le petit peuple de chercheurs dont un premier *si ce fut un homme* dans un passé impensable baissa enfin une première fois la tête si cette notion est maintenue» (*corsivi miei*).

E come non leggere nella descrizione dei «vaincus» una riscrittura defigurata della descrizione fatta da Primo Levi del Muselmann?⁷⁰

Nul ne regarde en soi où il ne peut y avoir personne. Yeux baissés ou clos signifient abandon et n'appartiennent qu'aux vaincus. Très exactement comptables sur les doigts d'une main ceux-ci ne sont pas forcément immobiles. Ils peuvent errer dans la foule et rien voir. A l'œil de chair rien ne le distingue des corps qui s'acharnent encore. Ceux-ci les reconnaissent et les laissent passer. [...] Normalement l'abandon les fige aussi bien dans l'espace que dans l'attitude. C'est celle-ci le plus souvent profondément voûtée qu'ils soient debout ou qu'ils soient assis qui permet de les distinguer des chercheurs (LD 27-8).

È in particolare l'ultimo studio di Houston Jones a situare l'ultima produzione di Beckett al centro del dibattito sulla testimonianza della Shoah. Riprendendo le teorie di Agamben sulla paradossalità insita nello statuto del testimone dell'Olocausto,⁷¹ lo studioso dimostra in modo convincente il nesso diretto tra il trattamento beckettiano dei temi della memoria (in particolare nelle *pièces La dernière bande de Krapp e Berceuse*) e dell'impossibilità di rappresentazione (problematizzata in modo sempre più controverso nelle ultime opere, ad esempio in *Imagination dead imagine*) e alcune questioni centrali dei *Trauma Studies*, tra le quali la riflessione sulla lacuna insita nella

⁷⁰ Levi 1985, 81-2: «La loro vita è breve, ma il loro numero è sterminato; sono loro, i Muselmänner, i sommersi, il nerbo del campo; loro, la massa anonima, continuamente rinnovata e sempre identica, dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente. Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla. Essi popolano la mia memoria della loro presenza senza volto, e se potessi racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo, sceglierei questa immagine che mi è familiare: *un uomo scarno, dalla fronte china e dalle spalle curve, sul cui volto e nei cui occhi non si possa leggere traccia di pensiero*» (*corsivi miei*).

⁷¹ In *Quel che resta di Auschwitz* (1998), Giorgio Agamben nota come la testimonianza della Shoah si caratterizzi per un'aporia costitutiva. In essa, in effetti, l'eccezione si fa regola: il punto di vista del sopravvissuto, mosca bianca dei campi di sterminio, diviene l'unica via d'accesso alle esperienze della maggioranza. Per evidenziare la natura paradossale di questa testimonianza, Agamben identifica come vero testimone dell'Olocausto un particolare personaggio descritto da Primo Levi in *Se questo è un uomo*: il *Muselmann*, ossia il prigioniero che, prostrato dall'inedia, si trovava in uno stato abulico di pre-agonia, a metà dunque tra la vita e la morte.

testimonianza e sul ruolo dell'archivio nella conservazione della memoria.⁷² Assieme alle già citate pubblicazioni critiche basate su un ritorno allo studio dei materiali d'archivio e degli avantesti delle opere, lo studio di Houston-Jones contribuisce in modo decisivo a restituire all'opera di Samuel Beckett il suo più profondo, troppo spesso misconosciuto, valore storico e testimoniale.

⁷² Houston Jones 2011, 3: «Unspeakability becomes such an all-consuming preoccupation in Beckett's work as to render acknowledgment necessary: Beckett's work not only expresses concerns which come to dominate later understanding of testimony, but becomes a privileged vehicle for the articulation of those concerns. In a truly exceptional case within a domain characterized by historical specificity, Beckett's work has become, or is becoming a cipher for unspeakability *within the field of Holocaust studies itself*».

V.

Scrivere per non dire:

Perec e la denegazione

V.1 *Autobiografie al negativo*

Il significato che il trauma storico ricopre nella produzione di Georges Perec è ben noto al lettore assiduo dell'opera dell'autore, ed è stato al centro di numerose analisi critiche dell'opera perechiana. A partire dagli anni Ottanta, infatti, la critica ha riconosciuto il ruolo centrale dell'opera forse più dichiaratamente autobiografica di Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1972) – romanzo costruito attorno al trauma personale della perdita dei genitori a seguito dello sterminio nazista – e ha mano a mano proceduto a una revisione dell'intera produzione perechiana. L'analisi genetica di *W* compiuta da Lejeune 1991, assieme agli studi di Behar 1995 e di Burgelin 1996 e di Bertharion 1998, fonda in questo senso le basi di una nuova strada critica, che rilegge la sperimentazione oulipiana in chiave meno ludica e più legata al vissuto dell'autore. Ne *La Mémoire et l'oblique* (1991), Lejeune analizza l'immenso cantiere dell'opera perechiana (epistolario, avantesti e progetti di opere mai pubblicate) alla luce dell'istanza autobiografica, e divide la produzione in tre periodi: il periodo che porta dalle prime opere a *Un Homme qui dort* (1967) nel quale la dimensione autobiografica si esprime ancora attraverso un tipo di finzione tradizionale; un secondo periodo, dal 1966 al 1975, definito dell'“effervescenza autobiografica”, nel quale le *contraintes* dell'Oulipo danno forma a un progetto autobiografico che si afferma sotto forma di un vasto programma ventennale e si realizza in parte con le prove de *La Disparition* (1969) e *Les Revenentes* (1972), e in modo definitivo con *W ou le souvenir d'enfance* (1975) e

Je me souviens (1978) e *Les Récits d'Ellis Island* (1979); una terza fase, nella quale il progetto autobiografico passa in secondo piano e si trasforma in pratica di scrittura multipla e plurale – il cui prodotto più compiuto è *La Vie mode d'emploi* (1978). Lejeune evidenzia come, malgrado venga sminuita dallo stesso autore,¹ la dimensione autobiografica rappresenti la vera matrice dell'opera perechiana. L'immenso cantiere costituito dalla fucina creativa di Perec permette al critico di seguire la strategia autobiografica nel suo insieme: dalle prime prove in terza persona (moltissimi sono i testi autobiografici mai conclusi, molti gli avantesti di testi conclusi ma mai pubblicati) alle opere con le quali si fa strada la prima persona narrante. Il «je» autobiografico, che emerge a partire dal 1969 con il progetto di un'opera intitolata *Lieux*,² appare definitivamente nel 1970, «anno autobiografico per eccellenza» (Lejeune 1991, 37) nel quale prendono vita tre progetti significativi: il lavoro di trasformazione di *W feuilletton* in *W ou le souvenir d'enfance*; la redazione di *Lieux où j'ai dormi*; la raccolta dei sogni che diverrà *La Boutique obscure*.³

L'autobiografia in Perec non segue i dettami tradizionali del genere: si tratta di un'autobiografia essenzialmente indiretta, lontana tanto dalla letteratura di confessione che dall'autoanalisi, descritta da Lejeune secondo nove caratteristiche:

1. Pudore: la discrezione è uno dei tratti caratteristici dell'autobiografia di Perec; le allusioni alla sessualità sono infatti praticamente assenti, ad eccezione de *La Boutique obscure*. La stessa discrezione è applicata alla sfera emotiva, sempre celata da una scrittura fredda e distaccata.
2. Convivialità, intesa come appello a una dimensione comune e condivisa della memoria (*Je me souviens* e *Récits d'Ellis Islans*)

¹ In *Notes sur ce que je cherche* (1978) Perec afferma che quella autobiografica non è che una delle quattro istanze che muovono la sua scrittura, assieme all'istanza sociologica, alla ludica e alla romanzesca.

² Lejeune 1991 sottolinea l'importanza di alcune note personali di Perec relative a questo anno: «Il faudrait dire je. Il voudrait dire je» (nota del 10 novembre 1969); «J'émerge, j'existe, je sors» (nota del 26 dicembre 1969).

³ Ivi, 121: «ces feuilles de registre doivent donc être envisagés comme la naissance d'un programme de travail autobiographique que [Perec] n'abandonnera qu'en 1975».

3. Intertestualità: il dialogo con le opere della tradizione occidentale è costante e profondo (è un intreccio di citazioni che dà vita a *Un Homme qui dort*;⁴ *Je me souviens* nasce inoltre come riscrittura di *I Rememeber* di Joe Brainard)
4. Operabilità: la lettura diviene anch'essa esercizio creativo, di completamento del senso (significativa è, per esempio, la struttura a puzzle che costituisce l'architettura sia di *W* sia di *La Vie mode d'emploi*);
5. Sabotaggio: l'autore non ama rendere coerente l'opera, preferisce invece lasciarne aperto il senso. A questo scopo è utile ricordare come Perec rimanga spesso bloccato alla fase preparatoria delle opere, consistente nell'accumulazione di materiali, senza arrivare a una sintesi: numerose sono infatti i progetti autobiografici incompleti.
6. Riempimento: Perec dimostra un gusto sfrenato per l'accumulazione, per la collezione, per l'annotazione – gusto probabilmente dovuto alla sua ipermnesia.
7. Obliquità: per costruire una narrazione indiretta, Perec rende i meccanismi di difesa della psiche metodo di lavoro conscio;
8. Blocco: come già detto, Perec si ferma spesso alla fase preparatoria delle opere. Molte sono le opere abbandonate; le opere autobiografiche pubblicate sono, a eccezione di *W*, ferme anch'esse alla fase dell'accumulo – è il caso di *Je me souviens* e de *La Boutique obscure*: lista di ricordi la prima, taccuino di sogni la seconda.
9. Disseminazione: eccetto *W ou le souvenir d'enfance*, tutti i progetti autobiografici di Perec evitano la narrazione tradizionale, «rabattent le temps sur le lieu, substituent à l'histoire la liste, à l'intrigue le montage. Une mélopée, un labyrinthe». (Lejeune 1991, 47)

Il trauma autobiografico si esprime dunque sempre secondo vie indirette che fanno della denegazione, intesa come condizione necessaria affinché il contenuto rimosso di una

⁴ L'intento era quello di partire da una frase di Kafka per arrivare a una frase di Melville, utilizzando una cinquantina di autori. Il titolo stesso è una citazione diretta de *La Recherche* di Proust: «un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes».

rappresentazione o di un pensiero possa penetrare nella coscienza (Freud 1978, 198) il loro strumento principale. Come nota Lejeune 1991, si tratta per Perec di rendere metodo di lavoro cosciente il meccanismo inconscio che è alla base della formazione dei ricordi schermo (44-5); in altri termini di trasformare il procedimento difensivo della denegazione in strumento compositivo. Ricordo che la *Verneinung* rappresenta, in termini psicoanalitici, il modo privilegiato di connotazione, al livello del discorso, di ciò che nell'inconscio è rimosso; essa è, come precisa Lacan 1986, «une façon par où se situe, dans le discours prononcé, énoncé, dans le discours du *Lautwerden*, ce qui est caché» (79). Le figure attraverso cui si manifesta il registro denegativo in Perec seguono due direttrici fondamentali: il gioco poetico con i codici letterari da un lato; la rappresentazione della memoria personale e collettiva dall'altro. La prima dimensione, dal valore più che altro semiologico, permette a Perec di rappresentare il trauma del proprio passato attraverso un profondo lavoro sul segno: grazie alle astuzie e ai trucchi delle differenti *contraintes* compositive che si impone, l'autore avvicina in modo indiretto il trauma personale e collettivo legato all'esperienza della Shoah.⁵ Parallelo a questa attività da giocoliere della parola che Robin 2003 ha giustamente definito come una «hypermaîtrise du français» (141), corre invece il tentativo di recuperare un'identità cancellata dalla storia. Si tratta di una ricerca piuttosto paradossale, poiché prende le mosse da una totale amnesia del passato, dichiarata peraltro dallo stesso autore – «je n'ai pas de souvenir d'enfance» (W 17). Amnesia che l'autore cerca di arginare appigliandosi a documenti, foto e ricordi altrui, raccolti sotto le spinte di una vera mania catalogatoria. Alcune opere lipogrammatiche – *La Disparition* e *La Vie mode d'emploi* – si situano invece a metà strada fra queste due dimensioni, declinandosi come vere e proprie trascrizioni metaforiche dell'autobiografia nella dimensione di sperimentazione sul segno; il loro valore è, come afferma Burgelin 1996, quello di «variations imaginatives appliquées à la mémoire, [...] expériences fictionnelles compensatrices qui offrent un contrepoids au rapport incertain que Perec entretient avec son passé, avec les

⁵ Come afferma Bertharion 1998, 282: «l'écriture fait jouer le conflit entre l'improbable rassemblement des traces, qui constituerait chaque texte en lieux de mémoire, et l'autonomie d'un langage qui ne renvoie à aucun ordre signifiant (à aucun sens définitif)».

traces de son histoire» (282). A questo riguardo, e per riprendere una distinzione ricœuriana, è utile notare come la memoria, in Perec, si configuri più come *anamnesis* che come *mneme*: il ricordo diretto del trauma è impossibile da recuperare e, per non abbandonarsi all'oblio, la memoria deve appigliarsi a una sorta di costante lavoro di mnemotecnica. In questo senso i luoghi fisici, al centro di numerose opere in particolare inedite,⁶ i materiali d'archivio,⁷ i ricordi collettivi appartenenti alla memoria condivisa da un'intera generazione⁸ divengono possibili vie d'accesso a un passato altrimenti inaccessibile. Lo stesso autore ammette tale procedimento creativo in una lettera programmatica del 1969 a Maurice Nadeau, nella quale descrive il vasto progetto autobiografico che si appresta a intraprendere:⁹

la notion de «lieux rhétoriques», qui me vient de Barthes, est au centre de la représentation que je me fais de mon écriture: *Les choses* comme «lieux de la fascination mercantile»; *Un Homme qui dort* comme «lieux de l'indifférence», et vous verrez plus loin à quel point cette notion demeure pour moi essentielle. (JSN 56)

Si può allora concordare con Lejeune 1991 quando afferma che, malgrado le nette differenze di genere, le opere di Perec si assomigliano tutte in virtù del comune intento

⁶ Si tratta di due progetti mai conclusi: *Lieux* (1969-75) e *Lieux où j'ai dormi* (1969)

⁷ I documenti anagrafici, le foto, le interviste ai parenti sopravvissuti che costituiscono il *corpus* del romanzo genealogico mai terminato *L'Arbre* (1967)

⁸ Gli spot televisivi, le filastrocche, le icone generazionali ricordati in *Je me souviens* (1978)

⁹ Si tratta, come si è già detto, di un progetto che si articola in quattro opere: *Lieux*, *Lieux où j'ai dormi*, *l'Arbre*, e *W feuilleton*. Il primo doveva essere una sorta di romanzo dalla redazione ventennale, consistente in una doppia descrizione, di persona e a memoria, di dodici luoghi parigini, fatta più volte per ogni anno secondo uno schema permutativo complesso. Nell'idea di Perec, le descrizioni avrebbero dovuto essere chiuse in buste e, una volta concluse tutte le possibili permutazioni di luoghi, riprese e riordinate. Le descrizioni raccolte avrebbero dovuto fornire al lettore «la mesure du temps qui s'écoule» e rendere «le temps de l'écriture, qui était jusqu'à présent un temps pour rien, un temps mort, qui restait toujours à côté du livre, [...] l'axe essentiel» dell'opera (JSN 60). *Lieux où j'ai dormi* è invece una sorta di catalogo di descrizioni minuziose delle camere nelle quali l'autore ha dormito nel corso della sua vita; il progetto avrebbe dovuto rappresentare una sorta di autobiografia vesperale (JSN 61). *L'Arbre* è invece il progetto non finito di un romanzo familiare che doveva raccontare in forma di dizionario biografico e di albero genealogico la storia della famiglia materna, paterna e adottiva. *W feuilleton* costituisce invece una prima redazione di *W ou le souvenir d'enfance*: tra il 1969 e il 1970 nelle pagine de «La Quinzaine littéraire» Perec pubblicò a puntate la parte fittoriale del romanzo. La pubblicazione non arrivò mai a conclusione.

di inventare nuove forme autobiografiche per dire ciò che le forme tradizionali non permettono di esprimere (71).

V.2 La contrainte oulipiana come strategia denegativa

Il centro nevralgico della scrittura sembra dunque collocarsi nello spazio del trauma (la perdita di parte della famiglia, e in particolare della madre nello sterminio nazista);¹⁰ un trauma mai direttamente esibito, ma costantemente evocato dai silenzi di una lingua costretta entro spazi a essa impropri: in questo senso le *contraintes* dell'Oulipo assumono un significato ben più profondo del semplice *divertissement* strutturalista e postmoderno. L'inquieto rapporto che Perec intrattiene con la parola, così come l'ossessione quasi masochistica di piegare ogni enunciato al registro della mancanza, esplicita una concezione angosciata della lingua, intesa nei termini di una struttura semiotica incentrata sul vuoto, sull'innominabile. Come afferma Bertharion 1998, 46: «L'écriture oulipienne appert comme une conduite de protection, comme un rempart dressé par Perec contre les atteintes de son histoire personnelle». L'opera di Perec si configura in questo senso come una scrittura del trauma: essa scandaglia in modo quasi ossessivo l'amnesia che costituisce il nucleo stesso dell'evento traumatico.¹¹ Secondo un progetto di letteratura realistica che Perec ha chiaro sin dai primi anni della propria carriera letteraria (Van Montfrans 1999) egli cerca di dare forma linguistica e diegetica alla *Nachträglichkeit* del trauma: la dimensione linguistico-retorica del testo costituisce dunque il terreno sul quale si misura parte della strategia denegativa dell'autore.

Per comprendere meglio questo passaggio, sarà bene ricordare i quattro articoli critici apparsi nel 1962 su «Partisans», nei quali l'autore prende posizione rispetto alla

¹⁰ La madre Cécile fu catturata a Parigi il 17 gennaio 1943, imprigionata a Drancy e deportata ad Auschwitz con il padre Aron e la sorella Fanny l'11 febbraio 1943. Anche il nonno paterno di Perec fu deportato. Nessuno di loro sopravvisse all'esperienza dei campi. Per i dettagli biografici cfr. Bellos 1993, 38-62.

¹¹ Cfr. Caruth 1992, 8: «a history of trauma can be grasped only in the very inaccessibility of his occurrence».

querelle sul realismo, situandosi sul versante impegnato e marxista, contro l'antimimesi del *nouveau roman*.¹² In questi interventi l'autore descrive la letteratura francese non impegnata come formalista e decadente e si schiera a favore di un realismo di matrice lukacsiana, per una letteratura intesa come strumento di comprensione del reale. Ai fini di un discorso relativo alle modalità di rappresentazione del trauma, è però l'ultimo articolo, dedicato all'opera di Antelme *L'Espece humaine*, a essere quanto mai illuminante. In questo intervento, Perec getta infatti le basi della propria poetica futura: l'opera di Antelme, scritta al ritorno da Dachau nel 1946-7, appare a Perec come l'esempio più alto di letteratura, in quanto tentativo di dare forma anche alla situazione più irrepresentabile: l'esperienza concentrazionaria. Perec prosegue affermando che, perché vi sia letteratura è necessaria una «mise en forme», persino nei casi in cui la situazione rappresentata sembra rendere ogni estetizzazione impossibile. In questo senso, l'opera di Antelme diviene esempio: in essa l'autore elabora e trasforma, integrandoli in un quadro letterario specifico, i fatti e le condizioni della propria deportazione, trasformando l'esperienza concentrazionaria in un'immagine della vita dell'uomo moderno e non in un'esperienza relegata a un tempo storico limitato.

La stessa volontà di dare forma letteraria al proprio trauma personale e, insieme, il tentativo di dotarlo di una risonanza universale costituiscono per Perec la base della sperimentazione compositiva delle opere oulipiane. Come afferma Van Montfrans 1999:

C'est ce vide, laissé par la perte des parents et par la rupture avec leur culture, qui constitue le noyau existentiel et la contrainte originelle dans l'œuvre de Perec, c'est à cette contrainte du vide que les contraintes scripturales vont faire diversion. Si l'acharnement de Perec à plaider pour une littérature réaliste, référentielle, procède des manœuvres rituelles d'un écrivain désirant démarquer son territoire, il s'explique également par l'obsession du manque, d'une réalité qui se dérobe. (6)

¹² Si tratta di *Le nouveau roman et le refus du réel*, in «Partisans», 3, février 1962, 108-18; *Pour une littérature réaliste*, in «Partisans», 4, avril/mai 1962, 121-30; *Engagement ou crise du langage*, in «Partisans», 7, novembre/décembre 1962, 171-82; *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, in «Partisans», 8, décembre 1962, 121-134.

In realtà, tutta l'opera di Perec rappresenta un modo di contornare il proprio vuoto di memoria. Per usare un'intepretazione evocativa di Nelly Wolf 2014, si potrebbe leggere l'intera produzione alla luce del simbolo cicatriziale «symbole plastique [qui] désigne toutes les coupures et toutes les ruptures, tous les déchirements et tous les arrachements que l'œuvre de Perec thématise à travers des scénarios d'instabilité et d'errance suturés par la maîtrise de l'écriture» (122).¹³ Intese in questo senso, le regole e le strutture imposte alle singole composizioni diventano, paradossalmente, mezzo di sutura dei vuoti di memoria e, assieme, garanzie di libertà creativa: in quanto «productrices d'un hasard contrôlé, [elles] lèvent la censure, l'inhibition, le blocage et donnent la possibilité de construire à partir de ce vide, de cette sensation d'impossible» (Bourgelin 1996, 22). Il bisogno di dare forma narrativa alla propria esistenza sembra insomma condurre sistematicamente l'autore a una strategia letteraria ambigua, nella quale egli pare non riuscire a esprimersi se non restando nascosto. Come l'amnesia infantile ha causato l'ipermnnesia dell'età adulta, l'uccisione della parola vivente nell'infanzia – lo yiddish, la lingua dei genitori – conduce a una “giocoleria linguistica” che ha come obiettivo principale il controllo rigoroso delle emozioni e il rifiuto di ogni sentimentalismo. Le acrobazie verbali servono a proteggere l'afasia originaria: grazie alle *contraintes* Perec slega la lingua dal proprio vissuto, privandola di un referente reale immediato. Il registro denegativo, che, come si è avuto modo di dire, riguarda procedimenti difensivi di pertinenza perlopiù linguistica, diviene allora il primo strumento dietro il quale l'autore cela la propria esperienza traumatica,¹⁴ esso costituisce

¹³ La cicatrice che Perec menziona al capitolo XXI di *W ou le souvenir d'enfance* come il risultato di un incidente di sci è in effetti un simbolo che ricorre frequentemente nell'opera, sin dalle prime prove di scrittura. *Le Condottiere* primo romanzo scritto, pubblicato recentemente da Seuil in occasione dei trent'anni dalla morte dell'autore, nasce proprio dalla fascinazione per il quadro di Antonello da Messina conservato al Louvre, *Ritratto d'uomo detto Il condottiero*, nel quale è ritratto un uomo con una piccola cicatrice sul labbro superiore. Il quadro ricomparirà sia in *Un Homme qui dort* (mentre ammira il quadro al Louvre, il protagonista nota la cicatrice) sia in *La Vie mode d'emploi*.

¹⁴ Cfr. Bourgelin 1996, 187 : «Le jeu avec les mots, derrière les mots, de sens derrière le sens semblerait s'inscrire dans le droit fil des tressages freudiens. Mais les moyens employés et le but recherché sont tous opposés : empêcher par toutes les contraintes possibles que « ça » ne parle. Dans le champ de la parole et du langage, tout se passerait comme dans le champ de l'image. La multiplicité des signes iconiques servait à protéger le blanc inaugural aussi bien qu'ultime».

in altri termini il nerbo di quella «scrittura carapace» che è per Perec un mezzo di espressione naturale e quasi necessario, ma è anche primo mezzo di difesa:

je ne sais pas ce que, il y a quinze ans, en commençant à écrire, j'attendais de l'écriture. Mais il me semble que je commence à comprendre, en même temps, la fascination que l'écriture exerçait – et continue d'exercer – sur moi, et la faille que cette fascination dévoile et recèle. L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmées. Je ne manque pas d'ingéniosité. [...] *Il faudra bien, un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité.* (JSN 73, corsivi miei)

La citazione d'autore, tratta *Les Gnocchis de l'automne*, articolo del 1972 che cela nel titolo una significativa citazione socratica (*gnothi seauton*), è posteriore alla pubblicazione de *La Disparition* (1969) e si chiude con l'auspicio di una letteratura che sappia scandagliare in modo più diretto la dimensione del trauma personale. Si tratta in effetti di un preludio alla stagione più strettamente autobiografica, rappresentata da *W ou le souvenir l'enfance*, *La Boutique obscure*, *Je me souviens* e *Ellis Island*, nella quale il registro denegativo abbandona i giochi di parole oulipiani per investire una profonda e personale riflessione sulla memoria.

V.2.1 La Disparition

L'opera rappresenta uno dei tentativi romanzeschi più riusciti della poetica oulipiana. Si tratta in effetti di un'impresa davvero ardua: la costruzione di un romanzo poliziesco senza l'utilizzo della vocale "e". L'intreccio si costruisce attorno alla scomparsa del personaggio principale, Anton Voyl, descritto come un uomo solitario e ossessionato dall'assenza di qualcosa che non riesce a definire. Qualche capitolo dopo, tale angoscia si concretizza nella stessa scomparsa di Voyl. Entrano in scena gli amici di

Anton – Amaury, Hassan, Olga – i quali hanno ricevuto ciascuno una lettera nella quale l'uomo comunica la propria intenzione di suicidarsi. Non trovando il corpo di Anton, i tre decidono di intraprendere una ricerca, all'inizio della quale Hassan viene ucciso. Al funerale dell'uomo gli amici decidono di trasferirsi ad Anzicourt, proprietà di campagna di Augusts B. Clifford, per indagare sulla scomparsa dell'amico e sull'assassinio di Hassan. Mentre gli amici elaborano rocambolesche ipotesi circa i due eventi misteriosi, altre morti sopravvengono: prima quella di Augustus, poi quella di Olga. A poco a poco tutti gli amici di Anton muoiono. Ogni nuovo omicidio rilancia la storia in un dedalo di ipotesi investigative sempre più complesse, ma alla fine del romanzo il mistero è svelato. Si tratta infatti della vendetta del patriarca di un clan turco, deciso a rimettere in ordine la propria discendenza, eliminando tutti i discendenti illegittimi grazie al marchio a forma di “e” che ogni membro del clan ha sul braccio. La tradizione di lasciare vivo solo il primogenito di ogni famiglia era stata infatti rotta da una madre che aveva sottratto due dei suoi tre gemelli alla morte, affidandoli al padre adottivo. Ciascun figlio fuggito alla morte aveva poi dato vita a una propria discendenza divenendo padre di sei gemelli. Voyl e i suoi amici sono dunque tutti, a loro insaputa, discendenti illeciti di questo clan.

La scomparsa cui allude il titolo è allora sì quella del protagonista, ma ad un livello più profondo essa è la scomparsa della vocale “e,” vocale atona cui allude il nome dello stesso personaggio principale (Voyl Anton). Questo testo si caratterizza per il fatto di utilizzare lo spazio romanzesco più come un laboratorio di sperimentazione sulla scrittura che come un luogo di incontro tra personaggi (Béhar 1995, 79). E in effetti il bando della “e” determina la scelta di un linguaggio molto particolare che mescola registri differenti (gergo e latino; lessico scientifico e lingue straniere) e che bandisce l'impiego del presente verbale, dell'articolo determinativo maschile e dell'indeterminativo femminile. La narrazione fa eco a questo *pastiche* linguistico ricorrendo a una moltitudine di generi (dialoghi, poemi, testi scientifici, dichiarazioni politiche etc.). La struttura inusuale del romanzo rende dunque l'esercizio di lettura una pratica di decodifica, spostando l'atmosfera di intrigo propria al genere poliziesco anche al livello della lingua. La “e”, infatti, non è solo la vocale più frequente in francese, essa

rappresenta anche il morfema del genere femminile: la sua scomparsa determina pertanto l'impossibilità di designare i pochissimi personaggi femminili con il pronome «elle/elles» – il romanzo ricorre sempre a nomi propri o ad attributi introdotti dall'articolo determinativo «la» – e assieme rappresenta anche una strategia denegativa atta a mutilare il narrato della dimensione femminile. Il motivo è chiaro: la scomparsa della “e” determina l'impossibilità di scrivere ogni nome relativo ai legami familiari – e in particolare il nome «mère» – e cancella ogni riferimento alle funzioni fondamentali della femminilità. Come nota Béhar 1995, «dans ce texte où la e est absent, la grande disparue est la femme» (87), ma ci si potrebbe forse spingere oltre, fino a identificare la figura scomparsa in una donna in particolare: la madre. Notava d'altronde lo stesso Pontalis 1990 che «*La Disparition* est le livre de la mère disparue» (98).

Non a caso il romanzo mette in scena una saga familiare dominata da una ferrea legge patriarcale. Tale interpretazione è suffragata anche dal valore simbolico che la lettera “e” assume nel romanzo: essa segna l'appartenenza a una comunità e, allo stesso tempo, si fa portatrice di morte per tutti i membri della famiglia di cui è simbolo. Come non pensare alla stella di David?¹⁵ A tale proposito non sarà inutile ricordare come Perec abbia sempre interpretato la mancata coincidenza fra la grafia e pronuncia del suo cognome (manca in effetti un accento acuto sulla prima “e” perché alla grafia corrisponda la pronuncia /perek/ e non /pərek/) come il segno di una propria personale discrasia, come «la dissimulation patronymique de [son] origine juive» (W 57). La lettera “e” è dunque, in ogni caso, simbolo del trauma del passato: essa segnala la figura materna, scomparsa ad Auschwitz, e, assieme, la dolorosa frattura avvenuta tra l'esistenza dell'autore e la storia della propria famiglia ebraica – basti pensare che ogni personaggio de *La Disparition* muore a causa dell'ignoranza delle proprie origini. La lettera “e” diviene dunque simbolo di una non appartenenza percepita non come una scelta, ma come una condanna imposta dalla «Histoire avec sa grande hache». Nota ancora Béhar 1995 come questo testo costituisca un'opera centrale nella maturazione

¹⁵ Béhar 1995, 83: «Bien que la solution finale ne soit jamais nommément mentionnée, on sait que le projet hitlerien a directement affecté Perec dont la mère est morte en déportation. L'angoisse et la tension devant l'absence du e devienne une métaphore de l'expérience historique et politique de la génération de l'auteur».

della poetica di scrittura perechiana, poiché è qui che, per la prima volta, Perec «trouve une forme de représentation oblique du sacrifice historique qui, le privant de sa mère et de son histoire, a provoqué un silence, une manque originel. Dès lors, pour redonner un sens au logos, Perec emploiera une stratégie du détour. Ses œuvres s'enchaîneront au maillon de la lettre qui avait été bannie» (212)

V.3 *L'analisi e la scrittura*

Come ha evidenziato Claude Burgelin, nello studio *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre* (1996), la psicoanalisi accompagna Perec nel corso della vita in modo piuttosto costante. Si tratta, in particolare, di tre lunghi periodi, intervallati da dieci anni ognuno: nel 1949, all'età di tredici anni, Perec intraprende un percorso di analisi con Françoise Dolto; nel 1956, all'età di venti anni riprende l'analisi con Michel De M'Uzan; nel 1975 intraprende un nuovo percorso, questa volta il più significativo, con Jean Bertand Pontalis. Mentre l'esperienza con d'Uzan non viene mai nominata da Perec e non sembra ricoprire un particolare ruolo nella sua formazione personale e di scrittore, la terapia con Dolto rappresenta la prima tappa di un percorso di ritrovamento delle tracce del passato che Perec riterrà concluso solo al termine dell'analisi con Pontalis e con la pubblicazione di *W ou le souvenir d'enfance* nel 1975.¹⁶ Come nota Perruche 2008:

Il fait une cure avec Françoise Dolto à partir de 1949, soit à l'âge de treize ans. Elle pratiquait déjà depuis dix ans les thérapies d'enfants au cours desquelles elle utilisait le dessin. De cette expérience évoquée par les biographes et les spécialistes on sait peu: ni pourquoi elle fut nécessaire, ni quels en furent les effets. Ce silence absolu de Perec sur sa cure avec Dolto est troublant et vient redoubler l'amnésie du visage maternel. Il a sans doute voulu garder secrète une rencontre qui fut décisive, et qui lui permit de

¹⁶ Grazie allo studio di Lejeune 1991 sappiamo che la dedica di Perec della copia di *W* donata a Pontalis recitava: «Pour J.B. P., au delà de l'ici et du maintenant, ces traces qu'il m'a aidé à retrouver, avec mon amitié» (136).

commencer à exprimer à travers le dessin ce qui n'était pas dicible. En tout cas, les dessins d'athlètes et le fantasma de l'île W dont ils sont le support, ont été utilisés dans le cours de cette thérapie, et c'est de ce matériau qu'est sortie la partie utopique de *W ou le souvenir d'enfance*. (26-7)

Nell'opera di Perec, e in particolare, nella redazione di *W ou le souvenir d'enfance*, si instaura una sorta di continuità tra la terapia con Dolto e l'analisi con Pontalis: alla prima si deve infatti la parte distopica riguardante l'isola di W, mentre la seconda è il mezzo attraverso il quale l'autore ritrova alcuni dei ricordi personali che costituiscono la sezione più propriamente autobiografica dell'opera. In effetti l'ultima esperienza di analisi con Pontalis si rivela senz'altro la più fruttuosa, non solo in senso personale, ma anche per l'influenza fortissima che essa ha sul processo di scrittura. I quattro anni d'analisi – dal 1971 al 1975 – sono infatti decisivi nella costituzione del vasto progetto autobiografico auspicato già nel 1969 nella lettera a Nadeau e nella formulazione una scrittura in grado di liberarsi dalla logica difensiva delle *contraintes*. Nota ancora Perruche 2008 come:

Ce qui est frappant dans cette analyse avec Pontalis, c'est la prégnance de l'écriture. Rarement sans doute une analyse sera aussi intriquée dans des processus d'écrire, du côté de l'analyste. En effet, Perec mène cinq projets d'écriture pendant cette analyse avec Pontalis et il en publiera quatre sur cinq. (30)

Da questo momento è infatti possibile rintracciare una riflessione sulla memoria, nella sua dimensione sia personale sia collettiva, che si articola in varie opere contemporanee e posteriori l'analisi e che trova a mio avviso la sua più concreta formulazione in due opere: *W ou le souvenir d'enfance* (1975) e *Récit d'Ellis Isand* (1980).

La ricerca accanita della memoria che ha contribuito a conferire a Perec la fama di ipermnesico si accompagna tuttavia a una paradossale sfiducia nella capacità del ricordo di restituire un'immagine veritiera del passato e di costituire una cura efficace al dolore legato al trauma infantile.

Perec est bien l'anti-Proust. [...] Si la mémoire est mère du moi, elle est ici mauvaise mère, incapable d'assurer sa fonction protectrice et rassurante. Ce n'est pas un hasard si, dans *W*, tout les premiers souvenirs apparaissent marqués d'un signe, parfois à peine visible, d'erreur ou de mensonge conscient ou inconscient comme le souvenir de l'étoile jaune épinglée, alors que Perec enfant ne la porta jamais. La mémoire est pour lui maitresse d'erreur et de fausseté. (Bourgelin 1996, 66)

In fondo l'ipermnesia può essere interpretata come una risposta all'assenza di memoria infantile:¹⁷ il bisogno spasmodico di appigli concreti che favoriscano il ricordo (oggetti, fotografie, simboli) costituisce lo spazio di una memoria-archivio che accumula e classifica i dati, ma che rifiuta in modo categorico qualsiasi tassonomia. Negli anni Settanta, anni di grande fermento poetico per Perec, nei quali, come si è detto, egli pubblica molte opere, tale impresa di conservazione della memoria si declina in tre versanti differenti: nella registrazione degli spazi dell'inconscio con *La Boutique obscure* (1973); nell'analisi della memoria personale con *W ou le souvenir d'enfance* (1975); nella descrizione della memoria collettiva con *Je me souviens* (1978) e *Recits d'Ellis Island* (1978).

Le opere sono tutte fortemente influenzate dall'esperienza della psicoanalisi; a questo riguardo è però necessario precisare con Bourgelin 1996 che «Perec n'a jamais transformé la psychanalyse en vision du monde ou en système explicatif [...], il la désigne comme un passage, un outil, une médiation» (77). La psicoanalisi fornisce all'autore i mezzi compositivi delle opere: essa non diviene mai sostrato ideologico, quanto piuttosto impalcatura vuota da riempire. Per dirla in altri termini, l'esperienza di analisi, con le sue tecniche (l'analisi dei sogni e dei ricordi di copertura, il procedere indiziario etc.) fornisce all'autore l'idea per le architetture compositive delle opere in questione.

¹⁷Cfr. Bourgelin 1996, 78: «il y a sans doute, dans cette hypermnésie, collusion de la jouissance et du châtement. Ce qui a été d'abord manière de colmater une angoisse et un refus de la perte est devenu peu à peu instrument d'une maîtrise, signe d'un pouvoir – et moyen de sortir un tant si peu de la contingence, par cette façon de se relier au grand réseau des signes et des connaissances répertoriées».

V.3.1 La Boutique obscure e la revisione secondaria

Nel 1973 Perec, in analisi da due anni, pubblica *La Boutique obscure* (124 *reves*). In verità, l'autore aveva iniziato, seppur in modo sporadico, ad annotare alcuni sogni già dal 1968, anno nel quale, come si è detto, inizia a delinarsi il vasto progetto autobiografico che lo condurrà alla scrittura di *W ou le souvenir d'enfance*. *La Boutique obscure* può dunque essere letto come «one of a series of experiments in writing the self and his history» (Gascoigne 2000, 128), assieme alle prove, tutte abortite, de *L'Arbre*, *Les Lieux* e *L'Age*. L'opera è tuttavia qualcosa di più, poiché essa, oltre a dare forma narrativa all'inconscio dello scrittore – o almeno questo è ciò che Perec tenta in un primo momento di fare – dà forma alla tematica del sogno, argomento al centro di molte delle opere precedenti, che non era tuttavia mai stato affrontato dall'autore in modo diretto.

L'opera nasce come diario personale, le annotazioni, prese ad uso personale, dovevano costituire una sorta di «autobiographie nocturne [...] à côté de ces autobiographies limitrophes et fragmentaires» (JSN 76) costituite da *Lieux*, *Lieux où j'ai dormi* etc. Il progetto si trasforma in operazione editoriale solo in seguito al rifiuto di Pontalis di utilizzare i testi di questi sogni, poiché ritenuti «trop soigneusement empaquetés, trop polis, trop au net, trop clairs dans leur étrangeté même» (*ibidem*).

Lejeune 1991 ha chiarito, per mezzo dello studio delle annotazioni autoriali, come questi sogni siano stati sottoposti a un lavoro di *editing* che li allontana in modo evidente dalle prove di scrittura automatica surrealiste e conferisce loro una forte patina di letterarietà.¹⁸ Tale mancata sincerità del sogno, rielaborato dall'autore in un secondo momento, rende quest'opera una sorta di finta confessione nella quale l'operazione di nascondimento dell'io è contemporanea e forse prevalente rispetto alla volontà di svelamento dell'inconscio. Lo ammette infondo lo stesso Perec: l'analisi e la scrittura dei sogni costituisce anch'essa, assieme alle *contraintes* retoriche, una sorta di “carapace” – «il me semble que je peux dire aujourd'hui que mon analyse ne commença

¹⁸ Lejeune 1991, 187: «Toilette d'écriture. [...] Si modeste que soit cette toilette, elle constitue un travail»

que lorsque je parvins à expulser ces rêves carapaces» (JSN 76) – un mezzo di difesa, di nascondimento dell’Io. Questa raccolta costituisce in effetti una prova importante nella sperimentazione che Perec fa della scrittura regolata: la logica onirica diventa in questo caso, al pari delle logiche oulipiane, l’impalcatura attraverso la quale scrivere di sé. La sincerità è tuttavia un’illusione lontana, poiché anche in questo caso, la mania catalogatoria di Perec non lascia scampo: i sogni sono infatti tutti titolati, datati, ordinati secondo un indice finale (cronologico e tematico) e, non sembra inutile dirlo, probabilmente riordinati secondo un progetto narrativo coerente – il fatto che la raccolta infatti inizi e finisca con due sogni riguardanti i campi di concentrazione non sembra interpretabile come una pura coincidenza. Nota Gascoigne 2000 come tale lavoro di *editing* possa essere interpretato «in Freudian terms as a strategic effort at recuperation, a machine mobilized to deny the dangerous disorder and irrationality of what is being recorded, by framing the whole corpus of dream text in an analytic, classificatory, pseudo-encyclopaedic apparatus» (133). L’operazione letteraria serve dunque, anche in questo caso, come strategia denegativa in grado di celare e allo stesso tempo di controllare materiale inconscio altrimenti difficilmente gestibile:

mon expérience de rêveur devint donc, par la force des choses, seule expérience d’écriture: ni révélation de symboles, ni déferrement du sens, ni éclairage de la vérité [...] mais vertige d’une mise en mots, fascination d’un texte qui semblait se produire tout seul. (JSN 77)

Gli indizi della scarsa ingenuità di tali testi sono rintracciabili nell’utilizzo frequentissimo che Perec fa della metafora teatrale e cinematografica,¹⁹ sorta di *mise en abyme* dell’attività del sognatore-scrittore, scisso tra un sé attore e un sé osservatore; e nel gioco che l’autore mette spesso in atto con le tre anime di se stesso: il sé dorimente, il sé cosciente e il sé in stato di veglia.²⁰ Il lavoro come documentarista al laboratorio di neuropsicologia medica di Saint-Antoine aveva familiarizzato Perec con le ricerche sul

¹⁹ Cfr. sogni n. 14; 41; 59, 108.

²⁰ Cfr. sogni n. 1; 4; 11; 28.

sonno e sul sogno; ricerche che negli anni Cinquanta avevano avuto grande seguito grazie alla scoperta della distinzione tra attività cerebrali coscienti e incoscienti. Tali tematiche sono peraltro alla base anche *Un Homme qui dort*, opera nella quale il tema dell'indifferenza nei confronti del mondo è presentato attraverso l'immagine di un uomo sonnambulico, che predilige una vita in stato di transizione tra veglia e sonno.

L'alternarsi di stati di veglia, sonno e coscienza dell'autore all'interno dei racconti dei sogni causa una forte instabilità della soggettività narrativa, che appare come costantemente divisa tra la volontà di mostrarsi e la necessità di celarsi. Il concetto freudiano di "revisione secondaria" è fondamentale per l'analisi di questa opera, poiché questa, allo stesso modo delle altre, non rivela nulla del suo autore, se non per via indiretta:²¹ così come avverrà in *W ou le souvenir d'enfance* per i ricordi autobiografici, in questa opera ogni sogno è sottoposto a una manomissione letteraria che ne modifica la natura, secondo un progetto letterario preciso: compilare un inventario di «tous les rêves possibles: des rêves cinglants, des rêves sans os, des rêves longs comme des romans, emplis de péripéties époustouflantes, des rêves fugaces, des rêves pétrifiés» (JSN 78). L'opera intrattiene infatti un rapporto privilegiato con *W*, testo del quale costituisce una sorta di prologo. Non solo inizia e finisce con due sogni dedicati all'esperienza concentrazionaria – la quale, anche se evocata solo in quattro sogni si rivela essere *Leitmotiv* dell'intero libro – ma contiene anticipazioni e chiavi di lettura dell'opera autobiografica, dalla spiegazione del titolo *W*, rovesciamento della lettera M di «mère»,²² all'equivalenza tra sport ed esperienza concentrazionaria che sarà alla base della parte finzionale di *W*.²³

²¹ Cfr. Gascoigne 2000, 144: «It is through the mediating function of secondary revision, figured as a theatrical framing, that the writing self seeks to find a synthesis of fidelity to the economy of the dream on the one hand, and an acceptable intelligibility and order on the other. This formal and strategic hybridity is the expressive response to a psychic "coupure" between unresolved private loss and being-in-the-world».

²² LBO: «N. 49 Février 1971. *M/W*. Dans un livre que je suis en train de traduire, je trouve deux phrases ; la première finit par "wrecking their neck", la seconde par "making their naked", expression argotique qui signifie "se foutre à poil"».

²³ LBO: «N. 46 Janvier 1971. *Camp de concentration sous la neige ou Sports d'hiver au camp*. Il n'en reste qu'une image : celle de quelqu'un qui aurait des chaussures faites de neige très dure, ou de glace, évoquant irrésistiblement l'idée d'un palet de hockey».

V.3.2 *W* o un'autobiografia psicoanalitica

W ou le souvenir d'enfance è, nella produzione di Georges Perec, un'opera centrale.²⁴ Essa sintetizza in modo magistrale la sperimentazione formale delle prime opere con la *quête* autobiografica: fino a questo punto il bisogno di Perec di esprimere il proprio vissuto non aveva superato la barriera imposta dalle *contraintes* compositive: nelle opere precedenti, infatti, l'identità dell'autore era rimasta nascosta o dietro l'esperienza collettiva della Storia (*Les choses*, *Quel petit vélo*, *Un Homme qui dort*), o dietro il gioco retorico oulipiano (*La disparition*).

Après le ils des choses, le tu d'*Un Homme qui dort*, le nous de *Quel petit vélo...* et le je lipogrammatiquement mutilé dans *La disparition*, on doit reconnaître que, dans *W ou le souvenir d'enfance* se produit un événement. Dans aucun des romans précédents, Georges Perec ne se compromet en utilisant le pronom je, étant entendu que la compromission se réalise par le simple fait d'assumer par le pronom je la responsabilité totale d'une parole. (Béhar 1995,127-8)

È Lejeune 1991 a definire per primo *W ou le souvenir d'enfance* come un'autobiografia psicoanalitica, «un montage de symptômes, laissant le lecteur affronter seul le problème de l'interprétation» (65), «une sorte de création négative» (136). Secondo lo studioso l'influenza maggiore dell'esperienza di analisi è da ricercare nella struttura dell'opera: in effetti, non solo *W* si costruisce attorno a una pagina bianca con i segni [...], chiaro simbolo dell'indicibile vuoto di memoria rappresentato dal trauma personale e storico della Shoah, ma in essa l'autore dà forma mimetica a due delle principali caratteristiche della memoria traumatica: la formazione di ricordi schermo da un lato; la *Nachträglichkeit* o logica dell'*après-coup* dall'altro.

Come nota Boyle 2007:

²⁴ Il posto centrale di *W ou le souvenir d'enfance* è stato riconosciuto dalla critica a partire dagli anni Ottanta. Il testo è stato al centro di numerose analisi critiche, tra cui le più note e fondamentali sono: Burgelin 1988; Lejeune 1991 e il numero monografico dei Cahiers Georges Perec, 2, *W ou le souvenir d'enfance, une fiction*, 1988.

Perec's consciousness of the inadequacy of his self-writing in the face of the traditional autobiographical model is highlighted in *W ou le souvenir d'enfance* by the childhood segments, where, as I have argued elsewhere, the narrator presents a *negative autobiographical narrative*: that is, one which acknowledges what is conventionally required, but self-consciously fails to deliver it. (71, corsivi miei)

Si tratta in effetti di una scrittura del tutto particolare, una sorta di autobiografia dell'oblio descritta dall'autore stesso come «un travail autobiographique [...] organisé autour d'un souvenir unique qui, pour moi, était profondément occulté, enfoui et *d'une certaine manière nié*». (JSN 72, corsivi miei)

L'analisi dell'architettura del libro permette di chiarire meglio la questione. L'opera è infatti divisa in due parti, ciascuna delle quali alterna due narrazioni: una storia di finzione e una narrazione autobiografica. Le due parti del libro sono collegate da una pagina bianca che riporta il segno “[...]” in sostituzione di un capitolo autobiografico mancante. Entrambe le parti, infatti, iniziano con due capitoli di finzione. Il “ricordo negato” di cui parla Perec fornisce il materiale della narrazione di finzione: si tratta infatti di una storia, «plus précisément d'un fantôme que j'ai abondamment développé, vers douze-treize ans, au cours de ma première psychothérapie» (JSN 61). I capitoli di finzione, che si alternano ai capitoli autobiografici presentano, nella prima parte, la storia di Gaspard Winkeler, disertore che vive sotto falsa identità, il quale viene rintracciato da Otto Apfestahl perché ritrovi il bambino di cui porta il nome, disperso in un naufragio a largo della Terra del Fuoco. A questa storia si alterna nella parte autobiografica la ricostruzione dei ricordi dell'infanzia nel periodo precedente la scomparsa dei genitori. La seconda parte della storia di finzione fornisce invece la descrizione minuziosa della società di W, un'isola del Pacifico nella quale vive una comunità di atleti votata all'ideale olimpico. Le due narrazioni (quella riguardante la ricerca di Gaspard e quella sull'isola) non presentano alcun nesso evidente tra di loro: tra di esse avviene non solo un cambio netto di narratore (dalla narrazione alla prima persona della prima parte si passa a un narratore esterno), ma anche un cambio netto di

stile: il tono documentaristico della seconda parte è del tutto assente dalla prima; la seconda sezione, inoltre, non fa alcun cenno alla storia di Gaspard Winkeler e alla ricerca del bambino sordomuto. L'intreccio tra il registro romanzesco e quello biografico resta il mezzo principale con il quale l'autore costruisce questa particolare "autobiografia negativa": la finzione facilita l'introduzione della voce personale dell'autore e permette di supplire ai vuoti di memoria con immagini di copertura, simbolizzazioni di un passato impossibile da rappresentare direttamente.

A questo riguardo è utile ricordare ciò che Perec aveva apprezzato della poetica di Antelme nell'articolo dedicato a *L'Espèce humaine*:

Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui seul. Il la brise, il l'interroge. Il pourrait lui suffire d'évoquer, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire (Vérité de la littérature 89)

L'opera di Antelme influenza fortemente la struttura di questo libro: Perec sceglie la frammentazione di un unico *récit*, nel quale la voce autoriale si modula su due registri solo in apparenza antitetici (il finzionale e l'autobiografico) e in realtà intimamente connessi; attraverso un simile stratagemma narrativo, che separa il soggetto scrivente dalla soggettività dell'autore, Perec distrugge l'immagine tradizionale di autobiografia. È infatti evidente sin dall'*incipit* del romanzo come Gaspard Winkeler, alla ricerca del bambino sordomuto suo omonimo, rappresenti un equivalente letterario dell'autore che si spinge alla ricerca della propria memoria perduta:

j'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit démon voyage à W. je m'y résous aujourd'hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière. [...] Longtemps j'ai voulu garder le secret sur ce que j'avais vu ; il ne m'appartenait pas de divulguer quoi que ce soit sur la mission que l'on m'avait confiée, d'abord parce que, peut-être, cette mission ne fut pas accomplie [...] ensuite parce que celui qui me la confia a, lui aussi, disparu. (W 13)

Che la storia di finzione di W rappresenti un altro tentativo di parlare della propria infanzia, allo stesso modo dei ricordi della parte autobiografica, lo ammette l'autore stesso: «Je me souviens tout à coup que cette histoire s'appelait W et qu'elle était d'une certaine façon sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance» (WSE 14). Moltissime sono infatti le analogie tra la finzione e la vita di Perec: Caecilia, la madre di Gaspard, ha lo stesso nome della mamma di Perec (Cyrla Szulewicz, detta Cécile); la scena dell'orribile morte di questa trascrive inoltre tante morti dei deportati nelle camere a gas;²⁵ la menzione da parte di Gaspard di un padre morto «d'une blessure, alors que j'allais avoir six ans» (W 15) ricorda l'esperienza dello stesso autore, rimasto a quattro anni orfano di padre, morto per una ferita di guerra; così come «la surdimutité [del bambino] qui ne pouvait être imputée qu'à un traumatisme infantin dont, malheureusement, les tenants et les aboutissants étaient encore inconnus» (W 40), riguarda il tema autobiografico dell'infanzia traumatizzata dell'autore. Allo stesso modo, la società di W si rivela essere un'allegoria degli ideali nazisti e della vita nei capi di sterminio – la gerarchia tra poveri, la percezione dell'onnipotenza di un'autorità superiore senza nome, la banalità del male e dell'ingiustizia, parti integranti della vita sull'isola, trascrivono in modo neanche troppo velato le condizioni di vita nei capi di sterminio come i sopravvissuti le hanno descritte.

