

## Indice

Introduzione.....	pag. 2
Capitolo 1:La letteratura senza sesso e il genere grammaticale	
1.1 Nathalie Sarraute e lo spettro del Femminismo.....	pag. 15
1.2 L'indifferenziazione ovvero il neutro.....	pag. 35
1.3 Lo statuto del personaggio.....	pag. 52
Capitolo 2:Il gioco dei pronomi	
2.1 L'idea dell'universalità e la questione dell'anonimato.....	pag. 69
2.2 Referenzialità e individuazione del personaggio.....	pag.92
2.3 Verso la differenziazione.....	pag.111
Capitolo 3: Vita di donne	
3.1 “La femme frivole et bavarde”.....	pag. 132
3.2 La “copie d'une copie” e il personaggio inautentico.....	pag. 148
3.3 La trasformazione perpetua: la “Elle” del <i>Portrait</i> e la nonna di « <i>disent les imbéciles</i> ».....	pag. 163
3.4 L'espressione dell'amore.....	pag. 182
Conclusioni.....	pag. 210
Bibliografia.....	pag. 213

## Introduzione

Se la Sarraute ammette nell'opera solo dei «rares cas où la femme joue un rôle de femme»<sup>1</sup> il numero cospicuo di presenze femminili, oltre ad indurre alcune riflessioni, suscita inevitabilmente una qualche interrogazione.

A titolo di esempio basti ricordare *Tropismes*. Sul numero complessivo di ventiquattro tropismi, quattordici sono dedicati a delle “Elles”, in quattro delle “Elles” sono citate e soltanto nei rimanenti sei non ne compare nessuna. Pur essendo all'insegna dell'anonimato *Tropismes* appare immerso, e non solo da un punto di vista quantitativo, nell'universo femminile di cui regala diversi scorci alternando micro scenette di quotidianità a profili appena tracciati ma comunque riconducibili a categorie ben precise. Si va dalla «femme-ménagère», alla «intellectuelle rapace»<sup>2</sup>, dalla «femme seule et insatisfaite» a colei che lavora a maglia:

«[...] “C'est servi, c'est servi”, disait-elle. Elle rassemblait à table la famille, chacun caché dans son antre, solitaire, hargneux, épuisé. “Mais qu'ont-ils donc pour avoir l'air toujours vannés?” disait-elle quand elle parlait à la cuisinière.»<sup>3</sup>

«Et elle restait sans bouger sur le bord du lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose

---

<sup>1</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Paris, La Renaissance Du Livre, 1999, p. 150.

<sup>2</sup> V. Minogue, *Notes et variantes à Tropismes*, in: *Nathalie Sarraute: Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996, p. 1737.

<sup>3</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n° II, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 4.

éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant.»<sup>4</sup>

«Elle connaissait “l'échelle des valeurs”. Pour elle, pas de conversations sur la forme des chapeaux et les tissus de chez Rémond. [...] les galeries de tableaux, tous les livres qui paraissaient... Elle connaissait tout cela. Elle avait commencé par “Les Annales”, maintenant elle se glissait vers Gide, bientôt elle irait prendre des notes, l'œil intense et cupide, à “L'Union pour la Vérité”.»<sup>5</sup>

«Bien qu'elle se tût toujours et se tînt à l'écart, modestement penchée, comptant tout bas un nouveau point, deux mailles à l'endroit, maintenant trois à l'envers et puis maintenant un rang tout à l'endroit [...] ils sentaient [...] sa présence.»<sup>6</sup>

Pertanto sebbene la Sarraute si adoperi, nell'apparato paratestuale, per rendere il personaggio il più etereo possibile e in particolare giustifichi l'uso spropositato del pronome femminile adducendo motivazioni linguistiche<sup>7</sup>, nell'opera pare però avvenire dell'altro. Il romanzo è, in fondo, una sorta di terra di mezzo dove si scontrano le intenzioni dell'autore<sup>8</sup> e le interpretazioni del lettore:

«Mais il faut là [...] sans doute donner tort à l'auteur, dont le projet ne peut tout à fait contredire l'impression authentique ressentie par tout lecteur sans prévention.

---

<sup>4</sup> Id., *Tropismes*, n° V, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 8.