La stessa dichiarazione di intenti che Winkeler esprime all'inizio del proprio racconto illumina la natura dell'operazione letteraria che Perec mette in atto con questa opera:

Un lecteur attentif comprendra sans doute qu'il ressort de ce qui précède que dans le témoignage que je m'appête à faire, je fus témoin, et non acteur. Je ne suis pas le héros de mon histoire. Je n'en suis pas non plus exactement le chantre.

²⁵ W 84: «Mais la mort la plus horrible fut celle de Caecilia; elle ne mourut pas sur le coup, comme les autres, mais, les reins brisés par une malle qui, insuffisamment arrimé, avait été arraché de son logement lors de la collision, elle tenta, pendant plusieurs heures sans doute, d'atteindre, puis d'ouvrir la porte de sa cabine ; lorsque les sauveteurs chiliens la découvrirent son cœur avait à peine cessé de battre et *ses ongles en sang avaient profondément entaillé la porte de chêne*».

Il fulcro di *W* è infatti in questa discrasia tra un trauma non direttamente vissuto – i campi di sterminio nazisti – e la sofferenza che esso ha tuttavia gettato sull'esistenza dell'autore. Perec ha infatti solo tre anni quando inizia la guerra, quattro quando muore il padre al fronte, sei quando la madre viene rinchiusa ad Auschwitz. In seguito vive in dei collegi nei quali deve nascondere la propria identità ebraica – è persino educato al cristianesimo – e viene infine adottato dalla zia paterna. L'identità ebraica dell'autore è dunque cancellata poiché equivale a una condanna a morte. Il rapporto di Perec con le proprie origine ebraiche è dunque in qualche modo spezzato dalla storia. Nell'opera i riferimenti al giudaismo sono sempre allusivi e indiretti: Bénabou 1985 nota come il termine ebreo, assieme all'ammissione di appartenenza dell'autore al giudaismo, sia di fatto assente fino alla pubblicazione di *Ellis Island* nel 1980 – il termine “ebreo” appare infatti solo tre volte in *W*: «mon origine juive» (52); «c'était un juif converti» (126); «une étoile juive» (106). Il raro uso della parola “juif” in *W* è espressione di un'afasia che riguarda la dichiarazione di identità; la collaborazione tra finzione e autobiografia mostra la difficoltà di dire questa identità dannata e distrutta dalla Storia (Béhar 1995, 139). È in effetti la negazione delle proprie origini che Perec vuole testimoniare con questa opera: la cancellazione delle proprie radici culturali, conseguente lo sterminio della propria famiglia, costituisce infatti il fulcro del vuoto di memoria dell'autore:

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes [...] je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce que ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie (*W* 63-4)

Anche la scrittura ricorre a molteplici strategie denegative. Nella prima parte autobiografica (cap. II-X), che riguarda ciò che avviene prima della perdita della madre, dal 1936 al 1942, l'autore affida la ricostruzione della propria memoria a documenti – l'atto di nascita inviato dalla madre a Villard nel 1942 e le sei foto datate (una del padre e cinque della madre) – e testimonianze – i ricordi dei familiari, in particolare quelli della zia Esther.²⁶ Le fotografie e i luoghi dell'infanzia (la casa di Parigi, il vecchio negozio di parrucchiere dei genitori etc.) non evocano alcun ricordo personale – «la rue Villin n'évoqua en moi aucun souvenir précis» (W 98). I pochi ricordi che l'autore trascrive sembrano avere subito delle significative distorsioni simboliche; distorsioni delle quali Perec è ben consapevole, di certo grazie alla pratica d'analisi con Pontalis, che è, come si è detto, contemporanea alla scrittura dell'opera. Lejeune 1991 parla a tal proposito di «un narrateur hypercritique qui traque l'erreur, l'inexactitude, l'affabulation, qui dépiaute les souvenirs de tous les oripeaux, leur fait passer des interrogatoires sévères, leur braque dans les yeux les projecteurs de la vérité» (69). La stessa inaffidabilità riguarda anche gli altri ricordi del periodo precedente l'evento traumatico: il ricordo della chiave d'oro legato al padre ha differenti versioni;²⁷ quello della medaglia ritirata per aver fatto cadere in modo accidentale una compagna di scuola viene dall'autore stesso denunciato come un mero ricordo di copertura: «je me demande si ce souvenir ne masque pas en fait son exacte contraire: non pas le souvenir d'une médaille arrachée mais celui d'une étoile épinglée» (W 80).

In tutti i casi riguardanti l'infanzia precedente la morte dei genitori, Perec mette insomma in atto una vera decomposizione della memoria per mezzo degli strumenti

²⁶ Molte delle testimonianze della zia Esther erano già state raccolte da Perec per la costruzione de *L'Arbre*, opera che non porterà mai conclusione. «Pendent plus de six mois j'ai interviewé ma tante (personnage central du livre [L'Arbre]) une fois par semaine». (JSN 54)

²⁷ W 27: «Le second souvenir est plus bref; il rassemble davantage à un rêve; il me semble encore plus évidemment fabulé que le premier; il en existe plusieurs variantes qui, en se superposant, tendent à le rendre de plus en plus illusoire. Son énoncé le plus simple serait: mon père rendre de son travail; il me donne une clé. Dans une variante, la clé est en or; dans une autre encore, je suis sur le pot quand mon père rentre du travail; dans une autre enfin, mon père me donne une pièce, j'avale la pièce, on s'affole, on la retrouve le lendemain dans mes selles».

della psicoanalisi:²⁸ i ricordi vengono comunicati in differenti versioni, analizzati e quasi sempre messi in dubbio nella loro veridicità. Spesso è l'autore stesso a sconfessare le proprie memorie e a denunciarne la natura di ricordi-schermo, alla luce delle testimonianze dei propri familiari o grazie al supporto di documenti. È questo il caso del *souvenir* della Gare de Lyon, scena-traumatica per eccellenza (si tratta dell'ultima volta che Perec vedrà sua madre, la quale, per salvarlo dalla deportazione, lo mette sul treno della Croce Rossa diretto verso la zona non occupata della Francia), che viene riscritta in tre differenti versioni: la prima, nella quale il braccio del giovane Georges è al collo – «bien que je n'aie rien de cassé, je porte le bras en écharpe» (W 41); una seconda nella quale scompare il particolare del braccio rotto (W 48); una terza, al capitolo X, nella quale viene asserito che il braccio al collo sarebbe servito a «faire comme si j'étais blessé» (W 80). Il ricordo viene infine corretto dalla memoria della zia Esther, la quale precisa che si trattava di un cinto erniario e non di un braccio al collo, particolare che Perec confermerà alla fine del capitolo – «je portais effectivement un bandage herniaire» (W 81). Le frequentissime immagini di frattura e di lacerazione, onnipresenti nei ricordi della seconda parte del romanzo, rappresentano tutte delle dislocazioni del trauma originario de la Gare de Lyon.²⁹

Un altro interessante stratagemma compositivo utilizzato per rendere l'incertezza della memoria traumatica è la nota, mezzo attraverso il quale l'autore corregge, smentisce, ridata ciò che ha in precedenza asserito. A tal proposito è illuminante quanto asserisce Leak 1990, quando parla di una vera e propria «technique de l'après-coup».³⁰ Il caso più significativo di questo uso critico della nota riguarda il primo ricordo che l'autore afferma di avere:

²⁸ JSN 84: «Cette autobiographie de l'enfance s'est faite à partir de description de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyens d'approche d'une réalité dont j'affirmais que je n'avais pas le souvenir. En fait elle est faite à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails. *A travers cette minutie dans la décomposition quelque chose se révèle*» (Corsivi miei).

²⁹Cfr. la frattura della scapola al capitolo XV; l'incidente con gli sci al capitolo XXI; la puntura di vespa al capitolo XXVII.

³⁰ Leak 1990, 77-86 : «lorsque Perec essaye de retrouver des souvenirs de sa petite enfance, ce ne sont pas de véritables souvenirs qui surgissent, mais des souvenirs-écrans. [...] Ils mènent à des expériences infantiles, indélébiles et réelles, ainsi qu'à des fantasmes inconscients. Leur fonction est de tromper

le premier souvenir [...]. Je suis assis au milieu de journaux yiddish éparpillés. Le cercle de ma famille m'entoure complètement [...]. Tout le monde s'extasie devant le fait que j'ai désigné une lettre hébraïque en l'identifiant : le signe aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche [...] et son nom aurait été gammeth, ou gammel. (W 26-7)

La denuncia della falsità di questo ricordo è differita alle note poste alla fine del testo:

Il existe en effet une lettre nomme «Gimmel» dont je me plais à croire qu'elle pourrait être l'initiale de mon prénom ; elle ne rassemble absolument pas au signe que j'ai tracé et qui pourrait, à la rigueur, passer pour un «mem» ou «M». Esther, ma tante, m'a raconté récemment qu'en 1939 – j'avais alors trois ans – ma tante Fanny, la jeune sœur de ma mère, m'amenait parfois de Belleville jusqu'à chez elle. Un de mes jeux consistait à déchiffrer, avec Fanny, des lettres dans des journaux, non pas yiddish, mais français. (W 27-8)

Ci si trova «devant une critique philologique ou une enquête policière, qui oppose au texte les faits qui le contredisent et le dénonce comme fiction» (Lejeune 1991, 213). A tal proposito, il critico nota come *W* risenta dell'influenza del testo di Freud sui ricordi di copertura, saggio che Perec conosceva, seppur indirettamente, attraverso la lettura che di esso aveva fatto Octave Mannoni (Lecarme 1990). Di esso Perec fa propria l'idea che la memoria è spesso fabbricata *après-coup*, e che le *defaillances* del ricordo rappresentano dei sintomi da decifrare. Lejeune si spinge fino a ipotizzare un'influenza stilistica dell'opera freudiana, che interpreta come «le modèle d'une nouvelle type de texte autobiographique: la mise en scène d'un dialogue de l'autobiographie avec lui-même» (76). Così come il testo freudiano, in effetti, anche *W ou le souvenir d'enfance*

l'attention : ces petits événements reçoivent la charge affective, nécessaire à leur survie, des grands événements refoulés. [...] l'écriture ne permet pas d'accéder directement au réel [Perec] se servira de la ruse : moyen oblique. Il ne peut dire, et encore moins nommer, la vérité qu'il tente d'articuler dans *W ou le souvenir d'enfance*, puisque le propre de cette vérité est justement d'être indicible (le vide laissé par la disparition de ses parents) ou innommable (l'horreur des camps) ; tout ce qu'il peut faire, c'est l'évoquer».

è un testo cui è affidata l'analisi e spesso la smentita dei ricordi di copertura per favorire il recupero di una memoria in apparenza inesistente.

Secondo Bardet 1997, Perec utilizza la spersonalizzazione del racconto attraverso i due differenti registri al fine di condurre il lettore a percepire in modo ancora più acuto il vuoto della pagina 85, simbolo dei campi di sterminio. A detta dello studioso «Perec veut nous faire percevoir des ruptures, il refuse de lier abusivement ce qui ne l'est pas, il refuse de compenser le manque de souvenirs par la fluidité de l'écriture» (54). E in effetti anche lo stile freddo e distaccato – «l'écriture dit qu'elle est là et rien d'autre» (JSN 73) – contribuisce a trascrivere il lavoro di questa memoria fallace e frammentaria, per mezzo di una lingua che fa ampio uso di una sintassi paratattica e di asindeti,³¹ di negazioni e di espressioni di dubbio,³² che ricorre a indicazioni temporali vaghe³³ e all'utilizzo del modo condizionale.³⁴

A tal proposito Gribomont 1995 nota la centralità della figura retorica dell'ellissi, mentre Keating si spinge fino a individuare una vera e propria «estetica della discrezione» secondo cui «les questions essentielles ne sont jamais nommées de face – mémoire, anéantissement, mort, vie, survie – sont obsessionnellement présentes partout de manière biaisée lacunaire, impliquant par là le lecteur, obligé de combler les lacunes, les non-dits du texte» (51). Con *W* Perec vuole insomma costruire una sorta di inventario scrupoloso di frammenti di ricordi analizzati. Il suo «rien à dire» non sfocia tuttavia in alcun atteggiamento nichilista, come per tanta letteratura novecentesca, bensì è un modo di testimoniare l'immagine dei genitori (o meglio l'assenza della loro immagine) e assieme il trauma della cancellazione della memoria di un popolo:

Perec recouvre que cette destruction absolue dont il a été victime se révèle sous la forme de l'écriture avec étrangeté, le sentiment de n'avoir rien à dire, mais le besoin de

³¹ Cfr. «Ma mère devint veuve de guerre. Elle prit le deuil. Elle me mit en nourrice. Son salon fut fermé. Elle s'engagea comme ouvrière» (W 52); «Elle vit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris» (W 53).

³² Cfr. «Je n'ai pas de souvenir d'enfance» (W 17); «Je ne sais pas où était ce village» (W 72); «Il me semble qu'avec plain d'autres enfants, nous étions en train de faire les foins» (W 141).

³³ Cfr. «J'allais une fois sur ce que l'on peut appeler la tombe de mon père» (W 49); «Plus tard je suis allé à l'école communale. [...] Plus tard je suis allé à un goûter de Noël» (W 212).

³⁴ Cfr. «Il y aurait, là-bas, à l'autre but du monde, une île. Elle s'appelle W» (W 93).

transmettre par un ressassement proche de la graphomanie ce rien à dire afin que celui-ci finisse par dire l'époque de la post-Shoah dans sa totale réalité (Béhar 1995, 142)

C'è però un momento in cui né la finzione né l'autobiografia riescono a mantenere un registro indiretto. Lentamente, verso la fine dell'opera i due racconti finiscono per convergere l'uno nell'altro: la finzione svela l'allegoria in modo netto con la descrizione degli oggetti trovati su W – «des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et milliers de vêtements en tas, de fichiers poussiéreux, de stock de savon de mauvaise qualité» (W 220), allo stesso tempo l'autobiografia descrive una mostra dedicata ai campi di sterminio che l'autore aveva visitato assieme alla zia – «plus tard, je suis allé avec ma tante voir une exposition sur les camps de concentration. [...] Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés et d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulettes de pain» (W 215). L'ultimo capitolo rompe con i ricordi di infanzia e introduce il tempo della scrittura del romanzo con un riferimento al colpo di stato di Pinochet del 1973. Con la scelta di citare un passo del testo di David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, nel quale è descritta l'umiliazione imposta all'essere umano attraverso lo sport nei campi di sterminio, Perec invita il lettore non solo a interpretare W come un'allegoria della realtà concentrazionaria, ma anche a leggere l'intera opera come una testimonianza, seppur indiretta, del trauma della Shoah.³⁵ La E alla quale è dedicata l'opera («pour E») appare allora nella sua natura più vera: essa indica sia «eux», la famiglia ebrea annientata, con la quale egli cerca di ritrovare, attraverso W, un contatto; sia, e forse soprattutto, le figure genitoriali (mère e père), le stesse che la *contrainte* de *La Disparition* aveva completamente escluso dalla narrazione.³⁶

³⁵ Cfr Bernier 1997, 12: «L'évidence de la souffrance de Perec, de sa perte de mémoire, devient un acte de dénonciation au même titre que les œuvres de Robert Antelme ou de Primo Levi, qui parlent de souvenirs vécus dans les camps de concentration. [...] l'œuvre devient ainsi mémoire de l'inhumain» (12).

³⁶ Cfr. Béhar 1995, 138-9: «Avec la confession autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, toutes les disparitions contenue dans les intrigues fictionnelles de *La Disparition* ou de *W* apparaissent alors sous un jour très différent. Il ne s'agit plus de les rattacher seulement aux nécessités du genre romanesque, policier ou lipogrammatique, ou de les prendre dans une dimension unique de simples ou

V.3.3 *Da Je me souviens a Récits d'Ellis Island: la memoria collettiva come memoria potenziale*

In un'intervista con Franck Venaille dedicata al ruolo del ricordo, Georges Perec descrive il proprio lavoro sulla memoria come concentrato su tre differenti ricerche: la ricostruzione della propria storia, attraverso la via tradizionale dell'autobiografia (rappresentata da *W*); la descrizione di una memoria collettiva del quotidiano (al centro di *Je me souviens*); la costruzione di una memoria finzionale, o "potenziale", utile a riempire i vuoti della propria storia personale (*Les Récits d'Ellis Island*).

Je me souviens è scritto nel 1978, in un periodo nel quale Perec stesso ammette di avere «véritable phobie d'oublier» (JSN 87). In questa opera egli tenta di arginare questa paura della dimenticanza attraverso un lavoro di «desacralizzazione della memoria» (82). La volontà di lavorare con i ricordi collettivi dell' "infra-ordinario", con «ce qui se passe chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire» (L'I 11), con materiale lontano dall'elaborazione psicologica e relativo, invece, alla memoria corporea dei gesti di ogni giorno, permette all'autore di sdrammatizzare la memoria stessa, negandone la parte più tragica e dolorosa.³⁷ Come afferma lo stesso Perec:

Je me souviens est né à peu près en même temps [que *W*]. Ce sont des chemins qui ne sont pas tout à fait parallèles, mais qui se rejoignent quelque part et qui partent d'un même besoin de faire le tour de quelque chose pour le situer. (JSN 72)

L'opera, che nasce sull'ipotesi di *I Remember* di Joe Brainard, mutua però del testo originale solo la struttura aforistica, mentre ne snatura completamente i contenuti. Mentre il testo di Brainard fa uso della struttura frammentaria per dare forma a un flusso

complexes procédés littéraires. Elles doivent être considérées dans ce qu'elles représentent et symbolisent, c'est-à-dire la reconstitution d'une scène originelle réellement vécue» (139).

³⁷ A tal proposito basti pensare ad esempio, al contemporaneo testo intitolato *Tentative d'énumération de tous les aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours d'une année* (1978).

coerente di ricordi personali – da un ricordo scaturisce il seguente in modo logico e consequenziale – in Perec le immagini ricordate sono completamente slegate tra di loro e, soprattutto, appartengono tutte al dominio della memoria collettiva. Si tratta, infatti, di una sorta di «autobiographie collective» incentrata su di «un vécu à ras de terre, ce qui on appelait [...] le bruit de fond» (JSN 89). Detto in altri termini, della raccolta di ricordi comuni a un'intera generazione: eventi storici significativi (Gagarin sulla luna o la capitolazione del Giappone dopo la seconda guerra mondiale), icone generazionali (Malcom X e Patrice Lumumba), eventi di cronaca nera (l'assassinio di Sharon Tate). Come nota Béhar 1995, tuttavia:

Je me souviens n'est pas un ouvrage qui évoque seulement les événements qui ont été suffisamment lourds de sens pour tenir en alerte des foules entières d'individu [...]. Dans la sélection de «je me souviens», Perec en présente qui, insignifiants au moment où ils se produisent, marquent néanmoins l'imagination ou la sensibilité et dont l'universalité peut être immédiatement partagée. (156)

Agli elementi storici si affianca, infatti, un lungo inventario di letture infantili, fumetti, detti, canzoni popolari, slogan pubblicitari (la marca di saponi Bébé Cadum), avvenimenti legati alla rivoluzione radiofonica (*feuilleton* e quiz radiofonici); «petites choses» che, al contrario della *madeleine* o della musica di Vinteuil in Proust, non evocano il mondo interiore dell'esperienza individuale, bensì i valori e le esperienze condivise da un'intera generazione. Smith 1993 suggerisce a tal proposito di interpretare l'uso della memoria in Perec come una sorta di rilettura della poetica proustiana nel segno del trauma:

unlike Proust, Perec is not effectively served by memory. He does not have access to a device that would, like Proust madeleine, retrieve the past whole, coherent form. In Perec [...] memory does not retrieve the past; rather it creates a past that is marked by evidence of its construction» (206)

Je me souviens tenta insomma di colmare i vuoti della memoria personale attraverso la ricostruzione di una memoria collettiva che rinsalda il senso di appartenenza dell'autore a una intera generazione, a una comunità che in questo testo si svela come un chiaro surrogato della famiglia ebraica perduta. Come afferma lo stesso Perec infatti: «*Je me souviens* [...] pourrait continuellement basculer dans ma propre relation avec ce souvenir nié [il ricordo d'infanzia al centro di *W*] (JSN 85). Il bisogno di creare una relazione attiva e di scambio con il lettore, parte della generazione che condivide l'archivio di ricordi del libro, spinge l'autore a terminare l'opera con dei fogli bianchi, dedicati ai “je me souviens” del lettore. Tale opera «simpatica», come la definisce lo stesso Perec (JSN 83), funziona quindi non solo come inventario di ricordi, ma anche come appello alla costruzione di una memoria condivisa:

L'idée serait que tout le monde pourrait écrire *Je me souviens*, mais que personne ne pourrait écrire les mêmes. C'est comme dans la théorie des ensembles, je partage avec X des souvenirs que je ne partage pas avec Y et dans le grand ensemble de nos souvenirs chacun pourrait se choisir une configuration unique. C'est la description d'un tissu conjonctif [...] dans laquelle toute une génération peut se reconnaître. [Une] espèce de projection et, en même temps, d'appel. (92-3)

Lo stesso tentativo attivo di ricostruzione di una memoria collettiva in grado di colmare i vuoti di quella individuale è alla base di *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, documentario girato nel 1979 da Perec in collaborazione con Robert Bober su commissione dell'Institut National de l'Audiovisuel. Bober e Perec, entrambi di origine ebraica, partono però da due posizioni differenti: mentre per il primo l'ebraismo costituisce una comunità d'elezione e di appartenenza – non a caso l'unica intervista condotta da Bober sarà quella in yiddish, lingua che lo scrittore, al contrario di Perec, conosce –³⁸ per il secondo esso è il segno di un'assenza, «un constat de carence» (Benabou 1993, 23):³⁹

³⁸ EI 69: «ma démarche est différente de celle de Robert Bober: être juif pour lui, c'est continuer à s'insère dans une tradition, une langue, une culture, une communauté qui ne les siècles de la diaspora, ni

Je ne sais pas très précisément ce que c'est qu'être juif, ce que ça me fait que d'être juif [...] Ce serait plutôt un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude, [...] Quelque part je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même; quelque part, je suis différent, mais non pas différent des autres, différents des «miens»»: je ne parle pas la langue de mes parents parlèrent, je ne partage pas aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture, leur espoir, ne m'a pas été transmis. (EI 58-9)

Ellis Island, isola d'approdo degli emigrati che arrivavano negli Stati Uniti, è scelta in quanto «lieu désespoir» fonte di una memoria potenziale, di una «autobiographie probable» (56), attraverso la quale interrogare e comprendere la scissione, la rottura, l'abbandono delle proprie radici scelto da molti milioni di persone nell'arco di trenta anni, dal 1892 al 1924; e allo stesso tempo ricostruire una sorta di narrazione testimoniale collettiva.⁴⁰ La divisione del documentario in due parti – *Traces* et *Mémoires* – rispecchia questo duplice intento. La prima parte descrive infatti il luogo attraverso le rovine: mentre una guida illustra la quotidianità degli immigrati e le pratiche di ispezione, la camera inquadra enormi stanze vuote – la mensa e la hall centrale, i bagni – assieme a foto d'epoca di camerate colme di uomini in attesa del verdetto (a Ellis Island si poteva essere accettati, ma anche respinti e rinviati nei propri paesi di origine), di immigrati in fila per le ispezioni igieniche; immagini che rimandano in modo piuttosto palese alla realtà dei campi di sterminio.⁴¹

le génocide systématique de la «solution finale» n'ont réussi à définitivement broyer. Etre juif pour lui c'est avoir reçu, pour le transmettre à son tour, tout un ensemble de coutumes, de manières de manger, de danser, de chanter, des mots, des goûts, de habitudes, est c'est surtout avoir le sentiment de partager ces gestes et ces rites avec d'autres, au-delà des frontières et de nationalités».

³⁹ Su Perec e l'ebraismo cfr. anche Bellos 1993; Schulte Nordholt 2008; Wolf 2014.

⁴⁰ EI 52: «Ne pas dire seulement: seize millions d'émigrants sont passés en trente ans par Ellis Island, mais tenter de se représenter ce que furent ces seize millions d'histoires individuelles, ces seize millions d'histoires identiques et différentes de ces hommes, de ces femmes et de ces enfants chassées de leur terre natale».

⁴¹ EI, 42-3: «Nous avons arpenté des dizaines et des dizaines de couloirs, visité des dizaines et des dizaines de salles, des pièces de toutes dimensions, des halls, des bureaux, des chambres, des buanderies, des toilettes, des cabibis, des débarras, et chaque fois en nous demandant, en essayant de nous représenter

Le testimonianze raccolte nella seconda parte sono significative; i due autori scelgono infatti di intervistare solo immigrati appartenenti alle due comunità più rappresentative dell'esodo verso l'America: ebrei e italiani (in realtà la maggioranza degli intervistati sono ebrei). Le testimonianze raccolte rappresentano, per l'autore, un modo di mettersi in contatto con la propria eredità culturale dispersa: «c'était elles [les communautés d'italiens et de juifs] que personnellement nous sentions les plus proches». Le interviste toccano infatti sempre temi cari alla biografia dell'autore: la Shoah – molti degli intervistati hanno perso quasi tutta la famiglia nei campi di sterminio – e la perdita delle radici culturali – le testimonianze delle due donne italiane sono in questo forse più significative delle altre, poiché esse, al contrario dei testimoni ebrei, hanno del tutto reciso i legami con la loro cultura d'origine. Le domande di Perec riguardano spesso gli stati d'animo in relazione all'abbandono del paese natale e alla perdita della propria storia familiare.⁴² Le risposte dei testimoni sono molto differenti, ma quasi tutte segnate dalla consapevolezza di aver trovato, nonostante tutto, la cosa per la quale sono partiti: un paese libero, una sorta di terra dell'oro.⁴³

L'interviste più significative sono però quelle di Nathan Solomon e Chaim Rubman, entrambi ebrei polacchi. L'enorme archivio di dati e immagini conservato da Solomon – «de tous ceux que nous avons rencontré Nathan est probablement celui qui a le plus précieusement conservé les archives de son histoire» – assieme al ricordo del saluto alla madre alla stazione, ricordo che non può non ricordare l'esperienza della Gare de Lyon – «I said to my mother: we are parting but I feel I have the body and you have the soul» – rendono l'intervista particolarmente vicina al vissuto di Perec. Nella seconda intervista, Roulman, nato a Radom, lo stesso paese del padre di Bober –

ce qui s'y passait, à quoi ça rassemblait, qui venait là, et pourquoi, qui parcourrait ces corridors, qui montait ces escaliers, qui attendait sur ces bancs, comment s'écoulaient ces heures et ces jours comment faisaient tous ces gens pour se nourrir, se laver, se coucher, s'habiller?».

⁴² Interessante in questo senso l'insistenza sulle storie dei cambi di nome ai quali spesso gli emigrati erano costretti dalle autorità di Ellis Island. Si è infatti già detto come la traslitterazione francese del nome polacco Perez in Perec, con la mancata coincidenza tra grafia e pronuncia, sia un tema che ritorna spesso nelle opere come segno di una scissione con le radici ebraiche.

⁴³ Entrambe le donne italiane intervistate mostrano un rapporto distaccato con il proprio paese d'origine. L'identità italiana risulta insomma dalle interviste meno forte di quella ebraica, la quale invece permane in ogni intervista come una base culturale imprescindibile.

l'intervista è infatti in parte condotta da quest'ultimo in yiddish – è a tavola assieme ai due figli, alle nuore e due giovani nipoti. Come nota la voce fuoricampo di Perec «trois générations étaient ainsi rassemblées» per affrontare l'argomento dell'immigrazione e del radicamento alla nazione americana. L'affermazione delle nipoti di Chaim riguardo alle proprie radici polacche, sentite come estranee e allo stesso tempo come parte del loro passato – «it's difficult from a different background, but the best we can do is to remember and call it a part of our past, of our roots» – conclude il documentario con l'immagine vivente di una continuità generazionale e storica, la cui assenza costituisce, nella vita e nell'opera di Perec, il nerbo stesso del trauma.

VI.

L'analfabeta e i narratori-scrittori:

Kristof e il diniego

VI.1 *L'esilio e la letteratura: un rapporto da ripensare*

Come è noto, Agota Kristof appartiene alla categoria di scrittori tradizionalmente definiti *deracinés* o *expatriés*. Al pari di Kundera, Cioran e, ancor prima, Kafka, l'opera di Kristof può essere considerata come uno dei migliori risultati letterari di un fenomeno sociale ormai ampiamente riconosciuto: la migrazione di massa dall'Europa dell'Est all'Europa occidentale avvenuta nel corso del Novecento ed esauritasi negli ultimi anni del secolo a seguito della caduta della Cortina di Ferro e al crollo dell'Unione Sovietica. Semplice migrazione in alcuni casi, vero e proprio esilio politico in altri, tale dinamica sociologica ha determinato un caso particolare nel panorama letterario delle nazioni occidentali: la comparsa di un numero piuttosto alto di scrittori stranieri in lingua seconda.

In questo contesto, l'esperienza letteraria di Kristof può definirsi come un caso a sé stante. Al contrario dei forse più noti casi letterari di Kundera o Cioran, entrambi scrittori in lingua straniera per scelta più che per necessità, e a differenza di Beckett, il cui bilinguismo è, al pari di quello nabokoviano, una strategia stilistica ponderata e fondata su una profonda padronanza della lingua e della cultura di arrivo, l'adozione del francese in Kristof non risponde né a una scelta linguistica d'elezione, né tantomeno a una volontà di integrazione nella cultura di arrivo. Essa descrive piuttosto un percorso di apprendistato linguistico e letterario nel quale la rielaborazione del trauma dell'esilio, che rimane peraltro perennemente irrisolto, assume una dimensione preponderante.

Basta in fondo leggere alcune dichiarazioni fatte dall'autrice alla fine di una brillante carriera letteraria, per comprendere come lo scrivere in lingua straniera non sia in fondo mai riuscito a portare a termine alcun processo di riparazione, né di integrazione culturale.

L'écriture n'est pas une thérapie. Au contraire, j'ai souffert encore plus d'écrire ce livre. L'écriture ne m'aide pas. C'est presque suicidaire. Ecrire, c'est la chose la plus difficile au monde. Et pourtant, c'est la seule chose qui m'intéresse. Et pourtant, elle me rend malade. (Savary 1995, 21)

E ancora, a un intervistatore ungherese che, in occasione del cinquantenario della rivoluzione ungherese del 1956, le domandava cosa avesse significato la fuga, rispondeva:

I regret that I ever left. From every aspect possible. As the years passed, I felt more and more drawn back to this country. [...] I write in French, but I am still Hungarian. I have a Hungarian passport, too: I got one again. They recognise me and respect me highly in Switzerland. I think of myself as an outsider. (Nagy 2006)

L'opera letteraria di Kristof è stata in questo senso più volte male interpretata dalla critica, che la ha volentieri derubricata o come esempio paradigmatico di una stentata padronanza linguistica assurta a stile letterario, o come il risultato di una esperienza letteraria nata esclusivamente in virtù dell'esilio e, in fondo, ad esso confinata. La realtà dell'opera kristofiana contraddice però pienamente queste interpretazioni, poiché non solo essa si estende al periodo precedente l'esilio (numerose sono le poesie ungheresi che, peraltro, Kristof era in procinto di pubblicare in un'edizione bilingue ungherese/francese prima della sua morte, avvenuta nel 2011), ma presenta, in particolare nei numerosi inediti e negli avantesti delle opere pubblicate (cfr. trascrizione in **APPENDICE C**), caratteristiche stilistiche che non disdegnano il lirismo, elemento invece avulso dalla scrittura del più noto dei testi kristofiani, *La Trilogie des jumeaux*.

Si può insomma affermare che la scarna prosa delle ultime opere sia in realtà il risultato di un lungo processo di revisione poetico-stilistica che è rimasto finora negletto, in parte a causa della modalità piuttosto frammentaria di pubblicazione delle opere di Kristof, in parte per il numero considerevole di inediti ancora oggi conservati nel fondo degli Archives Littéraires Suisses di Berne dedicato all'autrice – a tal riguardo, basti pensare che *Le Grand Cahier*, primo dei tre volumi de *La Trilogie des jumeaux*, è scritto circa trenta anni dopo l'arrivo in Svizzera. Se la notorietà seguita alla pubblicazione de *La Trilogie*, assieme alla pubblica dichiarazione da parte dell'autrice di non avere più nulla di scrivere,¹ ha avuto il merito di spingere gli editori, a partire dagli anni Duemila, alla riesumazione di inediti d'autore (le novelle raccolte in *C'est égal*, *L'Analphabète* e il teatro sono stati pubblicati tutti dopo il 1998), essa ha anche contribuito a creare una discreta confusione cronologica riguardo l'opera dell'autrice ungherese. Come nota Erdman 2002, in un bel saggio dedicato tema della violenza e allo straniamento ne *La Trilogie*, molti critici non solo non hanno tenuto conto della scelta di una lingua straniera nell'analisi stilistica dell'opera, ma non hanno spesso considerato il fatto che lo stile minimale della prosa potesse rispondere più a un'esigenza rappresentativa legata alla tipologia del tema trattato (i traumi storici della guerra e del totalitarismo) che ai limiti culturali imposti dall'esilio.²

Questo è dunque lo scopo di questo capitolo: da un lato restituire coesione e coerenza cronologica all'opera di Kristof per mezzo dell'analisi sia delle opere edite, sia di alcune *pièces* teatrali inedite che mi paiono gettare nuova luce sul processo di

¹ Dopo la pubblicazione di *Hier* (1995), l'ultimo dei suoi romanzi, Kristof affermerà di voler porre fine alla sua carriera di scrittrice. Cfr. Armel 2005, 15: «Tout m'est égal maintenant, même l'écriture. Ça m'a beaucoup importé mais plus maintenant».

² Erdman 2002, 92: «on a trop vite interprété la trilogie comme une façon de dépasser la situation de l'exile propre à l'auteure. Trop hâtivement, on a parlé de sa langue littéraire «réduite au minimum» comme effet de l'aliénation de l'exil, afin d'évoquer la vitalité restreinte et la dureté de la vie au temps de la guerre. Indépendamment de la biographie de l'auteure, joindre le récit d'une situation de guerre à une réduction linguistique plutôt qu'à un style métaphorique et travaillé tombe sous le sens. Du point de vue narratologique, il est plus facile d'expliquer la «langue réduite au minimum» d'Agota Kristof par le circonstances de l'action représentée que par sa biographie».

apprendistato letterario dell'autrice;³ dall'altro mostrare come la pregnanza stilistica dell'opera kristofiana tragga il suo valore estetico da alcune delle strategie di denegazione, sia della dimensione storica, sia di quella biografica, enunciate nei capitoli precedenti.

Partirò da una riflessione psicoanalitica sul poliglottismo, per arrivare poi all'analisi dei primi testi scritti dall'autrice durante gli anni Settanta e infine alla lettura dei testi più noti. Alla fine di questo cammino, che affianca all'analisi testuale alcune tra le principali teorie psicolinguistiche, spero di chiarire cosa si cela dietro quella che Manganelli definì, senz'altro a ragione, come «una prosa di perfetta, *innaturale* secchezza» (corsivi miei).

VI.2 Lingua madre e *langues ennemies*: dal polilogismo al diniego

Nell'ormai celebre studio *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica* (1990), Amati Mahler, Argentero e Canestrì approfondiscono e per certi versi illuminano la complessa dimensione psicologica inerente i casi di polilinguismo e di poliglottismo. Ciò che utilizzerò ai fini del mio discorso riguarda esclusivamente il secondo dei due casi, il poliglottismo, definito come il caso di acquisizione tardiva di una o più lingue straniere in seguito all'età di dodici anni, ossia nel momento in cui la personalità è formata e le costellazioni emotive individuali sono ormai indissolubilmente legate a un'unica lingua: la lingua madre, appunto. Nell'analizzare numerosi casi, patologici e non, di poliglottismo gli studiosi evidenziano un fenomeno che pare legare in modo piuttosto costante la lingua madre alla/e lingua/e acquisita/e in età adulta: il polilogismo. Mutuato da una rielaborazione todoroviana della nota teoria di Bachtin,⁴ il concetto viene esteso dagli autori oltre il

³ I testi inediti sono stati da me individuate, lette e trascritte durante un periodo di ricerca presso il Fondo Kristof degli Archivi Letterari Svizzeri di Berna finanziato da una borsa di studio della Confederazione Svizzera.

⁴ Cfr. Todorov 1985. Si tratta del saggio dal titolo *Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie*, nato come intervento al convegno del 1981 di Rabat dedicato al bilinguismo. In esso l'autore lega una riflessione sul

senso sociale, anche alla dimensione individuale intrapsichica; in tal modo esso permette loro di dare ragione del complesso rapporto gerarchico che si crea nel sistema idiomatico dell'individuo poliglotta:

le specificità idiolettali del soggetto, nelle particolarissime composizioni che queste assumono in ogni caso, la convivenza di più sistemi e più linguaggi interni allo stesso individuo, le fratture e le articolazioni tra linguaggi che conservano l'impronta temporale ed emozionale dei diversi vissuti [...] offrono appoggi avidi a un pensiero non meccanico che indagli le ragioni del polilogismo soggettivo; un pensiero che, senza misconoscere le tesi bachtiniane del polilogismo della lingua stessa, riesca ad articolarlo dinamicamente e strutturalmente nella soggettività. (357)

Ciò che appare rilevante ai fini del nostro discorso è la dimostrazione che il multilingue, oltre alla possibilità concreta, e forse ovvia, di attingere variamente ai sottoinsiemi di parole provenienti da lingue diverse in suo possesso (il polilogismo in senso proprio), ha anche la capacità, più o meno conscia, di alternare e graduare, per mezzo delle diverse lingue, difese e resistenze psichiche (Amati Mehler, Argentieri, Canestri 1990, 146). I differenti codici linguistici assurgono quindi a un doppio ruolo potenziale: essi sono sia serbatoi di ricchezza espressiva, nel momento in cui dialogano attivamente tra di loro e convergono nella «creazione di nuove vie associative e connettive tra i sistemi di rappresentazioni, attraverso combinatorie inedite che prima non erano a disposizione del soggetto» (363), sia cause di scissione, di *splitting* della personalità. In tal caso i codici linguistici saranno posti alla mercé dei meccanismi difensivi del singolo soggetto e potranno essere asserviti tanto alla rimozione, quanto al ritorno del rimosso (157). La storia individuale è dunque il perno dell'organizzazione del complesso rapporto tra lingua madre e lingue acquisite: essa determina le potenzialità espressive che i singoli idiomi potranno o meno acquisire.

polilogismo insito in ogni individuo (inteso come la gerarchia interna dei dialetti, dei gerghi e dei lessici familiari) alla propria esperienza personale di bilingue. Nell'esperienza di Todorov il bilinguismo si configura come elemento di scissione, dal momento che ogni differente idioma possiede, secondo l'autore, una vocazione alla globalità che impedisce l'instaurarsi di un vero dialogo tra lingue differenti.

L'esilio, così come la migrazione, è, in questo senso, un caso paradigmatico di una mancata integrazione felice tra linguaggi, poiché in questa particolare circostanza l'acquisizione della lingua seconda è indissolubilmente legata a un senso di perdita, in taluni casi a un vero e proprio trauma. Come afferma Grinberg 1990, l'emigrazione «può essere compresa nella categoria dei traumi accumulativi e da tensione, con reazioni non sempre esplosive e manifeste, ma dagli effetti profondi e duraturi» (27). La perdita della patria e del *patrius sermo*, la quale sottopone l'emigrato a una fase di disorganizzazione e lo costringe a una successiva e non sempre realizzabile riorganizzazione (29), viene pertanto associata in modo quasi naturale dal soggetto alla liquidazione di un passato doloroso: in questa ottica la lingua seconda può assumere sia il ruolo costruttivo di linguaggio di riparazione, di rielaborazione del trauma, favorendo il dialogo intrapsichico tra i differenti codici linguistici; sia quello alienante di schermo e porsi, dunque, come elemento di discontinuità, di scissione tra un Io passato che si esprime secondo l'idioma materno e un Io presente che invece parla la lingua acquisita.⁵ Come affermano gli autori de *La Babele dell'inconscio*, i processi di scissione atti a proteggere il nucleo autentico del sé nei casi di emigrazione possono sfruttare i diversi registri linguistici come un mezzo per organizzarsi ed esprimersi (336).

Il caso letterario di Kristof si situa di certo più sul secondo versante che sul primo, anche se è importante rilevare come la sclerotizzazione della lingua francese e l'abbandono definitivo dell'ungherese come lingua letteraria sia in realtà una risposta tutt'altro che immediata alla migrazione. Al di là di tale precisazione, resta vero il fatto che in Kristof non si instaura mai un reale polilogismo (del quale la mancata pubblicazione delle poesie in edizione bilingue avrebbe forse potuto rappresentare un primo tentativo): il dialogo tra le due lingue, che in un primo tempo, e in particolare

⁵ Si parla in questo caso di bilinguismo additivo e sottrattivo (Lambert 1977), per indicare il vantaggio o lo svantaggio derivante dall'incremento di stimoli provocato dall'esistenza simultanea di due lingue. A tal proposito è interessante la precisazione di Amati-Mahler 1990, 271-2: «A determinare che questa simultaneità di due o più lingue si traduca in un beneficio o in una perdita per il soggetto, intervengono l'ambiente socioculturale e lo status delle lingue in questione [...] ai fattori socioculturali si possono agevolmente associare [...] i fattori psicologici: conflitti, inibizioni, scissioni, rimozioni che, nella fattispecie, possono creare fenomeni di "sottrazione". Viceversa una buona integrazione psicologica può favorire aumenti della creatività, fenomeni additivi favoriti dalla padronanza di più lingue e culture».

nelle opere degli anni Settanta, delinea una situazione di “bilinguismo complementare” o, se si vuole, di diglossia – ad ognuna delle due lingue pertiene in modo esclusivo un campo specifico e uno specifico vissuto (Ferguson 2000) – lascia man mano il posto alla cancellazione totale dell’ungherese e, assieme a esso, della sfera emotiva.

Come nota Miletic 2008, in uno studio sulle scritture migranti nella letteratura francese del XX secolo, la lingua madre sembra infatti avere sempre un segreto vantaggio emotivo sulle lingue acquisite, anche nei casi in cui il parlante decida di non utilizzarla a favore della lingua seconda.⁶ In particolare nei casi di poliglottismo, la lingua madre, che contiene in sé la serie di costellazioni emotive legate all’infanzia e alle figure parentali, è portatrice di una carica simbolica del tutto particolare che si lega alle fantasie e ai conflitti più primordiali.⁷ La perdita di un contesto che condivide la lingua e la cultura di origine, assieme alla necessità di acquisire un nuovo codice linguistico, determina pertanto nel soggetto una situazione simile a quella definita da alcune tra le più note teorie psicoanalitiche come “trauma da perdita del contenimento” (Rank 1924; Bion 1970; Winnicott 1971).⁸

È probabilmente in quest’ottica che vanno lette le dichiarazioni dell’autrice riguardo al rapporto ambivalente con la lingua francese, definita più volte come *ennemie* e tuttavia scelta come mezzo espressivo privilegiato, financo esclusivo. Il capitolo di *L’Anaphabète* intitolato *Langue maternelle et langues ennemies* conferma il valore emotivo della lingua materna⁹ e, nello stesso momento, illumina il rapporto con

⁶ Miletic 2008, 22-3: «The language is probably the most routed component of any culture. As the loss of the mother tongue belongs to the same experience of loss caused by migration, it can be easily associated with the mother figure. The relationship which exists between the mother tongue and the mother figure is mainly built through the original language acquisition».

⁷ Sul tema cfr. Greenson 1978, in particolare il saggio *La madrelingua e la madre*, uno dei più importanti contributi psicoanalitici allo studio del ruolo della lingua primaria nei casi di multilinguismo. Qualche anno prima, anche Stengel 1939 aveva evidenziato il maggiore potere visivo ed evocativo delle parole apprese durante l’infanzia, periodo nel quale l’apprendimento del linguaggio è legato a doppio filo allo sviluppo psicoaffettivo del soggetto.

⁸ Per Rank 1924, si tratta del trauma della nascita, inteso come ferita primordiale dovuta all’abbandono dello stato intrauterino, la cui incompiuta rielaborazione determinerebbe l’esistenza di nevrosi e di psicosi nell’individuo adulto. Per Bion 1970 e Winnicott 1971 è invece la perdita della madre come oggetto contenitore delle emozioni e delle angosce del bambino a determinare una mancata corretta costruzione dell’Io, e la conseguente perdita della capacità di autocontenimento nella vita adulta.

⁹ L’A 24: «Au début il n’y avait qu’une seule langue. Les objets, les choses, les sentiments, les couleurs, les rêves, les lettres, les livres, les journaux étaient cette langue».

la lingua straniera, percepita sin dall'infanzia come elemento di dominazione e di repressione (in questo caso non si tratta del francese, bensì del tedesco dei soldati nazisti, lingua che ricorda anche il lungo periodo di dominazione asburgica, e del russo dell'oppressione sovietica):

Quand j'avais neuf ans, nous avons déménagé. Nous sommes allés habiter une ville frontière ou au moins le quart de la population parlait la langue allemande. Pour nous, les Hongrois, c'était une langue ennemie, car elle rappelait la domination autrichienne, et c'était aussi la langue des militaires étrangers qui occupaient notre pays à cette époque. Un an plus tard, c'étaient d'autres militaires étrangers qui occupaient notre pays. La langue russe est devenue obligatoire dans les écoles, les autres langues étrangères interdites. Personne ne connaît la langue russe. Les professeurs [...] n'ont aucune envie de l'enseigner. Et de toute façon, les élèves n'ont aucune envie de l'apprendre. [...] C'est avec le même manque d'enthousiasme que sont enseignées et apprises la géographie, l'histoire et la littérature de l'Union soviétique. (L'A 23)

Da subito dunque la questione del trauma dell'apprendimento di un idioma straniero si struttura su due piani differenti e intimamente connessi: il primo, storico-sociale, relativo alla negazione della libertà e della cultura nazionali (nel caso magiaro si tratta di due lunghe oppressioni straniere, l'austriaca e la sovietica);¹⁰ il secondo, personale e psicologico, legato all'apprendimento forzato del francese seguito all'esilio:

C'est ainsi que, à l'âge de vingt et un an, à mon arrivé en Suisse, et tout a fait par hasard dans une ville où l'on parle français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie. Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. C'est pour cette raison que

¹⁰ Indicativo il capitolo de *L'Analphabète* dedicato alla morte di Stalin, nel quale l'autrice descrive l'indottrinamento intellettuale attuato nell'Ungheria sovietica, fenomeno condannato come uno dei danni maggiori del regime. Cfr. L'A 27: «Ce que l'on ne pourra jamais mesurer, c'est le rôle néfaste qu'a exercé la dictature sur la philosophie, l'art et la littérature des pays de l'Est. En leur imposant son idéologie, l'Union soviétique n'a pas seulement empêché le développement économique de ces pays, mais elle a essayé aussi d'étouffer leur culture et leur identité nationales. ».

j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison et c'est la plus grave: cette langue est en train de tuer ma langue maternelle. (ibid.)

Come nota Grinberg 1990, il senso di perdita dell'unica lingua ritenuta autentica è un sentimento molto frequente nel caso degli esiliati,¹¹ nell'esperienza dei quali la dimensione storica del trauma assume un'importanza fondamentale, dal momento che sono di norma le condizioni storico-sociali del paese d'origine a imporre la partenza e a rendere impossibile il ritorno (due aspetti, questi, che segnano una differenza fondamentale nell'evoluzione del processo del migrante e dell'esiliato). In Kristof tale processo di abbandono dell'idioma materno sembra, però, piuttosto volontario e non immediato, ed è probabilmente legato a doppio filo al cambio netto di genere letterario che l'esilio impone alla scrittrice. Il più grande equivoco concernente l'opera di Kristof riguarda proprio lo statuto della scrittura dell'autrice, scrittura che non nasce affatto con l'esilio, ma che si manifesta sin dai primi anni dell'infanzia e dell'adolescenza. Come scrive nell'unica opera dichiaratamente autobiografica, *L'Analphabète* (1994), Kristof non ha mai perduto la certezza che avrebbe scritto «n'importe où, dans n'importe quelle langue» (40); già durante gli anni del liceo, infatti, l'autrice si misura con la scrittura per la scena e pubblica poesie in ungherese.¹² Al suo arrivo in Svizzera, Kristof non abbandona subito l'abitudine di comporre liriche nella lingua materna; come scrive Lathion 2009: «la création de poèmes hongrois s'est poursuivie à Neuchâtel, durant les cinq années éreintantes de travail en usine et de transition linguistique» (66). L'accesso ai testi poetici, circa sessanta, tuttora conservati nel fondo degli Archivi Letterari Svizzeri, è stato tuttavia interdetto dall'autrice, la quale ha mano a mano preso distanza

¹¹ Grinberg 1990, 117: «Alcuni, usando la nuova lingua, si sentiranno “mascherati” e avranno la sensazione di aver perso la lingua che per loro è quella “autentica”».

¹² Nagy, 2006: «I had started writing well before we left. I was fourteen when I began. I was writing poetry at that time. All that I wrote in Hungary was lost. When we moved to Switzerland, I went on writing in Hungarian. That was still poetry. Out there, my works were first published in the emigrant periodical *Magyar Irodalmi Újság* (Hungarian Literary Review) which was printed in Paris». Cfr. anche Szekeres 2011. Nell'intervista l'autrice stessa dichiara: «I continued to write in Hungarian as well for quite a long time, for five years at least».

da un lirismo sempre più percepito come «un mensonge des sentiments» (Bimpage 2001).¹³

Si è già avuto modo di ricordarlo: in seguito all'esilio, per Kristof si delinea una situazione di "bilinguismo complementare", nella quale l'ungherese ricopre il ruolo di lingua letteraria destinata al lirismo, mentre il francese diviene la lingua della prosa. Alla luce di quanto detto finora, apparirà chiaro il motivo di tale bipartizione: la lingua madre, legata al contesto affettivo dell'infanzia, assume su di sé il compito di esprimere la dimensione autobiografica e i sentimenti seguiti all'esperienza traumatica; al contrario, la lingua acquisita permette il distacco necessario alla creazione della finzione letteraria in prosa. Nel corso degli anni, tuttavia, tale "polilogismo letterario", lungi dal favorire la reintegrazione dell'elemento lirico e di quello prosastico, ne favorisce il distacco definitivo, contribuendo addirittura alla cancellazione del lirismo e, con esso, della lingua materna.

Come notano Amati Mehler, Argentieri, Canestri 1990 sulla scorta della teoria freudiana,¹⁴ l'attività del ricordare si configura come una dinamica costante di rielaborazione e ricategorizzazione di frammenti mnestici che si avvale dell'intervento decisivo delle emozioni (153). Con l'acquisizione di un'altra lingua si crea una piccola rivoluzione interna che vede in atto spinte inglobanti e meccanismi difensivi, il cui esito

¹³ Alcune poesie sono apparse in lingua originale a Parigi e Londra, in riviste dedicate a rifugiati ungheresi. Alcuni testi di poesie inedite sono invece stati recentemente pubblicati in «Quarto», 27, 2007, 77-94. Cfr. in particolare il testo di *Berceuse*, esempio di traduzione di una poesia giovanile copiata a memoria in ungherese, poi tradotta in francese. Cfr. anche Durante 2007, la quale evidenzia come spesso la poesia costituisca il primo spunto per l'elaborazione delle opere in prosa. Anche i dossier preparatori di *Hier* si aprono infatti con due poesie ungheresi: *Vàrtlak (J'attendrai)* e *Nincsmiért jàrdàt cserélni (Il n'y a pas de raison de changer de trottoir)*. Nove poesie sono invece reperibili unicamente in traduzione tedesca, nella traduzione di Barbara Frishmuth, sulle pagine della rivista *Manuskripte* (98, 1987). Dalle poesie in traduzione tedesca emerge in modo evidente la nostalgia per la patria, allegorizzata in quasi tutti i componimenti da immagini notturne di boschi autunnali. Frequenti anche le immagini del corridoio oscuro – "la vita intera/ un lungo e buio corridoio" – della strada dritta senza uscita – "senza peso andate su strade dritte / che non portano da nessuna parte" – e della stazione – "salutate con mani senza luce /finché non vi dissolvete nello sfrecciare di un treno puntuale" – come metafore della vita dell'esiliato (*Emigrati* è peraltro il titolo di uno dei nove componimenti). Si vedrà come tali immagini tornino spesso anche nelle ambientazioni delle *pièces* teatrali.

¹⁴ Cfr. la nota lettera di Freud a Fliess del 6 dicembre 1896: «La novità della mia teoria sta dunque nella tesi che la memoria non sia presente in forma univoca ma molteplice, e venga fissata in diversi tipi di segni. [...] Vorrei sottolineare il fatto che le successive trascrizioni rappresentano la realizzazione psichica di successive epoche della vita. La traduzione del materiale psichico deve avvenire al confine tra due di tali epoche [...]. Un insuccesso nella traduzione è ciò che clinicamente si chiama rimozione».

sarà deciso, di volta in volta, dalle vicissitudini del singolo individuo. Il caso di Kristof è in questo senso paradigmatico: da un'iniziale scissione dal chiaro ruolo difensivo, attraverso la quale il materiale emotivo doloroso legato alla perdita della patria viene relegato all'idioma materno, si passa alla totale cancellazione di quest'ultimo. Tale cancellazione sembra a tutti gli effetti definibile nei termini di un diniego. Lungi dal rappresentare una reale rimozione – il trauma personale dell'esilio quello storico legato alla seconda guerra mondiale e al regime sovietico sono tutt'altro che assenti dalle opere – essa si configura come una negazione semantica (Freud, lo ricordo, con il termine *Verleugnung* intende un rinnegamento di cui ci si avvale per difendersi dalle pretese della realtà e non, come nel caso della *Verdrängung*, da richieste pulsionali intrapsichiche) che, in questo caso specifico, fa della cancellazione della lingua ungherese il suo elemento primario. In ottica psicolinguistica, si tratta dell'eliminazione di un intero sistema di segni (la lingua madre) e, di conseguenza, della descrizione del mondo a esso peculiare; per dirla in altri termini, del diniego di un intero livello simbolico della mente, quello emotivo legato alla sfera dell'idioma materno – lo ammette la stessa autrice: «I got fed up with my poems. They were too lush and too emotional. I wanted to write in a way that was drier and more objective» (Nagy 2006).

VI.3 *Il teatro: uno spazio di apprendistato letterario.*

All'arrivo in Svizzera, con due borse contenenti il necessario e nient'altro – «j'ai laissé en Hongrie mon journal à l'écriture secrète, et aussi mes premiers poèmes» (L'A 35) – Kristof ricopia a memoria in ungherese alcune delle poesie scritte in patria. Diversi di questi componimenti, nel tempo tradotti in francese dall'autrice, appaiono soltanto negli avantesti delle opere (l'unico a comparire prima ne *Le Rat qui passe* e poi come *exergon* di un'opera edita è *Hier*, traduzione di una delle sue prime poesie

ungheresi):¹⁵ alcuni sono posti in apertura ai manoscritti di alcune opere, senza alcuna indicazione editoriale; altri sono stati rielaborati in brani di prosa (molti sogni presenti in *Hier* provengono dalla rielaborazione di poesie ungheresi); altri ancora sono stati invece inglobati nel corpo di *pièces* teatrali inedite risalenti agli anni Settanta e Ottanta.¹⁶

Come afferma Lathion 2009:

Le théâtre, chez Agota Kristof, intervient très tôt – dès les années d'internat elle fait partie de la troupe théâtrale de son lycée – comme une sorte de contre-point et de consolation à ce qui est déjà un premier exil. À Neuchâtel, au début des années 70, elle renoue avec ce genre qui lui permet, dans sa nouvelle langue, d'utiliser le langage quotidien qu'elle privilégie tout en évitant les descriptions qui l'indiffèrent. (67-8)

Sebbene la scrittrice ne abbia sempre evidenziato le motivazioni pratiche – «c'était plus facile [...]. Il n'y avait pas de descriptions à écrire: juste un nom à mettre devant aux interventions de chaque personnage» (Armel 2005, 94) – quella del teatro si rivela come qualcosa di più di una scelta obbligata da una scarsa padronanza linguistica, in particolare alla luce dei molti materiali inediti. Invece di essere il banco di prova di un'apprendista della lingua francese, il teatro è piuttosto il terreno sul quale si costruisce lo stile delle opere maggiori: nei numerosi testi scritti durante gli anni Settanta e Ottanta per il teatro e per la Radio Svizzera, il lirismo giovanile e il cinismo della scrittura matura si fondono in modo evidente, da un punto di vista sia tematico sia linguistico. I testi di queste opere sono infatti la fucina dalla quale scaturiscono i temi delle opere maggiori:¹⁷ non solo *La Trilogie* nasce, per ammissione della stessa autrice, come se fosse un copione teatrale – «Quand j'ai commencé à écrire *Le Grand Cahier*, c'était

¹⁵ «Hier tout était plus beau/ la musique dans les arbres/ le vent dans mes cheveux/ et dans tes mains tendues/ le soleil».

¹⁶ Cfr. le due poesie incluse nel testo de *Le fossé* (cfr. **APPENDICE C**).

¹⁷ Cfr. Benedettini 2006, 153:«Le *pièces* teatrali di Agota Kristof [...] contengono già gli spunti narrativi che andranno a costruire il sistema immaginativo dei più celebri romanzi posteriori. In essa esse si trova una reazione meditata alle esperienze della Rivoluzione ungherese, della fuga in Svizzera, insieme con un tentativo di inquadrarle in un'ottica distaccata testimonianza. Bisogna aggiungere il ricorso all'umorismo nero per affrontare le rovine e i terrori della Storia».

comme des scènes de théâtre que je décrivais» (Armel 2005, 94) –, ma non è infrequente assistere a processi di trasformazione di testi teatrali in novelle o in parti di romanzi.¹⁸ Dal punto di vista stilistico, è certo che la lunga frequentazione con uno stile poco descrittivo come quello della scrittura per la scena abbia avuto un ruolo nella modellazione della crudezza dello stile maturo, tuttavia, malgrado la loro natura performativa, le *pièces* presentano spesso uno stile di più lirico e più letterario dei romanzi. Tale paradosso è probabilmente dovuto all'epoca di scrittura dei testi teatrali, i quali sono composti, come si è già detto, in un momento nel quale non si è ancora compiuto un definitivo distacco dal patrimonio della lingua materna. Come ammetteva la stessa scrittrice in una recente intervista, alcuni tra i primi testi scritti in francese nascono proprio come rielaborazioni in prosa di poesie ungheresi (un'operazione letteraria, questa, in seguito totalmente ripudiata dall'autrice):

C'était à partir des poèmes que j'avais composés auparavant en hongrois. J'ai essayé de les traduire en français. C'était pour moi plutôt une tentative de les traduire en français, mais en prose, avec beaucoup de changements. C'est tellement vieux [...]. Peut-être que je vais le refaire une fois, mais, je n'aime jamais ce que j'ai écrit avant. La Trilogie, ça va encore, mais le reste, je n'aime pas y penser. (Durante 2007)

Si potrebbero grosso modo suddividere le ventitré *pièces* in due gruppi: un teatro più strettamente lirico-autobiografico, legato al trauma personale dell'esilio, più incline al lirismo e vicino al genere dell'*autofiction*; un teatro metafisico, da Yotova 2009 giustamente paragonato al teatro della crudeltà di Antonin Artaud, nel quale la dimensione storica del trauma (il trauma della seconda guerra mondiale e la mancanza di libertà del regime comunista ungherese, causa diretta del trauma personale dell'esilio) assume i tratti di una rielaborazione piuttosto astratta che fa della distopia la sua figura preponderante. Dei due gruppi è certamente il secondo a essere più noto al grande

¹⁸ Cfr. caso delle *pièces* inedite *La Pluie* e *Un train pour le nord* divenute, con minime modifiche, la prima un capitolo di *Hier*, l'altra una novella di *C'est égal*.

pubblico: le otto *pièces* pubblicate da Seuil, così come le sole due pubblicate in Italia,¹⁹ appartengono infatti all'ultima tipologia e sono state probabilmente scelte dalle case editrici sia per la loro maggiore aderenza allo stile e alla crudezza di temi dell'opera maggiore – *La Trilogie* – sia per la loro vicinanza a un filone teatrale più noto e di successo, come quello dell'assurdo di maeterlinkiana e beckettiana memoria. Di nuovo, dunque, l'operazione editoriale compiuta su Kristof confonde le carte a favore di una "scrittura della crudeltà" che tuttavia, alla luce dell'intera produzione letteraria dell'autrice, appare come una conquista tutt'altro che immediata. Tenterò, attraverso la lettura di alcune tra le *pièces* edite e inedite che mi paiono più significative, di chiarire questa questione e di restituire almeno in parte alla poetica kristofiana le tappe del suo farsi (per la trascrizione completa dei testi cfr. **APPENDICE C**).

V.4 *Le pièces autofinzionali*

Ciò che la critica non ha mai mancato di sottolineare è la matrice autobiografica della scrittura kristofiana.²⁰ Bacholle 2000 ha però il merito di aver riconosciuto per prima la vicinanza dell'opera kristofiana al genere dell'*autofiction*. Sono consapevole del dibattito riguardante la natura problematica di tale genere,²¹ tuttavia esso, nel suo

¹⁹ I soli tre testi teatrali pubblicati in Italia sono *L'heure grise ou le dernier client*, *La clé de l'ascenseur*, apparsi in una raccolta del 1998 per i tipi di Einaudi, e il quasi sconosciuto *Line, le temps*, pubblicato nel 2006 da Casagrande. In Francia, invece, il teatro di Kristof è stato parzialmente pubblicato da Seuil in due differenti raccolte: *L'Heure grise et autres pièces* (1998) – che riunisce le *pièces John et Joe* (1972), *La Clé de l'ascenseur* (1977), *Un Rat qui passe* (1972), *L'Heure grise ou le dernier client* (1975-84) – e *Le Monstre et autres pièces* (2007) – che raccoglie le *pièces Le monstre* (1974), *La Route* (1976), *L'Épidémie* (1975), *L'Expiation* (1982).

²⁰ Bornand 1999; Petitpierre 2001; Benedettini 2002; Dollé 2004; Riboni-Edme 2007; Miletic 2008; Ràkòczy 2009; Yotova 2011.

²¹ Il concetto di *autofiction* è complesso e dibattuto nel campo della teoria della letteratura. Teorizzato come genere autonomo da Dubrovsky 1977, esso indica in origine i casi in cui il patto autobiografico si accompagna alla non identità tra autore e personaggio e viceversa. In altri termini, la categoria si riferisce ai casi letterari in cui l'autore appare nel testo senza la volontà di scrivere un'autobiografia o, viceversa, decide di finzionalizzare accadimenti autobiografici ricorrendo ad alter ego di carta. La possibilità di una tale pratica letteraria era però già stata fortemente messa in discussione sia da Lejeune 1975 – che nota come il patto autobiografico neghi in modo consequenziale la pratica dell'*autofiction* – e da Genette 1972 – che riduce il genere a una sorta di pratica autobiografica mascherata, nella quale la finzione serve all'autore come mezzo per superare lo scoglio dell'esibizione pubblica della propria persona. Per una

senso più ampio di «finzionalizzazione del fattuale e attualizzazione del fittivo» (Darrieusecq 1996, 378) – senso che include sia i casi di omonimia personaggio-autore in narrazioni fittizie, sia il caso di messa in intreccio di fatti autobiografici per mezzo di *alter ego* dell'autore – mi pare descrivere in modo piuttosto attinente la natura di alcune *pièces* kristofiane sconosciute al grande pubblico. Sono esse, infatti, a costituire il terreno sul quale si misura una lotta tra lingua madre e *langue ennemie*, tra memoria del trauma e volontà di denegazione, che Bacholle ha a ragione avvicinato al processo di *double bind* teorizzato da Watzlavich.²² La studiosa paragona il caso della scrittrice ungherese ai casi di doppio legame, nei quali l'individuo si trova imprigionato tra due sistemi di comunicazione differenti e contraddittori tra di loro (un esempio molto comune di tale dinamica è quello in cui la prossemica del nostro interlocutore contraddice il senso del suo messaggio verbale): con Kristof si tratterebbe di una lotta tra due codici linguistici e due culture non comunicanti tra loro, situazione alla quale la scrittura fornirebbe una sorta di *réorientation*, un mezzo di risoluzione.²³

Secondo una simile interpretazione, la scrittura assume un valore terapeutico, riparativo fondamentale, che si fa più evidente nelle *pièces* autofinzionali, nelle quali i protagonisti, evidenti maschere dell'autrice (ne *Le Fossé* si tratta per esempio di una giovane donna emigrata in una città straniera, ne *Au bout du chemin il y avait l'oiseau mort* di due fratelli che vivono in un villaggio dell'Ungheria comunista), affrontano vicende che sono talvolta riproposizioni, più spesso rielaborazioni simboliche di traumi autobiografici, comunque ascrivibili a due categorie: quella individuale dell'esilio e quello storico-collettiva della guerra e del totalitarismo. In questi testi, i richiami alla patria e alla lingua madre sono ancora forti: come si vedrà, infatti, al contrario che ne *La*

sintesi esaustiva del dibattito cfr. Gasparini 2008. Al di là della correttezza delle singole tassonomie, la pratica autofinzionale mi pare dare conto in modo esaustivo della natura non trasparente di ogni narrazione autobiografica, in particolare quando questa ha a che fare con situazioni traumatiche.

²² Bacholle 2000 si riferisce in particolare all'ampliamento del concetto batesoniano compiuto da Watzlavich 1971, il quale definisce il *double bind* come un'esperienza comune nella vita umana e ne smentisce il valore decisivo nella genesi della schizofrenia, tesi che era invece stata sostenuta da Bateson 1956.

²³ Bacholle 2000, 21: «La *réorientation* consiste à élever la situation [du *double bind*] à un niveau de métacommunication, à lui donner une nouvelle orientation ou direction et par là même à amener a sa résolution. C'est, à notre sens, ce que Kristof a tenté d'effectuer par l'écriture [...]. L'écriture est ainsi le lieu et l'instrument de la résolution du *double bind* et de la *réorientation*»

Trilogie e delle opere degli anni Ottanta, le ambientazioni mantengono un carattere storico riconoscibile; la prosa, inoltre, risente ancora del lirismo giovanile.

VI.4.1 *Le Fossé: la lingua madre e il senso di colpa*

Un testo molto interessante ai fini di un'indagine del ruolo della lingua madre nel costituirsi dello stile letterario maturo è l'inedito *Le Fossé* (il cui titolo originario, poi cassato dall'autrice, è *Ombres*). Il dattiloscritto del copione, mai pubblicato e con tutta probabilità mai rappresentato – fu probabilmente scritto per la Radio Svizzera – non riporta alcuna indicazione cronologica relativa alla data di composizione; tuttavia lo stile e i temi dell'opera, molto simili a quelli di altre *pièces* degli anni Settanta, fanno pensare a una composizione piuttosto vicina all'esperienza dell'esilio. La vicenda, chiaramente autobiografica, descrive sprazzi dell'esistenza alienata di una giovane donna straniera che lavora come operaia in una fabbrica di orologi in una tranquilla quanto cupa cittadina su un lago (ambientazione che al lettore non può non ricordare Neuchâtel). Affine al romanzo *Hier* per temi e per atmosfera onirica (questa *pièce* potrebbe infatti essere considerata come una prima redazione del romanzo), il testo, che si costruisce attorno a due personaggi femminili (una giovane donna protagonista, indicata nel copione come Elle, e un'anziana di nome Thérèse) inizia con una scena invernale, ambientata in una piccola stazione:

Le village. Fin d'hiver, peu de neige. Dimanche après-midi, quatre heures. Une jeune femme descend vers la gare. Thérèse /vieille dame/ est assise sur le banc, le dos tourné au village. Il n'y a qu'un banc, aussi la jeune femme s'assoit-elle à côté de Thérèse. Elle enlève un de ses souliers et elle en regarde le talon cassé.

Thérèse : – Vous partez ?

Elle : – Oui. Vous aussi?

Thérèse : – Non. J'attends quelqu'un.

Le train arrive. Les deux femmes se mettent debout. La jeune femme monte dans le train et, par la fenêtre, elle regarde Thérèse, qui reste seule à la gare.

Tra le due donne, che il lettore comprende essere entrambe straniere, si crea un legame particolare: è infatti soltanto a Mère Thèrese che la giovane racconta il suo passato, confessando in modo inaspettato ciò che le impedisce di svolgere un'esistenza normale e serena (nel corso della lettura il lettore si accorge che la giovane è incapace di relazioni sentimentali e vive in un stato di sospensione emotiva):

Au village. Une semaine plus tard. Soleil. Leu deux femmes sont assises dans le jardin de Thérèse.

Thérèse: – D'ici, on volt la forêt. J'aime regarder la forêt.

Un temps.

Elle: – Nous étions cachées dans la forêt, maman et moi.

Thérèse: – Quand ?

Elle: – Il y a longtemps. Pendant la guerre. Las troupes ennemies étaient proches de la ville et les habitants fuyaient vers les bois. Moi aussi, avec ma mère. Mon père n'était pas avec nous. Il était à la guerre. Vers le soir ma mère avait décidé de rentrer en ville pour chercher des couvertures, parce qu'il était probable que nous devrions passer la nuit dehors. Les nuits sont froides au mois de mars. J'étais seule après son départ, parmi des gens inconnus et sévères. Un peu plus tard, pas loin de nous, une bombe tomba dans la forêt. Après il y eut un long silence.

Per evocare il ricordo traumatico, la narrazione ricorre all'analessi e descrive la scena in tempo reale:

Une forêt. Fumée de la bombe.

Elle : – On n'osait pas relever la tête, sauf quand on entendit un cri.

Une voix d'enfant : – Maman ! Maman !

La fumée se dissipe. Une fillette / 10 ans / se baisse sur un cadavre, et crie sans cesse :
maman ! Une autre fillette / la jeune femme / effrayée, regarde la scène et s'enfuit, en

courant hors de la forêt. Elle arrive sur une large route, court dans la direction de la ville en criant: maman ! De loin, on voit la mère qui se retourne quand elle entend la voix de sa fille, et court vers elle.

Un avion envoie une rafale de mitrailleuse sur la route. La mère tombe. La fillette court à elle, et se baisse sur sa mère qui tourne la tête vers elle :

Mère : – Mon petit.

Nouvelle rafale de mitrailleuse. Un homme sort du fossé qui est au bord de la route, et il tire la fillette dans le fossé. Cet homme [...] c'est Le Vieux.

Solo verso la fine del testo, nel momento di *spannung* drammatica e grazie al dialogo con la figura onirica de Le Vieux, sorta di super-Io della giovane donna, il lettore scopre che quello descritto a Mère Thèrese non è che un ricordo di copertura della scena reale, troppo dolorosa da ricordare:

La jeune femme arrive en courant vers la collégiale, et s'arrête brusquement contre le mur. Elle se baisse au-dessus du précipice. Elle veut se tuer. Des pas s'approchent. C'est Le Vieux. Il passe derrière elle, et s'arrête de l'autre côté, à l'ombre d'un arbre. Elle se tourne vers lui.

Elle: – N'est-ce pas, c'était vous qui m'avez tiré dans le fossé, sur cette route où ma mère fut blessée par les avions?

Le Vieux: – Non. Ce n'était pas moi. Ce n'était personne. Qui sortirait d'un fossé, pour sauver un enfant, quand les avions tirent sur la route?

Ce n'était personne.

Les gens sont méchants.

Parce qu'ils ont peur.

Parce qu'ils ne veulent pas mourir.

Vous aussi, vous êtes mauvaise.

Vous avez laissé votre mère blessée sur la route, et vous avez sauté dans le fossé.

Parce que vous aviez peur.

Parce que vous ne vouliez pas mourir.

La route où la fillette court après sa mère. Rafale de mitrailleuse. La mère tombe. Sa fille court à elle et se baisse sur sa mère, qui tourne la tête vers elle et dit :

Mère: – Mon petit.

Une nouvelle rafale de mitrailleuse. La fillette, le regard fixé sur sa mère, recule lentement et disparaît dans le fossé.

Il fossato che dà il titolo alla *pièce*, e che ricorre come immagine traumatica in tutta l'opera dell'autrice, si fa in questo caso immagine di una doppia perdita: della figura materna da un lato (evidente simbolo della patria e della lingua madre) e del mondo dell'infanzia dall'altro (universo abbandonato per sempre nel momento in cui l'istinto di sopravvivenza vince sull'attaccamento al genitore); temi sui quali, peraltro, l'opera di Kristof ritorna in modo quasi ossessivo. Tutto il testo si gioca attorno ai due poli del senso di colpa e del diniego:²⁴ la giovane donna nega di provare nostalgia per ciò che ha lasciato ed esprime a tratti quasi odio per coloro che sono rimasti²⁵ e, nel contempo, è mossa da una grande nostalgia per i paesaggi dell'infanzia, in particolare dall'immagine di una lunga strada senza direzione (simbolo che, come si è già notato per le poesie, allegorizza la vita sradicata dell'esiliato e il processo di oblio cui questi sottopone i ricordi dolorosi).²⁶ Dal punto di vista linguistico è interessante notare come questi due sentimenti contrapposti vengano rappresentati nel testo non solo da due voci distinte, ma anche da due modi comunicativi differenti: è infatti la donna a farsi carico, tramite i

²⁴ A tal proposito è utile ricordare quanto afferma Greenson 1990 sulla condizione specifica dell'esiliato: «Molti esiliati possono soffrire della sindrome del sopravvissuto che è stata studiata sui prigionieri dei campi di concentramento nazisti riusciti a salvarsi, diversamente da familiari e amici torturati e sterminati nelle camere a gas. La situazione degli esiliati nel nuovo paese è complessa. Non vanno verso qualcosa, ma fuggono e sono scacciati da qualcosa, amareggiati, risentiti, frustrati. [...] l'integrazione può essere percepita come tradimento [...] *in questi casi gli esiliati possono reagire rifiutando ciò che il nuovo paese offre loro [...] Questo rifiuto nasconde sia la colpa nei confronti di chi è rimasto sia il rancore e l'odio contro il proprio paese che li ha cacciati*» (161-2, corsivi miei). Sul senso di colpa cfr. anche Amati-Mahler 1990, 337: «quando l'emigrazione è stata il prezzo da pagare per avere salva la vita si percepisce un sottile, anche che se assurdo, senso di colpa per il proprio tradimento».

²⁵ «Thérèse: – Et vous? Vous n'avez pas l'ennui de vos parents? Elle: – Non. Je ne pense que très rarement à eux. C'est inutile. C'est inutile. Si j'y pense je ne vois pas leurs visages. Ma mère, quelque fois, quand elle traverse la route, s'arrête, relève la tête et me regarde. Mais je ne la reconnais plus, elle n'a pas de visage. Ce sont des drôles de gens: ils n'ont pas de visage, ils n'ont pas de voix, pourtant ils sont vivants. Ils continuent de vivre sans moi et, c'est pour cela, que je ne veux plus les revoir. Ils n'ont pas besoin de moi, puisqu'ils vivent, rient et aiment, comme jadis, quand j'étais encore parmi eux».

²⁶ «Dans mon village, il y avait une route, une longue route qui était peut-être quand même belle. Des deux côtés se dressaient des marronniers, des grands, l'un près de l'autre, avec leur bougies blanches, qui pleuraient tout le temps. [...] Ces arbres pleuraient des larmes blanches, des pétales blancs et, sur cette route, le silence était parfait. On n'entendait même pas le bruit des pas, les pétales et la poussière étaient si épais sur le sol».

rapidi dialoghi con i vari personaggi, del registro del diniego; al contrario, una voce fuori campo maschile (con tutta probabilità la voce del vecchio, personaggio simbolico e onirico, più che reale) esprime i sentimenti di nostalgia per mezzo di due poesie inserite una all'inizio, una alla fine della *pièce*:

I.

Te souviens-tu
des routes immobiles et mortes, où
un homme marchait dans la pluie
et il pleurait
Où es-tu mon amour ?
Je t'ai déjà cherché partout dans la ville, dans cette ville dépouillée et triste,
dans cette ville grise et sombre.
Tu n'y es pas pourtant, je me sens fatigué
et la nuit s'approche,
sans étoile et sans rêve,
Sur les routes immobiles et mortes
un homme marchait dans la pluie
et il pleurait.

II.

Aussi bien que moi, de nouveau,
tu restes seule.
Tu n'avais jamais aimé,
on ne t'avait jamais aimée,
seul moi.
Tout ce que je possède
je le partage avec toi:
nos souvenirs et ma lourde tristesse,
qui me suit sans relâche,
tristesse des gestes,
des cascades couleur de cendre

tristesse des aurores
marchant le long des champs boueux.

Alla luce di quanto detto nei paragrafi precedenti e delle tematiche trattate dal testo stesso, tale alternarsi di voci e di registri appare quanto mai significativo: strategia letteraria utile a inscenare una situazione di bilinguismo complementare, essa esprime un conflitto non solo linguistico ma anche, e forse soprattutto tematico, tra una lirica rivolta alla memoria (cui faceva riferimento il titolo originario *Ombres*) e una prosa votata invece al diniego del trauma.

VI.4.2 Au bout du chemin il y avait l'oiseau mort: *la Storia e l'Ungheria*.

Firmata Kristof Zaik,²⁷ la *pièce* in due atti del 1973 dal titolo *Au bout du chemin il y avait l'oiseau mort* è uno dei rari casi di testo kristofiano storicamente situato. Il testo si apre infatti con una didascalia che descrive l'ambientazione, seguita da un breve sintesi storico-politica:

L'histoire se passe en Hongrie, en 1950, dans un village de l'Alföld, où le développement est arrêté au niveau féodal.

Rappel historique:

1945. Libération de la Hongrie par l'armée russe. Le Front Populaire distribue la terre des grands propriétaires terriens aux paysans sous la direction d'Imre Nagy. (Kommuniste (sic), fusillé après la révolution de 1956).

1948. Le Parti Communiste prend le pouvoir au moyen d'élections truquées, et installe le régime d'un seul parti. Jusqu'à 1953, c'est la terreur du stalinisme. Procès, violences, dénonciations, déportations, camps de concentration etc.

1950. Organisation (par n'importe quels moyens) des kolkhozes. Aucune terre ne peut rester en propriété privée. Pour les paysans, cela signifie le retour à leur ancienne condition d'ouvriers agricoles. Pour le pays, désastre économique.

²⁷ Zaik, cognome della nonna materna, è lo pseudonimo con cui Kristof firma quasi tutte le prime opere.

Il testo, che copre uno spazio di due anni, dal 1950 al 1952, inscena l'esistenza di due fratelli, Mathias e Sandor, i quali vivono come reietti in una capanna al bordo di un fiume a causa del crimine compiuto dal loro padre, colpevole di violenza nei confronti di una bambina del villaggio. Tale episodio si rivela essere, nel corso della *pièce*, la causa di una vera e propria tragedia familiare: esso provoca il suicidio della madre e la perdita della casa dell'infanzia (la famiglia viene allontanata dai contadini del villaggio). La scelta del *setting* è inoltre indicativa: dal 1949, infatti, la sovietizzazione dell'Ungheria si intensifica sensibilmente, è questo, infatti, l'anno dell'esecuzione del ministro degli Interni e degli esteri László Rajk, dichiarato colpevole di aver partecipato a un complotto titoista ai danni del paese. Oggi gli storici stimano che, sotto il governo dello stalinista Máthyás Rákosi – leader del partito comunista dal 1945 al 1956 e, di fatto, dittatore dell'Ungheria comunista dal 1949 – durante i primi anni Cinquanta (precisamente dal 1950 al 1953, anno della morte di Stalin) il 5% della popolazione ungherese fu internata, imprigionata o inviata nei campi di concentramento. Una simile atmosfera di terrore è dunque alla base di questa *pièce*, nella quale a immagini di estrema povertà, financo di abiezione, che anticipano in modo evidente tematiche al centro de *Le Grand Cahier* e de *La Preuve*, si affianca una critica sottile quanto diretta del regime comunista ungherese:²⁸

Sandor: – J'ai trouvé une brochure, par terre, en ville quand nous étions allés la dernière fois... Je l'ai gardée et je l'ai lue. Il y avait écrit des choses sur le Parti... des choses merveilleuses... [...] Que les gens était égaux... Que tout le monde avait les mêmes droits... Que le parti voulait justement defender ceux qui sont... comme nous... des parias... des déshéritées... et que, nous tous, avec le Parti... on bâtira une meilleure société, où tout le monde sera heureux. [...]

Mathias: – Mon frère est un pauvre fou, pour avoir cru les belles paroles de votre Parti.

H. du P: – Prudence, prudence. Faites bien attention à ce que vous dites. Les paroles du Parti sont varies. Pour les autres. Evidement, avec vous, c'est différent. Avec vous, tout

²⁸ Altri due testi teatrali che mettono in scena in modo più indiretto e figurato il tema del terrore e della violenza di regime sono *Un Rat qui passe* (1975) e *L'Épiation* (1982).

est différent. (Déclamant) Notre parti glorieux et son chef héroïque et infiniment sage, lutte pour le bien-être et l'élévation du peuple, enfin libéré de son esclavage... Oh passons. Ici, ce n'est pas la peine.

Mathias: – Non, ici ce n'est pas la peine.

Il partito, rappresentato nella *pièce* dal personaggio de L'Homme du Parti, è dichiarato colpevole di celare dietro all'ideale egualitario soltanto il proprio misero interesse: in questo senso è significativa la scena nella quale il funzionario costringe Mathias a una finta vendita della casa di infanzia, simbolo per i fratelli della vita felice precedente la tragedia («on dirait que cette maison est pour lui [Sandor] tout ce qu'on a perdu. Notre mère, notre vie heureuse d'autrefois»):

H. du P (sort des papiers de sa poche, les tend à Mathias): – Vous signez là.

Mathias (lit, sourit): – Je vends ma maison au kolkhoze du village pour 200000 forints?

H. du P: – C'est pas cher pour le kolkhoze. Il peut très bien payer ça.

Mathias: – Je comprends. Mais les 200000 forints, je ne les aurais pas.

H. du P: – C'est cela.

Mathias: – C'est vous qui les aurez, les 200000 forints.

H. du P: – Bravo. J'ai dit que vous étiez intelligent.

Durante il primo atto, si delinea anche il rapporto tra i due fratelli, i quali costituiscono, ancora una volta, una coppia complementare quasi profetica della coppia di gemelli de *La Trilogie*. Mathias e Sandor, l'uno cinico e disincantato, l'altro sensibile e ingenuo, illustrano due differenti modi di reagire alla tragedia: se il primo, incapace di dimenticare, è ormai assuefatto al dolore della perdita e della solitudine (dirà più volte nel corso della *pièce* che «Il n'y a pas d'oubli»), l'altro preferisce nascondersi nel rifiuto della verità, nei sogni, nelle storie di fantasia.²⁹ È proprio una storia di fantasia

²⁹ «Mathias: – Tu refuses toujours la vérité, Sandor. Ça fait mal, la vérité. Tu n'en veut rien savoir. C'est toujours comme ça. Tu préfères ignorer, n'est ce pas? Et oublier, et pardonner. C'est mieux. Sandor: – Oui, Mathias. Je préfère ignorer. [...] ; Mathias: – C'est mieux, les rêves. Sandor: – Oui. Les rêves. Mais, sans ça, Mathias, il n'y a rien dans la vie, c'est trop dur, je ne pourrais pas... la vérité, la réalité, c'est trop dur... alors, qu'est-ce qu'il reste dans la vie?»

raccontata da quest'ultimo alla giovane gitana Esther, amante di entrambi i fratelli (personaggio che ritornerà sia in *La Preuve*, sia in *Hier*), a dare il titolo alla *pièce*. Si tratta, come afferma lo stesso narratore, di una “fiaba triste” dal valore altamente simbolico:³⁰

Sandor: – Écoutes. Il y avait une fois, quelque part, très loin, au-delà de la mer de l'Espérance, il y avait un homme, avec un chemin tout caillouteux dans la tête.

Esther: – Dans la tête ?

Sandor: – Oui, dans sa tête.

Esther: – Pourquoi dans sa tête ? Tu racontes toujours des choses qui n'existent pas. Pas dans sa tête. Dans son jardin. Un chemin dans un jardin.

Sandor: – Mais dans tous les jardins il y a des chemins, ce n'est pas drôle. Ça ne vaut pas la peine d'être raconté. Bon, bon, continue.

Sandor: – Il y avait cet homme, donc, avec un chemin tout caillouteux dans sa tête. Et, au bout de ce chemin, il y avait l'oiseau mort. Et l'oiseau disait à l'homme...

Esther: – Mais, il est mort, l'oiseau.

Sandor (ne l'écoute pas): – «J'ai été lourd et grand, une fois, dit-il. Les gens avaient peur de mon ombre, qui tombait sur eux, le soir venu. Moi aussi j'avais peur, quand tombaient les bombes. Je m'envolais très loin et, le danger passé, je suis revenu pour flotter longuement au-dessus des cadavres. J'aimais la mort. J'aimais jouer avec la mort. Au-dessus des montagnes sombres, je fermais mes ailes et, comme une pierre, je me laissais tomber. Mais jamais jusqu'au bout. J'avais encore peur. Je n'aimais que la mort des autres. Mais pas la mienne. Ma mort à moi, je n'ai appris à l'aimer que plus tard, bien plus tard». Ainsi parla l'oiseau mort, et l'homme pensait: «Les verres commencent à ronger son visage de génie». Et il disait: «Il faudrait de la terre... Une pelle... deux bras... Mais je n'ai pas de terre. Il n'y a que des pierres par ici. Je n'ai pas de pelle non plus. Ni deux bras. Je n'ai que deux yeux. Ils sont vieux et décolorés. Je les ai achetés au marché aux puces, pour quelque sous sans valeur d'un pays étranger. Ces yeux, c'est tout ce que j'ai, alors je les soigne bien ». Ainsi parla l'homme, et il posa les yeux sur ses genoux, pour qu'ils sèchent au soleil. Puis, il arracha une plume à l'oiseau mort et,

³⁰ Il testo costituisce l'unico elemento di questa *pièce* ad essere pubblicato. Esso appare, con minime modifiche, come capitolo de *Hier*, con il titolo *L'uccello morto*.

avec cette plume il dessinait des veines rouges sur le blanc des yeux bleus. Et, parfois, il lui arriva de les noircir complètement, ce qui faisait tomber de la pluie. L'oiseau mort n'aimait pas la pluie. Il pourrissait, et dégageait une odeur désagréable. L'homme n'aimait pas cette odeur, alors il s'éloignait un peu, pour s'asseoir plus loin. Et parfois, il promettait d'aller chercher de la terre, mais il n'y croyait pas vraiment. L'oiseau mort n'y croyait pas non plus, car il connaissait l'homme. Et l'homme pensait: «Mais pourquoi est-il mort ici, où il n'y a que des pierres? Je pourrais le brûler peut-être? Ou, je pourrais le faire manger par les grandes fourmis rouges? Mais tout est si cher. Pour une boîte d'allumette, il faut travailler pendant des mois, et les fourmis sont impayables dans les restaurants chinois. Puis, réflexion faite, pourquoi devrais-je payer, moi, l'enterrement de cet oiseau inconnu?»

L'uccello morto che giace a terra in decomposizione, e che tuttavia il vecchio non riesce a interrare, è simbolo, come segnala il testo stesso, degli orrori della guerra e dell'impossibilità di dimenticare; così come gli occhi acquistati al mercatino delle pulci, solo avere del vecchio, sono il primo mezzo di testimonianza dell'orrore (in questo senso, il fatto di annerirli completamente, potrebbe simboleggiare la volontà di non-vedere, dunque di dimenticare).

Il secondo e ultimo atto, che segnala uno scarto temporale di due anni rispetto all'ultima scena del primo, descrive la vita quotidiana del trio costituito da Mathias, Sandor e Esther la zingara. La donna, incinta di Mathias, è però in procinto di attraversare la frontiera con Sandor, con il quale intrattiene nel contempo una relazione platonica. Mentre nel villaggio brulica una rivolta contro la collettivizzazione delle terre imposta dal regime,³¹ si attende il rientro del padre dalla prigione: Sandor ed Esther

³¹ «H du P: – Ecoute, Mathias. Au village, ça va mal. Très mal. C'est près d'éclater. Il suffit d'une étincelle. Mathias: – Mais qu'est ce qui se passe ? H du P: – A cause du kolkhoze. Tu comprends, les gens ne voulaient pas s'y mettre... Mathias: – Je les comprends, camarade. Vous leur distribuez la terre, à ces pauvres paysans, qui n'en avaient jamais eu avant, ou si peu... Pour la plupart ils étaient des ouvriers agricoles. Vous leur donnez de la terre et, cinq ans plus tard, vous voulez qu'ils mettent leurs terres en commune. H du P: – C'est pour leur bien. [...] j'ai du employer... euh... la manière forte. [...] J'ai fait venir les paysans récalcitrants, et je les ai gardé dans mon bureau, jusqu'à qu'ils signent. [...] Dans certains cas... plus d'une semaine. Mathias: – Ils ont tous signé ? H du P: – Tous... Sauf un... il n'a pas tenu le coup. [...] Il avait une faible constitution. Tu comprends, je n'ai fait que suivre les directives du Parti».

fuggono verso il confine austriaco, ma la fuga si rivela essere soltanto una messa in scena di Sandor, che uccide per gelosia la donna facendola saltare su una mina, torna a casa per uccidere anche il fratello, ma muore per le ferite riportate dopo l'esplosione. La *pièce* si chiude con la scena tragica che segue il rientro del padre:

Le père: – Mathias! Sandor! (sifflement)

Mathias se lève.

Le père (dehors) : – Mathias, c'est moi.

Mathias : – Par ici, père.

Le père entre.

Le père: – Mathias! Mon fils!

Mathias : Père.

Le père fait un pas en avant, les bras ouverts, mais Mathias recule.

Le père: – Tu as beaucoup changé, Mathias.

Mathias: – Pas toi, Père.

Le père: – Où est Sandor ?

Mathias: – Là.

Le père: – Il dort?

Mathias: – Il est mort. Tu l'as tué.

Le père: – Moi ?

Mathias: – Toi. Tu as tué ma mère, tu as tué mon frère, tu as tué ma femme et tu as tué mon fils.

Le père: – Tu es fou. Explique-toi, Mathias.

Mathias: – Je n'en ai pas le temps. (Il sort son revolver). Va à côté de l'autre [l'Homme du Parti ndr].

Le père: – Qui est-ce ?

Mathias: – Lui aussi a tué quelqu'un.

Il les pousse vers la sortie de gauche, il les suit en siffle. Chanson no 5.

Malgrado le ovvie differenze – ambientazione e *fabula* sono in sostanza diverse – questo testo del 1973 è particolarmente interessante poiché si rivela essere un vero e

proprio abbozzo de *La Trilogie*: in essa sono infatti già presenti l'ambientazione rurale e vari personaggi (la coppia di fratelli, qui non identici ma dai tratti molto simili alla coppia Klaus-Lucas; Esther la zingara; una figura paterna lontana e percepita come ostile). L'intreccio, inoltre, si avvale di molti temi che saranno al centro di romanzi più noti, tra cui l'attraversamento della frontiera (elemento presente in moltissime opere kristofiane) e la tragedia familiare, intesa come momento di rottura del nido d'infanzia (qui la pedofilia del padre, ne *Le Troisième Mensonge* il tentato omicidio di un padre fedifrago). Questo testo presenta però ancora un valore autobiografico forte espresso dalla scelta dell'ambientazione e da una critica storico-politica piuttosto forte e diretta. Ne *La Trilogie* l'autrice nasconderà volontariamente la dimensione autobiografica a favore di una narrazione più oggettiva e spersonalizzata.

VI.5 *Il teatro distopico-metafisico*

Si è già avuto modo di dirlo: le otto *pièces* pubblicate da Seuil possono tutte essere messe in relazione con il filone sperimentale che, nel teatro novecentesco, lega le esperienze di Brecht, Beckett, Ionesco e Artaud. Come afferma Yotova 2009, in uno dei pochissimi articoli critici dedicati al teatro kristofiano, esse si distinguono tutte per il fatto di «mettre en scène, dans des pièces différentes catalyseurs qui vont réléver la violence humaine qui prend des formes différentes: le vol, le meurtre, la lente destruction physique et psychique de l'autre» (31). Caratterizzate da un'ambientazione molto spoglia, talvolta metafisica,³² e popolate di personaggi reietti, ai margini della società e spesso stranieri al contesto che abitano, esse inscenano in modo più figurato e indiretto gli stessi temi delle *pièces* autofinzionali: il suicidio, lo straniamento e il senso di colpa da un lato; il terrore del regime e l'abiezione di un mondo ridotto alla povertà

³² Nota a riguardo Benedettini 2006, che nel teatro di Kristof, probabilmente a causa dell'influsso della scrittura radiofonica – molte *pièces*, lo si è detto, nascono direttamente per la radiodiffusione – gli elementi fisici della scena «sembrano ridursi a un grado zero, caratteristica comune anche allo spettacolo radiofonico, dove la mise en scène, intesa come manifestazione frontale, lineare, visibile, risulta sostituita da una messa in onda obliqua e rivolta ad un unico organo di senso, l'udito. [...] l'opera kristofiana può realizzarsi completamente svincolata da qualsiasi riferimento spaziale». (157-8)

più estrema dall'altro. Sebbene il paragone con il teatro della crudeltà di Artaud (Yotova 2009) sia calzante in vari sensi (con quel tipo di teatro i testi condividono sia la scarsità di dati paratestuali descrittivi, sia l'ostentazione della violenza del corpo umano), esso non rende conto dell'aspetto a mio avviso più rilevante di questo filone del teatro kristofiano, che consiste, paradossalmente, nel suo legame tutt'altro che blando con la dimensione della Storia, sia individuale sia collettiva.³³

Si potrebbe forse affermare quanto detto per le opere di Beckett: anche in questo caso, infatti, la tendenza della critica a derubricare questi testi sotto il filone dell'astrattismo metafisico non rende piena giustizia del loro profondo valore testimoniale. Non sarà inutile ricordare che essi nascono come rielaborazioni letterarie di un'esperienza storica tutt'altro che finzionale; i temi elencati in precedenza offrono in fondo un segnale in questa direzione: più che descrivere una visione nichilista dell'esistenza, essi rappresentano direttamente le esperienze del regime e dell'esilio, nei loro aspetti più concreti e drammatici.

La tortura di regime, assieme alla altrettanto cieca violenza della protesta anarchica, è infatti trattata in numerosi testi (si è già visto come essa compaia in filigrana anche nell'inedito *Au bout du chemin*) ed è al centro della *pièce* *L'Expiation* (1982), nella quale un sordo e un cieco – personaggi di maeterlinckiana memoria – patiscono le loro mutilazioni e una vita di stenti come conseguenza delle violenze commesse:

Le Sourd: – Les foutues bombes dans les foutus pays, c'est moi qui le faisais sauter. Je n'ai jamais étais journaliste. J'étais ce qu'on appelle un anarchiste, un terroriste. La dernière bombe ... j'ai sauté avec. Malheureusement, elle ne m'a pas tué. D'autres étaient morts.[...] Ceux qui n'étaient pas morts avaient la bouche ouverte. Ils hurlaient et moi, je n'entendais rien. C'était comme un cauchemar. [...] mes blessures guérissent, mais mon âme ne guérira jamais. Je suis sourd, mais ma tête est remplie d'explosions, de cris, de râles, de pleurs. Impossible d'oublier. [...]

³³ Dello stesso parere anche Benedettini 2006, 169: «Conviene subito osservare che i soggetti delle *pièces*, tragici nella loro obiettività, sono in gran parte tratti dalla storia contemporanea: il totalitarismo, l'attività sovversiva, la vita presente di quelli che un tempo furono i carnefici».

L'Aveugle : – Je suis un tortionnaire. Pendant des années, sur ordre de mes supérieurs, aidé par ma femme, j'ai torturé des êtres sans défense. [...] Dans notre hideuse besogne, ma femme et moi, nous trouvions une satisfaction profonde, un certain plaisir même. Cette aberration dura jusqu'au jour où un de nos collègues nous a filmés pendant une séance de torture. J'ai infligé déjà à tant d'autres [...] Incapable de soutenir la vue de mon avilissement, de ma dégradation, je me suis enfui avant la fin du film [...] J'ai fixé le soleil à son zénith jusqu'à ce qu'il fasse nuit. Nuit totale. Partout. Toujours.

(MAP 183-5)

Lungi dal rappresentare una scelta poetica di riduzione del personaggio allo stato di marionetta, come nel caso di Maeterlink, o dall'aver un qualsiasi intento sociale o educativo, come nel teatro di Artaud, in Kristof la mutilazione è sempre, e non solo in questa *pièce*, conseguenza diretta di un trauma storico: essa può prendere le forme dell'aberrazione fisica (moltissimi sono i personaggi anormali in tutta l'opera), della disfunzione psichica (come nel caso dei numerosi *fous*), fino ad arrivare alla vera e propria mutilazione linguistica, magistralmente inscenata ne *Le Grand Cahier*. Essa si lega peraltro quasi sempre al tema del senso di colpa, trasformandosi spesso in una pratica di tipo masochistico: è ad esempio il caso del suicidio, tema fortemente autobiografico, presente in moltissimi testi e al centro dell'atto unico *L'Épidémie* (1975).³⁴ L'opera, che condivide con *l'Expiation* l'ambientazione scarna, introduce il tema della distopia come rappresentazione critica dell'oppressione totalitaria, al centro anche di altri testi, alcuni editi nella stessa raccolta (*Le Monstre* e *La Route*), altri inediti (*SOS Enfant*). La *pièce* mette in scena un mondo affetto dal virus del suicidio, che si scopre essere stato appositamente innestato da una commissione «pour faire de la place a des usines, des autoroutes, des bases de toutes sortes» (EP 152). Il testo si serve degli

³⁴ Kristof ricorderà più volte come i suicidi fossero all'ordine del giorno nella comunità di esiliati ungheresi in Svizzera. Cfr. L'A 44: «Deux d'entre nous sont retournés en Hongrie malgré la peine de prison qui les y attendait. Deux autres, des hommes jeunes, célibataires, sont allés plus loin, aux États-Unis, au Canada. Quatre autres, encore plus loin, aussi loin que l'on puisse aller, au-delà de la grande frontière. Ces quatre personnes de mes connaissances se sont donné la mort pendant les deux premières années de notre exil».

stilemi classici del genere distopico: l'apparato burocratico è rappresentato dalla commissione di pompieri adibita a stilare i rapporti relativi ai suicidi; la propaganda di regime dal personaggio del Convainqueur, ex-psichiatra destinato al convincimento alla vita di coloro che vengono salvati per sbaglio da un tentato suicidio. Il discorso del personaggio alla giovane donna salvata (Sauvée) si dipana in una serie di luoghi comuni recitati con scarsa convinzione, e ricorda da vicino gli indottrinamenti elargiti dall'Homme du parti nell'inedito *Au bout du chemin*:

Convainqueur: – Ne vous désespérez pas. La vie est la source du bonheur. Le bonheur est à la portée de tous. Il faut profiter de la vie. Vous êtes jeune, l'avenir est à vous. Le temps guérira les blessures. Tout hiver est suivi par un printemps. Chaque mal a son remède. Vous pouvez encore être très heureux, heureuse. Vous... retrouver...place...société...remplir...devoir. Faites des projets, ayez un but ...luttez...succès...confiance en vous...optimiste... la réussite. Page quatre-vingt-quatre, annexes. (MAP 124)

Il medesimo uso di un'ambientazione distopica attraverso cui allegorizzare il tema dell'eccesso di controllo dei regimi totalitari è al centro delle due *pièces* edite *La Route* e *Le Monstre* e dell'inedito *SOS Enfants*. Se gli ultimi due testi si concentrano sul tema dell'estinzione della razza umana,³⁵ *La Route*, forse una delle *pièces* più interessanti del teatro kristofiano, allegorizza i temi del controllo e dell'autodistruzione della civiltà attraverso un *setting* metafisico dalle chiare ascendenze beckettiane. Ambientato in una non precisata epoca nel futuro, il testo descrive una terra ormai completamente coperta da un'infinta rete autostradale costruita per macchine ormai in disuso, dove un'umanità ridotta a uno stato primitivo cammina senza sosta. La civiltà è ricordata solo attraverso leggende alle quali nessuno crede più:

³⁵ In *SOS Enfants 2079*, viene descritto un universo nel quale non nascono più figli perché non esistono più alberi; in *Le Monstre*, invece, ambientato in un tempo primitivo, l'umanità viene lentamente eliminata da un mostro carnivoro che attira a sé gli uomini grazie al profumo inebriante dei fiori che crescono sulla sua pelle.