<sup>5</sup> Id., *Tropismes*, n° XI, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., pp. 16-17.

<sup>6</sup> Id., *Tropismes*, n° XIV, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 20.

<sup>7</sup> Cfr. cap. 2, pp. 70-133.

<sup>8</sup> Com'è noto la Sarraute si avvale di un ricco apparato paratestuale finalizzato a giustificare e a spiegare i propri romanzi, basti pensare alla raccolta di saggi usciti nel 1956 sotto il nome di *L'Ère du soupçon*.

Nous croyons dans les personnages inventés par Nathalie Sarraute [...] alors même que l'auteur voudrait nous convaincre qu'il ne s'agit que de simulacres sans épaisseur.»<sup>9</sup>

Indipendentemente dalla sua volontà i personaggi paiono, infatti, sfuggire a Nathalie Sarraute, ovvero, come spiega Pierrot, la demistificazione produce un effetto contrario, finisce cioè con il rafforzare lo stereotipo dando credibilità ai personaggi:

«Au moment même où elle croit forcer le trait, pour lui donner un caractère nettement outré et caricatural, remplacer les personnages par des fantoches anonymes, par des voix sans consistance, Nathalie Sarraute ne fait, par l'effet bien connu de la stylisation, que renforcer la généralité et la puissance de sa peinture.»<sup>10</sup>

I personaggi femminili in particolar modo si presentano come maggiormente soggetti a questo processo rispetto ai loro antagonisti maschili.

Per decenni la critica, confortata dall'idea della dissoluzione del personaggio, inteso come entità indifferenziata e plurale, non si è curata dei “personaggi femminili”. Non si è dunque occupata del ruolo che essi ricoprono nell'opera. Con gli anni '90 e soprattutto con il nuovo secolo qualcosa cambia. L'importanza e ancor prima la presenza dei personaggi

---

<sup>9</sup> J. Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990, p. 284.

<sup>10</sup> Ivi, p. 285.

femminili diventa innegabile e inizia a suscitare un qualche interesse. Da un certo momento in poi, cioè, la questione incomincia ad affermarsi e a rendere necessario uno studio più approfondito e indipendente. Tuttavia la relativa disamina viene generalmente affrontata sotto una luce di tipo psicoanalitico, oppure da una prospettiva femminista e da un'angolazione peculiare ai gender-studies<sup>11</sup>.

Questo lavoro si propone, al contrario, di mostrare i personaggi femminili senza appoggiarsi a griglie interpretative preesistenti. L'intento è quello di porre in rilievo un aspetto poco o male indagato o, semplicemente, esplorato da un punto di vista diverso da quello puramente letterario.

Questo studio prende il via dalla consapevolezza che il personaggio inteso in senso tradizionale in Nathalie Sarraute non esiste, ma esiste in un senso nuovo o in dei sensi nuovi. Quella sarrautiana non è esclusivamente un'opera in cui il personaggio, dotato di ipertrofia interiore, finisce per dissolversi, oppure un'opera intimista in cui il soggetto spezzettato lascia libero sfogo a elucubrazioni endofasiche. La Sarraute segue, invece, un duplice movimento: s'installa dentro la coscienza frantumata ma si proietta anche all'esterno, per analizzare come viene vista dal di fuori. Si assiste a un movimento centrifugo, per il quale il personaggio si relaziona

---

<sup>11</sup> S. Barbour, *Nathalie Sarraute and the Feminist Reader. Identities in Process*, London, Toronto, Associated University Presses, 1993; J. Phillips, *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New York, Peter Lang, 1994; R. Boué, *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997. C. M. Peebles, *The Psyche of Feminism*, Sand, Colette, Sarraute, Purdue University Press, 2003; J. Svensen. Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, Le paradoxe du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2007.