Imaginons une époque loin dans le futur. La terre est entièrement couverte de béton. Il n'y a plus que des routes. Rien d'autre. Les gens, nés sur la route, vivent sur la route. À pied, ils marchent sur ces routes construites pour la circulation en voiture. L'humanité est retombée dans un état primitif, et ne connaît notre civilisation que par les «légendes». Certains y croient. D'autres pensent que la terre, depuis le commencement des temps, est recouverte de béton et de brouillard. Les questions sont: Où mènent les routes? Ont-elles une fin? Pourquoi une direction? Pourquoi la marche? Les sorties existent-elles? Sont-elles vraies ou fausses? Mais rassurons nous pour le moment tout cela n'est qu'un cauchemar. Le cauchemar d'un «constructeur de routes». (MAP 45-6)

La lettura degli avantesti di questa *pièce* [KRIS A-2-19/1-3] risulta interessante, in particolare per le modifiche apportate alla redazione finale, le quali offrono importanti informazioni su riferimenti letterari che l'autrice ha sempre ostinatamente taciuto. La versione finale, pubblicata da Seuil risolve nell'epilogo la messa in scena della distopia in un incubo di Edmond Dubéton, ingegnere che, dopo aver vinto un concorso per il progetto di un ponte, sogna di essersi perso in un mondo coperto autostrade senza direzione. Tale epilogo realistico è invece assente dalla prima versione, datata 1976, che è al contrario costituita dai soli dialoghi tra un uomo descritto come estraneo all'universo della strada e i vari personaggi che questi incontra lungo il suo cammino (si tratta di ragazzo, una ragazza, un vecchio, un pazzo, un saggio, una donna e un uomo che cammina controsenso). L'avantesto, che si risolve in dialoghi del tutto simili a quelli del testo edito, cela però due citazioni letterarie eloquenti, una delle quali espunta dalla versione finale. Si tratta di un'allusione al *Candide* di Voltaire e di una citazione diretta di *Sexus* di Henry Miller. Se la prima citazione, pronunciata dal protagonista in un momento di sconforto si rivela utile a illuminare la scelta autoriale di un capovolgimento consapevole del genere utopico – «Mon Dieu! Aidez-moi! Si vous me sortez d'ici, de cette toile d'araignée, de ce labyrinthe de béton, je promets de ne plus jamais construire la moindre route. [...] Je changerai de métier. Je me recyclerai. Je deviendrai... moine ou jardinier.... Oui, moine jardinier. Je cultiverai la terre. «Il faut cultiver notre jardin» (79) –; la seconda cela informazioni utili alla comprensione

dell'intera opera kristofiana. La citazione di Henry Miller, eliminata dalla versione finale del testo, nell'avantesto è messa in bocca al saggio, il quale apre le pagine di un libro e legge:

Chemins et grand-routes, embranchements en tous sens. A quoi ressemblerait la terre sans routes? À un océan sans pistes. Une jungle. La première route tracée dans ces solitudes, quel exploit formidable ça a du paraître. Direction, orientation, communication. Puis deux, trois routes... et puis des millions. Toile d'araignée. Au centre, l'homme, le créateur, pris comme une mouche».

Il passo è in più sensi significativo: esso non solo si rivela essere l'ispirazione dell'intero *setting* dell'opera (la quale mette appunto in scena la vicenda di un ingegnere imprigionato dalla sua stessa creazione), ma fornisce un'informazione illuminante sulla biblioteca di un'autrice le cui influenze letterarie restano ancora perlopiù sconosciute, sia per la mancanza di dichiarazioni autoriali in proposito, sia per l'assenza nell'opera di riferimenti diretti e di allusioni. Non sarà inutile ricordare che Henry Miller, oltre ad essere uno degli autori più amati da George Orwell, padre del genere distopico cui questi testi appartengono, è considerato come uno degli inventori del genere dell'*autofiction*. La citazione in questione appartiene infatti a uno dei tre romanzi che costituiscono la trilogia intitolata *Rosy's crucifixion*, opera che descrive in modo romanzato la newyorkese dell'autore durante il suo percorso di affermazione letteraria. Il testo, noto per la licenziosità dei temi (negli Stati Uniti fu censurato come pornografico assieme a molti altri scritti dell'autore), mi sembra illuminare e in parte giustificare l'attribuzione del genere autofinzionale all'opera di Kristof: assieme a Thomas Bernhard – l'unico autore di cui Kristof dichiara espressamente l'influenza –³⁶ Miller si rivela quindi essere uno dei principali riferimenti stilistici di quella particolare

³⁶ L'A 28-9: «Thomas Bernhard [...] est mort le 12 février. Seuls ses lecteurs passionnés, auxquels j'appartiens, se sont rendu compte de l'immense perte pour la littérature : Thomas Bernhard, désormais, n'écrira plus. Pire : il a interdit qu'on publie ses manuscrits laissés derrière lui. C'était le dernier «non» à la société du génial auteur de livre intitulé *Oui*. Ce livre est là, devant moi, sur le table, avec *Béton, Le Naufrage, L'Imitateur, Des arbres à abattre* et d'autres».

commistione di autobiografia e finzione che costituisce la sostanza di tutti i romanzi kristofiani, da *Hier* a *La Trilogie*.

VI.6 *I romanzi*

I quattro romanzi di Kristof (*Le Grand Cahier* 1986; *La Preuve* 1989; *Le Troisieme Mensonge* 1992, *Hier* 1995;) seguono la scia delle *pièces* autofinzionali: essi abbandonano infatti i *setting* metafisici a favore di ambientazioni scarne, le quali, malgrado eludano ogni dettaglio storico-geografico, restano riconoscibili come fortemente autobiografiche. Autobiografica è anche la matrice della narrazione: i protagonisti sono infatti sempre (anche nel particolare caso de *La Preuve*, testo in cui la narrazione è introdotta dal pronome di terza persona) narratori della loro storia: uomini e scrittori, essi si configurano come maschere dell'autrice stessa. I romanzi costituiscono insomma una sorta di *mise-en-page* delle *pièces*, dal punto di vista sia tematico sia diegetico: frequente è incontrare casi di riscrittura o inserzione di intere parti di testo teatrale nei romanzi (paradigmatico in questo senso è il rapporto tra *Hier* e il testo de *Le Fossé*); così come evidente è la comunanza dei temi nei quali l'autrice sceglie di trasfigurare il trauma personale e storico. Anche nei romanzi, infatti, l'esilio è tematizzato attraverso i temi dell'incesto, del suicidio e del parenticidio; il trauma storico è invece veicolato da ambientazioni scarne e da descrizioni di un'umanità abietta e terrorizzata dal fantasma di una guerra che, sebbene resti sempre imprecisata sullo sfondo, si delinea in ogni testo come vero motore dell'azione.

Se dal punto di vista tematico i romanzi non fanno che ripetere, con minime variazioni, storie già presenti nel teatro, essi mi sembrano raggiungere invece un alto grado di innovazione nell'uso particolarissimo che in queste opere l'autrice fa della diegesi narrativa e dello stile linguistico. Per chiarire in modo netto la questione, si potrebbe affermare che questi testi hanno il pregio di trasformare il tema dell'inaffidabilità della memoria traumatica, presente solo a livello intradiegetico nei testi teatrali, in principio strutturale della narrazione. Tale procedimento è reso possibile

non solo dal cambiamento di genere letterario ma anche e soprattutto dalla scelta della narrazione in prima persona: l'uso frequentissimo della discrepanza dei piani narrativi, così come la modellazione di uno stile linguistico diversissimo da quello del teatro e più affine al registro della denegazione, permettono all'autrice di rappresentare, ora sì in modo diretto, quel processo di diniego del trauma che nelle *pièces* era rimasto relegato al solo piano tematico. Si vedrà, infatti, come ogni narratore-protagonista si caratterizzi per un'incapacità quasi totale di accettare la propria realtà; incapacità della quale la scrittura si fa primo mezzo di rappresentazione: l'impossibilità di ricordare il trauma, rappresentata dagli stratagemmi diegetici della menzogna, dello sdoppiamento di personalità, del ricordo di copertura, dell'allucinazione, si rivela essere il fulcro rappresentativo di ognuno di questi testi.

VI.6.1 *La Trilogie des jumeaux*

Per riassumere il senso di quest'opera tutt'altro che unitaria (significativo è il fatto che in alcuni paesi venga ancora pubblicata in tre volumi separati), mi sembra utile utilizzare l'evocativa similitudine di Imbert, il quale paragona *La Trilogie* a un trittico, nel quale l'idea compositiva generale risulta dalle singole rappresentazioni.³⁷ Grazie alle tre differenti architetture diegetiche dei libri che la compongono, quest'opera riesce nel complesso scopo di rappresentare il trauma secondo tre prospettive differenti ma tra di esse complementari. È infatti un trauma – maschera ogni volta differente del trauma autobiografico dell'autrice – a dare inizio a ogni narrazione: nel primo volume si tratta della separazione dei gemelli dalla madre e dal paese d'origine; nel secondo della separazione tra i gemelli stessi (l'uno ha attraversato la frontiera l'altro è rimasto a casa di Grand-mère), nel terzo del trauma della distruzione del nido familiare (in particolare

³⁷ Imbert 2004, 4-5: «Chaque volet du triptyque contient des tableaux fermés qui racontent chacun une histoire, en tant qu'unité picturale interne, mais qui peuvent créer diverses histoires par le biais de diverses combinaisons, et ces tableaux correspondent aux micro-récits. De la même manière que chaque tableau évolue sur un fond de ciel neutre reliant chaque scène, les micro-récits son reliés par les blancs de pages qui envahissent les trois livres».

del tentato omicidio del padre fedifrago da parte della madre tradita). La scrittura, che nasce dunque in ogni libro come risposta allo *shock* della rottura improvvisa dell'equilibrio preesistente, si declina nei tre testi secondo prospettive del tutto dissimili: mentre l'oggettività empirica del «nous» de *Le Grand Cahier* dà voce a quello che può essere definito come il lessico del trauma puro, la terza persona romanzesca de *La Preuve* mette in scena una vera e propria rielaborazione secondaria del trauma in forma di ricordo di copertura. Il doppio «je» autobiografico dell'ultimo volume svela invece la menzogna insita nelle prime due rappresentazioni e risolve nella forma dello *splitting* della personalità (i due gemelli non esistono davvero) la mancata reintegrazione del trauma nella memoria individuale dell'unico narratore esistente. Interessante notare, sulla scorta di Petitpierre 2000, come l'uso dello stratagemma del manoscritto ritrovato sia centrale nella costruzione della *mise en abîme* sulla quale si gioca l'intera trilogia. *La Trilogie* si costituisce infatti attorno a tre diversi manoscritti concreti, definiti come autonomi nella finzione sia a livello della scrittura (gli stili dei tre libri sono differenti) che a livello della storia.³⁸ È attraverso il rapporto che i tre manoscritti intessono fra di loro nel corso dei tre libri che la narrazione dell'intera *Trilogia* prende vita: dal *journal intime* dei gemelli alla finzione del romanzo di Lucas, fino ad arrivare all'autobiografia, *La Trilogie* presenta un universo in cui nulla sembra assoluto, né le identità dei personaggi, né la veridicità delle vicende che vengono raccontate. Anche Yotova 2009 nota come:

Chacun des trois romans dément le précédent comme s'il jouait à donner une nouvelle variation sur l'impossible vérité. Le lecteur doit recourir constamment à sa mémoire intratextuelle pour se repérer et restituer les liens implicites entre les événements à partir des amorces allusives posées préalablement dans le texte. Ainsi le lecteur est lui même appelé en témoin et sollicité par l'instance narrative. La continuité historique entre *Le*

³⁸ Cfr. anche Alfaro Amieiro 2011, 289: «le trois romans présentent un mosaïque de vérité et de mensonges qui tournent autour de trois manuscrit différents dans lesquels les auteurs se présentent chaque fois sous des abords différents. [...] Chaque manuscrit est une occasion de raconter la vie non pas telle qu'elle à été en réalité mais comme il on aurait aimé qu'elle fût».

Grand cahier et *La Preuve* n'est pas assurée, car la mémoire du lecteur et la mémoire du narrateur ne concordent pas. (94)

È dunque in questa continua labilità della parola scritta, atta a descrivere i processi quasi ossessivi di denegazione della memoria traumatica dei narratori, che va ricercata la natura più profonda di questa trilogia di romanzi. Nota a tal proposito Bornand 2004, in uno studio sul ruolo della testimonianza nella letteratura dei rifugiati in lingua francese, che:

la mémoire fictive des romans d'Agota Kristof est un ressassement des mêmes événements dont la forme et les variantes évoluent à mesure que l'histoire avance. Cette liberté d'invention mémorielle, loin d'être la falsification d'une mémoire préétablie, représente *l'obsession de la mémoire*, la difficulté de l'individu à gérer ce fardeau au cours du temps, seul dans une société caractérisée par l'absence, l'oubli, le silence et le mensonge. (199)

L'opera nel suo insieme sembra allora essere interpretabile come una sorta di mimesi del trauma, come "un equivalente letterario de la chose" (Petitpierre 2000, 34), come un esercizio artistico di triplice riscrittura di un trauma che mantiene radici fortemente autobiografiche, malgrado i tentativi di oggettività e spersonalizzazione del narrato. In questo senso mi sembra si possa includere questo testo kristofiano in quel catalogo tutto novecentesco di esercizi letterari al quale appartiene anche la *Disparition* di Georges Perec o i romanzi beckettiani: prove di scrittura nelle quali la sperimentazione linguistica assume un'importanza rappresentativa pari alla sperimentazione diegetica.

VI.6.1.1 Le Grand Cahier: *il lessico del trauma*

La narrazione del primo libro de *La Trilogie* pone da subito il lettore in una situazione straniante e scarsamente credibile: a raccontare è infatti un narratore del tutto particolare che si esprime per mezzo di uno stratagemma narrativo decisamente poco

tradizionale: la prima persona plurale: – «Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit. Notre mère a les yeux rouges» (GC, 9). L'identità di questo narratore plurale resta peraltro per un lungo tempo nascosta: l'unica informazione che il lettore può inferire dal contesto è che si tratti di due o più bambini (si dice infatti che i narratori arrivano a casa della Nonna dopo un lungo viaggio notturno accompagnati dalla mamma). Solo più tardi si scoprirà che a narrare la vicenda è una coppia di gemelli:

Notre mère dit: – Ce sont vos petits-fils. – Mes petits-fils? Je ne les connais même pas.

Ils sont combien? – Deux. Deux garçons. Des jumeaux. (GC 10)

Il Grande Quaderno è si profila dunque come il diario di due gemelli bambini, dei quali non viene mai specificata l'età, fuggiti dal loro paese natale verso una non precisata cittadina di frontiera, a causa di una guerra che resta per tutto il libro sullo sfondo della narrazione. Come nota Miletic 2008, l'atto della scrittura sembra iniziare con il trauma dell'abbandono della casa materna e con l'intrusione di estranei nella vita dei gemelli (241). La narrazione, che dapprincípio si profila come una sorta di diario collettivo dei due fratelli, mette però immediatamente in discussione la *suspension of disbelief* del lettore: l'organizzazione tradizionale del *journal intime*, che prevede riferimenti spaziali e cronologici precisi, lascia infatti il posto a una scansione tematica della narrazione che cancella ogni dettaglio riguardante l'ambientazione. Ogni capitolo possiede infatti una sua autonomia tematica e narrativa, indicata dai titoli che introducono le singole sezioni, cosicché il quaderno si rivela essere più una raccolta di racconti dei due gemelli. Il dodicesimo capitolo intitolato *Nos études*, chiarisce ulteriormente la natura di questo quaderno:

Pour nos études, nous avons le dictionnaire de notre Père et la Bible que nous avons trouvée ici, chez Grand Mère, dans le galetas. [...] Nous employons le dictionnaire pour l'orthographe, pour obtenir des explications, mais aussi pour apprendre des mots nouveaux, des synonymes, des antonymes. La Bible sert à la lecture à haute voix, aux

dictées et aux exercices de mémoire. [...] Voici comment se passe une leçon de composition : Nous sommes assis à la table de la cuisine avec nos feuilles quadrillées, nos crayons, et *le Grand Cahier*. Nous sommes seuls. L'un de nous dit :- Le titre de ta composition est : « *L'arrivée chez Grand-Mère* ». L'autre dit :- Le titre de ta composition est : « *Nos travaux* ». Nous nous mettons à écrire, nous avons deux heures [...]. Au bout de deux heures nous échangeons nos feuilles, chacun de nous corrige les fautes d'orthographe de l'autre à l'aide du dictionnaire et, en bas de la page, écrit « Bien », ou « Pas Bien ». Si c'est « Pas Bien » nous jetons la composition dans le feu [...]. Si c'est « Bien » nous pouvons recopier la composition dans le Grand Cahier. (GC 33)

La scrittura, dunque, invece di essere intimista e non-sorvegliata come quella del diario, risponde a precise regole stilistiche e compositive: deve essere vera, empirica, oggettiva.³⁹

Pour décider si c'est « Bien » ou « Pas Bien », nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. [...] Nous écrivons : « Nous mangeons beaucoup de noix », et non pas : « Nous aimons les noix », car le mot « aimer » n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. [...] Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues, il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. (ibid.)

Una simile dichiarazione di poetica è rilevante in vari sensi: a livello extradiegetico essa trova riscontro nella biografia della stessa scrittrice, la quale ha più volte ammesso di aver volutamente abbandonato il lirismo, « mensonge des sentiments » a favore di una scrittura dell'oggettività (Bimpage 2001); a livello diegetico, invece, delinea i due gemelli non come due bambini intenti a scrivere un diario, bensì come due scrittori veri

³⁹ Cfr. Di Benedetto 2005, 226: « La simplicité du langage, la sobriété du registre lexical et syntaxique (parataxe) ne sont que pseudo-enfantines : il s'agit en réalité d'un projet d'écriture déterminé qui vise une attitude de distance, de non implication sentimentale et émotive, de froide résistance face au monde extérieur ».

e propri, maschere finzionali dell'autrice stessa.⁴⁰ Anche le motivazioni della scrittura dei gemelli confermano l'ipotesi di una natura autofinzionale della narrazione: la loro vita nella Piccola Città, universo dominato da un'umanità quasi primitiva, è difficile e segnata dalla violenza e la scrittura serve loro come esercizio di «endurcissement de l'esprit» che, assieme ai masochistici esercizi di automutilazione fisica, costituisce un *training* mirato raggiungimento di una totale assuefazione al dolore, sia fisico sia psicologico.⁴¹

Se analizzata alla luce dei più recenti studi lessicali sul racconto del trauma, tale volontà oggettivizzante della scrittura appare ulteriormente significativa. Come si è già avuto modo di ricordare, infatti, ricerche empiriche compiute su testimonianze di traumatizzati (Mayaffre, Ben Hamed 2014) hanno dimostrato come il racconto del trauma faccia uso di due aree lessicali ben distinte tra loro: la prima, legata ai ricordi primari e caratterizzata da un lessico concreto, dedito alla descrizione della quotidianità e privo delle dimensioni storico-sociale ed emotiva;⁴² la seconda invece, connessa alla rielaborazione secondaria, contenente parole appartenenti all'area semantica degli affetti e della famiglia e riferimenti alla Storia. Con la sua attenzione ossessiva agli elementi più prosaici della quotidianità e una quasi ostentata messa in scena degli aspetti più deteriori della vita nella Piccola città, la narrazione del *Grande Quaderno* sembra mettere in atto una sorta di presa diretta del trauma: per mezzo di un lessico ridotto al

⁴⁰ Sulla natura autobiografica delle figure gemellari, così come sulla corrispondenza stilistica tra la scrittura dei gemelli e le tecniche compositive di Kristof cfr. il mio Branchini 2010, 45-54.

⁴¹ Sul dolore fisico, cfr. GC 20-1: «Les coups font mal, ils nous font pleurer. Les chutes, les écorchures, les coupures, le travail, le froid et la chaleur son également causes de souffrances. Nous décidons d'endurcir notre corps pour pouvoir supporter la douleur sans pleurer. [...] Au bout d'un certain temps, nous ne sentons effectivement plus rien. C'est quelqu'un d'autre qui a mal, c'est quelqu'un d'autre qui se brûle, qui se coupe, qui souffre. Nous ne pleurons plus». Sul dolore psicologico cfr. CG, 24-5: «Nous ne voulons plus rougir ni trembler, nous voulons nous habituer aux injures, aux mots qui blessent. [...] A force d'être répétés, les mots perdent peu a peu leur signification et la douleur qu'ils portent en eux s'atténue».

⁴² Come nota Petitpierre 2000, 186: «dans Le Grand Cahier ils [*les personnages*] sont en général désignés en fonction de leur lien avec les jumeaux: la Grand-Mère, la Mère, le Père, la cousine, la voisine. L'assenza di nomi propri ne *Le Grand Cahier* priva i personaggi di uno statuto d'esistenza autonoma e conferisce loro un'esistenza meramente funzionale alla relazione con i gemelli. Sotto questa luce si può interpretare l'iniziale maiuscola per ciascun nome comune designante legami familiari. Riguardo alla natura elementare del lessico dei gemelli cfr. Erdman 2002, 88: «Le lexique n'est ni compliqué ni spécifique, il correspond à un vocabulaire de base dà peu près 2000 mots [...]. Il se compose de champs sémantiques les plus elementaires et les plus quotidiens: nourriture, corps, végétation, Environment, etc».

suo grado zero, l'*écriture blanche* dei gemelli non fa che rappresentare in modo mimetico la natura più pura della memoria traumatica, la quale è oggettiva, precisa e, soprattutto, atemporale (Cyrulnik 2012).⁴³ In questo senso anche l'utilizzo di tempi verbali molto semplici (presente o passé composé) e di una sintassi ostentatamente paratattica che non indulge in descrizioni risponde a un progetto letterario ben preciso. Non sembra allora inappropriato quanto afferma Yotova 2011, nel descrivere il *La Trilogie* come «un récit de guerre raconté par des enfants qui en sont victimes» (52): la forza espressiva del testo si situa infatti nella coincidenza perfetta tra la violenza fatta alla lingua e la violenza di ciò che viene descritto. La generalità spazio-temporale del testo non basta a rendere irriconoscibile il contesto storico della vicenda: sono infatti presenti svariate allusioni all'Europa durante la seconda guerra mondiale, sebbene esse siano sempre descritte attraverso lo sguardo infantile, talvolta ingenuo dei gemelli (si pensi alla deportazione degli ebrei nel capitolo *Le Troupeau humain*⁴⁴ o alle figure dei reduci di guerra in *Notre premier spectacle*,⁴⁵ all'invasione tedesca dell'Ungheria, rappresentata dall'ufficiale straniero, o, ancora, all'invasione russa evocata alla fine del libro).⁴⁶

⁴³ Roland Barthes 1953 ha ideato l'espressione «*écriture blanche*» per designare il minimalismo stilistico caratteristico della letteratura del dopo guerra (egli si riferiva in particolare alla scrittura di alcuni autori apparsi negli anni Cinquanta, come Albert Camus, Maurice Blanchot, Jean Cayrol). Se si intende l'espressione come designante una scrittura piatta, atonale, antiletteraria (ossia rivolta al raggiungimento di un'assenza ideale di stile), essa sembra applicabile anche al caso della prosa del *Grande Quaderno*.

⁴⁴ GC 104: «La Jeep roule lentement, suivie par des militaires portant leur fusil en bandoulière. Derrière eux, une sorte de troupeau humain. Des enfants comme nous. Des femmes comme notre mère. Des vieillards comme le cordonnier. Ils sont deux cents ou trois cents qui avancent, encadrés par des soldats. Quelques femmes portent leur petits enfants sur le dos, sur l'épaule, où serrés contre leur poitrine. L'une d'entre elle tombe ; des mains se saisissent de l'enfant et de la mère ; on les porte car un soldat a déjà pointé son fusil. Personne ne parle, personne ne pleure ; les yeux sont fixés sur le sol. On entend seulement le bruit des souliers cloutés des soldats».

⁴⁵ GC 95: «Un vieillard nous caresse les cheveux. Des larmes coulent de ses yeux enfoncés, cernés de noir : – Quel malheur ! Quel monde de malheur ! Pauvres petits ! Pauvre monde ! Une femme dit : – Sourd ou fou, il est revenu, lui. Toi aussi, tu es revenu. [...] – Tu a raison, ma belle, je suis revenu. Mais avec quoi vais-je travailler ? Avec quoi vais-je tenir la planche à scier ? Avec la main vide de ma veste ? Un autre homme jeune, assis sur un banc, dit en rigolant : – Moi aussi, je suis revenu. Seulement je suis paralysé par la bas. Les jambes et tout le reste. Je ne banderai plus jamais. J'aurais préféré y passer tout de suite, tiens, rester là, d'un seul coup».

⁴⁶ GC 146: «Pendent des semaines, nous voyons défilé devant la maison de Grand-Mère l'armée des Libérateurs. En sens inverse, arrive un autre défilé : les prisonniers de guerre, les vaincus. Parmi eux, beaucoup d'homme de notre pays. Ils portent encore leur uniforme, mais ils n'ont plus d'armes, ni de galons. Ils marchent à pied, tête baissée, jusqu'à la gare où on les embraque dans des wagons. [...] Grand-

Un uso così particolare della lingua letteraria si profila pertanto più come una scelta dettata dall'argomento rappresentato che dall'esilio biografico della scrittrice: esso non solo inscena una vera e propria mimesi dei modi comunicativi che di norma seguono l'esperienza del disordine sociale,⁴⁷ ma tematizza la violenza del conflitto e della dominazione straniera attraverso uno scontro violento tra lingua madre e lingue straniere. Le lingue straniere presenti nel testo, anche se solo in modo indiretto,⁴⁸ sono due – si tratta presumibilmente del tedesco degli ufficiali nazisti e del russo degli ufficiali liberatori che compaiono alla fine del libro – ed è significativo il fatto che entrambe rappresentino un contesto di occupazione e di dominazione straniera. La figura del dizionario è in questo senso altamente simbolica e ambivalente: esso è sì uno dei pochi oggetti che proviene dalla vita precedente il trauma della separazione, ma è anche uno degli oggetti attraverso cui i gemelli apprendono una lingua straniera (cfr. il capitolo *La Langue étrangère*). Sia dal punto di vista strutturale sia tematico, dunque, il *Grande Quaderno* definisce la lingua non come mezzo di espressione dell'interiorità, ma come uno strumento repressivo che stabilisce regole e leggi, costruito per impartire o per ricevere ordini.

La lingua madre, che, come si è detto, è di norma legata al contesto affettivo dei legami familiari, nel libro è descritta come un elemento di debolezza di contro alla violenza del contesto sociale. L'episodio di *Grand-mère* e della lingua sconosciuta è in questo senso paradigmatico:

Bientôt, elle se met à parler une langue que nous ne connaissons pas. Ce n'est pas la langue que parlent les militaires étrangers, c'est une langue tout à fait différente. Dans cette langue inconnue Grand-mère se pose des questions et elle y répond. Elle rit parfois,

mère dit qu'on les emmène très loin, dans un pays froid et inhabité où on les obligera à travailler si dur qu'aucun d'entre eux ne reviendra».

⁴⁷ Lethen 2002 mostra che all'esperienza del disordine sociale corrisponde una tendenza maggiore alla schematizzazione, sia intellettuale sia linguistica: «When the external moorings of convention relax, when the blurring of familiar boundaries and roles and ideological constellations stimulate fear, elements of ideological stabilization and schematicism come more forcefully into play» (22).

⁴⁸ Come nota Erdman 2012, 96: «Kristof n'utilise ni son bilinguisme, ni ses connaissances rudimentaires de l'allemand ou de l'anglais. Il n'ya pas un seul mot étranger – c'est-à-dire pas un mot non français – qui apparaisse dans le texte, aucun néologisme, aucun anglicisme, aucun internationalisme».

ou bien elle se fâche et crie. A la fin, presque toujours elle se met a pleurer, elle va dans sa chambre en titubant, elle tombe sur son lit et nous l'entendons sangloter longuement dans la nuit (GC 13).

Per non soffrire di un passato il cui peso è impossibile da rielaborare, l'idioma materno deve essere strappato al dominio dell'affettività, torturato e distorto fino a divenire del tutto asettico. L'allontanamento del terrore del trauma dalla scrittura che Kristof attua nella realtà, grazie ai filtri della lingua francese e del romanzo e alla cancellazione del lirismo delle composizioni in ungherese,⁴⁹ è in questo libro simboleggiato dal processo di «disinfezione linguistica» cui i gemelli sottopongono la propria stessa narrazione (Branchini 2010). L'uso che i gemelli fanno del loro idioma materno è infatti straniante e paradossale: in un contesto di orrore come quello della Piccola Città, la lingua madre serve loro per registrare un avvenuto distacco affettivo, non per comprenderlo, tantomeno per rielaborarlo. La conservazione del cadavere materno in soffitta (sorta di museo della memoria che ricorre in tutta *La Trilogie* – in *La Preuve* Lucas vi conserverà lo scheletro di Mathias) e l'omicidio del padre (figura negativa ed estranea al vecchio mondo familiare della Grande Città)⁵⁰ sono episodi che simbolizzano una mancata riconciliazione con il passato. L'impossibilità di rielaborare il trauma e la volontà cieca di negarne l'esistenza per mezzo di un continuo esercizio di assuefazione al dolore della perdita sono infatti i temi che costituiscono il fulcro di questo primo romanzo kristofiano.

⁴⁹ Cfr. la dichiarazione dell'autrice in Brincourt 1997, 187: «En utilisant le français contre l'hongrois, je mets une distance entre mes terreurs et mon écriture».

⁵⁰ L'unico episodio legato al genitore è infatti un episodio doloroso, nel quale i ruoli simbolici delle due figure parentali si delineano nettamente: GC 26-7: «Ceci s'est passé il y a trois ans. C'est le soir. Nos parents croient que nous dormons. Dans l'autre chambre, ils parlent de nous. Notre Mère dit: – Ils ne supporteront pas d'être séparés. Notre Père dit: – Ils ne seront séparés que pendant les heures d'école. Notre Mère dit: – Ils ne le supporteront pas. – Il le faudra bien. C'est nécessaire pour eux. Tout le monde le dit. Les instituteurs, les psychologues. Au début, ça sera difficile, mais ils s'y habitueront. Notre Mère dit: – Non, jamais. Je le sais. Je les connais. Ils ne font qu'une seule et même personne. Notre Père élève la voix: – Justement, ce n'est pas normal. Ils pensent ensemble, ils agissent ensemble. Ils vivent dans un monde à part. Dans un monde à eux. Tout cela n'est pas très sain. C'est même inquiétant. Oui, ils m'inquiètent. Ils sont bizarres. [...] Chaque individu doit avoir sa propre vie».

VI.6.1.2 *La Preuve*: ricordi di copertura

De retour dans la maison de grand-mère, Lucas se couche près de la barrière du jardin, à l'ombre des buissons. Il attend. Un véhicule de l'armée s'arrête devant le bâtiment des gardes-frontière. Des militaires en descendent et posent à terre un corps enveloppé dans une bâche de camouflage. [...] Le sergent siffle: – Pour l'identifier, ce ne sera pas du gâteau ! Il faut être con pour essayer de franchir cette putain de frontière, et en plein jour encore! [...] Bon, allons voir l'idiot d'en face. Il sait peut-être quelque chose. Lucas entre dans la maison. [...] Lucas dit: – Je vous attendais. (LP 7-8)

Lo stacco col primo libro è tanto netto nella diegesi quanto non lo è nell'intreccio: la narrazione riprende dal punto preciso in cui *Il Grande Quaderno* era terminato – e cioè dal momento successivo alla separazione – ma la focalizzazione è totalmente cambiata. Il lettore, che ovviamente si sarebbe aspettato una narrazione in «je», dal punto di vista di «celui qui reste», rimane completamente spiazzato: a narrare non è un gemello – o almeno così non sembra – ma un narratore extradiegetico. Egli ci descrive la vita di Lucas, il fratello rimasto a casa di Grand-Mère, nella Piccola Città, dopo la separazione dal fratello: dapprima abbandonato a se stesso, il giovane riprende pian piano a vivere grazie alle visite del curato col quale gioca a scacchi, grazie a Yasmine e Mathias, figlio deforme di questa, a Clara la bibliotecaria e a Peter il segretario del Partito. La storia si colora quindi di tinte differenti da quelle del precedente romanzo.

I personaggi che entrano a far parte attivamente della narrazione sono numerosi e posseggono tutti un nome ed una storia che il narratore non esita a menzionare: Grand-mère, Mère e Père perdono l'iniziale maiuscola e con essa il loro statuto di maschere relazionali, e lo stesso gemello non esita a dichiarare la propria identità.⁵¹ Anche lo spazio narrativo è molto più definito: non solo la Piccola Città assume una fisionomia più dettagliata (vengono descritte la libreria, la piazza, la nuova casa di

⁵¹ LP 55: «Près de la gare, devant une petite maison basse, [Clara] s'arrête: – J'habite ici. Merci. Comment vous appelez-vous? *Lucas*».

Lucas etc.), ma essa viene inserita all'interno di un contesto storico riconoscibile nell'Est Europa post-bellico. La dimensione storica del trauma, relativa all'oppressione totalitaria che, si è visto, è al centro di numerose *pièces* teatrali, torna in questo romanzo, sebbene in forma piuttosto accessoria rispetto al tema centrale, per mezzo delle vicende dei personaggi secondari di Clara e del marito (due anarchici resistenti) e della figura di Peter, il segretario di partito.

Il lettore, che si trova, almeno a prima vista, in un universo narrativo non mediato da un narratore interno, in cui vivono e agiscono personaggi romanzeschi con «un corps, une visage, et une histoire bien à eux» (Petitpierre 2000, 114), viene però spiazzato alla fine del settimo capitolo da un brusco cambio di focalizzazione: il narratore infatti abbandona la storia di Lucas e presenta il ritorno di Claus (ovviamente il lettore a quest'altezza del libro sa già che Claus è il nome del gemello fuggito al di là della frontiera).⁵² L'ottavo capitolo de *La Preuve* racconta la storia del ritorno di Claus nella piccola città dopo molti anni dalla sua fuga. Si tratta in realtà di un ritorno che al lettore non può che suonare sospetto: il gemello Lucas è infatti scomparso dalla città da tempo, a seguito della tragedia del suicidio del piccolo Mathias,⁵³ cosicché gli stessi personaggi del racconto esprimono i loro dubbi riguardo all'esistenza reale di un gemello.⁵⁴ La sola prova della vita di Lucas nella città sembrerebbero essere i quaderni scritti negli anni della separazione e lasciati a Peter perché siano consegnati a Claus.

Il lettore, che ha dalla sua parte anche la lettura del *Grande Quaderno*, può ora iniziare a interpretare il primo romanzo in modo nuovo: non più come un diario collettivo di due fratelli, bensì come la testimonianza di uno sdoppiamento di personalità rispecchiatosi nella scrittura, teoria peraltro confermata anche dal verbale delle autorità della città di K. che conclude il romanzo. L'epilogo, che, dopo l'uso convenzionale della focalizzazione esterna, torna allo stratagemma del manoscritto

⁵² LP 93: «Lucas dit: – Je dois les garder. Pour Claus. [...] Peter allume la radio. [...] – Rasseyez-vous, Lucas, et dites moi qui est Claus. – Mon frère.»

⁵³ LP 175: «à l'âge de trente ans, il a disparu», afferma Peter il segretario a Claus che gli domanda del fratello.

⁵⁴ *ibid.*: «Arrêtez, Lucas, cessez cette comédie! Ça ne sert à rien! [...] J'ai toujours trouvé stupide ce jeu de mots avec vos prénoms».

ritrovato, risolve l'intreccio come delirio dell'unico personaggio reale, quel Claus che possiede dei documenti d'identità:

Lors de son interrogatoire ; Claus T. a prétendu être né dans notre pays, avoir passé son enfance dans notre ville, chez sa grand-mère, et a déclaré vouloir rester ici jusqu'au retour de son frère Lucas T. *Le nomme Lucas ne figure sur aucun registre de la ville de K. Claus T. non plus.* Nous avons examiné le manuscrit en possession de Claus T. Il prétend, par ce manuscrit, prouver l'existence de son frère Lucas qui aurait écrit la plus grande partie, lui-même, Claus, n'ayant ajouté que les dernières pages, le chapitre numéro huit. Or l'écriture est de la même main du début à la fin et les feuilles de papier ne présente aucun signe de vieillissement. *La totalité de ce texte a été écrite d'un seul trait, par le même personne, dans un laps de temps qui ne peut remonter à plus de six mois, c'est-à-dire par Claus lui-même pendant son séjour dans notre ville.* En ce qui concerne le contenu du texte, il ne peut s'agir que d'une fiction car ni les événements décrits ni les personnages y figurant n'ont existé dans la ville de K., à l'exception toutefois d'une personne, la grand-mère prétendue de Claus T., dont nous avons retrouvé la trace. [...] Elle figure sur nos registres sous le nom de Maria Z., épouse V. Il est possible que pendant la guerre on lui ait confié la garde d'un ou de plusieurs enfants. (185-7)

In un universo narrativo di tale natura, la scrittura si delinea di nuovo come elemento centrale, ma in questo romanzo, ancor più che nel precedente, essa è mezzo primario di manipolazione della realtà. A livello della storia è vero quanto afferma Di Benedetto 2005: «dans *La Preuve*, le deuxième volet de la trilogie, plusieurs personnages écrivent ou ont le projet d'écrire : Lucas, le libraire Victor et le petit Mathias» (230). La scrittura è infatti descritta come pratica familiare a molti personaggi: Lucas inizia a scrivere al suo ritorno casa di Grand-mère come immediata risposta alla separazione dal fratello;⁵⁵ attraverso la stesura di un diario-confessione

⁵⁵ LP 11: «Lucas ouvre le coffre, il y prend un grand cahier d'écolier, il y écrit quelques phrases. Il renferme le cahier, il se couche sur la pailleasse [...] Je dois le garder. Pour Claus. Ces cahiers sont destinés à Claus. À lui seul».

Mathias fa fronte alla propria diversità⁵⁶ e Victor al senso di colpa per il liberatorio sororicidio e all'imminente condanna a morte. In ogni caso, tuttavia, la scrittura sembra essere sempre connessa al processo di rielaborazione del trauma: essa costituisce per ogni personaggio una sorta di rifugio da una realtà troppo difficile da accettare. Ciò è vero anche al livello della cornice narrativa. Per Claus i quaderni manoscritti sono una sorta di pratica terapeutica. Egli scrive per un destinatario (il verbale smentisce l'esistenza del gemello, ma non l'intenzione della scrittura di Claus T.) un romanzo che appare, in ultima istanza, come una sorta di oggettivazione delle sue fantasticherie: alla luce del *procès verbal*, infatti, sia il racconto della vita nella Piccola Città, sia i personaggi rappresentati si rivelano dei ricordi di copertura, risultato della rielaborazione inventiva compiuta da una memoria che sostituisce la fantasia al ricordo reale. In questo romanzo sembra infatti accadere quanto afferma Ferrari 1994 rispetto alla scrittura del trauma, quando nota che il grado di rielaborazione inventiva della memoria individuale dello scrivente aumenta in modo direttamente proporzionale alla spiacevolezza del ricordo (189). Nel caso del trauma, infatti, come Freud ha messo in rilievo sin dal saggio sui *Ricordi di copertura (1899)*, la rielaborazione e la correzione attraverso il ricordo diviene un meccanismo di difesa che può non solo cancellare, ma modificare e persino reinventare interi episodi del passato traumatico del soggetto. La finzione letteraria, che in questo romanzo è doppia,⁵⁷ si configura pertanto non come una dimensione contraria alla realtà, ma come una modalità d'espressione denegativa della realtà: attraverso il gioco della negazione letteraria (che utilizza le maschere dei numerosi personaggi-scrittori come strumento di sdoppiamento tra Io scrivente e Io paziente), l'autore si concede il piacere dell'autoconsolazione, in una sorta di meccanismo di riparazione paradossale.⁵⁸

⁵⁶ LP 133: «J'ai tout écrit. Tout ce qui m'est arrivé depuis que nous habitons ici. Mes cauchemars, l'école, tout. J'ai aussi mon grand cahier comme toi. Toi, tu en a plusieurs, moi je n'en ai qu'un, mince encore».

⁵⁷ Essa si costruisce su una cornice narrativa del verbale delle autorità della città di K. Il quale sancisce che il narratore esterno del finto-romanzo (Claus) risulta essere un personaggio del romanzo vero.

⁵⁸ Nota a riguardo Ferrari 2007 come «il potenziale riparativo della scrittura [...] aumenta passando dalla scrittura privata dell'io a un progetto più autenticamente letterario, come l'autobiografia o il romanzo vero e proprio» (181).

VI.6.1.3 *Le Troisième Mensonge*: confessarsi è mentire

Non sarà inutile ricordare come, in narrazioni di siffatta natura, lo stratagemma della menzogna letteraria assuma un'importanza fondamentale. Essa non solo costituisce la vera natura dei romanzi precedenti, sorta di deliri nevrotici nei quali la mente del narratore si diverte a spostare le tessere di un mosaico originale che coincide con la storia reale,⁵⁹ ma dà il titolo al terzo romanzo. Il filtro denegativo della scrittura, che nel *Grande Quaderno* costituiva una sorta di difesa dalla crudeltà del reale e ne *La Preuve* era invece mezzo di fabulazione, in questo romanzo sembra apparentemente annullato dalla scelta del genere autobiografico e dall'intenzione proferita dal narratore di raccontare la verità della storia. Come nota Lavagetto 1992, tuttavia, il problema della bugia in letteratura non si lascia risolvere con tanta facilità, «se il narratore si serve di una prospettiva ristretta [e soprattutto] se chi mente è colui che racconta: se il narratore parla per essere creduto, non rivendica l'onniscienza ma la buona fede» (188-9). La confessione letteraria può essere infatti spesso una menzogna, e in questo senso il titolo del romanzo fornisce un indizio assolutamente non trascurabile: esso potrebbe sì indicare, come il narratore vorrebbe far credere, l'ultima delle tre menzogne proferite al momento dell'attraversamento della frontiera, e svelare dunque la vera identità dello scrittore;⁶⁰ ma potrebbe anche segnalare il romanzo stesso come il terzo e ultimo prodotto della fabulazione menzognera di un narratore delirante. Ciò che rende sospetto anche questo ultimo libro, nonostante lo statuto confessionale di una narrazione nata con lo scopo dichiarato di fornire la vera e definitiva versione dei fatti, è la scelta di una

⁵⁹ La menzogna dei romanzi precedenti appare mimetizzata in *lapsus* o in allusioni spesso comprensibili solo alla luce della lettura dei romanzi successivi. Gli esempi sono innumerevoli: la solitudine opprimente percepita dal giovane Claus durante il suo soggiorno al sanatorio e in casa di Grand-Mère – «je sais bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude» (TM 68) – viene sublimata nel collettivo punto di vista del «noi» de *Le Grand Cahier*; il desiderio di un'esistenza sedentaria nella vita del personaggio Lucas de *La Preuve*; il trauma della claudicazione è proiettato nel personaggio di Mathias; il contrastato rapporto con la scrittura in quello di Victor. Ma in particolare la «chose» – scena traumatica originale che Claus sembra aver totalmente rimosso – «Ce qu'il y avait avant l'hôpital, je ne le sais plus» (TM 25) – viene tradotta nelle numerose scene di disgregazione familiare.

⁶⁰ TM 80: «L'enfant signe le procès verbal dans lequel se trouvent trois mensonges. L'homme avec lequel il a traversé la frontière n'était pas son père. L'enfant n'a pas dix-huit ans, mais quinze. *Il ne s'appelle pas Claus*».

focalizzazione ancora una volta straniante. Le voci narranti sono infatti due e danno forma a una sorta di doppia confessione all'interno della quale ogni fratello assume parte del racconto con il progetto di raccontare la propria esistenza; il supporto del romanzo è, ancora una volta, un manoscritto, presumibilmente iniziato da Claus-Lucas e terminato dal fratello Klaus.⁶¹

A parlare per primo è Claus-Lucas. Smesso l'abito del narratore esterno e recluso nella piccola cella della caserma di Polizia della Città di K.– luogo nel quale il lettore lo ha lasciato alla fine de *La Preuve* – egli ha tutto il tempo per ricordare il passato e annotarlo sui soliti fogli di quaderno. Non a caso è la libraia, figura simbolica del mondo della finzione letteraria, a essere la prima depositaria della presunta verità della scrittura di Claus-Lucas:

[la libraire] me demande si j'ai besoin de quelque chose, je dis: – Oui, du papier et des crayons [...]. Elle dit: – [...] qu'écrivez-vous? – *Je lui répons que j'essaie d'écrire des histoires vraies mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. Je lui dis que j'essaie de raconter mon histoire, mais que je ne le peux pas, je n'ai pas le courage, elle me fait trop mal. Alors, j'embellis tout et je décris les choses non comme elles se sont passées mais comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées* (TM 14, corsivi miei)

L'affermazione getta una nuova luce non soltanto sui due romanzi precedenti, i quali si rivelano essere, per ammissione diretta dello stesso scrittore, una trasfigurazione letteraria della sua stessa esistenza, ma fornisce al lettore attento un ulteriore indizio riguardo alla non del tutto certa veridicità di questa terza narrazione: il narratore stesso ammette infatti, tra le righe, di non essere attendibile.⁶² La prima parte di questo

⁶¹ Cfr. gli incipit della *Première partie* (TM 11:«Je suis en prison dans la petite ville de mon enfance») e della *Deuxième Partie* (TM 95:«Il est huit heures, le téléphone sonne»).

⁶² Interessante lo studio di Petitpierre 2000, la quale annota tutti gli indizi di questa strategia narrativa. Nell'ultimo romanzo, infatti, Klaus ammette più volte le sue menzogne. Afferma di essere lui l'unico autore del *Grande Quaderno*:«Le grand cahier dans lequel je notais mes premières mensonges» (TM 49); «j'ai rempli plusieurs cahiers. Ils sont emballés dans mon vieux manteau. Quand j'aurai appris à écrire votre langue, je les traduirai et je vous les montrerai. Claus défait la ficelle avec laquelle est attaché son vieux manteau. Il pose cinq cahiers d'écolier sur la table. Peter les ouvre l'un après l'autre: – [...] Est-ce

romanzo-confessione inizia con il racconto dell'infanzia del protagonista: si tratta in particolare di un lungo soggiorno ospedaliero che costituisce, a dire del narratore, il suo primo ricordo definito:⁶³

Ce qu'il y avait avant l'hôpital, je ne le sais plus. La maison blanche aux volets verts dans une rue tranquille, la cuisine où ma mère chantait, la cour où mon père coupait du bois, le bonheur parfait dans la maison blanche était-il une réalité autrefois, ou bien l'avais-je seulement rêvé ou imaginé pendant les longues nuits de ces années passées à l'hôpital? Et celui qui était couché dans l'autre lit de la petite chambre, et qui respirait au même rythme que moi, *ce frère dont je crois encore savoir le nom, était-il mort, ou n'avait-il jamais existé?* (TM 25)

L'esistenza del gemello, confermata dalla struttura bipartita del romanzo, è però messa in forte discussione dallo stesso Claus-Lucas: potrebbe infatti trattarsi più semplicemente dell'allucinazione di un bambino traumatizzato dalla guerra, esperienza peraltro evocata direttamente dal protagonista: «On m'appris plus tard que j'étais arrivé à l'hôpital dans un état comateux, au cours d'une grave maladie. *J'avais quatre ans, la guerre commençait*» (TM 25, corsivi miei). L'ipotesi dell'inesistenza di un gemello sembra essere confermata anche da altri passi del libro: il giorno del suo compleanno (significativo il fatto che la data del compleanno del personaggio, il 30 ottobre, corrisponda a quella dell'autrice) Claus-Lucas, ammette a sé stesso in stato di ebbrezza l'amara verità: «Tout cela n'est qu'un mensonge. Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude» (TM 68).

Mentre negli altri due romanzi la dimensione onirica è nascosta (si potrebbe anzi dire che nel primo è bandita, mentre nel secondo è svelata soltanto alla fine), in questo

une sorte de journal? Non ces sont des mensonges [...] des choses inventées. Des histoires qui ne sont pas vraies mais qui pourraient l'être» (TM 84).

⁶³TM 25: «J'a passé la plus grande partie de mon enfance dans un hôpital. Mes souvenirs en sont très précis. Je revois mon lit parmi une vingtaine d'autres lits, mon armoire dans le corridor, ma chaise roulante, mes béquilles, la salle de torture avec sa piscine, ses engins. [...] On m'a appris plus tard que j'étais arrivé à l'hôpital dans un état comateux, au cours d'une grave maladie».

romanzo essa costituisce un vero e proprio registro stilistico, esplicitato dalla scrittura stessa, la quale ne diviene anche strumento di registrazione. Tre sono i sogni nel romanzo; appartengono tutti al gemello Claus-Lucas e hanno un ruolo di cerniera tra il tempo dell'infanzia, quello dell'età adulta e il presente della narrazione – le tre differenti epoche sulle quali la riflessione autobiografica del protagonista si concentra. Sono sogni che forniscono una conferma rispetto all'interpretazione del testo come il risultato di uno sdoppiamento della personalità del protagonista. In ogni sogno, assieme alle figure parentali e ai luoghi dell'infanzia, è sempre presente la figura del fratello, ma si tratta di una figura altamente simbolica: nel primo sogno il fratello è descritto come un uomo anziano, il cui viso si decompone lentamente in un cranio anonimo, simbolo della labilità della memoria; nel secondo il fratello stesso ammette, prima di essere ucciso dal protagonista, di essere solo un sogno – «Tu le sais bien, je ne suis qu'un rêve. Il faut accepter cela. Il n'y a rien, nulle part» (TM 59) – nel terzo e ultimo, la figura del fratello bambino addormentato nella camera della casa dell'infanzia si delinea, in modo evidente, come una proiezione della vita del protagonista prima della trauma dell'abbandono del nido familiare (la coincidenza tra l'età del bambino del sogno e l'età del protagonista al momento del suo ricovero in ospedale confermano l'ipotesi) – «Klaus est dans sa chambre comme d'habitude. Il dort. Il ne faut pas le réveiller. Il n'a que quatre ans. Il a besoin de sommeil. [...] j'ouvre la porte de la chambre des enfants, j'allume le plafonnier. Assis sur un lit un petit garçon me regarde et se met à pleurer (TM 90-1). L'attività onirica svolge dunque per Claus-Lucas un ruolo centrale nella rielaborazione del trauma, essa costituisce non solo una prima modalità di difesa e controllo nei confronti dell'angoscia, ma si delinea come veicolo privilegiato attraverso il quale la memoria involontaria produce ricordi inconsci in grado di travalicare, in virtù del simbolismo onirico, il rigetto della realtà operato dal protagonista.⁶⁴

⁶⁴ In questo utilizzo del sogno come registro di verità, o comunque come spazio di messa in discussione della credibilità della narrazione, la prosa di Kristof si avvicina moltissimo all'uso kafkiano del registro del realismo straniato. Come in Kafka, infatti, anche in Kristof il perturbante, da strumento compositivo diviene vera e propria categoria intellettuale che mette in crisi le radici stesse del pensiero logico-razionale.