con il mondo reale, entra in contatto con l'altro attraverso la «conversation», e a uno centripeto, per il quale tutto ciò che coglie all'esterno viene accolto e metabolizzato interiormente (sfera della «sous-conversation»). Se all'interno avviene lo sgretolamento del personaggio in piena crisi d'identità, all'esterno ciò che rimane è una carcassa vuota, uno stampo nel quale il personaggio è rinchiuso dagli altri. “Il personaggio” così concepito coincide con l'immagine attribuitagli da chi l'osserva. In altri termini l'essere sarrautiano esiste ed è visibile esteriormente in quanto esiste qualcuno che lo vede lo giudica e ne inventa il personaggio. Del processo di stereotipizzazione che ne deriva pare risentire in modo speciale la donna. Malgrado il fenomeno di riduzione che investe il personaggio sarrautiano persiste, dunque, una differenziazione di tipo sessuale. Senza entrare nel merito di interpretazioni<sup>12</sup> e forzature, sembra inoltre innegabile il fascino che le presenze femminili suscitano in chi legge. Gli esempi non sono rari. Si pensi alla nonna di «*disent les imbéciles*», alla madre di *Usage de la Parole* e a quelle dei primi romanzi come la “Elle” del *Portrait*, la zia e la cugina di *Martereau*, la suocera, Gisèle, Germaine Lemaire ne *Le Planétarium*. Questi personaggi appaiono maggiormente qualificati e contraddistinti da capricci e atteggiamenti

---

<sup>12</sup> Huguette Bouchardeau adduce una spiegazione biografica alla concezione sarrautiana della “femme”. La studiosa imputa, infatti, l'atteggiamento poco lusinghiero al rapporto di Nathalie con la madre e con la suocera alle quali corrispondevano due diverse tipologie di donna: «Sans doute a-t-elle consciemment ou inconsciemment comparé, dès son adolescence, [...] un caractère comme celui de sa mère qui [...] écrivait sous pseudonyme masculin et le comportement de victime de sa belle-mère retournant son agressivité contre son entourage, beaucoup plus soumise aux stéréotypes féminins.», H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, Paris, Grandes Biographies Flammarion, 2003, p. 78.

esacerbati che richiamano comportamenti femminili standardizzati.

È bene precisare come questa analisi non sia mossa dalla ricerca impervia e disperata di caratteri, ricerca che finirebbe con lo snaturare il progetto sarrautiano, bensì si prefigga l'osservazione di ciò che pare trasparire, più che dall'apparato ipertestuale, dall'opera stessa e cioè l'utilizzo particolare di questi personaggi.

Esiste inoltre una difficoltà terminologica presentata dalla Sarraute stessa e di cui occorre tener conto. Il lemma "personaggio" non viene impiegato in senso pertinente nemmeno dalla scrittrice. L'uso del termine in Sarraute è comparabile a una «commodité mensongère»<sup>13</sup>. Ne *L'Ère du soupçon*, la scrittrice considera il "caractère" come «une étiquette grossière»<sup>14</sup>: «il est réducteur parce qu'il faut qu'il se tienne, qu'il soit vraisemblable»<sup>15</sup>, infatti è presente nel romanzo del passato in quanto figura riconoscibile e facilmente individuabile dall'esterno mentre in Sarraute è piuttosto un «porteur d'états». La concezione sarrautiana sembrerebbe allora avvicinare la scrittrice alle teorie strutturaliste. Philippe Hamon spiega, ad esempio, come la scelta di studiare il personaggio prevalentemente alla luce del modello psicologico abbia generato la confusione tra persona e personaggio e abbia portato a considerare i personaggi come reali. Il personaggio

---

<sup>13</sup> R. Micha, *Nathalie Sarraute*, Paris, Editions Universitaires ("Classiques du XX siècle"), 1966, p. 14.

<sup>14</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1581.

<sup>15</sup> I. Huppert, *Rencontre avec Nathalie Sarraute*, in "Cahiers du cinéma", n° 477, mars 1994, p. 8.

va invece trattato come «signe»<sup>16</sup>, esso è un «support permanent de traits distinctifs et de transformations narratives»<sup>17</sup>.

Dello stesso parere è Roland Barthes che ritenendo il personaggio un agente testuale lo definisce non come «être» ma come «participant»<sup>18</sup> all'interno del testo. Anche il personaggio sarrautiano può dirsi privo di spessore psicologico<sup>19</sup>.

Pertanto la Sarraute adopera il vocabolo prendendo le distanze dall'uso fattone dall'autore tradizionale. Questo giustifica la scelta delle virgolette nel titolo di questo studio “personaggi” femminili, posto in rilievo per evitare una lettura fuorviante. Tuttavia il titolo pare rappresentativo di questa tesi che non può prescindere dalla questione del personaggio e che volge nello specifico verso quello della “femme”.