Il trauma della separazione è fulcro costante anche della riflessione autobiografica di Klaus, il gemello responsabile della stesura della seconda parte di questo romanzo-confessione. Al contrario di quello di Lucas, però, il racconto di Klaus offre dettagli riguardanti il trauma della separazione: un banale omicidio passionale (la madre tradita uccide il padre che vuole fuggire con la giovane amante e per sbaglio ferisce gravemente uno dei gemelli).⁶⁵ Anche in questo caso, tuttavia, il lettore ha molti motivi di incredulità, dal momento che è lo stesso Klaus e mettere in discussione lo statuto di verità della suo racconto, quando per esempio nega e allo stesso momento afferma l'esistenza del fratello – «mon frère est mort. J'aimerais beaucoup voir vos papiers. Mon frère sort de sa poche un passeport étranger. Il me le tend» (TM 102) – o quando, subito dopo aver fornito il racconto dettagliato della presunta catastrofe, ammette di non essere in grado di descrivere il trauma a parole: «Je n'ai pas encore trouvé le mot pour qualifier ce qui nous est arrivé. Je pourrai dire drame, tragédie, catastrophe, mais dans ma tête j'appelle cela simplement «*la chose*» pur laquelle il n'y a pas de mot» (TM 144). L'incapacità di nominare, dunque di dotare di significato l'evento, ricorda il fenomeno della *forclusion* lacaniana analizzato nei precedenti capitoli. Essa consiste infatti nell'espunzione di un significante fondamentale dall'universo simbolico del soggetto; significante che, non essendo integrato nell'inconscio, ritorna in seno al reale sotto forma di allucinazione. Anche nel caso di Klaus, il negativo si manifesta dunque sottoforma di *psychic hole*, «a space that embodies all unconscious fantasies with regards to events that are experienced as an absence» (Kogan 2011, 202). Dal punto di vista diegetico esso è rappresentato da un procedimento paradossale attraverso cui il vuoto di memoria viene riempito da una proliferazione di significanti deliranti. La spia

⁶⁵ TM 122: «Nous étions toujours quatre à table. Père, Mère et nous deux. [...] Un soir, Père arrive habillé en uniforme. [...] Père dit à Mère: – Couche les enfants. J'ai à te parler. Mère nous dit: – Allez au lit. Je viendrai vous raconter une histoire. Dites au revoir à votre père. Nous embrassons Père, puis nous allons dans notre chambre, mais en ressortons tout de suite en silence. Nous nous asseyons dans le corridor, juste derrière la porte du salon. Père dit: – Je vais vivre avec elle. C'est la guerre, je n'ai pas de temps à perdre. Je l'aime. [...] Mère dit: – Tu ne nous aimes plus? Père dit: – Le question n'est pas là. Je vous aime. Je m'occuperai toujours des garçons et de toi. Mais j'aime aussi une autre femme. Peux-tu comprendre cela? – Non. Je ne peux pas, et je ne veux pas le comprendre. Nous entendons un coup de feu. Nous ouvrons la porte du salon. C'est Mère qui a tiré. Elle tient le revolver de Père. Elle tire encore. Père est par terre, Mère tire toujours. À côté de moi, Lucas tombe, lui aussi».

testuale della natura fittizia e non veritiera delle due confessioni è data a livello strutturale dalla perfetta continuità stilistica delle due diverse parti del romanzo⁶⁶ ed è confermata a livello diegetico dalla ricomparsa delle iniziali maiuscole a segnalare le figure parentali. Al contrario che negli altri romanzi, in questo è la figura materna a essere descritta come artefice del trauma: Mère non è però un personaggio reale e definito, ma è un simbolo, una sorta di personificazione del trauma che ricorda in modo costante e doloroso l'universo familiare perduto per sempre. Non sarà inutile notare come la figura materna rimandi a un tema caro all'autrice e al centro di numerose opere: il dissidio tra lingua madre e lingua straniera. Questo terzo romanzo esplicita infatti, più degli altri due, le radici autobiografiche della narrazione: la scissione delle voci narrative tra due figure identiche viene infatti utilizzata dall'autrice per tematizzare il dissidio autobiografico tra una scrittura in prosa in lingua straniera e una scrittura poetica in lingua madre:

– [...] Pourquoi Lucas? En souvenir de moi? Je dis : – En souvenir de mon frère, en effet. Mais comme savez-vous que je publie des poèmes? – Moi aussi, j'écris, mais ce ne sont pas des poèmes. (TM 103).

Non è un caso che Klaus – figura che rappresenta ciò che sarebbe potuto essere, se il trauma della separazione non fosse accaduto – sia un poeta, mentre Lucas, il fratello strappato alla propria infanzia, è l'autore dei romanzi-menzogna. Anche ne *La Trilogie*, dunque, come avveniva nel teatro (cfr. *Le Fossé*), l'autrice usa la finzione letteraria per tematizzare una precisa situazione autobiografica: le figure gemellari e la loro mancata agnizione finale servono infatti per dare forma letteraria a un dissidio psichico, frutto di un reale ferita autobiografica.

⁶⁶ Sull'argomento cfr. Petitpierre 2000, la quale nota come il fatto che il romanzo presenti una divisione paratestuale in due parti distinte dimostri la sua natura calcolata e letteraria e metta in discussione lo statuto di confessione. La studiosa nota anche come il fatto che le due scritture non presentino alcuna differenza (le due parti fanno un medesimo uso della sintassi e del lessico) avalli l'ipotesi di una gemellarità inesistente e confermi il romanzo come l'opera di un solo narratore.

VI.6.2 Hier: l'abbandono della scrittura

Dopo un silenzio di quattro anni da *Le Troisieme Mensonge*, nel 1995 Agota Kristof pubblica *Hier*, a detta dell'autrice stessa il più autobiografico dei suoi romanzi (Lathion 2007). Diversamente dalle altre opere, che erano ambientate in un'area riconoscibile come l'Europa dell'Est, in *Hier* il luogo in cui si svolge la vicenda è presumibilmente la Svizzera, il paese dell'esilio. Il personaggio è invece di nuovo uno scrittore, maschera dell'autrice: Tobias Horvath, noto a tutti con il falso nome di Sandor Lester, rifugiato politico e operaio in una fabbrica di orologi da 10 anni. La struttura del romanzo, che ricorre di nuovo alla prima persona narrativa, è in questo senso significativa: essa intervalla capitoli cronachistici privi di titolo, nei quali il protagonista descrive episodi quotidiani della propria esistenza, a capitoli titolati, nei quali il registro lirico-simbolico si fa prevalente. Tale bipartizione dei registri narrativi è il mezzo scelto dall'autrice per rendere il tema autobiografico del dissidio linguistico, situazione vissuta anche dal protagonista Tobias, il quale ammette di adottare una vera e propria gerarchizzazione idiomatica – scrive poesie nella sua lingua madre e “storie bizzarre” nella lingua del posto. Oltre al tema del conflitto tra lingua madre e lingue straniere, in questo romanzo ritornano molti dei temi centrali ne *La Trilogie* e, ancor prima, nel teatro: la menzogna, il sogno, il parenticidio, l'attesa di una figura familiare e salvifica, il mancato ricongiungimento finale. Anche la dimensione tragica della quotidianità degli esiliati e, in particolare, il tema del suicidio, sono tematizzati dalle vicende dei personaggi secondari (un gruppo di compatrioti formato da Paul, dalla moglie Kati e dalla sorella di lei, Vera, da Ivan e dalla sua famiglia e da Jean).

È vero quanto afferma Miletic 2008 riguardo il rapporto di continuità evidente che lega questa opera a *La Trilogie* – «Tobias is a continuation of Lucas and Klaus. His life is another possible version of what Lucas' life of immigration could have been» (287) – anche se alla luce dei testi inediti è a mio avviso rintracciabile un'analogia più schiacciante, che rende questo romanzo una sorta di riscrittura matura di alcuni tra i testi teatrali giovanili precedentemente analizzati. La mia convinzione sembra essere confermata dalla somiglianza delle vicende dei personaggi: evidente l'affinità tra Tobias

e la protagonista de *Le Fossé*, anche lei operaia in una fabbrica di orologi, anche lei incapace di condurre un'esistenza normale perché ossessionata dal senso di colpa del parenticidio (ne *Le Fossé* si trattava della morte della madre, qui si tratta del tentato omicidio di entrambi i genitori); significativo il ritorno della figura della gitana-prostituta Esther come madre del protagonista; altrettanto evidente la riscrittura dell'episodio riguardante Mère Thèrese nell'attesa di Line, personaggio inventato che alla fine si rivela reale (si tratta della sorellastra Caroline, anche lei emigrata con la famiglia a causa del lavoro del marito Koloman). Le affinità non si fermano però a livello della storia, poiché si può notare come il romanzo faccia un riutilizzo strutturale, spesso privo di modifiche significative, di molto del materiale delle *pièces* inedite. Il caso più eclatante, sebbene non l'unico, di questo riuso,⁶⁷ è senz'altro quello della favola che dà il titolo a *Au bout du chemin*, la quale fornisce il materiale per uno dei capitoli centrali del romanzo, intitolato appunto *L'uccello morto*. Del tutto condivisibile l'interpretazione del sogno fornita da Miletic 2008:

in this new land which seems infertile and where it seems impossible to put down roots, Tobias is dragging with him a corpse of a bird which is paradoxically still alive, signalling that his mourning is incomplete. This past that Tobias refuses to bury affects the possibility of continuing his life, of free choice a new direction (290).

La scrittura, che si delinea di nuovo come un mezzo primo di espressione della sofferenza traumatica, risulta ancora una volta una pratica inefficace: Tobias non arriva infatti attraverso di essa ad accettare il trauma del suo passato (in questo senso, l'incesto come forza propulsiva dell'azione rappresenterebbe l'impossibile raggiungimento di un'accettazione della sua situazione). L'epilogo del romanzo, con la partenza di Line e il matrimonio del protagonista con Yolande, una donna che egli non ha mai amato, rappresenta l'impossibilità di una rielaborazione attiva del trauma e l'abbandono di Tobias a un diniego che coincide con la fine della scrittura: «Je n'ecris plus» sono infatti

⁶⁷ Cfr. Szekeres 2011, intervista nella quale l'autrice dichiara come il registro onirico del romanzo derivi per gran parte dai testi poetici giovanili: «I worked many of my old poems written in Hungarian into the descriptions of dreams».

le ultime parole del testo.⁶⁸ Un epilogo, questo, che conferisce a quest'opera una *allure* quasi profetica: dopo *Hier* Agota Kristof si chiuderà infatti in un volontario e perenne silenzio poetico.

⁶⁸ È probabilmente a causa del brusco cambiamento di finale attuato da Soldini nel suo adattamento cinematografico di *Hier* che Kristof ha definito *Brucio nel vento* «un totale pasticcio» (Szekeres 2011). E in effetti l'*happy ending* con cui Soldini risolve la trama (Line e Tobias si sposano e trovano la loro felicità) capovolge totalmente il senso di questo ultimo romanzo kristofiano.

APPENDICE A -

Note di Beckett alla propria edizione de *La Recherche* di Proust (Beckett International Foundation - Reading University Library)

[Le annotazioni di Beckett sono poste a margine delle pagine. I miei interventi, volti a chiarire il senso delle annotazioni e a segnalare lacune o parole di difficile interpretazione, sono posti tra parentesi quadre. La sottolineatura in corpo del testo riproduce quella dell'autore, il quale spesso la affianca alla sottolineatura a margine, per segnalare espressioni di particolare interesse in passi rilevanti. L'edizione posseduta e annotata da Beckett è segnalata per ogni tomo, tranne che per il terzo, corrispondente alla prima parte de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, non presente nell'archivio]

1. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, I* (Combray), Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 107^a edizione.

Annotato in colophon : S. B. Beckett

1. [p. 22] Ce n'est pas comme cela que vous le rendrez robuste et énergique, disait-elle tristement, surtout ce petit qui a tant besoin de prendre des forces et de la volonté.
[Sottolineato a margine]

2. [p. 24] Hélas ! Je ne savais pas que, bien plus tristement que les petits écarts de régime de son mari, mon manque de volonté, ma santé délicate, l'incertitude qu'ils projetaient sur mon avenir, préoccupaient ma grand-mère [...].
[Sottolineato a margine]

3. [p. 33] [...] notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons «voir une personne que nous connaissons» est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons, de toutes les notions que nous avons sur lui et dans l'aspect total que nous représentons, ces notions ont certainement la plus grand part. Elles finissent par gonfler si parfaitement les joues, par suivre en une adhérence si exacte la ligne du nez, elles se mêlent si bien de nuancer la sonorité de la voix comme si celle-ci n'était qu'une transparente enveloppe, que chaque fois que nous voyons ce visage et que nous entendons cette voix, ce sont ces notions que nous retrouvons, que nous écoutons.
[Sottolineato a margine]

4. [p. 59] elles voulaient m'apprendre à la dominer afin de diminuer ma sensibilité nerveuse et fortifier ma volonté

5. [pp. 68-9] Mais comme je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle

donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi. Mort à jamais? C'était possible. Il t a beaucoup d'hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier. Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchons à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrons avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas.

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, me mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé.

[Sottolineato a margine. Annotato: «Rev. 1»; probablemente «first rêverie»]

6. [...] Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillère du thé ou j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine.

7. [p. 70] il l'y avait éveillé, mais ne la connaît pas, et ne put que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter [...]

8. [p. 71] de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne [...]

9. [p. 73] mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fideles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste [...]

[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «Basic senses (Kant)»; a margine dx «Communion»]

10. [p. 100] et aujourd'hui encore si, dans une grande ville de province ou dans un quartier de Paris que je connais mal, un passant qui m'a « mis dans mon chemin » me montre au loin, comme un point de repère, tel beffroi d'hôpital, tel clocher de couvent levant la pointe de son bonnet ecclésiastique au coin d'une rue que je dois prendre, pour peu que le mémoire puisse obscurément lui trouver quelque trait de ressemblance avec

la figure chère et disparue, le passant, s'il se retourne pour s'assurer que je ne m'égarais pas, peut, à son étonnement, m'apercevoir qui, oublieux de la promenade entreprise ou de la course obligée, reste là, devant le clocher, pendant des heures, immobile, essayant de me souvenir, sentant au fond de moi de terres reconquises sur l'oubli qui s'assèchent et se rebâtissent ; et sans doute alors, et plus anxieusement que tout à l'heure quand je lui demandais de me renseigner, je cherche encore mon chemin, je tourne une rue...mais...c'est dans mon cœur.

[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «Type of lateral non-capital revelation»]

11. [pp. 120-1-2] De même que l'image de cette fille était accrue par le symbole ajouté qu'elle portait devant son ventre, sans avoir l'air d'en comprendre le sens [...] mais plus tard j'ai compris que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fut représenté non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'œuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret et de plus frappant. [...] Quand plus tard j'ai eu l'occasion de rencontrer, au cours de ma vie, dans des couvents par exemple, des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient généralement un air allègre, positif, indifférent et brusque de chirurgien pressé [...] le visage antipathique et sublime de la vraie bonté.

[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «Dante parallel». Il passo riguarda la figure simbolice di Giotto – la cameriera assomiglia alla Carità affrescata da Giotto nel ciclo dedicato ai Vizi e alle Virtù della Cappella degli Scrovegni di Padova]

12. [pp. 123-4] Il faisait à peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus [...] née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible. [...] et ainsi elle s'accordait bien à mon repos qui (grâce aux aventures racontées par mes livres et qui venaient l'émouvoir), supportait pareil au repos d'une main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et l'animation d'un torrent d'activité.

[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «Indirect – consequent intence apprehension of reality»]

13. [p. 124] Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyait restait entre moi et lui, le bordait d'un mince lisère spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière [...] Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais [...] 'était la croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fut ce livre.

[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «1st emersive tendency – immersive necessity»]

14. [p. 125] Après cette croyance centrale, qui pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors [...]

15. [p. 126] Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'en une petite partie de la notion totale que nous avons de lui, que nous pourrions être émus, bien plus, ce n'est qu'en une partie de notion totale qu'il a de soi, qu'il pourra l'être lui-même.
[Sottolineato a margine]

16. [ibid.] (ainsi notre cœur change, dans la vie, et c'est a pire douleur ; mais nous ne la connaissons que dans la lecture, en imagination : dans la réalité il change, comme certains phénomènes de la nature se produisent, assez lentement pour que, si nous pouvons constater successivement chacun de ses états différents, en revanche la sensation même di changement nous soit épargnée)
[Sottolineato a margine]

17. [p. 249] Mais d'autres fois tandis que mes parents s'impatientaient de me voir rester en arrière et ne pas les suivre, ma vie actuelle au lieu de me sembler une création artificielle de mon père et qu'il pouvait modifier à son gré, m'apparaissait au contraire comme comprise dans une réalité qui n'était pas faite pour moi, dans laquelle il n'y avait pas de recours, au cœur de laquelle je n'avais pas d'aillé, qui ne cachait rien au delà d'elle-même.
[Sottolineato a margine]

18. [pp. 256-7-8] Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires [...] bien des images différentes sous lesquels il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir.
[Sottolineato a margine]

19. [p. 258] Une fois pourtant [...] j'eus une impression de ce genre et ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir.
[Sottolineato a margine. Annotato a margine sx «Rev 2», probablemente «seconda reverie»]

[*Un amour de Swann* – inizia in questo volume e segue nell'altro]

20. [pp. 300-1] L'année précédente, une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments. [...] Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom a ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup [...] et il avait prouvé pour elle comme un amour inconnu.

[Sottolineato a margine. Annotato a margine sx «Purely musical impression, independent of memory: compare with the experiences of “un peu de temps à l’état pur” : released for P. by fortuitous encounter with certain objects, at times when conscious memory is entirely obliterated»]

2. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, II (Un amour de Swann-suite)*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 107^a edizione.

Annotato in colophon : S. B. Beckett

21. [p. 14] Peut-être ayant toujours gardé un remords d’avoir borné sa vie aux relations mondaines, à la conversation, croyait-il trouver une sorte d’indulgent pardon à lui accordé par les grands artistes, dans ce fait qu’ils avaient eux aussi considéré avec plaisir, fait entrer dans leur œuvre, de tels visages qui donnent à celle-ci un singulier certificat de réalité et de vie, une saveur moderne ; peut-être aussi c’était-il tellement laissé gagner par la frivolité des gens du monde qu’il éprouvait le besoin de trouver dans une œuvre ancienne ces allusions anticipées et rajeunissantes à des noms propres d’aujourd’hui. Peut-être au contraire, avait-il gagné suffisamment une nature d’artiste pour que ces caractéristiques individuelles lui causassent du plaisir en prenant une signification plus générale, dès qu’ils les apercevait déracinées, délivrées, dans la ressemblance d’un portrait plus ancien avec l’original.
[Sottolineato a margine]

22. [p. 33] La petite phrase de la sonate de Vinteuil, bien qu’Odette jouât fort mal, mais la vision la plus belle qui nous reste d’une œuvre est souvent celle qui s’éleva au-dessus des sons faux tirés pas des doigts malhabiles, d’un piano désaccordé. La petite phrase continuait à s’associer pour Swann à ‘amour qu’il avait pour Odette. Il sentait bien que cet amour, c’était quelque chose qui ne correspondait à rien d’extérieur, de constatable par d’autres que lui [...].
[Sottolineato a margine]

24. [ibid.] Pourtant au lieu d’être purement individuelle comme celle de l’amour, s’imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes».
[Annotato a margine: «Salvation»]

25. [p. 34] Et le plaisir que lui donnait la musique et qui allait bientôt créer chez lui un véritable besoin, rassemblait en effet, à ce moment là, au plaisir qu’il aurait eu à expérimenter des parfums, à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce que il échappe à notre intelligence, que nous n’atteignons que par un seul sens. Grand repos, mystérieuse rénovation pour Swann [...] de se sentir transformé en une créature étrangère à l’humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le

monde que par l'ouïe. Et comme dans la petite phrase il cherchait cependant un sens où son intelligence ne pouvait descendre, quelle étrange ivresse il avait à dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours du raisonnement et à la faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son.

[Sottolineato a margine – imagine di cecità e apatia che tornerò più volte nell'opera di Beckett – cfr. *La Trilogie*]

26. [p. 179] Mais Swann et la princesse avaient une même manière de juger le petites choses qui avait pour effet – au moins que ce ne fut pour cause – une grande analogie [...]

[Interesse di Beckett alla ironia di Proust sul concetto di causalità]

27. [p. 208] Swann avait envisagé toutes les possibilités. La réalité est donc quelque chose qui n'a aucun rapporte avec les possibilités, pas plus d'un coup de couteau que nous recevons avec les légers mouvements des nouages au-dessus de notre tête [...]

28. [pp. 257-8] Aussi le ciel était douteux, dès les matin je ne cessais de l'interroger et je tenais compte de tous les présages. [...] Tout d'un coup sur sa pierre maussade je ne voyait pas une couleur moins terne [...] qu'ils était des gages de calme et de bonheur.

[Annotato a margine sx «most complete perception indirect»]

29. [p. 269] [...] – j'avais appris, en voyant une colonne de poussière se tenir debout toute seule au-dessus du piano, et en entendant un orgue de Barbarie jouer sous la fenêtre : « En revenant de la revue », que l'hiver recevait jusqu'au soir la visite inopinée et radieuse d'une journée de printemps.

[Annotato a margine di nuovo: «indirect perception»]

30. [p. 295] [...] on sentait que le Bois n'était pas qu'un bois, qu'il répondait à une destination étrangère à la vie de ses arbres, l'exaltation que l'éprouvais n'était pas causée par l'admiration de l'automne, mais par un désir. Grande source d'une joie que l'âme ressent d'abord sans en reconnaître la cause, sans comprendre que rien au dehors ne la motive».

31. [p. 298] [...] il lui survit – et de plus en plus vivace pour masquer le manque de la puissance que nous avons perdue de donner de la réalité à des choses nouvelles - un attachement fétichiste aux anciennes qu'elle avait animées.

32. [pp. 300-1] Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant, et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années.

[Altre annotazioni a pp. 74; 102-3; 152; 183; 187; 190; 192; 197-8; 234]

3. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleur, I*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 119^a edizione. **PERSO – NON E' NELL'ARCHIVIO**

4. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleur, II (suite)*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1919, 119^a edizione.

Annotato in retro del colophon «Samuel Beckett»

33. [p. 18] Et dans le temps où l'on n'aime pas, si l'on prend philosophiquement son parti de ci qu'il y a de contradictoire dans l'amour, c'est que cet amour dont on parle à son aise on ne l'éprouve pas alors, donc on le connaît pas, la connaissance en ces matières étant intermittente et ne survivant pas à la présence effective du sentiment. [Sottolineato a margine e annotato a margine dx «affectivité»]

34. [p. 19] Le temps dont nous disposons chaque jour est élastique; les passions que nous ressentons le dilatent, celle que nous inspirons le rétrécissent et l'habitude le remplit. D'ailleurs j'aurais eu beau parler à Gilberte, elle ne m'aurait pas entendue. Nous nous imaginons toujours quand nous parlons, que ce sont nos oreilles, notre esprit qui écoutent. Mes paroles ne seraient parvenues à Gilberte que déviées, comme si elles avaient eu à traverser le rideau mouvant d'une cataracte avant d'arriver à mon amie, méconnaissables, rendant un son ridicule, n'ayant plus aucune espèce de sens. La vérité qu'on met dans les mots ne se fraye pas son chemin directement, n'est pas douée d'une évidence irrésistible. Il faut assez que le temps passe pour qu'une vérité de même ordre ait pu se former en eux. Alors l'adversaire politique qui, malgré tous les raisonnements et toutes les preuves tenait le sectateur de la doctrine opposée pour un traître, partage lui-même la conviction détestée à laquelle celui qui cherchait inutilement à le répandre ne tient plus. Alors le chef d'œuvre qui pour les admirateurs qui le lisaient haut semblait montrer en soi les preuves de son excellence et n'offrait à ceux qui écoutaient qu'une image insane ou médiocre, sera par eux proclamé chef-d'œuvre, trop tard pour que l'auteur puisse l'apprendre. Parallèlement en amour les barrières, quoi qu'in fasse, ne peuvent être brisées du dehors par celui qu'elles désespèrent; et c'est quand il ne se souciera plus d'elles, que, tout à coup, par l'effet du travail venu d'autre côté, accompli à l'intérieur de celle qui n'aimait pas, ces barrières, attaquées jadis sans succès, tomberont sans utilité.

[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «tragic»]

35. [pp. 21-2] Car le regret comme le désir ne cherche pas à s'analyser, mais à se satisfaire; quand on commence d'aimer on passe le temps non à savoir ce qu'est son amour, mais à préparer les possibilités des rendez-vous du lendemain. Quand on

renonce, on cherche non à connaître son chagrin, mais à offrir de lui à celle qui le cause l'expression qui nous parait la plus tendre.

[Sottolineato a margine]

36. [p. 36] Ainsi un même fait porte des rameaux opposés et le malheur qu'il engendre annule le bonheur qu'il avait causé. Il m'était arrivé le contraire de ce qui se produit fréquemment. On désire une joie, et le moyen matériel de l'atteindre fait défaut. [...] Les plus souvent nous continuons de nous évertuer et d'espérer quelque temps. Mais le bonheur ne peut jamais avoir lieu. [...] Le phénomène du bonheur ne se produit pas ou donne lieu aux réactions les plus amères.

[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «tragic»]

37. [p. 59] Souvent (notre vie étant si peu chronologique, interférant tant d'anachronismes dans la suite des jours) [...]

[Sottolineato a margine – interesse per concetto di tempo bergsoniano]

38. [pp. 60-61] Or, les souvenirs d'amour ne font pas exception aux lois générales de la mémoire elles-mêmes régies par les lois plus générales de l'habitude. Comme celle-ci affaiblit tout, ce qui nous rappelle le mieux un être, c'est justement ce que nous avons oublié (parce que c'était insignifiant et que nous lui avons ainsi laissé toute sa force). C'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-mêmes ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous ? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fumes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l'était, souffrir à nouveau, parce que nous ne sommes plus nous, mais lui, et qu'il aimait ce qui nous est maintenant indifférent. Au grand jour de la mémoire habituelle, les images du passé pâlisent peu à peu, s'effacent, il ne reste plus rien d'elles, nous ne les retrouverons plus. Ou plutôt nous ne les retrouverions plus, si quelques mots (comme « directeur au ministère des Postes ») n'avaient été soigneusement enfermés dans l'oubli, de même qu'on dépose à la Bibliothèque nationale un exemplaire d'un livre qui sans cela risquerait de devenir introuvable.

[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «par exemple, la madeleine». Prima sottolineatura del testo annotata con una freccia a fondo pagina «Utterly non-joycian». Seconda sottolineatura del testo annotata a margine dx «non-joycian»]

39. [pp. 77-9] Je ressentis devant elle ce désir de vivre qui renaît en nous chaque fois que nous prenons de nouveau conscience de la beauté et du bonheur. [...] Mon habitude qui était sédentaire et n'était pas matinale, faisait défaut, et toutes mes facultés étaient accourues pour la remplacer, rivalisant entre elles de zèle, – s'élevant toutes comme des

vagues à un même niveau inaccoutumé – de la plus basse, à la plus noble, de la respiration, de l'appétit, et de la circulation sanguine à la sensibilité et à l'imagination.
[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «L'Habitude base du Pessimisme»]

40. [p. 97] peut-être cet effroi que j'avais – qu'ont tant d'autres – de coucher dans une chambre inconnue, peut-être cet effroi, n'est-il que la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtons mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas [...]
[Sottolineato a margine – cfr. immagine della camera sconosciuta come motivo ricorrente in Beckett]

41. [p. 155] De sorte que s'il n'y avait pas l'habitude, la vie devrait paraître délicate à ces êtres qui seraient à chaque heures menacés de mourir – c'est à dire à tous les hommes.
[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «at p. 78» – si tratta del passaggio sul pessimismo]

42. [p. 156] Les flèches de la Beauté, de la Beauté dont on serait parfois tenté de se demander si elle est en ce monde autre chose que la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée par le regret
[Sottolineato a margine e annotato a margine sx «Pessimist»]

43. [pp. 188-9] En revanche par un moment ma pensée démêlait en Saint-Loup un être plus général que lui-même, le “noble”, et qui comme un esprit intérieur mouvait ses membres, ordonnait ses gestes et ses actions ; alors, à ces moments-là, quoique près de lui j'étais seul comme je l'eusse été devant un paysage dont j'aurais compris l'harmonie. Il n'était plus qu'un objet que ma rêverie cherchait à approfondir. [...] Quelquefois je me reprochais de prendre ainsi plaisir à considérer mon ami comme une œuvre d'art, c'est-à-dire à regarder le jeu de toutes les parties de son être comme harmonieusement réglé par une idée générale à laquelle elles étaient suspendues mais qu'ils ne connaissaient pas et qui par conséquent n'ajoutait rien à ses qualités propres, à cette valeur personnelle d'intelligence et de moralité à quoi il attachait tant de prix.
[Sottolineato e annotato a margine sx «joycian»]

5. **M. Proust, À la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleur, III (suite), Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1919, 119^a edizione.**

44. [pp. 71-4] C'est que pas plus que ce n'est le désir de devenir célèbre, mais l'habitude d'être laborieux qui nous permet de produire de une œuvre, ce n'est l'allégresse du moment présent, mais les sages réflexions du passé qui nous aident à préserver le futur. [...] J'étais enfermé dans le présent comme les ivrognes ;

momentanément éclipsé, mon passé ne projetait plus devant moi cette ombre de lui-même que nous appelons notre avenir ; plaçant le but de ma vie, non plus dans la réalisation des rêves de ce passé, mais dans la félicité de la minute présente, je ne voyais pas plus loin qu'elle. [...] l'ivresse réalise pour quelques heures l'idéalisme subjectif, le phénoménisme pur ; tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime nous-mêmes. [...] Elle est aussi mecontente à l'instant même que nous nous soyons le lendemain d'avoir donné cent francs au chasseur et, pour la même raison qui pour nous a été seulement retardée : l'absence d'ivresse.

[Sottolineato a margine e annotato «uselessness of allégresse»]

45. [p. 81] La philosophie parle souvent d'actes libres et d'actes nécessaires. Peut-être n'en est-il pas de plus complètement subi par nous, que celui qui en vertu d'une force ascensionnelle comprimée pendant l'action, fait jusque-là une fois notre pensée au repos, remonter ainsi un souvenir nivelé avec les autres par la force oppressive de la distraction, et s'élancer parce que à notre insu il contient plus que les autres un charme dont nous ne nous apercevons que vingt-quatre heures après. Et peut-être n'y a-t-il pas non plus d'acte aussi libre, car il est encore dépourvu de l'habitude, de cette sorte de manie mentale qui dans l'amour, favorise la renaissance exclusive de l'image d'une certaine personne.

[Sottolineato a margine]

46. [pp. 98-99] Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait.

Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. [...] Mais les rares moments où on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre de Elstir. [...] parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qui excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir.

[Sottolineato a margine]

47. [p. 148] Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé, n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est « condamnée » tant qu'on voit du monde.

[Sottolineato a margine – Immagine della camera oscura interiore]

48. [p. 195] Les êtres qui en ont la possibilité – il est vrai que ce sont les artistes et j'étais convaincu depuis longtemps que je ne le serais jamais – ont aussi le devoir de vivre pour eux-mêmes ; or, l'amitié leur est une dispense de ce devoir, une abdication de soi. La conversation même qui est le mode d'expression de l'amitié est une divagation superficielle, qui ne nous donne rien à acquérir. Nous pouvons causer

pendant toute une vie sans rien faire que répéter indéfiniment le vide d'une minute, tandis que la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique, se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité. [...] nous ne sommes pas comme des bâtiments à qui on peut ajouter des pierres du dehors, mais comme des arbres qui tirent de leur propre sève le nœud suivant de leur tige, l'étage supérieur de leur frondaison. [...] Près de ces jeunes filles au contraire, si le plaisir que je goûtais était égoïste, du moins n'était-il pas basé sur le mensonge qui cherche à nous faire croire que nous ne sommes pas irréremédiablement seuls et qui quand nous causons avec un autre nous empêche de nous avouer que ce n'est plus nous qui parlons, que nous nous modelons alors à la ressemblance des étrangers et non d'un moi qui diffère d'eux.

[Sottolineato a margine – Considerazioni su arte e solitudine]

49. [p. 251] Et c'est en somme une façon comme une autre de résoudre le problème de l'existence, qu'approcher suffisamment les choses et les personnes qui nous ont paru de loin belles et mystérieuses, pour nous rendre compte qu'elles sont sans mystère et sans beauté; c'est un des hygiènes entre lesquelles on peut opter, une hygiène qui n'est peut-être très recommandable, mais elle nous donne un certain calme pour passer la vie, et aussi comme elle permet de rien regretter, en nous persuadant que nous avons atteint le meilleur, et que le meilleur n'était pas grand-chose – pour nous résigner à la mort.

[Sottolineato a margine – Considerazione su vanità della vita e pessimismo]

6. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Le côté de Guermantes, I*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1920, 63^a edizione.

49. [p. 43] [...] comme ces visages des morts que les efforts passionnés de notre mémoire poursuivent sans le retrouver, et qui, quand nous ne pensons plus à eux, sont là devant nous yeux, avec la ressemblance de la vie, le talent de Berma qui m'avait fui quand je cherchais si avidement à en saisir l'essence, maintenant après ces années d'oubli, dans cette heure d'indifférence, s'imposait avec la force de l'évidence à mon admiration.

[Sottolineato a margine]

50. [p. 63] Aussitôt que l'eus compris, troublé d'un douloureux désir, j'eus trop peu de volonté pour décider de ne pas revenir à Paris et de rester dans la ville ; [...]

[Sottolineato a margine – di nuovo nota su mancanza di volontà]

51. [p. 79] On appelle cela un sommeil de plomb, il semble qu'on soit devenu, soi-même, pendant quelques instants après qu'un tel sommeil a cessé, un simple bonhomme de plomb. On n'est plus personne. Comment, alors, cherchant sa pensée, sa personnalité comme on cherche un objet perdu, finit-on par retrouver son propre moi plutôt que tout un autre ? Pourquoi, quand on se remet à penser, n'est-ce pas alors une autre

personnalité que l'antérieure, qui s'incarne en nous ? [...] Et peut-être la résurrection de l'âme après la mort est-elle concevable comme un phénomène de mémoire.
[Annotato a margine «Personality = memory»]

52. [p. 226] Mais la vraie beauté est si particulière, si nouvelle, qu'on la reconnaît pas pour la beauté.
[Sottolineato a margine]

53. [p. 266] C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre : notre corps. Quelque brigand que nous rencontrions sur une route, peut-être pourrions-nous arriver à le rendre sensible à son intérêt personnel sinon à notre malheur. Mais demander pitié à notre corps, c'est discourir devant une pieuvre, pour qui nos paroles ne peuvent pas avoir plus de sens que le bruit de l'eau, et avec laquelle nous serons épouvantés d'être condamnés à vivre.
[Sottolineato a margine – Considerazione sulla malattia e sul corpo a partire dalla malattia della nonna di Swann].

54. [pp. 272-3] Vous appartenez à cette famille magnifique et lamentable qui est le sel de la terre. Tout ce que nous connaissons de grand nous vient des nerveux. Ce sont eux non pas d'autres qui ont fondé les religions, et composé les chefs-d'œuvre. Jamais le monde ne saura tout ce qu'il leur doit et surtout ce qu'eux ont souffert pour le lui donner. [...] Le nervosisme est un pasticheur de génie. Il n'y a pas de maladie qu'il ne contrefasse à merveille. Il imite à s'y méprendre la dilatation des dyspeptiques, les nausées de la grossesse, l'arythmie du cardiaque, la fièvre du tuberculeux. Capable de tromper le médecin, comment ne tromperait-il le malade ? [...] j'ai passé mes vacances à me soigner quand j'ai augmenté mes maux en me fatiguant trop à guérir ceux des autres.
[Sottolineato a margine – Episodio del nevristenico che rimaneva con il collo piegato in una posizione dolorosa, steso su una panchina nel giardino di una casa di cura per nevristenici; considerazioni sulla nevrosi fatte dal Doctor du Boulbon alla nonna di Swann]

7. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Le côté de Guermantes (II), Sodome et Gomorrhe (I), IV*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1921, 54^a edizione.

LE CÔTÉ DE GUERMANTES – SUITE

55. [p. 15] Mais, d'autre part, quand ma grand-mère n'avait pas de morphine ses douleurs devenaient intolérables ; elle recommençait perpétuellement un certain mouvement qui lui était difficile à accomplir sans gémir : pour une grande part la souffrance est une sorte de besoin de l'organisme de prendre conscience d'un état nouveau qui l'inquiète, de rendre la sensibilité adéquate à cet état.

[Sottolineato a margine – Considerazioni sul dolore fisico]

56. [p. 103] Par là l'artiste donne, en l'instantanéisant, une sorte de réalité historique vécue au symbole de la fable, le peint, et le relate au passé défini.

[Sottolineato a margine – Considerazioni sulla pittura e l'arte in rapporto al tempo storico]

8. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe II (I), V*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1926, 71^a edizione.

57. [p. 30] Telle est la lâcheté des gens du monde. Celle d'une dame qui vint me dire bonjour en m'appelant par mon nom, fut plus grande encore. Je cherchais à me retrouver le sien tout en lui parlant ; je me rappelais des mots qu'elle avait dits. Mais mon attention tendue vers la région intérieure où il y avait ces souvenirs d'elle ne pouvait y découvrir ce nom. Il était là pourtant. Ma pensée avait engagé comme une espèce de jeu avec lui pour saisir ses contours, la lettre par laquelle il commençait, et l'éclairer enfin tout entier. C'était peine perdue, je sentais à peu près sa masse, son poids, mais pour ses formes, les confrontant au ténébreux captif blotti dans la nuit intérieure, je me disais : Ce n'est pas cela. Certes mon esprit aurait pu créer les noms les plus difficiles. Par malheur il n'avait pas à créer mais à reproduire. Toute action de l'esprit est aisée, si elle n'est pas soumise au réel.

[Sottolineato a margine sx. Ultima sottolineatura è doppia a margine e non in corpo del testo]

58. [p. 31] Car les noms d'étape par lesquels nous passons, avant de trouver le nom vrai, sont eux, faux, et ne nous rapprochent en rien de lui. Ce ne sont même pas à proprement de noms, mais souvent de simple consonnes et qui ne se retrouvent pas dans le nom retrouvé. D'ailleurs ce travail de l'esprit passant du néant à la réalité est si mystérieux, qu'il est possible après tout que ces consonnes fausses soient des perches préalables, maladroitement tendue pour nous aider à nous accrocher au nom exact. Tout ceci dira le lecteur, ne nous apprend rien sur le manque de complaisance de cette dame [...] Une mémoire sans défaillance n'est pas un très puissant excitateur à étudier les phénomènes de mémoire.

[Sottolineato a margine sx – Considerazione sull'oblio, e in particolare sulla dimenticanza dei nomi, come momento costitutivo della memoria – cfr. eteronimia de *L'Innommable*]

59. [p. 172] Les images choisies par le souvenir sont aussi arbitraires, aussi étroites, aussi insaisissables, que celle que l'imagination avait formées, et en réalité détruites. Il n'y a pas de raison pour qu'en dehors de nous, en lieu réel possède plutôt les tableaux de la mémoire que ceux du rêve. Et puis, une réalité nouvelle nous fera peut-être oublier, détester même les désirs à cause desquels nous étions partis.

[Sottolineato a margine sx]

60. [p. 182] [...] à chaque fois que revenait cette contradiction si étrange de la survivance et du néant entrecroisés en moi. Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si ce peu de vérité je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mo intelligence, ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait comme la foudre, creusé en moi, selon un graphique surnaturel et inhumain, un double et mystérieux sillon.

[Sottolineato a margine sx]

61. [p. 183] [...] le monde du sommeil (sur seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables), refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant [...]

[Seconda volta che è sottolineata l'espressione «sintesi tra sopravvivenza e il nulla».

9. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe II (II)*, V, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1926, 71^a edizione.

62. [p. 189] Mais par ce mots mêmes qui remettaient entre mes mains de décider de mon bonheur, ma mère m'avait mis dans cet état de doute où j'avais déjà été quand mon père, m'ayant permis d'aller à Phèdre et surtout d'être homme de lettres, je m'étais senti tout à coup une responsabilité trop grande, la peur de le peiner, et cette mélancolie qu'il y a quand on cesse d'obéir à des ordres qui, au jour le jour, vous cachent l'avenir, se de rendre compte qu'on a enfin commencé de vivre pour de bon, comme une grande personne, la vie, la seule vie qui soit à la disposition de chacun de nous.

[Sottolineato a margine sx e annotato a margine sx «manque de volonté»]

10. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe II (III)*, V, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1926, 71^a edizione.

63. [pp. 37-8] Je ne sais si cette conversation entre M. Bergson et M. Boutroux est exacte. Le philosophe norvégien, pourtant si profond et si clair, si passionnément attentif, a pu mal comprendre. Personnellement mon expérience m'a donné des résultats opposés. Les moments d'oubli qui suivent le lendemain l'ingestion de certains narcotiques, ont une ressemblance partielle seulement, avec l'oubli qui règne au cours d'une nuit de sommeil naturel et profond. Or, ce que j'oublie dans l'un et l'autre cas, ce n'est pas tel vers de Baudelaire qui e fatigue plutôt « ainsi qu'un tympanon », ce m'est pas tel concept d'un des philosophes cités, c'est la réalité elle-même des choses vulgaires qui m'entourent – si je dors – et dont la non-perception fait de moi un fou ; [...] Nous ne nous rappelons pas nos souvenirs des trente dernières années ; mais ils nous baignent tout entiers ; pourquoi alors s'arrêter à trente années, pourquoi ne pas

prolonger jusqu'au delà de la naissance cette vie antérieure. Du moment que je ne connais pas toute une partie des souvenirs qui sont derrière moi, du moment qu'ils me sont invisibles, que je n'ai pas la faculté de les appeler à moi, il n'y en a pas qui remontent à bien au-delà de ma vie humaine. Si je puis avoir en moi et autour de moi, tant de souvenirs dont je ne me souviens pas, cet oubli (du moins oubli de fait puisque je n'ai pas la faculté de rien voir) peut porter sur une vie que j'ai vécue dans le corps d'un autre homme, même sur un autre planète.

[Sottolineato a margine sx]

64. [p. 126] Ainsi M. de Charles vivait dupé comme le poisson qui croit que l'eau où il nage s'étend au delà du verre de son aquarium qui lui en présente le reflet, tandis qu'il ne voit pas à côté de lui dans l'ombre, le promeneur amusé qui suit ses ébats ou le pisciculteur [...]

[Sottolineato e annotato a margine sx «Frequent image»]

65. Fine del capitolo IV. [pp. 230-6] Je restais seul dans la chambre, [...] poétique et vaine image du souvenir et du songe.

[Sottolineato a margine sx]

11. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, La prisonnière, (I), VI*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1923, 46^a edizione.

12. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, La prisonnière, (II), VI*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1923, 46^a edizione.

66. [p. 71] [Annotato a margine sx: "Multiple parallelism: phrase in music, images of salvation and non actual reality

music punctuation visible world: music of " " " "
point de repère in art of P. sacred moments of " " "]

67. [p. 168] [Fine capitolo II annotato: «Apparent contradiction in character of Verdurin. Example of object that moves»]

68. [pp. 235-43] [paragone fra Vinteuil e grandi romanzieri (Standhal, Tolstoj, etc.) e identità e riconoscibilità dell'artista]

69. [p. 256] [...] car nous trouvons tout dans notre mémoire; elle est une espèce de pharmacie, de laboratoire de chimie, où on met au hasard la main tantôt sur une drogue calmante tantôt sur un poison dangereux.

[Sottolineato a margine sx – Considerazione sui poteri calmanti o eccitanti della memoria cfr. racconto *Le Calmant* e *La Trilogie*]

70. [p. 268] Il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont eu lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. Certes ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précèdent. On peut dire que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront, mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés ?

[Sottolineato a margine sx – Considerazione sul problema della veridicità della memoria]

12. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue, (I), VII*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1925, 45^a edizione.

71. [p. 9] Jusqu'ici je l'avais considérée [l'Habitude d'avoir Albertine auprès de moi] surtout comme un pouvoir annihilateur qui supprime l'originalité et jusqu'à la conscience des perceptions ; maintenant je le voyais comme une divinité redoutable, si rive à nous, son visage insignifiant si incrusté dans notre cœur que si elle se détache, si elle se détourne de nous, cette déité que nous ne distinguons presque pas, nous inflige des souffrances les plus terribles qu'aucune et qu'alors elle est aussi cruelle que la mort.

[Sottolineato a margine sx – Interessante considerazione lavoro del lutto]

72. [p. 58] L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment.

[Sottolineato a margine sx]

13. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue, (II), VII*, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1925, 45^a edizione.

CHAPITRE II MADEMOISELLE DE FORCHEVILLE

73. [p. 7] Et en effet je sentais bien que maintenant qu'avant de l'oublier tout à fait, avant d'atteindre à l'indifférence initiale, il me faudrait, comme un voyageur qui revient par la même route au point d'où il est parti, traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé avant d'arriver à mon grand amour. Mais ces fragments, ces moments du passé ne sont pas immobiles, ils ont gardé la force terrible, l'ignorance heureuse de l'espérance qui s'élançait alors vers un temps devenu aujourd'hui le passé, mais qu'une hallucination nous fait un instant prendre rétrospectivement pour l'avenir.

[Sottolineato a margine sx]

CHAPITRE III VOYAGE A VENISE

74. [p. 149] je restais immobile, sans être capable non seulement de me lever, mais même de décider que je me lèverais.

[Sottolineato a margine sx – Problema della mancanza di volontà]

75. [p. 161] Car l'optimisme est la philosophie du passé

[Sottolineato a margine sx]

76. [p. 178] La création du monde n'a pas eu lieu au début, elle a lieu tous les jours.
[Sottolineato a margine sx]

14. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouve, (I)*, VIII, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1927, 36^a edizione.

77. [Sottolineata tutta fine del CHAPITRE I TANSONVILLE da « Je résolu de laisser provisoirement de coté les objections [...]» fino alla fine].

15. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouve, (II)*, VIII, Gallimard, Paris – Éditions de la nouvelle revue française, 1927, 36^a edizione.

78. [p. 28] Nous ne sommes nullement libre devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gr, amis que préexistant à nous, nous devons, a la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir. [...] Je m'en assurais par la fausseté même de l'art prétendue réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n'avions pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement et que nous prenons au bout de peu de temps pou le réalité même .
[Sottolineato a margine sx]

79. [p. 30] Car tous ceux qui n'ayant pas le sens artistique, c'est-à-dire la soumission à la réalité intérieure
[Sottolineato a margine sx]

80. [p. 46] [...] le talent d'un grand écrivain qui n'est qu'un instinct religieusement écouté au milieu du silence, imposé à tout le reste, un instinct perfectionné et compris
[...]
[Sottolineato a margine sx]

81. [pp. 47-9] Peu à peu conservée par la mémoire, c'est la chaine de toutes les impression inexactes, où ne reste rien de ce que nous avons réellement éprouvé, qui constitue pour nous notre pensée, notre vie, la réalité, et c'est ce mensonge-là que ne ferait que reproduire un art soi-disant «vécu, simple comme la vie [...] La grandeur de l'art véritable, au contraire, c'était de retrouver de ressaisir de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquons de faire mourir sans l'avoir connue, et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie. [...] Car le style pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. [...] Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient leur rayon spécial.
[Sottolineato e annotato a margine sx «Negatives of experience developed by intelligence»]

82. [p. 238] il faudrait user par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace, ajoutant une beauté nouvelle à ces résurrections, que ma mémoire opérait tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise.

[Sottolineato e annotato a margine sx «Spatial psychology»]

83. [p. 244] La vie humaine et pensante, dont il faut sans doute moins dire qu'elle est un miraculeux perfectionnement de la vie animale et physique, mais plutôt qu'elle est une imperfection encore aussi rudimentaire qu'est l'existence commune des protozoaires en polypiers [...]

[Sottolineato e annotato a margine sx «Doubles: out of time and in time. Indifference to death, fear of death»]

84. [p. 251] Même ceux qui furent favorables à la perception des vérités que voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au microscope» quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour m'apercevoir des choses très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance et qui étaient chacune un monde.

[Sottolineato e annotato a margine sx «Telescopic, not microscopic»]

85. [p. 256-8] Cette dimension du Temps que j'avais jadis pressentie dans l'église de Combray [...] on concevait l'âge comme quelque chose de mesurable.

[Sottolineato e annotato a margine sx «Renunciations»]

86. [p. 258] [...] la maladie avait usés mes forces et comme je l'avais remarqué depuis longtemps au moment où j'avais cessé d'aimer Albertine, les forces de ma mémoire. Or la récréation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue tout à l'heure dans la bibliothèque?

87. [p. 261 - FIN] Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre [...] dans le Temps.

APPENDICE B -
Estratti delle *Psychology Notes*
[TCD MS 10971/7, TCD MS 10971/8]
(Trinity College – Dublin Archives)

[La presente trascrizione delle *Psychology Notes* da microfilm dei manoscritti TCD MS 10971/7/1-17 e 10971/8/1-36 è opera di Mathew Feldman. Lo ringrazio per avermi gentilmente concesso di visionarla e di utilizzarla. Gli interventi dello studioso, inclusi nelle parentesi quadre [], segnalano parole problematiche e numeri di pagina. Dalla trascrizione completa ho estratto soltanto alcune annotazioni utili all'illustrazione del mio discorso]

NOTA 1:

TCD MS 10971/7/6

Id, Ego & Superego. The philosopher Kant once declared that nothing proved to him the greatness of God more convincingly than the starry heavens and the moral conscience within us. The stars are unquestionably superb...

Super-ego: heir to Oedipus complex. A special function within the ego representing demand for restriction & rejection. Acute case of over-severity of super-ego towards ego appears in the melancholic attack. Cp. delusions of observation of certain psychotics, whose observing function (super-ego) has become sharply separated from the ego & projected into external reality.

The Ego, (including super-ego), not coextensive with the conscious (since patient is frequently unconscious of his resistances), just as the repressed is not coextensive with the unconscious.

Id: Instinctual cathexes seeking discharge - that in our view is all that the id contains.

The ego is that part of the id which has been modified by contact with the external world. It borrows its energy from the id. The means by which it has separated itself off from one part of the id were repressions & resistances. Repressed material merges into the id. The poor ego has to serve three harsh masters & do its best to reconcile claims of all three. The three tyrants are: The external world, the super-ego & the id. Goaded on by the id, hemmed in by the super-ego, rebuffed by reality, the ego struggles with its economic task of reducing forces & influences working in it & upon it to some kind of unity. When it fails it breaks out into anxiety. Reality anxiety in face of the outer world, moral anxiety in face of the super-ego, neurotic anxiety in the face of the id.

NOTA 2:

TCD MS 10971/8/1-2

2 principles of mental life, the pleasure-pain (Lust-Unlust) principle (primary system) & the reality principle (secondary system). Inadequate transformation of former into latter produces neuroses.

NOTA 3:

TCD MS 10971/8/1.