Il discorso sul femminile s'intreccia inevitabilmente con la questione del genere maschile/femminile che assume grande importanza nell'analisi.

Nonostante la Sarraute proceda verso l'abolizione del genere sul piano teorico, la differenza sessuale pare imprescindibile a livello linguistico, come si vedrà nel capitolo secondo, e sembra ritornare prepotentemente nelle relazioni interpersonali descritte nell'opera, prese in esame nel capitolo terzo.

---

<sup>16</sup> P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in R. Barthes- W. Kayser- W. C. Booth, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points, 1977, p. 117.

<sup>17</sup> Ivi, p. 142.

<sup>18</sup> R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in R. Barthes - W. Kayser - W. C. Booth, *Poétique du récit*, cit. , p. 34.

<sup>19</sup> Cfr cap. 1.3, pp. 57-65.



Riassumendo e prendendo in prestito la terminologia di Hamon in *Le personnel du roman* è possibile affermare che in questo studio rientrano almeno tre piani diversi<sup>20</sup>:

- un niveau grammatical et lexical: masculin/féminin
- un niveau des rôles thématiques: l'homme/la femme/l'amour
- un niveau des rôles actantiels: relation entre les personnages

Lo studio verte sull'analisi dell'intero corpus romanzesco, anche se la maggiore attenzione prestata ad alcuni romanzi rispetto ad altri risponde a delle scelte funzionali all'argomento.

La tesi consta di tre capitoli ciascuno formato da tre paragrafi ad eccezione dell'ultimo che ne contiene quattro.

Il primo capitolo è di tipo teorico, opera una contestualizzazione e affronta questioni preliminari inerenti la poetica sarrautiana. Più da vicino il paragrafo iniziale si propone come obiettivo la collocazione di Nathalie Sarraute fuori da un'ottica femminista e affronta problematiche relative a questo aspetto; tenendo conto anche delle considerazioni e delle dichiarazioni della scrittrice in merito.

Il secondo paragrafo indaga le ragioni che hanno portato, a torto, alcune femministe, tra cui la Wittig, a designare la Sarraute come precorritrice. Nelle scienze umane l'introduzione del "gender" cerca di articolare la specificità del soggetto maschile come coscienza universale e quello del soggetto femminile come dato socio-culturale. Il soggetto

---

<sup>20</sup> P. Hamon, *Le sexe du personnage*, in *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, pp. 188-205. Questi "niveaux" sono ripartiti all'interno della tesi nei vari capitoli.

viene messo duramente in discussione dalla femministe con motivazioni politiche e sociali. Al contrario se la Sarraute pensa il soggetto in termini di problematica sessuale la sua interpretazione differisce però dalla corrente femminista dell'epoca. In altri termini l'aspirazione all'indifferenziazione delle soggettività pare avere ragioni meramente letterarie. Il paragrafo intende, infatti, sottolineare la specificità del personaggio femminile sarrautiano allontanandolo da eventuali componenti sociali.

L'ultimo paragrafo precisa lo statuto del personaggio in Nathalie Sarraute. Una breve ricognizione linguistica ed etimologica mostra l'origine dell'aspetto illusionistico del personaggio. Il paragrafo muove quindi dalla contestazione della nozione di personaggio in quanto asse portante del romanzo tradizionale. Esso spiega le motivazioni del rifiuto da parte della scrittrice. Segue la presentazione dell'universo nel quale si muovono i "personaggi" sarrautiani. Un universo totalmente innovativo ai margini del monologo interiore. Viene inoltre affrontata l'impossibilità per il personaggio tradizionale di attecchire sul terreno "tropismique" e la conseguente necessità di un personaggio maggiormente risolto nella sua designazione linguistica.

Il capitolo secondo si occupa di aspetti linguistico-formali. Anch'esso costituito da tre paragrafi. Quello sarrautiano è un percorso che va dal pronome singolare dei primi romanzi a quello plurale degli ultimi, con il fine di permettere una libera circolazione tra le coscienze facendo sì che "il" e "elle" entrino in un "ils plus large". Tuttavia permane la massa di

“ils” e di “elles”, che si vorrebbe indistinta, ma che presenta comunque delle caratteristiche circoscritte alla categoria d'appartenenza M/F.