«Freud's Psychology

7 main principles:

- (1) Rigorous scientific determinism of psychical phenomena. Hence informativeness of free association.
- (2) Displacement (*Verschiebung*) of affective processes from one idea to another (baby to doll, lover to dog, etc.).
- (3) Dynamic nature of mental processes. The mind a complex reflex apparatus, with seat of entry at sensorial extremity & seat of discharge at motor extremity. Accompanying every mental process is a certain amount of psychical energy (*Affektbetrag, Erregungssumme*), which results in painful tension (*Unlust*) when accumulated in excess & demands discharge (*Abfuhr*) with concomitant gratification (*Befriedungserlebnis*). Discharge of energy attached to a need may be attempted in a primary process, i.e. regression of mental processes so that hallucinatory perception of the kind associated by experience with gratification is produced (such internally evoked perceptions are inadequate), or achieved in a secondary process, i.e. progression through psychomotor mechanisms modifying environment in such a way as to bring about actual recurrence of desired perception.
- (4) Repression (*Verdrängung*). When a wish (i.e. urge towards discharge of psychical tension & prevention of excessive accumulation of psychical energy) cannot for various reasons be gratified, then a blocking (*Sperrung*) of usual associative activities takes place & the secondary system excludes the pain-producing mental process from consciousness.
- (5) Circuitous discharge of affect attached to idea excluded from consciousness, dissociated, *bewusstseinsunfähig*, obtained by transferring that affect to another idea, associated with but less unacceptable than banned idea, or by expressing it as a bodily symptom (conversion).
- (6) Extreme importance of infantile mental processes. Main character traits determined by end of 5th year. Amnesia in respect of earliest mental processes due to suppression & sublimation of primitive wishes incompatible with adult standards & of others associated therewith.
- (7) Predominance of psychosexual systems of activity (*libido, libidinal*).

NOTA 4:

TCD MS 10971/8/2

Dreams.

Manifest content & latent content congruous in case of young child.

Mechanism of dream-making:

- (1) Condensation: every element in manifest content represents fusion of several in latent content, which is condensed to 1/10 or 1/20 its original extent.
- (2) Displacement: No correspondence between psychical intensity of elements in M.C. [manifest content] & that of their associated elements in L.C. [latent content]

Most prominent affect in dream may be attached to elements of least importance in latent process & vice versa.

(3) Dramatisation: M.C. expressed visually as situation & action. Teleology of latent thoughts expressed by means of such dramatic devices as identification, transformation,

10971/8/3 [numbered 3 on top]

opposition, contradiction, etc.

(4) Secondary Elaboration: Process of alteration undergone by dream process during their apprehension in consciousness.

NOTA 5:

TCD MS 10971/8/10-11

Six characteristic attributes of the symbol:

(1) Its significance not inherent in itself, but derived from the anterior idea which it stands for. The more essential

10971/8/11 [numbered 11 on top]

symbolised by the less essential.

(2) Represents primary element through having something common with it.

(3) Characteristically sensorial & concrete, whereas idea represented may be abstract & general. Symbol thus tends to be more condensed than the idea represented (bowing symbol of prostration) [sic]

(4) Symbolic modes of thought more primitive & represent reversion to an earlier stage of development. Thus they are more frequent in conditions favourable to such reversion (fatigue, neurosis, etc. Cp. tired man preferring illustrated paper to book. Film.).

(5) The manifest expression of a secret idea, typically inaccessible to person using symbol.

(6) Like wit of automatic unconscious fabrication. The stricter the sense in which symbolism occurs the truer this is & the more inaccessible its principle. The individual rejects the true interpretation with annoyance.

Distinction between symbolism in the strict sense & other forms of indirect figurative representation, such as metaphorical use of words. Every metaphor presupposes a simile, which is the more primitive figure. [...]

“Symbol strictly understood as final means of expression of repressed material - a substitutive, perceptual replacement for something hidden, with which it has manifest or internal associative connections.

[...]

This does not mean that concept symbolised is unknown to the subject, but that affect investing concept is in a state of repression. Symbolisation is an unconscious process, the subject is unaware of the meaning of the symbol, even of the existence of symbol, which he accepts as the reality.

NOTA 6:

TCD MS 10971/7/14-15

Alfred Adler (b.1870). Individual Psychology.

Adler regards the self-assertive impulse instead of the sex impulse as the dominant positive force in life & the one most subject to frustration & maladjustment. The feeling of inferiority is the fundamental fact in neurosis. The fantasies of the neurotic individual represent imaginary means of escape from sense of inferiority. The “fictive goal”. “The problem of every neurosis is, for the patient, the difficult maintenance of a style of acting, thinking & perceiving which distorts & denies the demands of reality..An individual goal of superiority is the determining factor in every neurosis, but the goal itself always originates in ... the actual experiences of inferiority. ‘If I were not so anxious, ill, etc.,...I should be the first.’ By this attitude a person is still able to feel superior...His chief occupation in life is to look for difficulties...more to impress himself than others, but other people take his burdens into account & ...he wins his way to a privileged life, judged by a more lenient standard than others...at the cost of his neurosis.” The life style & goal is mainly determined by the family situation. The sex impulse is only part of the urge towards superiority. “We can gain insight into the erotic life..only so far as we grasp the individual’s style..” The three great life problems are social life, occupation, love. The child’s social adjustments are the prototype of his approach to later problems. The aim of analysis is the discovery of the individual’s life style & goal of superiority. For Adler the dream refers not to past but to future, not a fulfilment but a rehearsal. Resistance is not the opposition of the unconscious to resurgence of dangerous emotions, but a protest against treatment itself. Patient fears to be cured because then he might undertake tasks in which he would be liable to fail. There are no warring entities, conscious & unconscious constitute a dynamic whole. The conscious striving for superiority & the unconscious sense of inferiority.

C.G. Jung (b.1875). Analytic Psychology.

Modified Freud’s work on the libido & neuroses. For Jung the exciting cause of neurosis is a situation calling for an act of adaptation beyond the power of the individual, from which he regresses to the infantile adjustment to family situation. “I no longer find the cause of the neurosis in the past, but in the present. What is the necessary task which the patient will not accomplish?” Dreams represent the unconscious attitude to the current problem. Freud objected to the moral terms of reference in Jung, who regarded the libido as Schopenhauer’s will to live or Bergson’s élan vital, embracing both Freud’s sex impulse & Adler’s will to power. He desexualised the libido, conceiving it as psychical energy that manifests itself in diverse ways - sex, self-assertion, etc. The tendency of energy towards & end-state of equilibrium explains behaviour better than the causal-mechanical explanations of Freud & Adler. A neurosis represents an attempt at a fresh synthesis.

NOTA 7:

TCD MS 10971/8/8-9

Repression & Memory: “There exist in the mind certain inhibiting forces which tend to exclude (& keep excluded) from consciousness all mental processes the presence of which would evoke there, either directly or through association, a feeling of Unlust. Forces of repression (censors) act at 2 points of junction between unconscious & preconscious & (less important) between preconscious & conscious.”

Registration: Intensity of registration of consciously disagreeable material can be explained by the discrepancy in hedonic tone between a given idea in the conscious & unconscious layers of the mind. A positive correlation between intensity of registration & pleasantness of material can only be made when the total mind, & not merely its conscious component, is taken into consideration.

Conservation: Enormous capacity of the mind for retention of memory impressions.

Recollection: Psychoanalysis is concerned less with the mechanisms & material of remembering than with those of forgetting. The original theory, that it is more difficult to remember unpleasant than pleasant experience on account of repressive action, may be extended to apply to material not in itself unpleasant, & further to the entire phenomenon of forgetting.

According to Freud's view, the force controlling forgetting acts from the direction of the conscious & is a push downward; and not, as asserted by Jung & Mitchell, a gravitational tug from the unconscious. Cp. active resistance against evocation of buried material during analysis.

Forgetting material not in itself unpleasant: The affect investing [sic] painful complexes is in a state of high potential & so tends to radiate on to whatever ideas become associated with it (displacement of affect). Thus secondary complexes are formed, involved in affective constellation of the primary & subject to the same action of repression. When "de-emotionalisation" (dislocation) takes place, the personality becomes coldly intellectual & its conscious affective life reduced to a minimum. A patient of this type may have immediate access to ideational content of repressed constellations while remaining unable to recover their affective charge. Such merely intellectual recovery is of little therapeutic value, the aim of psychoanalytical treatment being, not to make buried ideas conscious, but to create a pathway into consciousness for emotion attached to buried complexes. Dislocation commoner in case of primary than of secondary material. Hence indirect association often more efficacious in releasing emotion than direct, just as a chance indirect allusion to a painful event may be more distressing than a direct reference.

All forgetting due to repression: Assimilative faculty of primary complexes is so strong that the associated material is almost unlimited. Likelihood of primarily hedonic mechanism of repression being appropriated for further purpose of excluding material that is merely irrelevant, without necessarily being disturbing. "Hedonic repression" & "utilitarian repression" - latter derived from former, just as reality from pain-pleasure principle.

Recognition: Adequate recollection implies recovery of material with all its associations & attributes. The phenomenon of partial recognition, i.e. recovery of material with portions of its connotation excised, is due to selective process of repression.

APPENDICE C -

A. Kristof, *Le Fossé* [KRIS-A-2-12]

A. Kristof, *Au bout du chemin, il y avait l'oiseau mort* [KRIS A-2-23]

(Fonds Kristof – Archives Littéraires Suisses, Berne)

OMBRES. LE FOSSE

Le village. Fin d'hiver, peu de neige. Dimanche après-midi, quatre heures. Une jeune femme descend vers la gare. Thérèse /vieille dame/ est assise sur le banc, le dos tourné au village. Il n'y a qu'un banc, aussi la jeune femme s'assoit-elle à côté de Thérèse. Elle enlève un de ses souliers et elle en regarde le talon cassé.

Thérèse : – Vous partez ?

Elle : – Oui. Vous aussi?

Thérèse : – Non. J'attends quelqu'un.

Le train arrive. Les deux femmes se mettent debout. La jeune femme monte dans le train et, par la fenêtre, elle regarde Thérèse, qui reste seule à la gare.

La ville. La jeune femme arrive chez elle. Elle habite une grande maison moderne. Elle a un studio au quatrième étage. Dans la chambre, un garçon est assis sur le lit. Il l'attend. C'est un mécanicien de la fabrique, où ils travaillent ensemble. La jeune femme, sans enlever son manteau, s'assoit sur une chaise.

Elle: – Pourquoi es-tu là ?

Garçon: – Je t'attendais.

Elle: – Oui. Bien sur.

Un temps. Le garçon regarde la jeune femme, elle, elle regarde son propre visage dans le miroir qui couvre la table. Enfin elle relève la tête, sourit.

Elle: – Excuse-moi, je t'en prie. J'ai oublié que tu devais venir.

Garçon: – Où étais-tu?

Elle ne répond pas, hausse les épaules. Elle enlève son manteau et s'assoit sur le lit.

Garçon: – tu viens au cinéma ce soir ?

Elle : – oui.

Elle lui caresse les cheveux, elle l'embrasse. Il est son amant depuis longtemps.

Le garçon et la jeune femme sortent du cinéma. Ils s'arrêtent; la foule s'éloigne. La jeune femme lui tend la main, mais le garçon veut encore rester avec elle.

Garçon: – J'aimerais t'accompagner.

Elle : – Non, tu habites loin et demain, c'est lundi. Il faut se lever de bonne heure.

Le garçon comprend qu'elle veut rester seule. Il s'en va.

Elle marche dans les rues désertes. Plus tard, elle s'arrête et regarde longuement deux fenêtres noires de l'autre côté de la rue. Au-dessous de ces fenêtres une réclame de cigarettes s'allume et s'éteint.

Elle s'en va du côté du lac, s'arrête sous les arbres et reste immobile, les yeux fixés, non pas sur le lac, ni sur le ciel, mais droit devant elle. Une voix d'homme profonde et lente récite les paroles suivantes :

Te souviens-tu
des routes immobiles et mortes, où
un homme marchait dans la pluie
et il pleurait
Où es-tu mon amour ?
Je t'ai déjà cherché partout dans la ville, dans cette ville dépouillée et triste,
dans cette ville grise et sombre.
Tu n'y es pas pourtant, je me sens fatigué
et la nuit s'approche,
sans étoile et sans rêve,
Sur les routes immobiles et mortes
un homme marchait dans la pluie
et il pleurait.

Arbres. Le lac. Les pierres de la rive. Le visage de la jeune femme.

Le visage de la jeune femme. Le village. La gare. Le visage est tourné vers le village. Puis, lentement, se tourne vers Thérèse.

Le visage de Thérèse. Il est tourné vers le train. Puis, lentement, se tourne vers la jeune femme.

/ Pendant cette scène on ne voit que des têtes. Toujours la tête de celle qui répond, et jamais de celle qui questionne. /

Le visage de Thérèse.

Elle : – La personne que vous attendiez n'est pas venue?

Thérèse: – Non.

Elle : – Dimanche passé non plus ?

Thérèse: – Non.

Elle : – Qui attendez-vous ?

Thérèse: – Je ne sais pas. Quelqu'un, n'importe qui. Un jour quelqu'un arrivera.

Un temps

Il descend du train; il s'arrête devant moi et il me dit: «mère Thérèse!» Je le regarde. Il rit: «Ne me reconnais-tu donc pas?» Et je le reconnais.

Elle: – Vous le reconnaissez? Mais qui? Avez-vous des enfants, un parent, des amis?

Thérèse: – Non. Personne. Du moins je ne m'en souviens pas. Mais peut-être quelqu'un se souvient-il de moi.

Elle: – Et vous l'attendez tous les dimanches ?

Thérèse: – Tous les jours. Le matin, je fais ma chambre, la cuisine aussi. Après le repas, je m'habille, je prépare tout pour le thé, puis je descends au train de quatre heures.

Le visage de la jeune femme.

Thérèse: – Et vous? Venez-vous souvent ici?

Elle: – Parfois, le dimanche.

Thérèse: – Pourquoi?

Elle: – Ce village ressemble à celui où j'habitais jadis.

Thérèse: – D'où venez-vous?

Elle: – De la ville.

Thérèse: – Et avant d'habiter la ville, d'où êtes-vous venue? De l'étranger?

Elle: – Oui.

Thérèse: – Quand?

Elle: – Il y a six ans.

Thérèse: – Seule?

Elle: – Oui.

Thérèse: – Avez-vous déjà des amis ici?

Elle: – Oui. Beaucoup.

En ville. Bar à café. Toutes les tables sont occupées. Musique très forte et rapide. La jeune femme est assise à côté d'une table, au milieu de filles et de garçons. Personne ne parle.

Elle se lève brusquement et sort. Quand elle ferme la porte derrière elle, la musique s'arrête net. Petite ruelle silencieuse.

Un autre bar à café, vu de l'extérieure. Elle ouvre la porte. La même musique forte et

rapide. Ce bar est une cave. La jeune femme regarde en bas, tous les visages se tournent vers elle, des yeux immobiles la fixent; elle referme la porte. La musique s'arrête. La rue est déserte. Il n'y a qu'un seul homme, dans l'ombre des arbres. Il ne bouge pas. Il la regarde. C'est « Le Vieux ». Elle sent son regard et elle l'aperçoit. Quand leurs yeux se sont rencontrés, Le Vieux s'en va à pas tranquilles. Elle le suit. Mais quand ils arrivent sur une grande place fort éclairée, elle ne le voit plus. Elle le cherche du regard. Elle est seule. La place est déserte. De temps à autre, une voiture passe presque sans bruit.

La gare du village. Thérèse est seule. Elle attend le train, debout, à côté du banc. La jeune femme dans le train. Elle est seule. Elle lit un livre. Quand le train s'arrête, elle referme vite son livre, et se met debout. Elle descend du train. /On ne voit pas Thérèse, mais seulement la jeune femme. / Elle s'approche, s'arrête.

Elle: – Mère Thérèse!

Un temps.

Elle: – Ne me reconnais-tu donc pas?

Un temps. On voit Thérèse.

Thérèse: – Mais, c'est toi!

Thérèse s'approche de quelques pas.

Thérèse: – Je t'attendais tous les jours. J'étais sûre, qu'un jour tu viendrais.

Les deux femmes vont, côte à côte, vers la maison de Thérèse.

Dans la maison, il fait froid. Thérèse enlève son manteau et se couvre d'un châle chaud et noir. Elles entrent au salon. C'est une pièce longue et étroite, mal éclairée, richement remplie avec de vieux meubles. Au milieu de la chambre, une petite table ronde est préparée pour le thé. Deux couverts, samovar, boîte de biscuits. Dans la cheminée il n'y a pas de feu. Elles prennent place autour de la table. Thérèse allume le samovar. Sur les murs: portrait d'un homme âgé, tableau d'un bateau à voile; bibliothèque avec de vieux livres. La main de Thérèse, qui verse le thé. Ses doigts laissent des traces visibles dans la poussière qui couvre le samovar. La jeune femme boit un peu de thé. Les biscuits sont très durs. Thérèse prend le pot à lait et verse du lait dans la petite assiette, qui est au pied de la table.

Elle: – Avez-vous un chat ?

Thérèse: – Nous en avons un.

Elle: – Depuis quand êtes-vous seule ?

Thérèse: – Il n’y a pas longtemps, père et mère étaient encore là.

Un temps.

Thérèse: – Et vous ? Voue n’avez pas l’ennui de vos parents ?

Elle: – Non. Je ne pense que très rarement à eux. C’est inutile. Si j’y pense, je ne vois pas leurs visages. Ma mère, quelquefois, quand elle traverse la route, s’arrête, relève la tête et me regarde. Mais je ne la reconnais plus, elle n’a pas de visage. Ce sont de drôles de gens: ils vivent et ils sont comme le brouillard.

Un temps.

Elle: – Et, parfois, ils n’appellent. Maie je ne reconnais pas leur voix non plus, pourtant

cela vient de si près, comme s’ils chuchotaient en se baissant sur mon cœur. Ce sont de drôles de gens, ils n’ont pas de visage, ils n’ont pas de voix, pourtant ils sont vivants. Ils continuent de vivre sans moi et, c’est pour cela, que je ne veux plus les revoir. Ils n’ont pas besoin de moi, puisqu’ils vivent, rient, et aiment, comme jadis, quand j’étais encore parmi eux.

Thérèse: – Et le mal du pays ? Qu’est-ce que le mal du pays ?

Elle: – Je ne sais pas. Rien. Ce n’est pas quelque chose de positif, c’est négatif, c’est le manque de lumière, le manque de raison d’être, c’est l’obscurité, c’est le vide.

Thérèse: – Votre pays est-il beau ?

Elle: – Non. Pas particulièrement. Mais, dans mon village, il y avait une route, une longue route qui était peut-être quand même belle. Des deux côtés se dressaient des marronniers, des grands, l’un pris de l’autre, avec leurs bougies blanches, qui pleuraient tout le temps.

Longue route droite. Maisons vieilles, baissées, mal entretenues, et des marronniers au long de la route. Soleil. Vent léger. Des pétales tombent des arbres.

Elle: – Ces arbres pleuraient des larmes blanches, des pétales blancs et, sur cette route, le silence était parfait. On n’entendait même pas le bruit des pas, les pétales et la poussière étaient si épais sur le sol.

Au village. Les deux femmes se tiennent immobiles à côté de la fontaine. Le seul mouvement sur cette image est le mouvement de l’eau, qui coule de quatre tuyaux. Puis la jeune femme tourne la tête vers la route, et aperçoit Le Notaire, qui s’approche lentement, la tête baissée.

Thérèse aussi se tourne vers la route.

Thérèse: – C'est le notaire du village. C'est un homme de cœur. Il a adopté deux enfants.

Le Notaire s'approche, tête baissée, on ne voit pas son visage.

Elle: – Est-il malade? Il n'a pas la démarche sure.

Thérèse: – Peut-être a-y-il bu. Parfois il boit trop C'est son seul défaut.

Le Notaire ne relève pas la tête que quand il est tout près. Il a le visage beau, sombre, les yeux clairs et tristes.

Au village. Une semaine plus tard. Soleil. Les deux femmes sont assises dans le jardin de Thérèse.

Thérèse: – D'ici, on voit la forêt. J'aime regarder la forêt.

Un temps.

Elle: – Nous étions cachées dans la forêt, maman et moi.

Thérèse: – Quand ?

Elle: – Il y a longtemps. Pendant la guerre. Les troupes ennemies étaient proches de la ville et les habitants fuyaient vers les bois. Moi aussi, avec ma mère. Mon père n'était pas avec nous. Il était à la guerre. Vers le soir ma mère avait décidé de rentrer en ville pour chercher des couvertures, parce qu'il était probable que nous devrions passer la nuit dehors. Les nuits sont froides au mois de mars. J'étais seule après son départ, parmi des gens inconnus et sévères. Un peu plus tard, pas loin de nous, une bombe tomba dans la forêt. Après il y eut un long silence.

Une forêt. Fumée de la bombe.

Elle : – On n'osait pas relever la tête, sauf quand on entendit un cri.

Une voix d'enfant : – Maman ! Maman !

La fumée se dissipe. Une fillette / 10 ans / se baisse sur un cadavre, et crie sans cesse : maman ! Une autre fillette / la jeune femme / effrayée, regarde la scène et s'enfuit, en courant hors de la forêt. Elle arrive sur une large route, court dans la direction de la ville en criant: maman ! De loin, on voit la mère qui se retourne quand elle entend la voix de sa fille, et court vers elle. Un avion envoie une rafale de mitrailleuse sur la route. La mère tombe. La fillette court à elle, et se baisse sur sa mère qui tourne la tête vers elle :

Mère : – Mon petit.

Nouvelle rafale de mitrailleuse. Un homme sort du fossé qui est au bord de la route, et il tire la fillette dans le fossé. Cet homme est celui que l'on s déjà vu après la scène des « bar à café », c'est Le Vieux.

Le jardin de Thérèse. Thérèse est assise sur sa chaise, comme avant, mais la jeune femme est debout, à côté d'un arbre, le dos tourné vers Thérèse. /Cette histoire, qu'elle racontait, n'est pas tout-à-fait vraie. /

Thérèse: –Et votre mère? Est-elle morte?

Elle: – Non. Naturellement, elle n'est pas morte. Elle était blessée, mais elle n'était pas morte.

Un temps.

Elle: – Voulez-vous vous promener un peu, peut-être.

Thérèse: – Pas aujourd'hui. Je ne me sens pas bien.

La jeune femme dit au revoir et sort seuls. Elle passe devant la maison du Notaire. Elle poursuit son chemin et, au-dessus du village, entre les vignes, elle s'arrête. Le Vieux passe. Un peu plus bas qu'elle, il marche lentement, sur un petit chemin, dans les vignes. Il ne la regarde pas, ses yeux sont fixés devant lui, dans le vide. Elle le regarde intensément.

En ville. La chambre de la jeune femme. Elle est couchée, les yeux ouverts. Le Notaire entre, ferme la porte doucement, et vient s'asseoir sur le lit. Ils ne se regardent pas.

Le Notaire: – Pourquoi pleurs-tu?

Un temps.

Le Notaire: – Regarde la rive. Et regarde cet oiseau sur le buisson. Quelle couleur a-t-il? Il est couleur de cendre.

Elle: – Je ne pleure pas.

Au village. Bord du lac. Buisson avec un oiseau gris. La jeune femme regarde le lac, puis va chez Thérèse. Elle la trouve assise à côté de la table du thé.

Elle: – Pourquoi ne m'avez vous pas attendue la gare?

Thérèse: – Je ne me sens pas bien. Pourriez-vous venir un peu plus souvent ?

Elle: – Je ne peux pas. Seulement le dimanche. Parce que, la semaine, je travaille en fabrique.

Fabrique d'horlogerie. Vue d'avion. Matin, six heures et demie. La fabrique, grande, moderne, est sur une colline. Les fenêtres sont illuminées. De trois directions différentes, sur des routes larges, des autobus, des autos, des motos, des vélos, des piétons avancent vers la fabrique. L'intérieur de la fabrique. Le travail commence. Les ouvriers et ouvrières arrivent, l'un après l'autre et font marcher leurs machines. L'extérieur de la fabrique. Vue d'avion. Les trois larges routes sont vides. On s'approche du village. Il est vide. On ne voit qu'un seul homme à une fenêtre. Il regarde la fabrique. Sa main est sur le bord de la fenêtre; il n'a pas de doigts.

L'intérieur de la fabrique. La jeune femme travaille sur deux machines. À côté d'elle, une trentaine de femmes, jeunes et vieilles, travaillent sur des machines semblables. Les mains de la jeune femme. La main droite prend une pièce.

Elle: – On prend la pièce...

Elle met la pièce dans la machine.

Elle: – On la met dans la machine...

Elle presse sur la pédale.

Elle: – On presse sur la pédale...

On répète les mêmes mouvements avec la main gauche, accompagnés par les mêmes paroles.

Le visage de la jeune femme.

Elle: – Dix mille fois par jour.

Dix mille fois le même geste.

Dix mille fois le même bruit.

Dix mille fois la même pièce.

On entend le bruit rythmique des machines.

Des mains d'autres femmes.

Des visages d'autres femmes.

Elle: – Dix mille fois par jour.

Et, le lendemain on recommence.

Le jeune mécanicien se tient vis-à-vis d'elle; il la regarde.

En ville. Le soir. La jeune femme est au coin de la rue, et regarde les deux fenêtres noires. Le jeune mécanicien se tient vis-à-vis d'elle ; il la regarde. Quand elle se remet à marcher, vers lui, il fait semblant de lire son journal. Mais quand elle passe à côté de lui, sans l'apercevoir, il l'appelle.

Lui: – Bonsoir.

Elle s'arrête et sourit. Ils continuent à marcher ensemble.

Lui: – Ça va?

Elle: – Oui. Et toi ?

Lui: – Tu viens au cinéma ce soir?

Elle: – Toujours au cinéma!

Lui: – Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre?

Elle: – Rien. Tu as raison.

Le garçon, brusquement, s'arrête et tourne la jeune femme vers lui.

Lui: – Qu'est-ce que tu regardais au coin de la rue?

Elle: – Rien. Je regardais. Comme ça.

Lui: – Qui habite dans cette maison là?

Elle: – Je ne sais pas. Beaucoup de monde.

Lui: – Elles sont à qui, ces deux fenêtres?

Elle: – C'est une chambre vide. Personne n'y habite.

Lui: – Et, avant, qui habitait là ?

Elle: – Un homme. Il était mon amant.

Lui: – Où est-il à présent?

Elle: – Je ne sais pas. Il est parti.

Un temps.

Lui: – Tu le regrettes?

Elle: – Non. Plus maintenant.

Un temps.

Lui: – Ecoute-moi! Veux-tu devenir ma femme?

Elle: – Pourquoi voudrais-je?

Lui: – Moi, je le veux. Regarde-moi! Réponds!

Elle: – Je ne peux pas. Pas si vite. Je dois réfléchir. Attends-moi dans ce bar. Je reviendrai bientôt.

Il ne répond pas. Elle s'en va. Il entre dans le bar et cherche une place. Il s'assoit à côté d'un jeune couple.

La jeune femme se promène dans les rues, regarde les vitrines. Brusquement, elle se décide et marche vers le bar. Elle marche vite, ne regarde même pas les deux fenêtres lorsqu'elle passe au-dessous. Sur la route, une voiture freins très fort. A cause du bruit, elle lève la tête, et voit les fenêtres qui sont éclairées et ouvertes. Quand la réclame de cigarettes s'allume, on ne les voit pas, mais quand elle s'éteint, pour quelques secondes, on les voit bien, ainsi que l'ombre d'un homme qui est dans la chambre, entre les fenêtres et la lampe. Quand la réclame s'éteint pour la troisième fois, les fenêtres sont de nouveau noires. Elle change de direction, va vers la collégiale.

Le mécanicien au bar. La tasse est vide. Il fume, et écoute la conversation du jeune couple. Le garçon caresse les cheveux de la jeune fille.

Garçon: – Dis-moi une fois, même si ce n'est pas vrai, dis-moi une fois: je t'aime.

La jeune femme arrive en courant vers la collégiale, et s'arrête brusquement contre le mur. Elle se baisse au-dessus du précipice. Elle veut se tuer. Des pas s'approchent. C'est Le Vieux. Il passe derrière elle, et s'arrête de l'autre côté, à l'ombre d'un arbre. Elle se tourne vers lui.

Elle: – N'est-ce pas, c'était vous qui m'avez tiré dans le fossé, sur cette route où ma mère fut blessée par les avions?

Le Vieux: – Non. Ce n'était pas moi. Ce n'était personne. Qui sortirait d'un fossé, pour sauver un enfant, quand les avions tirent sur la route?

Ce n'était personne.

Les gens sont méchants.

Parce qu'ils ont peur.

Parce qu'ils ne veulent pas mourir.

Vous aussi, vous êtes mauvaise.

Vous avez laissé votre mère blessée sur la route, et vous avez sauté dans le fossé.

Parce que vous aviez peur.

Parce que vous ne vouliez pas mourir.

La route où la fillette court après sa mère.

Rafale de mitrailleuse. La mère tombe. Sa fille court à elle et se baisse sur sa mère, qui tourne la tête vers elle et dit :

Mère: – Mon petit.

Une nouvelle rafale de mitrailleuse.

La fillette, le regard fixé sur sa mère, recule lentement et disparaît dans le fossé.

En ville. Bord du lac.

La Jeune femme est assise sur un banc. Le Notaire s'approche. Il s'appuie à un arbre à côté d'elle. Ils ne se regardent pas. Tous les deux regardent le lac.

Le Notaire: – Je sais qu'il est beau ton pays. Et plus le temps passe, plus il devient beau dans tes rêves et dans tes souvenirs: les maisons brillent dans le soleil, les fleurs croissent dans les jardins, et couvrent les maisons de merveilleuses couleurs. Un vent léger se balance dans les rues, et les arbres souples et flexibles, nagent dans le vent, come s'ils n'avaient pas de racines. Les nuages sont dorés et, quand le soir vient, la lune rouge rôde parmi des sapins noirs.

Elle: – Non, Je le sais encore: la beauté de mon pays était moins lumineuse, elle était plus modeste, un peu pauvre et triste, comme la beauté des cimetières très très vieux, de ces cimetières que l'on ne soigne plus, parce que personne ne connaît les morts qui y sont enterrés.

La gare du village.

Thérèse est seule, attend le train, debout, à côté du banc.

La jeune femme est dans le train. Elle est seule, lit un livre. Quand le train s'arrête, elle referme vite son livre et se met debout.

Elle descend du train. En même temps, d'un autre wagon, une autre femme descend. La jeune femme s'approche de Thérèse, mais la nouvelle venue le dépasse et s'arrête devant Thérèse.

La femme: – Mère Thérèse !

Un temps

La femme: – Ne me reconnais-tu donc pas-?

Thérèse: – Mais, c'est toi!

Thérèse s'approche de quelques pas.

Thérèse: – Je t'attendais toute les jours. J'étais sûre, qu'un jour, tu viendrais.

Thérèse et la femme vont vers la maison de Thérèse, côté-à-côté.

La jeune femme reste seule à la gare.

Elle va se promener dans le village, jusqu'au soir. On la voit marcher sur les pavés, plus tard, à côté de la fontaine. Elle s'arrête sous la route, et regarde la maison du Notaire. Il fait nuit. Il pleut.

La fabrique. Intérieur.

La jeune femme travaille. Elle a de la fièvre.

Elle: – Quand je suis arrivée à la maison, j'ai allumé toutes les lampes dans ma chambre, après, je me suis mise devant la glace et je me suis regardée jusqu'à ce que mon visage soit devenu étrange et flou. Mes livres, inanimés, étaient couchés sur la table et sur les rayons; mon lit était propre et froid, je ne pouvais pas supporter la pensée de dormir dedans. L'aurore s'approchait, et les fenêtres des maisons d'en-face étaient parfaitement noires.

Je contrôlai plusieurs fois, si la porte était fermée, puis je pensais à toi, mais tu n'étais qu'une image, crise et fuyante comme mes autres souvenirs.

Les pavés du village. La fontaine qui tourne comme un carrousel. Maisons, arbres, la tour de l'église, tombent, tournent, s'écrasent.

La jeune femme en arrivant chez elle, mouillée, fatiguée, monte les escaliers.

Pavés, fontaine, maisons, arbres tournent, tombent, se mélangent toujours plus vite, comme dans un rêve fiévreux.

Le visage du Notaire.

Un cri.

La fabrique.

La jeune femme s'est coupé un doigt avec la machine. Ce n'est pas grave. Le mécanicien arrive, il soigne la blessure.

Lui: – Tu ne m'avais pas répondu. Tu n'en pas venue.

Elle: – Je suis certaine, que nous ne devons pas nous marier.

Lui: – Pourquoi? Je t'aime. Je t'aime vraiment.

Lui: – Mais moi, non.

Lui: – Ne me dis pas ça, je t'en pris.

Un temps.

Une voix: – Dis-moi une fois, même si ce n'est pas vrai, dis-moi une fois: je t'aime.

Elle: – J'aime quelqu'un d'autre.

Au village,

Le soir. Fatiguée et désespérée, la jeune femme entre dans un restaurant. Elle commande un café et paie tout de suite. Elle aperçoit le Notaire qui est assis vis-à-vis d'elle, il boit du vin. Elle sort, elle attend devant le restaurant, sous les arbres. Le

Notaire sort aussi, pane devant elle, sans la regarder, il va à la croisé des routes et s'arrête là.

La route de droite mène chez lui.

La route de gauche vers le lac.

Il tourne, à gauche, prend le petit chemin du bord du lac, qui est parallèle aux voies du train. Elle le suit. Ils marchent vite. Le Notaire s'arrête, l'attend. Elle s'arrête bien loin de lui.

Le Notaire: – Bonsoir.

Elle: – Bonsoir.

Un temps.

Elle: – Nous nous sommes déjà rencontrés une fois.

Le Notaire: – Oui. Et après, toue les jours.

Il va vers elle, prend sa main. Ils se dirigent ensemble vers le lac. Ils s'asseyent par terre. Elle prend des pierres et les lance dans l'eau, lentement, l'une après l'autre.

En ville.

Chez la jeune femme. Le matin. Sonnerie du réveil. Elle se lève. Elle s'habille vite et va téléphoner dans une cabine publique.

Elle: – C'est moi. Dites-moi si voua étiez vraiment avec moi hier soir ? Je ne sais plus.

Un temps.

Elle: – Dites-moi, je vous en supplie.

Au village.

Chez Le Notaire.

Il est au téléphone en pyjama. Sa femme est à côté de lui. Elle le regarde.

Le Notaire: – Je ne sais pas de quoi il s'agit. Vous vous êtes trompée.

Il raccroche le téléphone, se tourne vers sa femme, qui le regarde toujours. Il hausse les épaules.

La jeune femme est dans le train.

Elle est sur le chemin où ils étaient ensemble hier soir. Elle s'arrête au même endroit, puis va vers le lac et elle s'assoit à la même place que hier.

Elle lance des pierres dans l'eau, comme hier.

Elle se met debout. Elle déchire une branche d'arbre fleurie et monte au village par la route, où elle a vu Le Notaire la première fois. Au milieu du village elle rencontre une enterrement, elle la dépasse.

Dans le cortège qui suit le corbillard, il y a aussi Le Notaire. Elle ne le voit pas, mais lui, il la voit et il la suit.

Elle s'arrête au-dessus des vignes, s'assoit sur l'herbe.

Le village, d'en haut.

Le lac.

Une fleur, un pissenlit blanc, qui brille dans le soleil.

Bruit des pas. Une ombre tombe sur la fleur.

Elle: – Qui est-ce qui est mort?

Le cimetière. Le cercueil.

Le Notaire: – Mère Thérèse.

Elle: – Ça pourrait être un beau village là, en bas.

Le village. Le lac. Le cimetière. La fleur.

La jeune femme se lève. Son ombre tombe à côté de celle du Notaire. Les deux ombres s'éloignent, l'une à gauche, l'autre à droite. La fleur, de nouveau, brille dans le soleil, puis un vent léger la secoue et fait s'envoler les fleurons blancs de la fleur.

Les deux fenêtres noires.

Le visage de la jeune femme.

Les deux fenêtres éclairées.

L'ombre de l'homme dans la chambre.

Une voix d'homme, lente, et profonde, récite les paroles suivantes :

Aussi bien que moi, de nouveau,
tu restes seule.

Tu n'avais jamais aimé,
on ne t'avait jamais aimée,
seul moi.

Tout ce que je possède
je le partage avec toi:
nos souvenirs et ma lourde tristesse,
qui me suit sans relâche,
tristesse des gestes,
des cascades couleur de cendre

tristesse des aurores
marchant le long des champs boueux.

Fin

AU BOUT DU CHEMIN, IL Y AVAIT L'OISEAU MORT

Personnages:

Mathias

Sandor

Esther

La mère

Le père

L'Homme du Parti (H du P)

Le décor est le même dans les deux actes.

Une hutte au bord d'une rivière (pas visible), des troncs d'arbres, des filets de pêche, des corbeilles, une "échelle", une croix (tombe),

Deux sorties. Une vers le village, à gauche, ou arrière,
L'autre vers la rivière, à droite.

L'histoire se passe en Hongrie, en 1950, dans un village de l'Alföld, où le développement est arrêté au niveau féodal.

Rappelle historique:

1945. Libération de la Hongrie par l'armée russe. Le Front Populaire distribue la terre des grands propriétaires terriens aux paysans sous la direction de Imre Nagy. (Kommuniste [sic], fusillé après la révolution de 1956).

1946. Le Parti Communiste prend le pouvoir au moyen d'élections truquées, et installe le régime d'un seul parti. Jusqu'à 1953, c'est la terreur du stalinisme. Procès violences, dénonciations, déportations, camps de concentration etc.
1950. Organisation (par n'importe quels moyens) des kolkhozes, Aucune terre ne peut rester en propriété privée. Pour les paysans, cela signifie le retour à leur ancienne condition d'ouvriers agricoles. Pour le pays, désastre économique.

Acte I
Scène I

Mathias, Le père.

Mathias travail devant sa hutte. Il fait des corbeilles en osier. A côté de lui, une bouteille de vin. Il siffle. (Chanson No. I). Il finit une corbeille, la lève, l'admire.

Mathias: Un chef-d'œuvre. (Il pose la corbeille, boit au goulot) Sandor ! Viens voir (Silence). Où est-il, de nouveau, ce gamin ? Sandor (Il prend un panier à moitié fini) Et ça ? Je ne peux pas vendre des machins pareils. Mais dis, à quoi tu ressembles ? C'est pas possible, pour qui tu me prends ? (Il défait plusieurs rangées, il recommence.) Vous allez voir ça, vous allez... (Il regarde autour de lui, inquiet.) Sandor ! (Il boit). Sandor ! (Il se lève, va vers la sortie de droite. Il crie.) Sandor! Sandor (Il se rassoit, reprend son travail.) Il ne serait tout de même pas allé au Village. (Silence) L'imbécile ! (Il siffle. No. I)

Le père entre silencieusement, habillé en prisonnier. Devant son visage il porte des barreaux de fer, sur ses mains, des menottes. Il reste debout su bord de la scène. Mathias ne le regarde pas. (C'est une vision de Mathias.)

Mathias: Toi, vas-t'en. (Silence) Disparais (Silence) n'insiste pas, n'insiste pas (Silence) C'est comme si tu étais mort. Oui, tu es mort. Mort. Mort. Bien mieux: tu n'as jamais existé. Je n'ai jamais eu de père.

Le père: Le pardon ?
Mathias: Il ne s'agit pas de pardon. Tu es mort. Je ne t'ai jamais connu, Tu n'existes pas.
Le père: Le pardon ?
Mathias: Pour le pardon, il y a le bon Dieu. Il paraît. Moi, je n'ai rien: à voir avec le pardon. Je suis là, je fais mon travail. Je vis, comme je peux. Je ne m'occupe pas du passé. Il vaut mieux que je ne m'en occupe pas. Il vaut mieux.
Le père: Je paye, tu vois, je paye.
Mathias: De ça non plus, je ne veux rien savoir. Il faut bien que tu payes. C'est justice. Mais moi aussi, je paye. Je ne m'en plains pas, je ne te reproche rien, seulement, laisse-moi t'oublier. Je peux très bien vivre comme ça, mais laisse-moi tranquille (Il prend la bouteille).
Le père: Mathias !
Mathias: La paix !
Le père: Fils !
Mathias: Non!
Le père: Je suis ton père.
Mathias: Non, non Vas-t'en Je t'ai oublié te dis-je !
Le père: Impossible.
Mathias: Meurs ! Meurs ! Comme j'aimerais que tu sois mort.
Le père: Même mort, je serai ton père.
Mathias: Pitié (Il se couvre les yeux avec les mains).

Bruit de pas. Le père sort silencieusement.

Scène 2.

Mathias, Sandor, H du P.

Mathias se lève. H du P entre avec Sandor, qu'il soutient. Sandor a du sang sur le visage, ses vêtements sont pleins de poussière, il peut à peine marcher.

Mathias: Ici. (Il montre un lit de paille à droite, devant)

Ensemble, ils couchent Sandor. Mathias va chercher de l'eau, il lave les blessures de son frère.

Mathias: Imbécile. Sacré imbécile.

H du P: Sur la nuque, surtout, c'est là que c'est grave. Tenez. (Il sort une boîte de sa poche): De l'aspirine.

Mathias: Merci. (Il va chercher un verre d'eau) Avale ça
(Il lui verse de l'alcool aussi) Ça aussi. Vas-y.
(Il le couvre, soulève sa tête.) Tu es bien comme ça ?

Sandor se détend, Mathias se rassoit, H du P s'assoit aussi sur un tronc.

Mathias: Merci de l'avoir ramené.

H du P: Vous ne demandez même pas, ce qui c'est passé ?

Mathias: Que voulez-vous que je vous demande? Ce n'est pas la première fois que cela arrive. Une fois, il va y rester. Je ne peux pas le retenir. A cause de cette sacrée maison.

H du P: Comment ça; cette maison ?

Mathias: Beh, notre maison au village. Il ne peut pas l'oublier. Alors, ça le prend comme ça, et il va la voir. Pourtant, je lui si installé ce machin (l'échelle), pour qu'il puisse la voir depuis ici. Il passe sa journée là-dessus, à regarder cette satanée baraque. Mais c'est plus fort que lui, il faut tout de même qu'il y aille, pour la toucher, qu'il dit, et pour en sentir l'odeur.

H du P: Mais aujourd'hui, il n'est pas venu pour ça.

Mathias: Comment, pas pour ça.

H du P: Non, il n'est pas venu pour voir la maison, il est venu pour me voir, moi.

Mathias: Vous ? Mais qui êtes-vous ?

H du P: Je suis l'homme du Parti. Vous savez, ce qu'est, le Parti?

Mathias: J'en ai entendu causer. Et que voulait-il Sandor, à vous?

H du P: Imaginez-vous.... (souris) Il voulait s'inscrire au Parti.

Mathias: C'est pas possible Il est fou ! C'est vrai ça, Sandor ?

Sandor: Oui, Mathias.

Mathias: Mais pourquoi, espèce d'idiot, pourquoi ?

H du P: Ah, vous pensez qu'il fut être un idiot pour vouloir s'inscrire au Parti ?

Mathias: (ne l'écoute pas): Parle sacré pauvre con, parle! Dans quoi t'es-tu fourré de nouveau ?

Sandor: Ne te fâches pas, Mathias, je ne voulais rien faire de mal.

Mathias: Je sais, je sais. Tu ne veux jamais rien faire de mal. Mais pourquoi tu ne m'en as pas parlé d'abord ?

Sandor: Tu m'aurais défendu d'y aller, Mathias.

Mathias: naturellement, que je te l'aurais défendu. Et tu ne serais pas dans cet état. Mais quelle idée de vouloir s'inscrire au Parti ? D'où elle te vient cette idée, expliques-moi un peu, d'où elle te vient ?

H du-P: Hé, hé, doucement. Vous parlez, comme si c'était une aberration de vouloir s'inscrire à notre glorieux Parti. Que trouvez-vous de si absurde dans cette idée ?

Mathias: Je ne la trouve pas absurde, venant d'un autre. Mais de lui, ou de moi, elle est absurde. (À Sandor): Explique- moi, comment t'es-tu imaginé de pouvoir te mettre au Parti, toi, qui ne peux même pas te montrer parmi les gens de ton village, qui peut même pas habiter une vraie maison, à qui

personne ne parle, à qui les enfants jettent des pierres, à qui on crie des injures.

Sandor: Justement, Mathias. J'ai trouvé une brochure, par terre, en ville quand nous étions allés la dernière fois... Je l'ai gardée, et je l'ai lue. Il y avait écrit de choses sur le Parti..., des choses merveilleuses... j'ai cru que... que c'était vrai.

H du P: Quelles sortes de choses ?

Sandor: Que...

Mathias: Quelles sortes de choses ?

Sandor: Que les gens étaient égaux... Que tout le monde avait les mêmes droits... Que le Parti voulait justement défendre ceux qui...

Mathias: Ceux qui quoi ?

Sandor: Ceux qui sont..., comme nous... des parias... des déshérités... et que, nous tous, avec le Parti... on bâtera une meilleure société, où...

Mathias: Où, quoi ?

Sandor: Ou tout le monde sera heureux. Et il n'y aura pas des pauvres, il n'y aura pas de mépris, et de méchanceté. C'était un peu comme dans la bible. Comme à l'église.

Mathias: A l'église non plus, on ne peut pas y aller. Tu le sais bien. Tu as essayé. Ça aussi, tu l'as essayé. Est-ce qu'on t'a permis d'entrer à l'église ? Réponds. On te l'a permis ?

Sandor: Non, Mathias. Les gens de notre village ne nous l'ont pas permis. Ils nous ont chassés de l'église, de notre maison, de notre village...

H du P: Vous faites un drôle de mélange avec le Parti et l'église. Mais peu importe. (à Mathias): Votre frère est un peu... comment dire... (geste vague). Je comprends.

Mathias: Vous comprenez quoi ?

H du P: Tout. Je comprends out.

Mathias: Oui, mon frère est un pauvre fou, pour avoir cru les belles paroles de votre Parti.

H du P: Prudence, prudence. Faites bien attention à ce que vous dites. Les paroles du Parti sont vraies. Pour les autres. Évidemment, avec vous, c'est différent. Avec vous, tout est différent. (Déclamant): Notre Parti glorieux et son chef héroïque et infiniment sage lutte pour le bien être et l'élévation du peuple, enfin libéré de son esclavage... Oh, passons. Ici, ce n'est pas la peine.

Mathias: Non, ici ce n'est pas la peine.

Sandor: Tu es fâché, Mathias ?

Mathias va vers lui, le couvre, lui tapote la main.

Mathias: Mais non, mais non. Dors, Sandor. Et ne crois pas à tout ce que tu lis.

H du P: Prudence, Mathias. Je vous entends.

Mathias: Vous savez mon nom.

H du P: Je l'ai entendu au moins dix fois, ce soir. Mais je le savais déjà avant. Je sais tout.

Mathias: Vous savez tout ? De nous ?

H du P: De tout le monde. De tout le village.

Mathias: Vous n'êtes pourtant pas d'ici ?

H du P: Non. Le Parti m'a envoyé ici.

Mathias: Quand ?

H du P: Il y a quatre mois. Vous n'êtes pas au courant de ce qui se passe au village ?

Mathias: Pas du tout. Je n'y mets plus les pieds.

H du P: Depuis cinq ans ?

Mathias: Oui.

Silence.

H du P: Voulez-vous que je vous raconte, ce qui s'est passé avec votre frère ?

Mathias: Cela n'est pas nécessaire.

H du P: Mais cette fois-ci, c'était différent. Il a traversé le village en plein jour, sans se cacher, comme un illuminé.

Mathias: Cela s'est passé à quelle heure ?

H du P: Vers les trois heures, l'après-midi. Tout le long de la Grand rue, les gens lui lançaient ce qu'ils avaient sous la main. Des pommes, des pommes de terre, des pierres. Et lui, il continuait à marcher, sans presser le pas, sans lever un bras pour défendre son visage. Ça a rendu les gens furieux. C'était une véritable émeute. Certains sont allés chercher leur fourches, des bâtons, des pelles. J'ai dû appeler la milice. Elle avait du mal à les disperser. Lui, (geste vers Sandor), je l'ai gardé enfermé dans mon bureau.

Il était inconscient. J'ai attendu la nuit pour le ramener. (silence)

Mathias: (doucement) Sandor. (silence)

H du P: Il a dû s'endormir.

Mathias: Oui. (Il va chercher deux verres dans la cabane) Vous prenez un verre avec moi ?

H du P: Volontiers.

Mathias: Je ne sais quel genre d'homme vous êtes, mais vous êtes le premier à s'asseoir ici, à rester, à parler.

H du P: Pas d'amis ? Personne ?

Mathias: Plus personne. (Silence). Je n'ai pas l'habitude de parler à quelqu'un, à remercier quelqu'un. (Il lui tend un verre) Merci pour Sandor. (Ils boivent).

H du P: C'est bien, chez vous.

Mathias: En été, c'est bien.

H du P: Elles sont bien, vos corbeilles. Elles sont belles. Vous les vendez au marché ?

Mathias: Oui, en ville. Je dois y aller demain.

H du P: Il y a une chose que je ne comprends pas . Pourquoi restez-vous ici ? in ville, personne rie vous connaît. Vous pourriez y trouver du travail. Une chambre. Des amis. Pourquoi e partez-vous pas ?

Mathias: A cause de lui. (geste vers Sandor). Il ne veut pas quitter la maison. Notre maison, su village. On dirait, que cette maison est pour lui tout ce qu'on a perdu. Notre mère, notre vie heureuse d'autrefois. Il aime cette maison, il l'aime, on dirait, comme on aime une femme. Au début, la nuit, il se sauvait, pour aller la voir. Je n'osai, presque plus dormir. Alors, j'ai construit cette échelle, et il m'a promis de ne plus y aller. Pourtant, il y va encore, quand ça le prend trop fort. I faut qu'il la touche, qu'il en sente l'odeur, qu'il dit. C'est comme quand on aime une femme. Combien de fois il est rentré dans cet état... Pourtant il se cache, il n'y va que la nuit, mais c'est difficile. Un chien qui aboie, un gosse, qui va marauder, des amoureux dans une meule de foin, et tout le village est alerté. (Silence) Il va finir là, un jour.

H du P: Vous devriez l'arracher d'ici. Ce serait pour son bien.

Mathias: Mais moi non plus, je ne veux pas partir. Ça ne sert à rien, de partir. Ces choses là, vous poursuivent partout. On peut aller ailleurs, oui. Au début, ça va. Personne nous connaît. On vit comme les autres, on se fait des amis. Et puis, quelqu'un, du village, parle. On commence à chuchoter autour de vous. Les amis commencent à vous regarder d'un drôle d'œil, à vous poser des questions. Et bout recommence. Les amis vous abandonnent, on vous prie d'aller habiter ailleurs. Et vous allez ailleurs, de nouveau, lus loin, et vous attendez que cela recommence. Ici, or sait, qui je suis, on me traite comme tel. J'accepte. J'ai l'habitude. Pourquoi aller ailleurs? Partout, ça finira comme ça. (Silence). Il y a aussi la tombe de notre mère. (Il la montre). On l'a enterrée nous-mêmes. Sans bénédiction.

H du P: Elle s'est suicidée.

Mathias: Oui. (Silence). Il y a autre chose. On dit attendre notre père ici. Quand il sortira. Pour qu'il n'entre pas au village. Les gens le tueraient.

H du P: C'est normal. Après ce qu'il a fait.

Mathias: Oui. Mais nous ? Qu'est ce qu'on a fait, nous ?

H du P: Vous êtes ses fils.