Il primo paragrafo rivela come l'utilizzo dei pronomi sia conseguente alla riduzione del numero di nomi propri e come sia associato alla questione dell'identità-universalità. La loro diffusione, che diventa eccessiva negli ultimi romanzi, pone di fronte non solo alla questione dell'anonimato ma anche al problema della referenzialità. Frequentemente i pronomi compaiono prima del referente e indicano oggetti e stati d'animo generando indecisione tra referente-animato e referente-inanimato.

Nel secondo paragrafo viene allora mostrata la difficoltà d'individuazione del personaggio. Esiste dunque un problema di “lisibilité” che rientra nell'idea sarrautiana dell'indefinito. Qualora il referente indichi qualcosa di non animato il testo trascina il pronome corrispondente per pagine e pagine fino a produrre l'oblio del referente stesso e a originare un gran numero di personalizzazioni.

Il terzo paragrafo, operando il passaggio dal pronome al personaggio, rappresenta un'apertura verso il capitolo successivo. Nonostante la Sarraute cerchi di scongiurarne il rischio, secondo Bernard Pingaud, non è sufficiente sostituire il pronome al nome per evitare che il lettore rintracci il personaggio. Il pronome ripetuto è pur sempre qualcuno:

«Mais il ne suffit pas de remplacer le père Goriot ou Madame Bovary par “il” ou

“elle” pour que leur figure fascinante cesse de fasciner [...]. Le pronom lui-même, suffisamment répété, localisé, peut tenir lieu d’identité [...]. “Il”, c’est encore *quelqu’un*, dont les manies, le caractère, les biens sont seulement estompés derrière l’abstraction apparente du pronom. »<sup>21</sup>

Sebbene nella dimensione psichica il sesso non intervenga, da un punto di vista grammaticale quella tra maschile e femminile si configura come la prima differenza da affrontare. Il paragrafo esamina inoltre da vicino il processo di adesione al “personaggio-femme”. La donna si compiace dell’immagine che le viene attribuita tanto da coincidere con essa.

Il capitolo terzo affronta questioni d’analisi narratologica e tematica. Nello specifico s’incentra sulla stereotipizzazione femminile. Già il titolo “Vita di donne” risulta evocativo in quanto ricalca l’espressione francese «la vie des femmes» usata dalla Sarraute stessa nel *Tropisme* numero x. Si tratta di un’espressione che riassume le abitudini e gli atteggiamenti più stereotipati. In generale i personaggi femminili appaiono caratterizzati da manie esasperanti, la coesistenza di debolezza e forza non viene mai apertamente denunciata ma rimane peculiarità intrinseca dell’essere donna.

Nel primo paragrafo, alla luce dei casi riscontrati nell’opera, la frivolezza e l’attitudine alla chiacchiera vengono analizzate come caratteristiche prettamente rappresentative del genere femminile. Il paragrafo secondo indaga sulle ragioni dei rimandi a soggetti ben definiti. Infatti gli esseri femminili in

---

<sup>21</sup> B. Pingaud, *Le personnage dans l’œuvre de Nathalie Sarraute*, in “Preuves”, 1963, p. 22.

Nathalie Sarraute paiono risplendere di luce altrui, si appoggiano cioè a personaggi già codificati appartenenti anche ad altre arti. Rimandando così a suggestioni già note lasciano un sapore stucchevole di qualcosa di falso e ripetuto.

Il paragrafo terzo tratta della descrizione dei personaggi femminili che, colta in movimento, fatta di dettagli e sfuggente, ricrea un effetto sfumato. Inoltre proprio quando un carattere pare definirsi la scrittrice interviene dando vita a una serie di trasformazioni improvvise. Nel paragrafo vengono seguiti da vicino il caso della “Fille” del *Portrait* e quello della nonna di «*disent les imbéciles*».

L’ultimo paragrafo approfondisce le dinamiche che governano i rapporti interpersonali. Nello specifico si sofferma sulla relazione uomo/donna e sulla diversa concezione dell’amore. Se quella femminile è una visione letteraria e colorata di luoghi comuni, l’amore visto dagli uomini rivela risvolti cupi e sgradevoli che ricalcano l’idea negativa che hanno del sesso opposto. La trattazione del tema risulta innovativa e insolita. In Nathalie Sarraute, infatti, l’amore è sondato a un livello profondo, percettivo, “tropismique”.

«Musicienne de nos silences»<sup>22</sup>, Nathalie Sarraute sperimenta una scrittura dell’amore indiscreta e invadente di tipo telepatico, che permette al lettore di ascoltare le parole pronunciate dai personaggi e allo stesso tempo di vedere cosa si cela dietro di esse. Capta, inoltre, i movimenti psicologici che precedono il pensiero formulato e rivela le esitazioni, gli impulsi e gli atti larvali che si muovono alle porte della coscienza. L’amore

---

<sup>22</sup> J.-Y. Tadié, *Introduction à Nathalie Sarraute*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. p. IX.

serve a cementare la differenza tra maschile e femminile  
rivelando due mondi tra loro inconciliabili.

## Capitolo 1: La letteratura senza sesso e il genere grammaticale

### 1.1 Nathalie Sarraute e lo spettro del Femminismo

Capita ancora oggi che la Sarraute venga collocata, suo malgrado, in una tradizione letteraria femminile. È un po' il destino delle grandi autrici che, per il solo fatto di essere donne che scrivono, vedono negata la possibilità di essere considerate semplicemente come "scrittori". In altri termini «l'auteur qui est aussi une femme devient, avant tout, une femme qui est aussi auteur»<sup>23</sup>. Nello specifico sarrautiano:

«La comparaison de Nathalie Sarraute avec d'autres écrivains qui sont des femmes est le produit de la mise en œuvre d'un principe de distribution fondé sur la division sexuelle du travail littéraire et non sur la division qualitative du travail littéraire.»<sup>24</sup>

Nel suo ultimo libro, dedicato ad alcune scrittrici del Novecento, Monica Farnetti precisa di «aver dato appuntamento a [...] prosatrici e narratrici, tutte contemporanee e tutte assolutamente "signore", come le definirebbe la Morante di "mio gusto". [...] da

---

<sup>23</sup> P. Verdrager, *Réduction par féminisation*, in *Le sens critique*, La réception de Nathalie Sarraute par la presse, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 102-103.

<sup>24</sup> Ibidem. E ancora :«Le caractère maniéré de cette littérature est doublement originé, d'une part, dans la "nature", c'est-à-dire le sexe féminin mais aussi, d'autre part, dans la posture intellectuelle, toujours potentiellement féminine et disqualifiable par *défait de virilité*. [...] parler de N. Sarraute en écrivant "Madame Sarraute" est très fréquemment suivi d'une stigmatisation misogyne, inséparablement, de l'œuvre et de la personne. Cette appellation est signifiante puisqu'il est peu fréquent d'appeler les auteurs qui sont des hommes par le titre de "Monsieur".», Ivi, p. 103.

ciascuna di loro mi è venuta un'immagine, una suggestione, un passaggio che ha aggiunto e cambiato qualcosa nel mio modo di leggere la scrittura delle donne»<sup>25</sup>. Annoverata tra queste scrittrici anche la Sarraute, della quale la Farnetti si chiede, «a dispetto di tutta la critica che simili atteggiamenti tende a scoraggiare e a spegnere», se «abbia lasciato un segno della sua differenza sessuale» e cioè se «sia una donna che vale la pena interpellare nella prospettiva di genere, e che abbia qualcosa da dirci, di sé e di noi, utile ad arricchire la pratica politica del raccontarsi»<sup>26</sup>.

La Farnetti s'interroga, infatti, sulla possibilità di un'opera marcata dalla sessualità.

Sebbene la Sarraute si sia proclamata avulsa dalla scrittura femminile si trova, dunque, convocata nel simposio femminista e occupa un posto centrale nel dibattito degli studi di genere:

«Così questa signora data troppo presto in pasto agli accademici di Francia e istituzionalizzata [...] come grande matrona della letteratura francese del Novecento; questa donna che si considera femminista ma non più che emancipazionista, che si è dichiarata estranea al femminismo degli anni Settanta e che per tutta la vita ha temuto come un anatema la categoria dell'*écriture féminine*, si ritrova al centro del dibattito politico degli studi di genere, e addirittura responsabile di alcuni passaggi capitali.»<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> M. Farnetti, *Tutte signore di mio gusto*, Profili di scrittrici contemporanee, Milano, La Tartaruga edizioni, 2008, p. 7.