Mathias: Notre mère s'est tuée. Elle n'a pas pu... Et nous.. On est là. Je n'ai plus envie de partir maintenant. J'ai l'habitude. J'aime cette cabane. Mon travail aussi. Je suis libre. Il y a la rivière, les poissons, mon jardin potager. On vit pour rien.

H du P: La solitude ?

Mathias: J'en ai l'habitude.

H du P: Les femmes ?

Mathias: En ville, on en trouve. Pour quelques heures. Pas cher.

H du P: Oui. (Silence). Votre maison, su village, elle est vide?

Mathias: Oui. J'ai pris ce qui restait de la vente aux enchères. Pas grande chose...
L'argent est parti pour le procès.

H du P: La maison, pourquoi vous ne l'avez pas vendue ?

Mathias: Personne n'en voulait. Ma mère s'y est tuée. Les paysans sont superstitieux.

H du P: Cette belle maison est là, depuis 5 ans, sans servir à rien?

Mathias: Vous qui savez tout, vous devez le savoir.

H du P: Justement. J'ai une proposition à vous faire.

Mathias: Allez-y.

Mathias: A ce moment, le Parti organise le kolkhoze au village. Nous ne sommes pas très riches, et nous manquons d'entrepôt. J'ai pensé à votre maison, quand j'ai vu votre frère. Et j'ai pensé aussi que vous seriez.. euh.. reconnaissant.

Mathias: Continuez. Vous voulez acheter notre maison pour le kolkhoze ?

H du P: C'est pas tout à fait ça. Vous disiez us-même qu'elle était invendable.

Mathias: Vous voudriez que je vous l'offre ?

H du P: N'allons pas trop vite. C'est plus compliqué que cela. Jouons cartes sur table, D'accord ?

Mathias: (méfiant): Oui ? J'attends.

H du P: Franchement, si je voulais, je pourrais très bien réquisitionner votre maison.

Mathias: Simplement ? C'est possible.

H du P: Dans ce cas, vous n'y gagneriez rien, et... moi non plus.

Mathias: Votre solution ?

H du P: Vous êtes un homme intelligent. Réaliste.

Mathias: Vous croyez ?

H du P: J'en suis sûr. Écoutez. Je pourrais vous faire partir d'ici en quelques jours. Pire: je pourrais vous faire arrêter et vous envoyer dans un camp de travail.

Mathias: Mais pourquoi ? Pour quel crime ?

H du P: Peu importe. C'est très facile à trouver.

Mathias: Et les preuves ?

H du P: Les preuves, ça se fabrique. Rien que votre échelle. Vous croyez que votre histoire avec la maison adorée tiendrait debout, devant un tribunal ?

Mathias: Et votre histoire, à vous, elle serait comment ?

H du P: D'après moi, disons que cette échelle aurait été fabriquée pour pouvoir entrer en contact avec des complices ?

Mathias: Des complices ? Dans quel but ?

H du P: Espionnage, par exemple. N'oubliez pas que la frontière est toute proche.

Mathias: Mais pourquoi ? Pourquoi ces menaces ?

H du P: Pour rien. Comme ça. Pour vous montrer ce que je pourrais faire, si j'étais méchant.

Mathias: (ironique): Mais vous ne l'êtes pas ?

H du P: Non. Au contraire. Ce que j'ai fait pour votre frère, le prouve assez, n'est-ce pas ?

Mathias: Cela aurait suffi pour nous entendre sans menaces. Pourtant, je vois maintenant que votre aide n'a pas été désintéressé.

H du P: Je vous l'aurais ramené, de toute façon, votre frère. Je ne suis pas un paysan abruti par la haine. Je vois l'injustice dont vous êtes l'objet. Mon devoir était de sauver votre frère, et je l'ai fait. Sans contrepartie.

Mathias: On ne le dirait pas.

H du P: La maison, c'est une autre question. Puisqu'elle ne vous sert à rien. Et quand elle deviendra un entrepôt, votre frère pourra continuer à la retarder de loin, non ?

Mathias: Mais allez-vous dire enfin ce que vous voulez, ou merde ?

H du P: Doucement, Mathias, doucement. Voilà. Je vous ai préparé un acte de vente. Pendant que votre frère était dans mon bureau. Inconscient...

Mathias: Passons. J'ai déjà entendu ça.

H du P: (sort des papiers de sa poche, les tend à Mathias): Vous signez là.

Mathias: (lit, sourit): Je vends ma maison au kolkhoze du village pour 200 000 forints ?

H du P: C'est pas cher pour le kolkhoze. Il peut très bien payer ça.

Mathias: Je comprends. Mais les 200 000 forints, je ne les aurai pas. C'est cela.

Mathias: C'est vous qui les aurez, les 200 000 forints.

H du P: Bravo. J'ai dit que vous étiez intelligent.

Mathias: Et il ne vous vient même pas l'idée de m'en proposer une partie ? Le quart, ou le dixième ?

H du P: Il n'y a pas de raison.

Mathias: C'est vrai. Je me demande quelle raison pourrait-il y avoir ? Je me disais, que c'était quand même ma maison. Pardonnez-moi, je me suis égaré. Je pensais que... pour la forme, quoi...

H du P: Je ne m'embarrasse guère de la forme. J'estime que quand on fait quelque chose de, disons, pas correcte, il faut aller jusqu'au bout. D'ailleurs. Quel besoin auriez-vous de l'argent, ici ?

Mathias: On se le demande. Par contre vous, qui luttez pour le bien-être et l'élévation du peuple...

H du P: Allons, allons, soyons sérieux. Signez.

Mathias: En somme, je vous donne 200 000 forints, pour avoir ramené mon frère.

H du P: Ta-ta-ta. Cet argent, vous ne l'aviez pas. De toute façon, vous n'y perdez rien.

Mathias: Et qu'est-ce que j'y gagne ?

H du P: Mon amitié. Et tu évites le camp de travail.

Mathias: Admirable affaire. (Il signe). Mais je vous fais rabais de votre amitié. (Il rend les feuilles.)
H du P: Et souvenez-vous, que votre parole contre la mienne, ne vaut pas un radi.
Mathias: Je m'en doute. Soyez tranquille. Mon opinion sur vous, et votre Parti, je la garderai pour moi.
H du P: (en sortant). Prudence, Mathias, prudence.

Scène 3

Mathias, Sandor.

Mathias se rassoit, se verse à boire. Il rit.

Mathias: Tu me coutes cher, fiston.
Sandor: Pardonne-moi, Mathias.
Mathias: Tu ne dors pas?
Sandor: Non.
Mathias: Tu as tout entendu ?
Sandor: Oui. (Silence). Tu as bien fait de lui donner la maison, Mathias.
Mathias: Il ne m'a pas laissé choisir,
C'est bien ainsi.
Mathias: Tu vois, Sandor, tu es trop crédule, Tu te laisses prendre par de bonnes paroles. Il faut que tu comprennes enfin, que nous ne pouvons compter sur personne. L'élise ou le Parti, c'est pour les autres. Pour nous, rien. Nous sommes à part. Seuls. Toujours. Rien que toi et moi.
Sandor: Oui. Et pour la maison, c'est très bien comme ça. Un entrepôt. C'est très bien. Je n'aurais pas pu supporter quelqu'un d'autre y habite, y vive, comme nous, avant....Je n'aurais pas pu le supporter. Mais un entrepôt, c'est très bien. Il y aura des sacs, du blé, des outils, mais personne n'y habitera, personne ne l'aimera... comme moi..., je l'ai aimée, cette maison. (Silence). Mathias, à quelle heure on part, demain ?
Mathias: Mais tu ne peux pas marcher, Sandor. Tu dois rester couché, demain. J'irai seul. Tu ne pourrais pas marcher 22 kilomètres.
Sandor: Oh, si, Mathias, j'arriverai très bien.
Mathias: Non, tu ne pourras pas. Et je devrais ralentir ma marche à cause de toi, et je devrais te porter en plus de mes corbeilles et les poissons. Non, merci, tu resteras ici. Tu peux pêcher un peu si tu te sens bien.
Sandor: Mais j'attends le samedi toute la semaine, c'est ma seule joie, Mathias.
Mathias: Quoi ? C'est ta seule joie ? C'est nouveau ça, dis Tu aimes la 'ville, toi ? Depuis quand ?
Non, pas la ville, mais...

Mathias: Mais, quoi ?
Sandor: J'aimerais t'aider, Mathias. Qui vendra tes corbeilles et les poissons, pendant que tu vas faire tes achats ?
Mathias: Ben, d'abord je vendrai mes corbeilles, et je ferai mes achats après.
Sandor: Tu n'auras pas le temps d'aller au bistro, ni chez les filles, Mathias.
Mathias: Quel malheur. C'est ça qui te tracasse ?
Sandor: Mais je réussis beaucoup mieux à vendre que toi, Mathias. Tu n'es pas assez gentil avec les gens.
Mathias: Pour une fois, je ferai un effort. Je t'apporterai quelque chose, Sandor. Dis-moi, qu'est-ce que tu aimerais, je t'apporte ce que tu veux.

Sandor: Je ne veux rien, Mathias. Je veux aller avec toi. J'ai écrit une lettre.
Mathias: Je la mettrai à la poste, ta lettre. C'est toujours moi qui le fait, non ?
Sandor: Mais..
Mathias: Pas de mais. Donne-moi cette lettre. Je veux la lire.

Sandor tire de sa poche la lettre, et la tend à Mathias, Mathias l'ouvre, et lit.

Mathias: “Cher Père, je ne sais pas, si tu as reçu d'autres lettres ? Tu ne réponds jamais. Je pense, qu'on ne te le permet pas. Je continue tout de même à t'écrire, pour que tu saches que nous ne t'oublions pas, et que nous pensons souvent à toi. Nous attendons ton retour. Il ne faut surtout pas que tu ailles au village. Nous habitons maintenant au bord de la rivière, près du petit pont. Tout cela, je te l'ai déjà écrit, mais je ne sais pas si tu as reçu mes lettres ? C'est pour cela que je te le répète dans chaque lettre. Cette année, il y a beaucoup de poissons, et les corbeilles de Mathias se vendent très bien. Ainsi nous n'avons pas de souci d'argent. J'espère que tu es en bonne santé, et que tu penses à nous, même si tu ne peux pas nous écrire. Nous t'embrassons, père bien-aimé, tes fils: Sandor et Mathias.”

Mathias remet la lettre dans l'enveloppe, la ferme, et la met dans sa poche. Silence. . .

Sandor: Tu ne me dis rien, Mathias ?
Mathias: Non, Sandor, nous en avons assez parlé.
(Silence, Mathias boit.)

Sandor: Nous sommes son seul espoir, Mathias. Quand il sortira de là, il sera sans argent, sans travail, sans amis.
Mathias: Cesse, Sandor. J'en ai assez ! (Il boit)
Sandor: Comment veux-tu qu'il recommence sa vie ?
Mathias: Comme il peut. Comme nous. Comme nous deux. Nous avons dû recommencer à cause de lui. Sans argent, sans travail, sans amis.

Sandor: Non, pas à cause de lui. À cause des méchants gens du village. Lui, il ne nous a rien fait, à nous. Il a été toujours bon, pour nous. C'est les gens qui ont été méchants, ils nous ont chassés...

Mathias: Ces gens ne sont pas aussi méchants que tu penses. (Il se lève, va vers Sandor, le secoue par les épaules). Écoute-moi, imbécile, écoute-moi une fois dans ta vie. Imagines-toi, essayes de t'imaginer que tu as une petite fille. Une petite fille de dix ans. Mignonne et tout. Avec des tresses, avec des yeux bleus...

Sandor: Arrêtes, Mathias !

Mathias: Non, je n'arrêterai pas. Cette fois, je n'arrêterai pas.

Sandor se bouche les oreilles, Mathias lui enlève les mains, il le force à l'écouter.

Mathias: Tu m'écouteras ! Il faut que tu m'écoutes. Imagines-la, cette mignonne petite fille, que tu as vu grandir, que tu es bercé dans tes bras quand elle était un bébé. Cette petite fille que tu aimes, imagine-la, violée...

Sandor: (se débattant) Mathias !

Mathias: Déchirée... Souillée...

Sandor: Non

Mathias: Par une grosse brute....

Sandor: (hors de lui): Tais-toi

Mathias: Ivre... Tu le vois, tu le vois maintenant, ton père ?

Sandor hurle pour ne pas entendre. Mathias relâche Sandor qui retombe épuisé, sanglotant. Mathias se rassoit sur son tronc, il boit à la bouteille. Silence.

Mathias: Elle en est presque morte. (Silence). Elle aussi, a dû quitter le village. (Silence). Qu'est-ce qu'elle est devenue, elle ? Si tu étais son père, qu'aurais-tu fait ? Son père voulait tuer. Il était comme un fou. Il est venu, avec ses amis, pour lyncher notre père. Malheureusement, la police les en a empêchés. Elle l'a amené en ville. Il a été jugé là-bas. Ici, il ne restait que notre mère, pendue à la cuisine. Et nous deux. Et la douleur du père de la petite fille, sa haine. La haine de ses amis, de tous les hommes du village. Leur vengeance inassouvie. (Silence). Et, cette haine s'est retournée contre nous, parce qu'il n'y avait que nous. (Silence). As-tu oublié tout ça, Sandor ? Comment peux-tu l'oublier, Sandor ? Notre mère, pendue à la cuisine ? Pas à cause des gens. A cause de lui. Notre père. Nous deux, on était cachés ici, pendant deux jours, sans manger. On n'osait pas bouger. Et, au bout de la deuxième journée, des hommes sont venus, te souviens-tu ? Ils ont jeté le corps de notre mère là, en nous criant des injures. Comment peux-tu oublier tout ça, Sandor ?

Sandor: Je ne l'ai pas oublié, Mathias. Je ne l'ai pas oublié. Mais maintenant, qu'il paye sa faute, je..., je lui pardonne, Mathias, c'est comme ça, j'ai... j'ai pitié de lui.

Mathias: Pitié ? Mon pauvre frère. Et, de toi- même, tu n'as pas pitié de toi-même, dis?

Sandor: Non, pas de moi, Mathias. Mais de toi, oui, j'ai pitié de toi, Mathias, je te plains, Mathias, parce que tu ne connais pas le pardon, parce que tu es rempli de haine...

Mathias: C'est tout ? Continues !

Sandor: Si tu veux, Mathias. Je ne veux pas te vexer, ms... je te plains-aussi, parce que tu bois. Tu ne devrais pas boire autant, Mathias, ce n'est pas bien de boire autant. Tu vois, si notre père ne buvait pas...

Mathias: Ne me compares pas à lui, Sandor, pas à lui !

Sandor: Pourtant, tu lui ressembles, Mathias, tu bois et tu es... tu es...

Mathias: Je suis quoi ? Finis tes phrases

Sandor: Tu es brutal. Pas toujours, Mathias, au fond, je sais que tu es bon, mais tu ne peux pas te contrôler, parfois, tu es vraiment comme lui.

Mathias: Non ! Ça suffit ! Veux-tu te taire, nom de Dieu, veux-tu te taire !

Sandor: Oui, je me tais, Mathias, ne te fâche pas, pardonne moi, Mathias.

Silence.

Mathias: Tu as pris beaucoup de poissons, Sandor ?

Sandor: Oui. Ils sont là, dans le seau. Ils sont beaux cette année, ils sont très beaux, les poissons.

Silence.

Sandor: Je t'assure, Mathias. . . je pourrais très bien marcher demain. Il faut que j'y aille, Mathias, Il le faut absolument.

Mathias: Mais pourquoi ? Pourquoi, Sandor ? Dis-le, pourquoi ?

Silence.

Mathias: Tu n'oses pas ? Tu as peur de moi, Sandor ? (Il va vers lui): Pauvre petit frère, n'ai pas peur de moi. Tu es ce que j'aime le plus au monde. Le seul au monde.

Sandor: Tu as trop bu, Mathias. Tu n'es jamais aussi affectueux, quand tu n'as pas bu.

Mathias: Mais, tu sais, que je t'aime, non ? Que je ne veux que ton bien, non ?

Sandor: Oui, c'est vrai, Mathias, Je le sais, c'est vrai.

Mathias: Tu vois, si tu m'avais dit, que tu voulais t'inscrire au Parti, je te l'aurais défendu. Bon. Mais dis-moi, sincèrement, j'aurais eu raison, ou non, dis ?

Sandor: Oui, Mathias, Tu aurais eu raison.

Mathias: Alors ?

Sandor: Oui. Je vais te le dire, parce que...

Mathias: Parce que ?

Sandor: Parce que, un jour ou l'autre, tu le saurs, de toute façon.

Mathias: Dis-le, Sandor, n'aie pas peur.

Sandor: A cause d'une fille, Mathias.

Mathias: (riant): C'est pas possible, non, c'est pas possible.

Sandor: Tu te moques de moi, Mathias ?

Mathias: Mais non, mais non. Au contraire. Oh, comme je suis content, petit frère, je suis heureux, c'est formidable.

Sandor: Pourquoi ? Je ne te comprends pas. Pourquoi trouves tu ça formidable ?

Mathias: Parce que... j'avais peur... c'est à dire, oui, je m'inquiétais un peu, pour toi, petit frère.

Sandor: Dis pourquoi ?

Mathias: Parce que tu ne t'intéressais jamais aux filles, petit frère. C'est pas normal ça, à ton âge, de ne pas s'intéresser aux filles, tu sais ?

Sandor: Vraiment ? Mais, tu sais, ce n'est pas comme toi... quand toi tu vas dans cette maison... tu sais. C'est autre chose. Je suis... je suis amoureux, je crois. Tu comprends, alors, tu comprends, je dois aller en ville demain. Il faut que je la vois, elle est si belle, je pense tout le temps à elle, Mathias. Et elle est si douce et gentille, et elle m'attend, tu sais, Mathias, elle m'attend tous les samedis. Je crois... je crois qu'elle m'aime aussi. Oui, certainement, elle m'aime, Mathias.

Mathias: (assombri): C'est grave, ça, Sandor. Je n'aimerais pas gâter ton plaisir, mais, tu sais, l'amour, c'est pas pour nous. C'est comme l'église et le Parti, c'est pour les autres. Il ne faut pas trop le prendre au sérieux, cet amour, Sandor. Que vat-elle dire quand elle apprendra ... tout..., sur nous ?

Sandor: Mais elle le sait, Mathias. Je lui ai tout raconté. Elle le sait, et elle m'aime quand-même. Elle comprend que ce n'était pas notre faute. Elle te connaît, toi aussi, Mathias.

Elle me connaît ? Mais alors, je la connais aussi ?

Sandor: Oui, oui. Tu la connais. C'est... Esther.

Mathias: La gitane ?

Sandor: Oui. Mais qu'est-ce que ça peut faire, Mathias ? Mais, qu'est-ce qu'il y a, Mathias ?

Mathias: Tu la connais bien, cette Esther ?

Sandor: Elle vient tous les samedis, à midi, elle reste avec moi le plus longtemps possible. Bien sûr, que je la connais. Depuis très longtemps.

Mathias: Et quand elle te quitte, cette Esther, tu où elle va, cette Esther ?

Sandor: Elle va travailler.

Mathias: Et où ça, qu'elle va travailler, ton Esther ?

Sandor: Au bistro. Elle travaille au bistro du marché, c'est là qu'elle t'a vu. Je sais, qu'elle travaille au bistro, qu'est-ce que ça peut faire, qu'elle travaille au bistrot ?

Mathias: Et c'est quoi, son travail à ton Esther ? Tu le sais, dis, c'est quoi ?

Sandor: Mathias Je t'en supplie Ne me dis pas du mai d'elle. Non, pas d'elle; Mathias.

Mathias: Tu refuses toujours la vérité, Sandor. Ça fait mal, la vérité. Tu n'en veux rien savoir. C'est toujours comme ça. Tu préfères ignorer, n'est-ce pas ? Et oublier, et pardonner. C'est mieux.

Sandor: Oui, Mathias. Je préfère ignorer. Je l'aime, tu sis?

Mathias: C'est mieux, les rêves.

Sandor: Oui. Les rêves. Mais, sans ça, Mathias, il n'y rien dans la vie, c'est trop dur, je ne pourrais pas... La vérité, la réalité, c'est trop dur... alors, qu'est-ce qu'il reste, dans la vie ?

Silence.

Mathias: Bon. Tu ne peux tout de même pas marcher demain. Mais t'en fais pas ! Je te l'amène, ton Esther, avec moi demain soir.

Sandor: Mathias Tu fera ça ?

Mathias: Elle restera avec nous. Toujours. Ce sera très bien, une femme, ici.

Sandor: Esther, ici Tu crois, qu'elle accepte ?

Mathias: Sûr. Je la connais, ton Esther. Elle viendra. Elle sera là demain soir.

Sandor: Comme je suis heureux, Mathias.

Mathias: Dors, petit frère, dors.

Sandor: On sera tous heureux, tous les trois. Tu es sûr qu'elle viendra ?

Mathias: Oui, oui. Mais dors maintenant. Il est très tard.

Sandor: Tu es gentil, Mathias, Dieu que tu es gentil.

Mathias charge sa brouette. Il boit, il allume une cigarette. Il sort la lettre de Sandor de sa poche, et la brûle avec son briquet.

Mathias: Esther, elle viendra... Et c'est quand même une femme. Pour nous, c'est très bien. Une putain, et gitane par-dessus le marché. Mais le gamin e du goût. C'est la plus belle.

Scène 4

Sandor, Mathias, La mère.

La mère entre, va vers Sandor. Elle prend sur ses genoux la tête de Sandor, elle le caresse. Mathias la regarde avec amour. C'est une vision de Mathias.

La mère: Mon pauvre, pauvre petit.
Toujours Sandor, toujours.

La mère: Oui, Mathias. Maintenant que je suis morte, je peux te le dire. Je l'aimais toujours plus que toi.

Mathias: Je sais, mère. Je l'ai toujours su.

La mère: Ne sois pas triste, Mathias. C'est ainsi, et je ne le cache plus. Mais toi aussi, je t'aime, tu sais, ne sois pas triste, Mathias.

Mathias: Je ne suis pas triste, mère. Je sais que tu m'aimes... un peu. Je suis aussi ton fils.

La mère: Bien sûr, Mathias. Quand on est mort, on ne peut plus mentir. Tu sais, les mères ont toujours une préférence pour l'un de leurs enfants. On ne peut pas, c'est impossible d'aimer tous de la même façon. (À Sandor): Pauvre petit garçon. On t'a battu de nouveau. Tu aurais dû veiller sur lui, Mathias ! Veiller un peu mieux, regarde, ce qu'on lui avait fait.

Mathias: J'ai veillé mère. Je ne peux pas mieux.

La mère: Regarde, comme il est beau. Et doux. Et pur. Comment ne pas l'aimer ?

Mathias: Moi aussi, je l'aime, tu sais. Depuis que tu es morte, c'est la seule personne que j'aime.

La mère: Je sais, Mathias. Et il est tellement naïf, tellement sans défense. C'est pour ça qu'il faut que tu veilles sur lui. Il ne peut pas vivre sans toi, il ne serait pas capable de se débrouiller sans toi. Heureusement que tu es là, Mathias, mon grand. Promets-moi de rester toujours près de lui, promets-le moi. Sans toi, il serait perdu.

Mathias: Je te le promets, mère.

La mère: Mon Mathias ! Comme tu es fort. Et dur. Tu ressembles beaucoup à ton père, tu sais ?

Mathias: Non, pas ça, ne me dis pas ça, mère. C'est une chose que je ne peux pas supporter. Tu vois, mère, mon plus grand plaisir, ce serait, si tu me disais qu'il n'est pas mon père, que je ne suis pas son fils. Oh, je donnerais tout, pour ne pas être son fils.

La mère: Mais tu l'es, Mathias, tu l'es. Et tu lui ressembles beaucoup. Mais pas Sandor. Sandor ne lui ressemble pas, pas du tout.

Silence.

La mère: Je vais te dire encore une chose, Mathias. Qu'importe, maintenant que je suis morte. Tu sais, une fois, quand j'étais plus je ne, j'ai eu un amant...

Mathias: Je sais. Je le savais.

La mère: Tu le savais, Mathias ?

Mathias: Oui, je vous ai vu... ensemble... J'étais encore petit, mais je m'en souviens très bien.

La mère: Tu vois, c'est à Lui, que Sandor ressemble. Il était comme lui ; doux, timide, gentil.

Silence.

La mère: C'est ainsi, ne sois pas triste, Mathias. Tu es fort, tu es dur, tu n'as besoin de personne, toi !

Mathias: Non, je n'ai besoin de personne, moi. Je suis seul. Et je suis le seul fil de mon père. Je le savais, depuis toujours.

La mère (à Sandor): Dors petit garçon, mon pauvre petit garçon.
(Elle chante la chanson no 3)

Maintenant, il faut que je parte. C'est bientôt le matin. (Il les regarde, il prend sa brouette, il sort. La mère ne le regarde pas.)

Fin du 1er acte.

Acte II

Scène 1

Les mêmes décors. 2 ans plus tard. Vers le soir.
Mathias, Esther, Sandor.

Sandor est sur l'échelle. Mathias fait ses corbeilles, il siffle (chanson no 4). Esther est assise à côté de Mathias, elle tricote. Brusquement, Mathias attrape la main d'Esther.

Mathias: Qu'est-ce que c'est ?
Esther: Quoi ? Un bracelet.
Mathias: Tu as de nouveau...
Esther: Chut ! (regarde vers Sandor)
Mathias: (bas): Nouveau volé ?
Esther: C'est Sandor qui me l'a acheté.
Mathias: Sandor !
Esther: Non Ce n'est pas vrai.
Sandor: Je viens. (Il descend l'échelle)

Mathias tire le bracelet du bras d'Esther, et le jete au loin.

Esther: Ça t'apprendra.

Sandor vient près d'Esther, il lui caresse les cheveux.

Sandor: Esther. Pourquoi pleures-tu ?
Esther: (se force à sourire): Je ne pleure pas.
Sandor: (suit les larmes sur son visage): Ces larmes ?
Esther: Ce n'est rien, c'est la fumée... de la cigarette de Mathias.
Sandor: Alors je vais te chercher une fleur.
Esther: Mais il-y en a partout, Sandor.
Sandor: Ce n'est pas la même chose. Une fleur, choisie, pour Esther, pour les larmes d'Esther. (Il sort.)

Scène II

Mathias, Esther.

Mathias: Mais pourquoi voles-tu ? Pourquoi ? Tu n'a qu'a dire un mot, on t'achète tout, tout ce que tu veux. Ce machin. Combien ça vaut, un machin comme ç ? Rien On t'en paye dix comme ça, si tu le demandes.

Esther: Ce n'est pas ça, Mathias. Simplement, je vois une chose, je la prends. Ça fait tellement plaisir. Pas la chose qui fait plaisir, mais de la prendre. Je t'ai déjà expliqué ça, Mathias.

Mathias: Et tu à m'as aussi promis de ne plus le faire. La prochaine fois, je dis tout à Sandor.

Esther: Non Ne le dis pas à Sandor. Bats-moi plutôt.

Mathias: Je t'ai déjà dit que je n'ai pas envie de te battre.

Esther: Jamais ?

Mathias: Oh... parfois, oui. (Il l'attire, l'embrasse sur la bouche.)

Esther: Quand on le lui dire

Mathias: Que tu es une voleuse ?

Esther: Non... pour l'enfant.

Mathias: Bientôt. Ça ne se voit pas encore.

Esther: J'ai peur, Mathias.

Mathias: Mais pourquoi ? Il va être fou de joie.

Esther: Tu crois ?

Mathias: Encore plus que moi, si c'est possible.

Esther: Je ne peux toujours pas y croire, Mathias.

Mathias: À quoi?

Esther: Que ça te fasse plaisir. J'ai cru... que tu allais me chasser.

Mathias: À cause de l'enfant ?

Oui.

Mathias: Esther, je t'aime, comprends-tu ? Je t'aime. (Il l'attire) Ton enfant, aussi, je l'aime. C'est mon enfant, c'est notre enfant, Esther. Tu es ma femme, Esther. (Riant): Voleuse.

Esther: Mais Sandor croit que je suis sa femme à lui.

Mathias: Et toi, que crois-tu ?

Esther: Je croyais que toi, tu m'aimais seulement pour ça, pour coucher avec moi, parce qu'il n'y a pas d'autre femme ici. Mais Sandor, il m'aime, sans coucher avec moi.

Mathias: Alors ? Un mari qui aime sa femme, couche avec sa femme, non ? Tu ne peux pas être la femme de Sandor, puisque tu ne couches pas avec lui.

Esther: Il ne veut pas. Pourquoi il ne veut pas, Mathias ?

Mathias: Tu aimerais, toi, coucher avec lui ?

Esther: Oh, non, Mathias. Seulement avec toi. Plus jamais avec un autre. Et surtout pas avec Sandor. Mais toi, tu es méchant, parfois, et Sandor est toujours gentil. J'aime quand il me regarde, quand il me caresse les cheveux. C'est si bon, c'est si doux. Il est comme un enfant.

Mathias: Il est un enfant. Pauvre Sandor.

Esther: Pourquoi pauvre ? Il est si heureux.

Mathias: Tu ne comprends pas. Il est malade.

Esther: Moi, je trouve, qu'il est tout à fait normal.
Il est comme ça, simplement. C'est bien, tu sais. Je trouve ça très beau.

Mathias: Quoi ?

Esther: De vivre comme ça, comme lui. On dirait un saint. J'aimerais, moi aussi, vivre comme lui, être comme lui.

Mathias: Alors, fais-le, Ça ne dépend que de toi.

Esther (triste): Oh, pour moi c'est trop tard.

Silence.

Mathias: Mais, Esther, c'est faux, ce que tu dis. Bon Dieu, tu ne comprends pas, qu'il est malade ? Tout le monde fait l'amour. C'est normal, de faire l'amour. Seulement, lui, il ne peut pas... il ne veut pas. Les choses comme ça, ça le rend malade, tu comprends, à cause de notre père.

Esther: C'est possible. (Silence): C'est pour ça que j'ai peur de lui dire que j'attends un enfant. Lui, il croit qu'on vit ici les trois comme frères et sœur, que nous sommes comme lui.

Mathias: Tu sais, Sandor fait souvent semblant d'ignorer beaucoup de chose. Ion, il ne fait pas semblant. Il s'efforce à les ignorer. Il n'en veut rien savoir. Mais, au fond, il sait tout. Le soir quand on croit qu'il dort, il est souvent éveillé. Il rêve, mais il ne dort pas. Je crois, qu'il sait très bien à quoi s'en tenir à notre sujet. Mais il s'efforce à ne pas y penser, à faire, comme si de rien n'était.

Esther: Mais quand on lui dira que je suis enceinte, il ne pourrait plus faire semblant de rien. Mathias, tu sais, ce qu'on devrait faire ? Quand je partirai à, l'hôpital, on lui dira simplement, que je suis malade. J'ai inventé une histoire, depuis longtemps je réfléchis à ça.

Mathias: Continues ! Quoi ?

Esther: On lui dirait simplement que je suis malade, bronchite, ou n'importe quoi. Et, quand je reviens, on lui dirait qu'on s'est trouvé un bébé, ou... que...quelqu'un l'a abandonné, et on l'a pris chez nous. Il le croirait, je suis sûr qu'il le croirait.

Mathias: Il ne demande que ça. À croire toutes sortes de conneries, pour protéger ses rêves. Mais moi, je refuse. Tu entends ? Cette fois, je refuse. C'est mon enfant. Et je ne le cacherai à personne.

Esther: Tu veux lui faire du mal ? Pour toi ça ne changera rien. L'enfant sera ici, avec nous, il sera à toi.

Mathias: Je ne veux pas lui faire du mal, mais il peut regarder la réalité en face, pour une fois, non ? Cela n'a rien de honteux, d'avoir un enfant. Tu en as honte, dis, tu en as honte, toi ?

Esther: Non, mais j'ai peur qu'il ne m'aime plus après, comme maintenant.

Mathias: Et s'il savait ce que tu étais avant ? Tu crois qu'il t'aimerait encore ?

Moi, je sais, je sais tout sur toi et... je t'aime.

Esther: Mais Sandor, c'est autre chose.

Mathias: Toujours Sandor, toujours.
Esther: Tu sais, son amour à lui est tellement pure, tellement beau. Je me sens une autre femme, quand je suis avec lui. Je deviens meilleur, je deviens, moi aussi pure... oui... pure.
Mathias: Ce sont des mots, des illusions. La vie, c'est autre chose. La vie, c'est que tu as un enfant de moi, la vie, c'est que tu as été une putain !
Esther: Pas ce mot ! Plus ça ! Plus maintenant ! Je ne veux plus entendre ce mot ! Pourquoi tu me le rappelles ? Pourquoi ? Comment oses-tu me le rappeler ? Toi ? Et ton père ? Qu'est-ce qu'il a fait ton père ? Ça, tu l'as oublié ? Oui ? Le violeur de petites filles.

Mathias s'éloigne, s'assoit sur un tronc. Silence

Mathias: Nous y voilà. On y arrive toujours. Même avec ceux qu'on aime. Toujours, toujours, ça finit là. Depuis deux ans, depuis que tu es ici, j'attendais ça. Je savais que ça viendra. Tu as tenu même assez longtemps. Deux ans, c'est long. Mais nous y voilà, tout de même.
Esther: Mathias, c'est toi qui as commencé.
Mathias: Moi, j'ai parlé de toi. Et de ce que tu avais fait, ce que tu avais été. Toi, tu me reproches une faute dans laquelle je n'étais pour rien. Tu entends, pour rien. Depuis sept ans, on me reproche cette faute, dans laquelle je n'étais pour rien. Et ce sera toujours comme ça. Sept ans après, 15 ans après, 50 ans après, on me jettera à la figure: "Et ton père ? Le violeur de petites filles ?"

Silence.

Esther: Je regrette, Mathias, vraiment.
Mathias: Tu as tenu deux ails.
Esther: Ne me dis plus ce mot... avant... Ne me rappelles plus ce que j'ai été. J'ai déjà presque oublié.
Mathias: Il n'y a pas d'oubli, Esther.

Entre Sandor.

Scène 3

Mathias, Esther, Sandor.

Sandor: Quel silence. Vous-vous êtes disputé de nouveau ‘?
Esther: Ce n’était rien, Sandor.
Sandor: Tu ne parles pas, Mathias ?

Mathias se couche.

Mathias: J’ai trop parlé ce soir. J’ai envie de me taire pour toujours.
Sandor: Il a bu ?
Esther: Non. Ou très peu.
Sandor: Tu as encore pleuré ?
Esther: Ce n’est rien, c’est fini.
Sandor: Tu sais, Mathias, il faut le connaître. Il crie souvent, mais ce n’est pas sérieux. Il faut que tu t’habitues à ses manières. Il est un peu... brusque, coléreux, mais il n’est pas méchant.
Esther: Je sais, Sandor. O est-elle, ma fleur ‘?
Sandor: J’ai mieux. J’ai un cadeau pour toi. Un très beau cadeau. Devine.
Esther: Un beau caillou ?
Sandor: Mieux que ça.
Esther: Un escargot ?
Sandor: Tu ne les aimes pas. Tu n’en as jamais voulu.
Esther: Une étoile ?
Sandor: De toute façon, elles sont toutes à toi.
Esther: Un hélicoptère.
Sandor: J’aimerais bien. Tu ne devines pas ? Tiens.

Il lui tend le bracelet, que Mathias a jeté.

Sandor: Il est beau ?
Esther: Où l’as-tu trouvé ?
Sandor: Dans la rivière. Je cherchais une fleur rare pour mon Esther, et j’ai vu briller quelque chose au fond de l’eau. Il était coincé sous une pierre. Il fallait que je plonge quatre fois. C’est pour ça que j’ai fait si long.
Esther: Mais l’eau est froide.
Sandor: Penses-tu. Plus chaude que l’air. Il te plait ? Mets-le.
Esther: Il faut que je demande à Mathias, s’il me le permet ?
Sandor: Pourquoi donc ?
Esther: Mathias, Sandor a trouvé un bracelet.

Mathias ne répond pas.

Esther: Je peux le garder ?

Mathias: Je t'ai dit, qu'il fait semblant de ne rien savoir.
Il sait tout, il voit tout.

Esther: C'est vrai, Sandor ? Tu le savais ?

Sandor: Je savais quoi ?

Esther: J'ai volé ce bracelet, Sandor. Tu le savais ?

Sandor: Non, tu ne l'as pas volé, Esther. Tu l'as pris.
Comme un enfant, qui prend ce dont il a envie...

Esther: Tu n'es pas fâché, Sandor ? Tu ne nie méprises pas ?

Sandor: Te mépriser, toi ? Tu n'as rien fait de mal, Esther,
on ne t'a jamais appris que c'est mal, de voler.
Pais il ne faut plus le faire, si possible, il ne
faut plus le faire.

Esther: Plus Jamais, je ne le ferai, Sandor, plus jamais.

Sandor lui passe le bracelet sur le bras.

Sandor: Viens ici. Donne-moi la main. Je te raconte une histoire, pour bien
dormir. T'en veux une de triste, ou une, plutôt gaie ?

Esther: Une histoire très gaie.

Sandor: Mais, tu sais, les tristes sont plus jolies.

Esther: Tu dis ça, parce que tu n'en connais nue des tristes. Bon, une histoire
triste, alors, mais pas trop.

Sandor: Écoutes. Il y avait une fois, quelque part, très loin, au-delà de la mer de
l'Espérance, il y avait un homme, avec un chemin tout caillouteux dans la
tête.

Esther: Dans la tête ?

Sandor: Oui, dans sa tête.

Esther: Pourquoi dans sa tête ? Tu racontes toujours des choses qui n'existent
pas. Pas dans sa tête. Dans son jardin. Un chemin dans un jardin.

Sandor: Mais dans tous les jardins il y a des chemins, ce n'est pas drôle. Ça ne
vaut pas la peine d'être raconté.
Bon, bon, continue.

Sandor: Il y avait cet homme, donc, avec un chemin tout caillouteux dans sa tête.
Et, au bout de ce chemin, il y avait l'oiseau mort. Et l'oiseau disait à
l'homme...

Esther: Mais, il est mort, l'oiseau.

Sandor: (ne l'écoute pas): "J'ai été lourd et grand, une fois, di-t-il. Les gens
avaient peur de mon ombre, qui tombait sur eux, le soir venu. Moi aussi
j'avais peur, quand tombaient les bombes. Je m'envolais très loin et, le
danger passé, je suis revenu pour flotter longuement au-dessus des
cadavres. J'aimais la mort. J'aimais jouer avec la mort. Au-dessus des
montagnes sombres, je fermais mes ailes et, comme une pierre, je me
laisais tomber. Mais jamais jusqu'au bout. J'avais encore peur. Je
n'aimais que la mort des autres. Mais pas la mienne. Ma mort à moi, je

n'ai appris à l'aimer que plus tard, bien plus tard. ”

Ainsi parla l'oiseau mort, et l'homme pensait: “Les verres commencent à ronger son visage de génie.”

Et il disait: “Il faudrait de la terre... Une pelle... deux bras... Mais je n'ai pas de terre. Il n'y a que des pierres par ici. Je n'ai pas de pelle non plus. Ni deux bras. Je n'ai que deux yeux. Ils sont vieux et décolorés. Je les ai achetés au marché aux puces, pour quelque sous sans valeur d'un pays étranger. Ces yeux, c'est tout ce que j'ai, alors je les soigne bien.” Ainsi parla l'homme, et il posa les yeux sur ses genoux, pour qu'ils sèchent au soleil. Puis, il arracha une plume à l'oiseau mort et, avec cette plume il dessinait des veines rouges sur le blanc des yeux bleus. Et, parfois, il lui arriva de les noircir complètement, ce qui faisait tomber de la pluie. L'oiseau mort n'aimait pas la pluie. Il pourrissait, et dégageait une odeur désagréable. L'homme n'aimait pas cette odeur, alors il s'éloignait un peu, pour s'asseoir plus loin. Et parfois, il promettait d'aller chercher de la terre, mais il n'y croyait pas vraiment. L'oiseau mort n'y croyait pas non plus, car il connaissait l'homme. Et l'homme pensait: “Mais pourquoi est-il mort ici, o il n'y a que des pierres ? Je pourrais le brûler peut-être ? Ou, je pourrais le faire manger par les grandes fourmis rouges ? Mais tout est si cher. Pour une boîte d'allumette, il faut travailler pendant des mois, et les fourmis sont impayables dans les restaurants chinois. Puis, réflexion faite, pourquoi devrais-je payer, moi, l'enterrement de cet oiseau inconnu ? ”

Esther: C'est fini ?

Sandor: Oui, c'est fini.

Esther (riant): C'est pire que ton histoire de hier.

Sandor: Je la trouve très jolie, moi.

Scène 4

Mathias, Sandor, Esther, H du P.

H du P(dans les coulisses): Mathias

Mathias: Approche-toi, camarade.

H du P(en entrent): Bonsoir, Mathias. Bonsoir Sandor. Bonsoir, Esther.

Esther: Bonsoir.

Mathias: Nous avons de la visite ?

H du P: Mathias, il faut que je te parle.

Mathias: Pas de bouteille, cette fois ? Rien, pour ton vieux copain ?

H du P: J'ai oublié. Je n'ai pas pensé.

Mathias se lève, va chercher des verres et une bouteille.

Mathias: J'en ai, t'en fais pas, j'en ai toujours. (Il verse, lui tend un verre):
Comment va ce magot ? Il fait des petits ?

H du P: Quel magot ? Ah, la maison ? Ne plaisantes pas, Mathias, c'est du sérieux aujourd'hui.

Mathias: Tu as de nouveau des ennuies, camarade ? Chaque fois que quelque chose ne va pas, on rend visite à Mathias, on boit un coup, et tout rentre dans l'ordre. C'est vrai, Mathias. Tu es le seul homme, avec qui je peux parler à cœur ouvert.

Mathias: Tu sais, pourquoi ? Parce que je ne compte pas. Je suis un hors la loi. Devant moi, on peut dire n'importe quoi, ça n'a pas de conséquence.

H du P: C'est pas seulement ça, Mathias. Je trouve vraiment, que tu es quelqu'un de bien. Tu es un homme. C'est rare.

Mathias: Plutôt un mouton, qui s'est laissé tondre, non ?

H du P: Oh, cette malheureuse histoire

Mathias: Malheureuse ? Pour qui ?

H du P: Cesses, Mathias, c'est très sérieux, aujourd'hui.

Mathias: Tu veux me rendre l'argent ?

H du P: Tu m'écoutes, oui ? Et vous aussi, Sandor.

Sandor: Moi ? Pourquoi ?

H du P: Mais pas de politique, hein ?

Esther: Voulez-vous vous asseoir ?

H du P: Merci. Et vous feriez mieux de vous asseoir, aussi, vous tous.

Mathias: Tu me fais peur. C'est la contrerévolution ?

H du P: Presque. Écoutes, Mathias. Au village, ça va mal. Très mal. C'est près d'éclater. Il suffit d'une étincelle.

Mathias: Mais qu'est ce qui se passe ?

H du P: A cause du kolkhose. Tu comprends, les gens ne voulaient pas s'y mettre...

Mathias: Je les comprends, camarade. Vous leur distribuez la terre, à ces pauvres paysans, qui n'en avaient jamais eu avant, ou si peu... Pour la plupart ils étaient des ouvriers agricoles. Vous leur donnez de la terre et, cinq ans plus tard, vous voulez qu'ils mettent leurs terres en commune.

H du P: C'est pour leur bien, Mathias.

Mathias: C'est toi qui le dit.

H du P: Mais on ne peut pas faire une économie dirigée avec des petites parcelles. On ne peut pas employer des machines, des tracteurs...

Mathias: Ne te fatigues pas. Je n'ai pas de terre. Tu perds ton temps avec moi.

H du P: Bon. Donc, les gens ne voulaient pas se mettre au kolkhose, mais il fallait qu'ils s'y mettent quand même. Et j'en étais responsable... Alors, j'ai dû employer..., euh..., la manière forte.

Mathias: C'est à dire ?
H du P: À toi, je n'ai rien à cacher. J'ai fait venir les paysans récalcitrants, et je les ai gardé dans mon bureau, jusqu'à qu'ils signent.

Mathias: Et c'était long ?
H du P: Dans certains cas... plus d'une semaine.
Sandor: C'est terrible !
Mathias: Sans manger, j'imagine ?
H du P: Presque. Mais, autrement, ils auraient tenu des années.
Ils ont tous signé?

H du P: Tous... Sauf un... C'est à dire, sa femme e signé. Lui, il... il n'a..., pas tenu le coup.

Mathias: Mort ?
Sandor: Il est mort ?
H du P: Il avait une faible constitution. Tu comprends, je n'ai fait que suivre les directives du Parti. C'est affreux.

Mathias: Les directives étaient, qu'il fallait les enfermer jusqu'à qu'ils signent ?
H du P: Non. Qu'il fallait les convaincre, leur expliquer. Tu comprends, ces grosses têtes, là-haut, ils donnent des directives, c'est facile, et c'est toujours nous, en bas de l'échelle, qui trinquons Parce que si je ne réussi pas à les faire entrer dans le kolkhose, je suis un incapable, un mauvais combattant du Parti, et je perds ma place, et je peux retourner là d'où je viens.

Mathias: Et d'où viens-tu camarade ?
H du P: D'assez loin, pour que je n'aie pas envie d'y retourner.
Mathias: Et, si les grosses têtes, là-haut apprennent par quelle manière tu as réussi à les faire entrer dans le kolkhose, ces paysans ?
H du P: Parce que tu crois, qu'ils ne le savent pas ? C'est partout pareil. Je ne suis pas le seul. Si on n'employait pas la manière forte, il n'y aurait pas une saloperie de kolkhose dans ce putain de pays. Ils le savent très bien, mais ils font semblant. Dans le Parti, il faut toujours faire semblant. L'important, c'est que cela ne fasse surtout pas de bruit. Une émeute, ou quelque chose comme ça, ils ne le pardonneraient pas.

Sandor: C'est terrible ce que vous avez fait. C'est terrible. Il est impossible que le Parti veuille des choses pareilles.

H du P: Oh, vous !
Mathias: Tais-toi, Sandor. (À H du P); Alors, on a peur maintenant ? On a peur du peuple, et aussi des grosses têtes, hein ? Mais en quoi tout ça nous concerne-t-il ' ?

Sandor: Oui, cela ne noua regarde pas. Allez vous-en, vous êtes un méchant homme.

Esther: Calme-toi, Sandor.
Sandor: C'est terrible, ce qu'il a fait.
Mathias: Veux-tu nous dire, camarade, en quoi cela nous concerne ?

H du P: C'est pour ça que je suis venu. Et ne m'appelles pas tout le temps camarade. Oui, cela vous concerne aussi. Et comment Mathias Votre père a été libéré aujourd'hui.

Mathias: Tu plaisantes ? Il en a encore pour plus de trois ans.

H du P: Voilà ce que c'est, des gens qui ne sont jamais au courant de rien. Hier, c'était le cinquantième anniversaire du grand chef infiniment sage de notre glorieux Parti... Passons, c'est l'habitude. Il y a amnistie, Mathias. Pour tous les droits communs. Heureusement, j'en ai été averti, pour votre père. Mais seulement cet après-midi.

Mathias: Et nous ? Pourquoi nous n'avons pas été avertis ?

H du P: Je n'en sais rien, moi. Vous n'avez même pas d'adresse.

Silence.

Mathias: C'est vrai, tu es sûr de ce que tu dis là ?

H du P: J'ai, je lui ai fait dire de ne pas entrer au village, mais de venir ici, puisque vous êtes là. Il ne faut pas qu'il entre au village, Mathias il ne faut pas. Il ne faut pas non plus que les gens sachent qu'il est ici. Attendez-le et partez tout de suite. Il va arriver au cours de la nuit, ou le matin. Vous le cacherez pendant la journée et, demain soir, il faut que vous partiez tous, ou bien qu'il parte, lui.

Mathias: Où ça ?

H du P: N'importe où. Loin d'ici. Où on ne vous connaît pas. Vous ne pouvez pas rester ici, peu m'importe où allez-vous. La présence de votre père peut déclencher n'importe quoi. Ils prendront ça pour un prétexte. Je ne pourrai plus les retenir. Mathias, tu me comprends, n'est-ce pas ?

Mathias: (lentement): Oui, je te comprends.

H du P: Je peux compter sur toi, Mathias ?

Mathias: Oui, oui, bien sûr. (Il sourit) : J'arrangerai tout ça, sois tranquille, camarade.

H du P: Bon, alors je m'en vais, maintenant. Je repasserai demain matin. Je parlerai aussi à votre père. (Personne ne répond) Bonsoir, à demain, alors. Prudence, Mathias, prudence. (Il sort)

Scène 5

Mathias, Sandor, Ester.

Long silence. Ils se regardent.

Esther: Qu'allons-nous faire ?

Silence.

Esther: Où irons-nous ?

Silence.

Esther: Tu crois que c'est vrai, Mathias ?

Mathias: Oui, c'est vrai, Sandor. Ça doit être vrai..

Silence.

Sandor: Mathias ! Je ne peux pas... je ne veux pas... je ne peux pas le revoir.

Silence.

Sandor: Mathias ! Tu m'entends ? Je ne peux pas. Je ne veux pas qu'il revienne. Je ne veux pas le revoir, Mathias Je ne veux pas !

Mathias: Pourtant, tu connais le pardon, toi.

Sandor: Oui, le pardon, oui. Mais je ne peux pas le voir.

Esther: Calme-toi, Sandor.

Sandor: Mathias Je ne peux pas. Ce n'est pas possible. Je ne lui veux pas du mal, ni rien, mais je ne peux pas le regarder. (Il hurle): Tu m'entends ?

Mathias: (triste): Oui, je t'entends. Tu ne peux pas, tu ne veux pas. Fais quelque chose, Mathias, arrange-moi ça, Mathias, débrouille-toi, Mathias....

Esther: On pourrait tous partir avant, Avant qu'il arrive.

Mathias: Non. On l'attendra. Il y a sept ans que - je l'attends.

Sandor: Et aussi, on ne peut pas faire ça, on ne peut pas le laisser seul. Il faut l'aider, il faut...

Mathias: Il faut quoi ? Occupes-t'en, alors. Attends-le. Embrasse-le quand il arrive. Dis-lui que tu l'aimes, dis-le lui, comme dans tes lettres. (Silence). D'ailleurs, tes lettres, je ne les ai jamais postées.

Sandor: Je le savais, Mathias.

Mathias: Tu sais toujours tout. Et tu fais semblant de ne rien savoir

Esther: Ne vous disputez pas. Il faut prendre une décision.

Sandor: Moi, je m'en vais. Je m'en vais maintenant, tout de suite.

Mathias: Et où vas-tu, malheureux ? Tout seul ? Pas capable à... capable à rien.

Sandor: Je m'en vais avec Esther. Je traverse la frontière. Je disparaîs pour toujours.

Mathias: Les miradors ? Les mines? Tu vas sauter.

Sandor: Je connais la frontière. Je connais chaque mine. Je suis très habile. Tu ne crois peut-être pas, Mathias, mais je suis très habile pour ce genre de chose.

Mathias: Oui, je le sais. Et tu t'en vas avec Esther ? Et si elle ne veut pas ?

Esther: Je... Je veux. Je ne peux pas le laisser seul.
Mathias: Moi, tu peux me laisser seul ?
Esther: Tu te débrouilleras bien, Mathias. Tu te débrouilles toujours. Mais pas lui.
Mathias: Alors, vous me laissez seul, pour m'occuper du père. Le sale bouleau, quoi, comme toujours.
Sandor: Tu as dit, que tu l'attendais, depuis sept ans.
Mathias: Oui, mon pauvre con de frère, je l'attends, mais pas du tout pour ce que tu crois. (À Esther): Et toi, tu t'en vas, comme ça ?
Esther: Comprends-moi, Mathias. Je ne peux pas le laisser seul, et puis, sans lui, avec toi, ce n'est pas la même chose. J'ai besoin de Sandor.
Sandor: Je me sens mal. (En sortant): Je reviens.
Je t'accompagne.
Sandor: Non, non, je ne veux pas. J'ai envie de vomir. C'est pas beau à voir. Je ne veux pas que tu viennes. (Il sort)

Scène 6

Mathias, Esther.

Mathias: J'ai cru que tu m'aimais.
Esther: Oui, je t'aime, Mathias.
Mathias: Et tu t'en vas...
Esther: Tu comprends, Mathias, ce n'est pas l'amour que je cherche. Il me faut autre chose, plus qu'un simple amour, comme tout le monde en a. Il faut que je reste auprès de Sandor pour... pour oublier... pour croire en quelque chose de pure, de meilleur.
Mathias: Tu t'en vas avec mon enfant.
Esther: Je veillerai sur lui, Mathias. Je travaillerai pour lui et pour Sandor. Je ferai n'importe quoi.
Mathias: N'importe quoi, comme avant.
Que veux-tu dire, Mathias ?
Mathias: Tu feras la putain, comme toujours. Et Sandor, il fera semblant de ne rien savoir, il n'en parlera pas, mais il te laissera faire.
Esther: Tu vois, Mathias, c'est pour cela que je te quitte. Tu ne peux pas oublier, tu ne peux pas pardonner, tu ne peux croire en rien. Tu ne peux pas croire, que j'ai changé, que je suis devenue une autre.
Mathias: À cause de mon amour, cause de l'enfant.
Esther: Non. À cause de Sandor.

Silence.

Esther: Mathias, j'ai de la peine à te quitter, tu sais. On était si bien, les trois.

Mathias: Toi, peut-être, tu étais bien.
Esther: Viens avec nous, Mathias. L'Homme du Parti s'occupera de ton père.
Mathias: C'est mon père. Je l'attendrai. Je veux le revoir, moi. Rien d'autre ne compte pas. Allez-vous en.
Esther: Mathias ! (Elle pleure). Je t'aime.
Mathias: N'aie pas peur, Esther. Vas-t-en avec Sandor. J'ai des choses à régler ici. J'arrangerai tout pour le mieux et, après, je vous rejoins. Tout de suite après. Demain soir. Moi aussi, je connais la frontière. Les mines. Les passages. Les chiens. Je ne vous abandonnerai pas. Ni toi, ni Sandor. Je vous aime, tu sais, même si ça ne se voit pas. Et tu crois, que je laisserais partir mon fils ? Ne pleures pas, Esther. Tu es ma femme: je veillerai sur toi et sur notre enfant. Sur Sandor aussi. Toujours.

Esther va vers lui, le prend dans ses bras.

Esther: C'est la première fois que je sens, que tu m'aimes vraiment, Mathias.
Mathias: Tu ne le savais pas ?
Esther: J'en étais jamais sûre, jamais tout à fait sûre.

Entre Sandor.

Scène 7

Mathias, Esther, Sandor.

Sandor: Mathias ! La maison !
Mathias: Quoi, la maison ?
Sandor: Je ne peux pas quitter la maison. Je ne pourrai plus jamais la revoir, plus jamais.
Esther: Tu te sens mieux, Sandor ? (Sandor l'écarte)
Sandor: Mathias, je ne peux pas partir. Je veux mourir ici. (il s'assoit par terre, la tête dans les mains):
J'aimerais mourir, Mathias. Je ne sais pas quoi faire.
Mathias: Sacré bordel de merde. Que vas-tu inventer encore ? Cette saloperie de baraque ! Attends, je vais arranger ça aussi. Je vais tout arranger cette nuit. Tu vas voir, ta satanée baraque.

Il entre dans la cabane, en ressort avec une bouteille, qu'il met dans sa poche.

Esther: Que vas-tu faire ?
Mathias: Je vais l'aider à partir, le petit frère. Si c'est la maison qui le retient...
Esther: Tu as des allumettes, Mathias ?
Mathias: J'ai toujours des allumettes, corniaud. J'ai toujours tout ce qu'il faut, tu le sais bien.

Il sort.

Scène 7

Esther, Sandor.

Esther: Que va-t-il faire ?

Sandor: Il va brûler la maison.

Esther: Mais il n'en a pas le droit. Elle n'est même plus la vôtre.

Sandor: Personne ne saura que c'était lui. Ne t'en fais pas pour Mathias. Il ne va pas se faire prendre.

Esther: Cela ne te fait rien, si elle brûle ?

Sandor: Non, j'en serai très heureux, C'était la seule chose qui me retenait ici. Et la tombe de mère. Mais mère sers, toujours avec moi, elle me suivra partout. Et la maison... la maison, elle sera morte aussi. Comme ça, elle me suivra aussi, partout. (Il va vers l'échelle) Je veux la voir brûler. Je veux la voir mourir. On aurait dû faire ça avant, il y a longtemps. Elle me faisait trop souffrir. Elle était là, toute proche et inaccessible.

Esther: Tu en parles, comme d'une femme.

Sandor monte sur l'échelle.

Sandor: Il va bientôt y arriver, Mathias.

Esther: J'aimerais te dire une chose, Sandor.

Sandor: Il arrive, il arrive. Il doit être vers la grange, maintenant. Il va arriver d'une minute à l'autre.

Esther: Je veux te dire quelque chose, Sandor. Écoute-moi, Sandor. C'est au sujet de Mathias et de moi.

Sandor: Je le sais, je le sais, Esther. Tais-toi. Attends. Turne le diras plus tard.

Esther: Je dois te le dire avant qu'on ne parte. Veux-tu m'écouter !

Sandor: Elle brûle Oh, elle brûle, Esther. Il l'a fait: elle brûle. Elle est en train de mourir. Comme elle est belle. Comme c'est beau, Esther.

Esther: Sandor, écoute-moi !

Sandor: Notre chambre. La cuisine. La chambre de nos parents. Elle brûle, la chambre de nos parents. Il ne restera rien., Des cendres. Des cendres. Il n'y aura plus de souvenir. Plus rien, plus rien.

Esther: Tu es fou. Descends de là !

Sandor: Pourquoi on ne l'a pas fait avant. Tout est fini. Elle brûle. Elle meurt. Plus jamais personne ne la touchera. Ses fenêtres éclatent, les murs

s'écroulent. Plus rien n'en restera. Quelle joie ! Elle ne sera plus à personne. Elle n'existera plus. Seulement dans mon cœur. Elle sera toute à moi. Elle me suivra partout. Ma maison I

Esther: Descends, Sandor. Ça suffit ! Tu deviens fou. Descends tout de suite.

Sandor ne répond pas.

Esther: Que faut-il prendre avec nous ? Très peu de chose, je suppose.

Elle prépare un balluchon. Mathias arrive.

Scène 8

Mathias, Esther, Sandor.

Puis, Mathias, H du P.

Mathias: Vous êtes toujours là ? Filez, nom de Dieu, filez à toute vitesse.

Esther: Embrasse-moi, Mathias.

Mathias: Demain, Esther. Demain, peut-être. Allez- vous en maintenant.

Sandor descend de l'échelle.

Sandor: Merci, Mathias.

Mathias: Foutez le camp.

Esther prend Sandor par le bras, l'entraîne dehors, à droite. Elle se retourne, Mathias ne la regarde pas, il se verse à boire.

Mathias: (seul) : Enfin. (Il boit, il siffle, chanson no 2.)

Mathias, mon ami, à te santé. Tu es seul, maintenant. C'est propre. C'est nettoyé. C'est la fête aujourd'hui. C'est le jour que tu attendais depuis sept ans. Tiens bon, Mathias. Tu n'as rien à perdre. Rien.

Des pas dehors. Mathias dresse l'oreille. H du P entre.

Mathias: Merde, c'est de nouveau toi ? Tiens, prends un verre. C'est la fête aujourd'hui.

H du P: (ne prend pas le verre): Tu parles d'une fête. Les gens du village ont incendié le dépôt.

Mathias: Quel dépôt?

H du P: Le dépôt du kolkhoze, quoi. Ta maison.

Mathias: C'est plus ma maison. Je m'en fous.

H du P: Du dépôt, moi aussi, je m'en fous. Mais pourquoi ils ont fait ça ? Ça commence, Mathias. C'est le début de la révolte. Ils sont là tous autour, à rigoler. Il n'y a, pas un, qui prendrait un seau. Ils la laissent brûler. Ils admirent l'incendie, ils rigolent, ils boivent des verres.

Mathias: Ils ont raison. (Il tend un verre): tiens, bois, toi aussi.

H du P: Non, merci, non. Où sont-ils, Sandor et Esther ?

Mathias: Ils sont partis en avant. Esther a de la parenté l'autre côté du Danube. Ils vont voir si on peut tous s'y installer par là. Moi, j'attends le père, et on part aussi.

H du P: À pieds, qu'ils sont partis ?

Mathias: Ils prendront le premier bus en ville.

H du P: J'ai peur, Mathias. Ils sont tous debout. Il n'y en e pas un qui dort.

Mathias: Bois un coup, vas.

H du P: Si ça tourne mal, Mathias, est-ce que je peux, je peux venir avec vous ?

Mathias: Où ça, camarade ? Chez les gitans ?

H du P: Pourquoi pas ? J'ai de l'argent...

Mathias: Ah oui J'oubliais.

H du P: Je peux, on peut le partager.

Mathias: Conard. Les camarades te trouveront n'importe où.

H du P: C'est pas des camarades que j'ai peur, c'est surtout des paysans. Si tu les voyais, Mathias. Ils sont là, à rigoler autour du dépôt qui brûle.

Mathias: Tu ne peux pas demander de l'aide ?

H du P: De l'aide ? J'ai les miliciens. Ils sont tous du village aussi. Ils sont complices. Je ne peux pas compter sur eux. Je ne peux compter sur personne.

Mathias: C'est la vie, camarade. Bois un coup, ça aide.

H du P accepte, vide son verre, le remplit de nouveau.

H du P: Je me demande, s'ils vont venir jusqu'ici ? Je ne crois pas. Personne ne sait que j'ai l'habitude de venir chez toi. On attend ton père, et on file.

Mathias: Et comment vas-tu expliquer ta fuite à tes petits camarades du Parti ?

H du P: On verra ça. Je préfère le camp de travail à un lynchage. Et puis, j'ai de l'argent. L'argent peut arranger beaucoup de chose, même avec le Parti.

Mathias: Tu dois encore aller le chercher à la banque.

H du P: A la banque ? Je ne suis pas fou. Je l'ai sur moi. Je l'ai déterré. Je l'ai ici. (Il se tape sur la poitrine): Si ces saloperies de paysans osent s'aventurer jusqu'ici, t'en fais pas.

Mathias: (riant): Je m'en fais pas, camarade.

H du P: (sort son revolver): Regarde.

Mathias: Très joli, ça.
H du P: Ils peuvent toujours venir avec leurs bâtons, et leurs fourches.
Mathias: Les miliciens sont armés.
H du P: Ils ne tireront pas. Ils ont peur.
Mathias: De toi ?
H du P: De notre glorieux et héroïque Parti, oui. Et comme je le représente, ils ont peur aussi de moi. Mais ils ont peur aussi des paysans.
Mathias: On dirait, que tout le monde a peur de tout le monde.

H du P: Sauf les paysans. Quand ils ont bu, quand ils ont une fourche dans la main, quand ils sont tous ensemble...
Mathias: Quand ils n'ont plus de terre. Ils n'ont plus rien à perdre. Comme moi.

Explosion. Mathias et H du P sursautent. H du P regarde vers le village, Mathias dans l'autre direction.

H du P: Qu'est-ce que c'était ?
Mathias: Tu n'as qu'à aller voir.

Mathias s'approche de H du P, et lui prend son revolver, sans que l'autre s'en aperçoive.

H du P: Moi ? Aller voir ? Vas-y, toi, Mathias. Je t'en prie, Mathias, tu es si habile. Ils ne te verront pas. Juste voir un peu, ce que c'était.
Mathias: Moi, cette nuit, j'attends mon père.
H du P: Je lui dirai, Mathias...
Mathias: Tu ne lui diras rien de tout. (Il le retourne vers lui): Tends-moi les mains.
H du P: Que dis-tu, Mathias.

Mathias montre le revolver.

Mathias: Causes pas trop. (Il sort de la ficelle de sa poche) : Tends-moi les mains.
(H du P tend les mains)
H du P: Pourquoi fais-tu ça, Mathias ?
Mathias: Assieds-toi là. (sur un tronc)-

H du P s'assoit, Mathias lui attache les pieds

H du P: Pourquoi fais-tu ça, Mathias ?

Mathias s'assoit plus loin, il boit, il siffle. Chanson no I.

H du P: J'ai cru qu'on était amis, Mathias. (Silence). Prends mon argent, Mathias. Qu'est-ce que tu attends? C'est pour l'argent, n'est-ce pas, Mathias ? Je te le donne, Mathias.

Mathias se lève, tire un mouchoir ou un foulard de sa poche, et le lui enfonce dans la bouche.

Mathias: Ta sale gueule, camarade. (Il se rassoit, boit, siffle.)

Bruits à droite. Entre Sandor en titubant.

Scène 10

H du P, Mathias, Sandor.

Sandor: Où est la hache, Mathias ?

Mathias: Où est Esther ?

Sandor: Donne-moi la hache, Mathias.

Mathias: Pourquoi tu es revenu ?

Sandor: Pour te tuer, Mathias ! Donne-moi la hache !

Mathias: Tiens. (Il retire la hache d'un tronc, et la lui tend. Sandor la prend, la lève, il s'écroule. Mathias le soulève.): Sandor ! Qu'est-ce qu'il y a, Sandor ?

Sandor: Je vais mourir, Mathias. Je suis blessé.

Mathias: Où est Esther ?

Sandor: Je l'ai tué. Je l'ai poussé sur une mine. Elle m'a dit, qu'elle attendait un enfant de toi. Pourquoi tu lui as fait ça, Mathias ? Pourquoi l'as-tu salie ?

Mathias: Elle est morte ?

Sandor: Déchiquetée, le sale putain, ta sale putain.

Mathias lui ouvre la chemise.

Mathias: Mon Dieu !

Sandor: Je vais mourir. Tant mieux. La vie... tout est sale, souillé, laid.

Silence. Mathias se couvre le visage.

Sandor: Mathias.

Mathias: Sandor.

Sandor: O est mère, Mathias ?

Mathias: Mère ?
Sandor: Elle était là, avant. Où est-elle ?
Mathias: Elle est... elle est à la cuisine. Elle va revenir, elle prépare quelque chose pour toi.
Sandor: Je suis malade, Mathias ?
Mathias: Tu as été très malade, Sandor, mais maintenant, tu vas mieux. Tu seras bientôt guéri.
Sandor: Mais où est-on ? Où je suis, Mathias ?
Mathias: Dans notre chambre. Tu ne reconnais plus notre chambre ? Et mère est à la cuisine, et père est à l'atelier.
Sandor: Père ? Je, croyais...
Mathias: Que croyais-tu, Sandor.
Sandor: Rien. J'ai fait un cauchemar.
Mathias: Oui, un affreux cauchemar.
Sandor: Et... ma... femme ?
Mathias: Ta femme ? (il rit): Mais tu n'as que douze ans, Sandor. Tu as dû rêver.
Sandor: Oui, j'ai dû rêver. La maison, aussi... Tu dis, que je vais être bientôt guéri ?
Mathias: Oui, et on pourra retourner à la pêche.
Sandor: J'ai sommeil. Tu resteras auprès de moi, Mathias, pendant que je dors ?
Mathias: Bien sûr, Sandor, sois tranquille.
Sandor: Il faut... arrêter.... l'horloge, Mathias. Il me dérange.

Mathias pose sa main sur le cœur de Sandor. Silence.

Scène 11

H du P, Mathias, Sandor (mort), Le père.

Le père (dehors): Mathias ! Sandor ! (sifflement)

Mathias se lève.

Le père (dehors): Mathias, c'est moi

Mathias: Par ici, père.

Le père entre.

Le père: Mathias ! Mon fils !

Mathias: Père.

Le père fait un pas en avant, les bras ouverts, mais Mathias recule.

Le père: Tu as beaucoup changé, Mathias.
Mathias: Pas toi, Père.
Le père: Où est Sandor ?
Mathias: (le montre): Là.
Le père: Il dort ?
Mathias: Il est mort.
Mathias: Tu l'as tué.
Le père: Moi ?
Mathias: Oui. Toi. Tu as tué ma mère, et tu as tué mon frère, tu as tué ma femme, et tu es tué mon fils.
Le père: Tu es fou. Explique-toi, Mathias.
Mathias: Je n'en ai pas le temps. (Il sort son revolver) : Va à côté de l'autre.
Le père: Qui est-ce ?
Mathias: Lui aussi a tué quelqu'un.

Il les pousse vers la sortie de gauche, il les suit en sifflent. Chanson no 5.

Kristof Zaik

Bibliografia

Bibliografia primaria:

- Beckett S. (1955), *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit. [NTPR]
— (1962), *Proust*, Milano, Sugarco. [PR]
— (1970), *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit. [LD]
— (1981), *Molloy*, Paris, Minuit. [MO]
— (1983), *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder. [DJ]
— (2004), *Malone meurt*, Paris, Minuit. [MM]
— (2004), *L'Innommable*, Paris, Minuit. [IN]
— (2006), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
— (2009), *Murphy*, London, Faber and Faber. [MP]
— (2009), *Watt*, London, Faber and Faber. [WA]
— (2011), *Dream of Fair to Middling Women: A Novel*, New York, Arcade. [D]

- Kristof A. (1986), *Le Grand cahier*, Paris, Seuil. [GC]
— (1988), *La Preuve*, Paris, Seuil. [LP]
— (1991), *Le Troisième mensonge*, Paris, Seuil. [TM]
— (1995), *Hier*, Paris, Seuil.
— (1998), *L'Heure grise et autres pièces*, Paris, Seuil.
— (2004), *L'Analphabète. Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Zoè. [L'A]
— (2005), *C'est égal*, Paris, Seuil.
— (2007), *Le Monstre et autres pièces*, Paris, Seuil. [MAP]

- Perec G. (1962), *Le Nouveau roman et le refus du réel*, in «Partisans», 3, 108-18.
— (1962), *Pour une littérature réaliste*, in «Partisans», 4, 121-30.
— (1962), *Engagement ou crise du langage*, in «Partisans», 7, 171-82.
— (1962), *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, in «Partisans», 8, 121-134.
— (1969), *La Disparition*, Denoël, Paris. [LD]
— (1973), *La Boutique obscure*, Denoël, Paris. [BO]
— (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris. [W]
— (1978), *Je me souviens. Les choses communes I*, Paris, POL. [JMS]
— (1989), *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil.
— (1990), *Je suis né*, Paris, Seuil. [JSN]
— (1994), *Ellis Island*, Paris, POL. [EI]

Bibliografia secondaria:

- Acheson J. (1997), *Samuel Beckett's artistic theory and practice, criticism, drama and early fiction*, London, Macmillan.
Adler A. (1921), *The Neurotic Constitution*, London, Trubner & Co.

- (1924), *The Practice and Theory of Individual Psychology*, London, Trubner & Co.
- Adorno T.W. (1979), *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo*, in *Note per la letteratura*, I, Torino, Einaudi, 38-45.
- Agamben G. (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Alfaro Amieiro M. (2011), *Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d'Agota Kristof: Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge*, in «Cédille», 2, 283-386.
- Amati-Mahler, J., Argentieri, S., Canestri, J. (1990), *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- American Psychiatric Association (2013), *Diagnostic and Statistical Manual*, Washington, APA.
- Anzier D. (1992), *Beckett et le psychanalyste*, Paris, Mentha.
- Arendt H. (1963), *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking.
- Armell A. (2005), *Exercices de nihilisme*, in «Le Magazine littéraire», 439, 92-97.
- Bacholle M (2000), *Un Passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi.
- Badiou A. (1995), *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette
- Bair D. (1990), *Samuel Beckett: a Biography*, London, Vintage
- Baker P. (1997), *Beckett and the mythology of psychoanalysis*, St. Martin's Press, New York.
- Bal M. (1983), *The Narrating and the Focalizing: a Theory of the Agents in Narrative*, in «Style», 17, 234-69.
- Bardet J. (1997), *Écrire à distance de soi*, in Aa. Vv., *Analyses et réflexions sur Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Ellipses, 51-9.
- Barthes R. (1953), *Le Degré zero de l'écriture*, Paris, Seuil.
- (1988a) *Scrivere, verbo intransitivo?*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 13-22.
- (1988b) *Dalla storia al reale*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 137-66.
- Barthes R., Montalbetti J. (1978), *Un homme, une ville*, Paris, Cassettes Radio France.
- Basch M. F. (1983), *The Perception of Reality and the Disavowal of Meaning*, «The Annual of Psychoanalysis», 11, 125-153.
- Bataille G. (1951), *Le Silence de Molloy*, in «Critique», 7, 387-96.
- Beausang M. (1996), *Watt: Logic, Insanity, Aphasia*, in «Style», 30, 3, 495-513.
- Beer A. (1985), *Watt, Knott and Beckett's Bilingualism*, in «Journal of Beckett Studies», 10, 1985, pp. 37-75
- Béhar S. (1995), *Georges Perec: écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang.
- Bellos, D. (1993), *Georges Perec: A Life in Words*, Boston, Godine.
- Benedettini R. (2002), *Le Grand Cahier di Agota Kristof fra storia e romanzo*, in «Il Confronto letterario», 38, 619-638.
- (2006), *Il teatro di Agota Kristof*, in «Versants», 51, 153-182.
- Benveniste E. (1966), *Problemes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Bényei T., Stara A., *The Edges of Trauma: Exploration in visual art and literature*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Bergson H. (1907), *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France.
- (1939), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bernard M. (1996), *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan.
- Bernier M. (1997), *L'Écriture, mémoire de l'inhumain*, in Aa. Vv., *Analyses et réflexions sur Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Ellipses, 6-22.
- Bertharion J-D. (1998), *Poétique du Georges Perec. «... une trace, une marque, ou quelques signes»*, Saint-Genouph, Nizet.
- Bimpage S. (2001), *Agota Kristof ou l'amour de la vie jusque dans l'enfer*, in «Tribune de Genève», 22, consultabile alla pagina <http://www.culturactif.ch/ecrivains/krisoftdg.htm> (visto il 28/2/2015).
- Bion W. (1970), *Attention and Interpretation*. London, Tavistock.
- Blackman J. (2009), *Beckett's Theatre "After Auschwitz"*, in S. Kennedy, K. Weiss eds., *Samuel Beckett: History, Memory, Archive*, New York, Palgrave Macmillan, 71-87.

- Blanchot M. (1956), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.
- Booth A. (1996), *Postcards from the Trenches: Negotiating the Space between Modernism and the First World War*, new York, Oxford University Press.
- Bornand M. (1999), *Figures de l'exil*, in R. Francillon ed., *Histoire de la littérature suisse romande*, Lausanne, Payot, 320-323.
- (2004), *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz.
- Boxall P. (2000), *The Existence I Ascribe: Memory, Invention and Autobiography in Beckett's Fiction*, in «The Yearbook of English Studies», 30, 137-152
- (2009), *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, London, Continuum.
- Boyle C. (2007), *Consuming Autobiographies: Reading and Writing the Self in Post-war France*, London, MHRA and Maney Publishing.
- Branchini R. (2010), *Les Jumeaux d'Agota Kristof ou les masques ironiques du déracinement*, in «Francofonie», 58, 45-54.
- Brincourt A. (1997), *Langue française terre d'accueil*, Paris, Rocher.
- Burgelin C. (1996), *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, Saulxures, Circé.
- Canestri J. (2011), *On Negation. Some Reflections Following Freud's Wake*, in Akhtar S. O'Neil M. K., *On Freud's Negation*, London, Karnac books, 39-51.
- Caponi E. (2011), *Murphy e i tre giganti: Beckett, Bion e Jung*, in «Studi Junghiani», 17, 2, 21-37.
- Caruth C. ed. (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- Casanova P. (1997), *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil.
- Charcot J-M. (1887), *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, Paris, Bureau du progrès médicale.
- Clément B. (1994), *L'Œuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil.
- Cohn R. (1961), *Samuel Beckett Self-Translator*, in «PMLA», 76, 5, 613-21.
- Corcos M. (2005), *Penser la mélancolie. Une lecture de Georges Perec*, Paris, Albin Michel.
- Cousineau T. (2011), *Amnésie*, in M-C. Hubert ed., *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 39-43.
- Cronin A. (1996), *Samuel Beckett: the Last Modernist*, London, Harper Collins.
- Cyrulnik B., Peschanski D. (2012), *Mémoire et traumatisme: l'individu et la fabrique des grands récits : entretien avec Boris Cyrulnik*, Pria, INA.
- Darrieussecq M. (1996), *Un genre pas sérieux*, in «Poétique», 107, 369-380.
- Dearlove J. E. (1983), "Syntax upended in opposite corners": *Alterations in Beckett's Linguistic Theories*, in M. Beja, S. E. Gontarski, P. Astier eds., *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, Columbus Ohio State University Press, 122-8.
- Delbo C. (1985), *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International.
- Derrida J. (1992), *This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida*, in D. Attridge ed., *Acts of Literature*, New York-London, Routledge, 33-75.
- Dollé M. (2004), *Le Refus du romanesque. Le Grand Cahier d'Agota Kristof*, in A. Schaffner ed., *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Collection du Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, 175-180.
- Dorpat T. L. (1984), *Denial and Defense in the Therapeutic Situation*, Northvale, Aronson.
- Dosse F. (2010), *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix* Paris, PUF.
- Dubrovsky S. (1977), *Fils*, Paris, Jacket.
- Durante E. (2007), *Agota Kristof du commencement à la fin de l'écriture. Rencontre avec l'auteur de La Trilogie des jumeaux. Ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence aujourd'hui*, in «Recto/Verso», 1, consultabile alla pagina <http://www.revuerectoverso.com> (visto il 28/2/2015).
- Eigenmann E. (2011), *Monologue intérieur*, in M-C. Hubert ed., *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 675-9.
- Ellenberger H. (1970), *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books.

- Erdman E. (2002), *Violence et étrangeté. La langue littéraire de Kristof*, in R. Dion, H.-J. Lüsebrink et J. Riesz eds., *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, IKO-Verlag, Nota Bene, 87-108.
- Esherle N. A. (2013), *Loquacious Silences*, in G. Rippl, P. Schweighauser, T. Kriss, M. Sutrop, T. Steffen, *Haunted Narratives: Life Writing in the Age of Trauma*, Toronto, University of Toronto Press, 107-22.
- Federman R., Fitch B. (1988), *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press.
- Feldman M. (2006), *Beckett's Books: a Cultural History of the Interwar Notes*, London, Continuum.
- (2010), *Beckett and philosophy, 1928-1938*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 22, 163-180.
- Felman S., Laub D. (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge.
- Felman S. (2002), *Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard UP.
- Ferguson, C. A. (2000), *La diglossia*, in P. P. Giglioli, G. Fele eds., *Linguaggio e contesto sociale*, Bologna, Il Mulino, 185-205.
- Ferrari S. (2007), *La scrittura infinita. Saggi su letteratura, psicoanalisi e riparazione*, Firenze, Nicomp.
- Fletcher J. (1970), *Interpreting Molloy*, in M. J. Friedman ed., *Samuel Beckett Now: Critical Approaches to His Novels, Poetry, and Plays*, Chicago-London, University of Chicago Press, 159-170.
- Fraisse L. (1997), *Le Proust de Beckett: fidélité médiatrice et infidélité créatrice*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 6, 1997, 365-385.
- Frankel M. S. (1976), *Beckett et Proust: le triomphe de la parole*, in «Samuel Beckett. Cahier de l'Herne», 31, 281-294.
- Freud A. (1936), *The Ego and the Mechanism of Defence*, London, Hogarth Press.
- Freud S. (1967), *Studi sull'isteria (1892-5)*, in *Opere 1*, Torino, Bollati Boringhieri, 161-439.
- (1968a), *Le nevrotici da difesa (1894)*, in *Opere 2*, Torino, Bollati Boringhieri, 119-136.
- (1968b), *Progetto di una psicologia (1895)*, in *Opere 2*, Torino, Bollati Boringhieri, 193-284.
- (1968c), *Nuove osservazioni sulle neuro psicosi da difesa (1896)*, in *Opere 2*, Torino, Bollati Boringhieri, 305-30.
- (1968d), *Eziologia dell'isteria (1896)*, in *Opere 1*, Torino, Bollati Boringhieri, 331-60.
- (1968e), *Ricordi di copertura (1899)*, in *Opere 1*, Torino, Bollati Boringhieri, 433-56.
- (1966), *L'interpretazione dei sogni (1900)*, in *Opere 3*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (1975a), *Ricordare, ripetere, rielaborare (1914)*, in *Opere 7*, Torino, Bollati Boringhieri, 353-361.
- (1975b), *L'uomo dei lupi (1914)*, in *Opere 7*, Torino, Bollati Boringhieri, 487-594.
- (1977a) *Introduzione al libro Psicoanalisi delle nevrosi di guerra (1919)*, in *Opere 9*, Torino, Bollati Boringhieri, 69-74
- (1977b) *Al di là del principio di piacere (1920)*, in *Opere 9*, Torino, Bollati Boringhieri, 189-249.
- (1977c) *L'io e l'Es (1922)*, in *Opere 9*, Torino, Bollati Boringhieri, 475-520..
- (1978a), *La negazione (1915)*, in *Opere 10*, Torino, Bollati Boringhieri, 196-201.
- (1978b) *Inibizione, sintomo e angoscia (1925)*, in *Opere 10*, Torino, Bollati Boringhieri, 231-317.
- (1978c) *Il feticismo (1927)*, in *Opere 10*, Torino, Bollati Boringhieri, 487-97.
- (1979a), *Introduzione alla psicoanalisi (1932)*, in *Opere 11*, Torino, Bollati Boringhieri, 115-284.
- (1979b), *La scissione dell'io nel processo di difesa (1938)*, in *Opere 11*, Torino, Bollati Boringhieri, 555-60.
- (1979c), *Compendio di psicoanalisi [(1938) 1940]*, *Opere 11*, Torino, Bollati Boringhieri, 569-634.
- Friedlander S. ed. (1992), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Harvard UP.
- Friedman A. W., Rossmann C., Sherzer D. eds. (1987), *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Frismuth B. (1987), *Kristof Agota. Gedichte und Prosa*, in «Manuskripte», 98, 33-37.
- Fussell P. (1975), *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press.
- Garcia Hubard G. (2008), *En traversant l'aphasie*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 20, 335-45.

- Gascoigne D. (2000), *Dreaming the Self, Writing the Dream: the Subject in the Dream-Narratives of Georges Perec*, in P. Gifford, J. Gratton ed., *Subject Matters*, Amsterdam, Rodopi, 128-44.
- (2006), *The Games of Fiction: Georges Perec and Modern French Ludic Narrative*, Bern, Peter Lang.
- Gasparini P. (2008), *Autofiction: une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Genette G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- Giglioli D. (2011), *Senza trauma: scrittura dall'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Gontarski S. E. (1985), *The Intent of Undoing in Samuel Beckett Dramatic Texts*, Bloomington, IUP.
- (2008), *Recovering Beckett's Bergsonism*, in Ben-Zvi L., Mooriani A. eds., *Beckett at 100. Revolving it all*, Oxford, OUP, 93-106.
- Gribomont M. (1995), *Quoi de neuf sur la guerre? de Robert Bober*, in «Lettres Romanes», hors série, *La littérature des camps: la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, 215-223.
- Grinberg L., Grinberg R. (1990), *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio*, Milano, Franco Angeli.
- Greenson R.R. (1978), *Esplorazioni psicoanalitiche*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Guillaumin Jean (1987), *Entre blessure et cicatrice. Le destin du négatif dans la psychanalyse*, Seyssel, Champ Vallon.
- Guillaumin J., Gagnebin M. ed. (1988), *Pouvoir du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Seyssel, Champ Vallon.
- Green A., Donnet J-L. (1973), *L'Enfant de ça*, Paris, Minuit.
- Green A. (1993), *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit.
- Grinker R. R., Spiegel J. P. (1995), *Men Under Stress*, Philadelphia, Blakiston.
- Grossman E. (1998), *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Sedes.
- (2008), *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit
- Gusdorf G. (1980), *Conditions and Limits of Autobiography*, in J. Olney ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, PUP, 28-48.
- Hartman G. ed. (1994), *Holocaust Remembrance: the Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell.
- (1996), *The Longest Shadow: in the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington, Indiana UP.
- (1995) *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*, «New Literary History», 26, 3, 537-563
- Harvey L. E. (1970), *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton, PUP.
- Hausner G. (1966), *Justice in Jerusalem*, New York, Harper and Row.
- Hesla D. H. (1971), *The Shape of Chaos: an Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Hirsch M., Spitzer L. (2010), *The witness in the archive: Holocaust studies/memory studies*, in S. Radstone, B. Schwarz, *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham UP, 390-405.
- Houppermans S. (2007), *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Houston Jones D. (2006), *Neomorts et faux vivants: communautés dépeuplées chez Beckett et Agamben*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 17, 249-264.
- (2011), *Beckett and Testimony*, London, Palgrave Macmillan.
- Hunkeler T. (1997), *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan.
- (2006), *Beckett face au surréalisme*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 17, 35-51.
- Hypolite J. (1966), *Commentaire parlé sur la "Verneinung" de Freud*, in J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 879-887.
- Hron M. (2009), *Translating Pain. Immigrant Suffering in Literature and Culture*, Toronto, University of Toronto Press.
- Imbert J-Ph. (2004), *Writing for Want of a Better World: Agota Kristof and the Trilogy of all Evils*, in W. A. Myers, *The Range of Evil. Multidisciplinary Studies on Human Wickedness*, Oxford, Inter-Disciplinary Press.
- James H. (1957), *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York, Scribner.
- Jacobson E. (1957), *Denial and Repression*, in «Journal of the American Psychoanalytic Association», 5, 61-92.
- Jakobson R. (1956), *Two Aspects of Language and Two Kinds of Aphasic Disturbances*, in R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, Berlin, Mouton de Gruyter, 53-82.

- Jameson F. (1998), *The Antinomies of Postmodernity*, in *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London, Verso, 50-72.
- Janet P. (1898), *Névroses et idées fixes*, Paris, Félix Alcan.
- (1911), *L'État mental des hystériques*, Paris, Félix Alcan.
- (1928), *L'Évolution de la mémoire et la notion du temps*, Paris, A. Chahine.
- Jaurrette C. ed. (2005), *Beckett, Joyce and the Art of Negative*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Johnston J. H. (1964), *English Poetry of the First World War: A Study in the Evolution of Lyric and Narrative Form*, Princeton, Princeton University Press.
- Jones E., (1916), *The Theory of Symbolism*, in «British Journal of Psychology», 9, 181-229.
- (1923), *Papers on Psychoanalysis*, London, Tindall and Cox.
- (1920), *Treatment of the Neuroses*, London, Tindall and Cox.
- Jørgensen S. B., Sestoft C. eds. (2000), *Georges Perec et l'histoire, Actes du colloque international de l'Institut de littérature comparée, Université de Copenhague (30 avril- 1 mai 1998)*, Copenhague, Museum Tusulanum Press.
- Kaplan A. E. (2000), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong, Hong Kong UP.
- (2005), *Trauma Culture: the Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers UP.
- (2013), *Trauma Studies Moving Forward: Interdisciplinary Perspectives*, in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», 53-63.
- Kaufman E. (1998), *Falling From the Sky. Trauma in Perec's W and Caruth's Unclaimed Experience*, in «Diacritics», 28, 4, 44-53.
- Keatinge B., *Beckett and Language Pathology*, in «Journal of Modern Literature», 31, 4, 86-101.
- Kenner H. (1975), *Shades of Syntax*, in R. Cohn ed., *Samuel Beckett: A Collection of Criticism*, New York, McGraw-Hill, 21-31.
- Kilbourn R. (2005), *The Unnamable: Denegative Dialogue*, in C. Jaurrette ed., *Beckett, Joyce and the Art of Negative*, Amsterdam-New York, Rodopi, 63-89.
- Kirshner L. A. (1994), *Trauma, the Good Object and the Symbolic: a Theoretical Integration*, in «The International Journal of Psycho-Analysis», 75, 235-242.
- Klinkert T. (1996), *Bewahren und Löschen: Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Narr, Tübingen.
- Knowlson J. (1996), *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury.
- Kogan I. (1995), *The Cry of Mute Children. A Psychoanalytic Perspective of the Second Generation of the Holocaust*, London, Free Association Books.
- (2007) *The Struggle Against Mourning*, Lanham, Aronson.
- (2011) *From Psychic Hole to Psychic Representation*, in S. Akhtar, M. K. O'Neil, *On Freud's Negation*, London, Karnac books, 196-221.
- Kuon P. (2010), *Trauma et texte*, Frankfurt, Peter Lang.
- La Capra D. (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London, Johns Hopkins UP.
- (1994), *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca- New York, Cornell UP.
- Laanes E. (2013), *Unsayable or Merely Unsaid?*, in G. Rippl, P. Schweighauser, T. Kriss, M. Sutrop, T. Steffen, *Haunted Narratives: Life Writing in the Age of Trauma*, Toronto, University of Toronto Press, 107-22.
- Lacan J. (1966), *Écrits*, Seuil, Paris.
- (1975), *Le Séminaire, XX, Encore*, Seuil, Paris.
- (1978), *Le Séminaire, II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris.
- (1986), *Le Séminaire, VII, L'Étique de la psychanalyse*, Seuil, Paris.
- Lambert W. E. (1977), *Effects of Bilingualism on the Individual*, in P. A. Hornby ed., *Bilingualism: Psychological, Social, Educational Implications*, New York, Academic Press, 15-27.
- Lamont R. C. (1976), *Krapp, un anti-Proust*, in «Samuel Beckett. Cahier de l'Herne», 31, 341-360.
- Lang B. (1990), *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago, University of Chicago Press.
- Langer L. (1991), *Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory*, New Heaven, Yale UP.
- Laplanche J. , Pontalis J. B.(1993), *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza.

- Laranjinha N. (2010), *L'Écriture aphasique de Samuel Beckett*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui» 22, 449-462
- Lathion M-T. (2007), *Le Fonds Agota Kristof aux Archives littéraires de la Bibliothèque nationale Suisse*, in «Recto/Verso», 1, consultabile alla pagina <http://www.revuerectoverso.com> (visto il 28/2/2015).
- (2009), *Agota Kristof: les archives reconstruites d'un exil*, in «Quarto», 27, 65-8.
- Laub D. (1998), *The Empty Circle: Children of Survivors and the Limits of Reconstruction*, in «Journal of the American Psychoanalytic Association», 46, 507-29.
- Laub D., Auerhahn N. (1993), *Knowing and not Knowing. Massive Psychic Trauma: Forms of Traumatic Memory*, in «The International Journal of Psycho-Analysis», 74, 2, 287-302.
- Laub D., Hartman G. (1979), *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, consultabile alla pagina <http://www.library.yale.edu/testimonies/> (visto il 7/3/2015)
- Laub D., Podell D. (1995), *Art and Trauma*, in «The International Journal of Psycho-Analysis», 76, 5, 991-1005.
- Lavagetto M., (1985), *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi.
- (1992), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi.
- Leak A. (2008), *W dans un réseau de lignes entrecroisées: souvenir, souvenir-écran et construction dans W ou le souvenir d'enfance*, in M. Ribière ed., *Parcours Perec*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 75-90.
- Lecarme J. (1990), *Perec et Freud ou le mode d'emploi*, in «Cahiers Georges Perec», 4, 121-141.
- Lerner P. (1996), *Rationalising the Therapeutic Arsenal: German Neuropsychiatry in World War I*, in M. Berg M., Cocks G. eds. (1997), *Medicine and Modernity: Public Health and Medical Care in Nineteenth and Twentieth Century Germany*, Cambridge, CUP, 121-148.
- Lejeune P. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- (1991), *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL.
- Lethen H. (2002), *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Levi P. (1991), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- (1995), *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.
- Leys R. (2000), *Trauma. A Genealogy*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Litowitz B. E. (2011), *Rejection, Refusal, Denial. Developing Capacity for Negation*, in S. Akhtar M. K. O'Neil, *On Freud's Negation*, London, Karnac books, 21-38.
- Louette J. F. (1998), *Beckett et Sartre. Vers un théâtre lazarien*, in D. Alexandre, J-Y Debreuille eds., *Lire Beckett, En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Luckhurst R. (2008), *The Trauma Question*, London. Routledge.
- Lücher-Morata D. (2005a), *La Souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- (2005b), *"It Is not Me": From a Refusal to Speak of Oneself to X, "Paradigm of Human Kind"*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 15, 297-309.
- Lyotard J. F. (1985), *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli.
- Martens L. (1985), *The Diary Novel*, Cambridge, CUP.
- Mauron C. (1963), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti.
- Mayaffre D., Ben Hamed M., *Récits de mort et souvenir traumatique. Trames et traces lexicales des témoignages sur la Shoah*, in «Argumentation et Analyse du Discours» (en ligne), 13, consultabile alla pagina <http://aad.revues.org/1836>.
- Mayoux J-J. (1960), *Samuel Beckett et l'univers parodique*, in «Les Lettres nouvelles», 6, 271-291
- Micale M. S. (1994), *Charcot and les névroses traumatiques: scientific and historical reflections*, in «Revue neurologique», 150, 49-64.
- Michel F-B. (2011), *Proust et Beckett. Deux corps éloquents*, Mayenne Actes sud.
- Miletic T. (2008), *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Miller D. (2012), *Editor's Introduction*, in «Journal of literature and trauma studies», 1, vii-x.

- Montini C. (2007), *“La bataille du soliloque”*: genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Nadeau M. (1951), *Beckett: l'humour et le néant*, in «Mercure de France», 312, 423-5.
- Nagy G. (2006), *“I did not want to name anything”*. An interview with Agota Kristof, in «Hungarian Literature Online», consultabile alla pagina http://www.hlo.hu/news/i_did_not_want_to_name_anything (visto il 28/2/2015)
- Nixon M. (2011), *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, London, Continuum.
- O'Hara D. (1993), *Jung and the Molloy Narrative*, in S. E. Gontarski ed., *The Beckett Studies Reader*, Tallahassee, University Press of Florida, 129—45
- O'Neil M. K. (2011), *Epilogue*, in Akhtar S. O'Neil M. K., *On Freud's Negation*, London, Karnac books, 196-221.
- Orlando F. (1973), *Per una teoria psicoanalitica della letteratura*, Torino, Einaudi
- (1990), *Due letture freudiane. Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi.
- Ostrovsky E. (1976), *Le Silence de Babel*, in «Samuel Beckett. Cahier de l'Herne», 31, 206-11.
- Oustinoff M. (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan.
- Pasi C. (1988), *La comunicazione crudele: da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Perloff M. (2005), *“In love with hiding”*: Samuel Beckett's War, in «Iowa Review», 35, 1, 76—103.
- Perrouche M. (2008), *J. B. Pontalis: Une œuvre, trois rencontres : Sartre, Lacan, Perce, L'Harmattan*, Paris.
- Petitpierre V. (2000), *D'un exil l'autre. Les détours de l'écriture dans la Trilogie romanesque d'Agota Kristof*, Carouge-Genève, Zoé, 2000.
- Piette A. (1993), *Beckett, Early Neuropsychology and Memory Loss: Beckett's Reading of Claparède, Janet and Korsakoff*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 2, 41-8.
- Pilling J. (1976), *Beckett's Proust*, in «Journal of Beckett Studies», 1, 8- 29.
- Putnam F. W. (1989), *Pierre Janet and Modern Views of Dissociation*, «Journal of traumatic stress», 2, 413-429.
- Rabinowitz P. J. (2005), *Showing vs. Telling*, in D. Herman et al. (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London, 530—31.
- Rabinovitz R. (1989), *Beckett and Psychology*, in «Journal of Beckett Studies», 11-12, 65-77.
- Raid J. H. (2003), *Proust, Beckett and narration*, Cambridge, CUP.
- Rákóczy F. (2009), *L'Enfance, l'exil et le labyrinthe chez Agota Kristof*, in «Quarto», 27, 11-18.
- Rancière J. (2003), *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique.
- Rank O. (1929), *The Trauma of Birth*, London, Trubner & Co.
- Raskin E. (2008), *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*, Albany, State University of New York Press.
- Rathjen F. (1994) ed., *In Principle, Beckett is Joyce*, Edinburgh, Split Pea Press.
- Resta S. (2013), *Beckett, Bion, Murphy, Watt e gli altri*, in <http://www.samuelbeckett.it/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/stefania-resta.pdf> (visto il 28/2/2015)
- Riboni-Edme M-N. (2007), *La Trilogie d'Agota Kristof. Écrire la division*, Paris, L'Harmattan.
- Ricoeur P. (1983), *Temps et récit 1*, Paris, Seuil.
- (1984), *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.
- (1985), *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil.
- (2001) *La memoria la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- (2001), *Dell'interpretazione*, Genova, Il Melangolo.
- Rimmon-Kenan S. (2002), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge.
- (2002), *The Story of “I”: Illness and Narrative Identity*, in «Narrative», 10, 1, 2002, 9-27.
- Robin R. (2003), *Le Deuil de l'origine: une langue en trop, une langue en moins*, Paris, Kimé.
- Rose G. (1995), *Necessary Illusion: Art as “Witness”*, New York, International UP.
- Rosenberg B. (1981), *Sur la négation*, in «Cahiers du centre de psychanalyse et psychothérapie», 2, 3-56.
- (1982), *Négation et perlaboration*, «Revue française de psychanalyse», 46, 2, 472-7.

- (1989), *Pulsion de mort, négation et travail physique: ou la pulsion de mort mise à service de la défense contre la pulsion de mort*, in J. Guillaumin, M. Gagnebin ed., *Pouvoir du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Seyssel, Champ Vallon, 65-73.
- Rosolato G., Missenard A. (1989), *Le Négatif: figures et modalités*, Paris, Dunod.
- Rosolato G. (1977), *Les Hallucinations acoustique-verbales et les champs perceptifs du corps*, in «L'Évolution psychiatrique», 3, 729-741.
- Salisbury L. (2008), "What is the world: Beckett's Aphasical Modernism", in «Journal of Beckett Studies», 17, 78-126.
- Sandler J., Holder A., Dare C., Dreher A. U. (1997), *Freud's Models of the Mind: an Introduction*, London, Karnac Books.
- Sardin-Damestoy P. (2002), *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'«empêchement»*, Arras, Artois Presses Universitaires.
- Savary P. (1995), *Écrire, c'est presque suicidaire*, in «Matricule des Anges», 14, 16-23.
- Schulte Nordholt A. (2008), *Perec, Modiano, Raczymow: la génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Selzer M. (1997), *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, in «October», 80, 3-26.
- Sherry V. (2003), *The Great War and the Language of Modernism*, New York, Oxford University Press.
- Simpson E. (1978), *Samuel Beckett : traducteur de lui-même: aspects de bilinguisme littéraire*, Quebec, Centre international de recherche sur le bilinguisme.
- Smith A. K. (2000), *The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War*, Manchester, Manchester University Press.
- Smith K. (1993), *Allegory and Autobiography: Georges Perec Narrative Resistance to Nostalgia*, in «The Journal of Narrative Technique», 23, 3, 201-10.
- Stekel W. (1923), *Psychoanalysis and Suggestion Therapy*, London, Trubner & Co.
- Stengel E. (1939), *On Learning a New Language*, in «International Journal of Psychoanalysis», 20, 471-9.
- Stephen K. (1933), *Psychoanalysis and Medicine: a Study of the Wish to Fall Ill*, Cambridge, CUP.
- Stewart W. A. (1970), *The Split of the Ego and the Mechanism of disavowal*, in «Psychoanalytic Quarterly», 39, 1-16.
- Stone M. (1985) *Shellshock and the Psychologists*, in W. E. Bynum, R. Porter, M. Shepherd eds., *The Anatomy of Madness*, 2, London, Tavistock, 242-71.
- Szekeres D. (2011), *We can never express precisely what we mean. An interview with Agota Kristof*, in «Hungarian Literature Online», consultabile alla pagina <http://www.hlo.hu/news/agota> (visto il 28/2/2015)
- Tate T. (1998), *Modernism, History and the First World War*, Manchester, Manchester University Press.
- Todorov T. (1985), *Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie*, in J. Bennani ed., *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 11-26.
- Toscan R. (1973), *Macgowran on Beckett*, in «Theatre Quarterly», 3, 11, 15-22.
- Touret M. (2011), *Histoire*, in M-C. Hubert ed., *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 490-4.
- Van Alphen E. (1997), *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, Stanford UP.
- Van Boheemen-Saaf C. (1999), *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History: Reading, Narrative and Postcolonialism*, New York-Cambridge, Cambridge UP.
- Van der Kolk B. A., Van der Hart O. (1995), *The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore (MD), Johns Hopkins UP, 158-182
- Van Montfrans M. (1999), *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Vickroy L. (2002), *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, The University of Virginia Press.
- Weber Caflish A. (1994), *Chacun son dépeupleur*, Paris, Minuit.
- Wessler E. (2006), *Beckett et la bibliothèque proustienne, ou comment la littérature apprend à se connaître*, in «L'Esprit créateur», 46, 83-99.
- (2011), *Proust*, in M-C. Hubert ed., *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 847-852

- White H. (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- (1991), *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, in S. Friedlander ed. (1992), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Harvard UP.
- White K. (2009), *Beckett and Decay*, London, Continuum.
- Whitehead A. (2004), *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- Wieviorka A. (1994), *On Testimony*, in G. Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance: the Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell, 23-32.
- Winnicott D. W. (1971), *Playing and Reality*, London, Tavistock.
- Wolf N. (2014), *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Woodworth R. S. (1931), *Contemporary Schools of Psychology*, London, Methuen.
- Yaeger P. (2006), *Testimony without Intimacy*, «Poetics today», 27, 2, 399-422.
- Yotova R. (2009), *Agota Kristof et le théâtre de cruauté*, in «Quarto», 27, 31-40.
- (2011), *La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, BienneGollion-Paris, ACEL.
- Zurbrugg N. (1984), *Beckett, Proust and Dream of fair to middling women*, in «Journal of Beckett studies», 9, 25-41.
- (1988), *Beckett and Proust*, London, Colin Smythe.

Fonti archivistiche:

Beckett International Foundation, Reading University Library

Copie annotata da Beckett de M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.

Trinity College, Dublin Archives

[TCD MS 10971/7] *Psychology Notes*

Fonds Kristof, Berne, Archives Littéraires Suisses

[KRIS-A-2-12] *Le Fossé, pièce inedita*

[KRIS-A-2-23] *Au bout du chemin, il y avait l'oiseau mort, pièce inedita*