<sup>26</sup> Ivi, p. 81.

<sup>27</sup> Ibidem.



Pare allora doveroso precisare le posizioni della scrittrice in merito alla questione esplorando le sue convinzioni letterarie in questo capitolo e la sua opera nei successivi.

Nello spiegare l'atteggiamento sarrautiano nei confronti del Femminismo Ann Jefferson parte da una celebre fotografia dei "nouveaux romanciers" fuori dalla casa editrice Minuit. La foto, datata 1959, mostra la Sarraute come unica donna del gruppo. Si è a conoscenza del fatto che la scrittrice chiede di non pubblicare l'istantanea originale perché la ritrae con le caviglie incrociate suggerendo un «typically female gesture»<sup>28</sup> e propone lo scatto in cui i piedi sono paralleli. I tempi non sono ancora sospetti e il fatto che la Sarraute sia la sola scrittrice in un circolo di scrittori non suscita particolari riflessioni o polemiche, anzi rimane senza risonanza per un certo periodo e soltanto nel momento in cui il fenomeno dell'«écriture feminine» inizia a crescere la Sarraute viene vista come una «'woman writer'» e comincia a essere accostata ad altre scrittrici. Questo lasso di tempo coincide con il decennio fine anni '70/fine '80:

«Nathalie Sarraute est une femme, elle est française, elle écrit, elle connaît une certaine célébrité à cause de ses livres; alors, pourquoi ne pas céder à la facilité de lui découvrir une parenté avec les autres

---

<sup>28</sup> A. Jefferson, *Fiction and theory*, Questions of difference, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 97.

femmes qui se trouvent être françaises, écrivains, etc.))<sup>29</sup>

Sin da subito la Sarraute si dichiara contraria alla pratica di essere accomunata ad altre donne. L'abitudine della critica di paragonare le scrittrici le risulta inaccettabile perché poco pertinente e appropriata:

«Je trouve cela indécent. [...] Il s'agit là d'un absolu. Chacun est fermé dans son univers, et s'il ne considère pas qu'il est un absolu, il ne peut pas écrire. [...] Et toutes les comparaisons me paraissent donc insupportables. Surtout cette manie qu'on a de comparer les femmes entre elles. Rien de plus différent que Marguerite Yourcenar et Marguerite Duras, sauf leur prénom, et pourtant, il arrive qu'on les rapproche...»<sup>30</sup>

Confinata in uno spazio specificatamente femminile, le comparazioni che la riguardano appaiono varie ed effettuate sia su un piano sincronico che diacronico:

«On nous suggère d'abord des duos comparatifs féminins. N. Sarraute serait proche de D. Rolin (Savigneau, 1994), de M. Duras (Xenakis, 1983a); et symétriquement, loin de M. Yourcenar (An.,1983b). La *mise en gynécée* fonctionne aussi bien en synchronie – comparer N. Sarraute avec ses contemporaines – qu'en diachronie – comparer N. Sarraute avec les femmes de lettres du passé. Ainsi, les références à

---

<sup>29</sup> H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, cit. , p. 212.

<sup>30</sup> P. Boncenne, *Interview à Nathalie Sarraute*, in "Lire", juin 1983, p. 92.

Mme de Scudéry sont très prisées, aussi bien à gauche (Sandier, 1980), qu'à droite (Kanters, 1968).»<sup>31</sup>

Per tutta la vita Nathalie Sarraute rifiuta la dicitura di “écriture féminine” non solo come etichetta personale ma come concetto generale, sostenendo fosse un errore attribuire un genere alla letteratura:

«Rien au monde ne me fait horreur autant que cela! [...] pour moi c'est péjoratif [...] quand on commence à qualifier quelque chose de féminin, je trouve ça très dangereux...»<sup>32</sup>.

La scrittrice non perde occasione per mostrare indignazione e rispondere a tono a domande e considerazioni che volgono verso tale direzione. Specie dopo l'uscita d'*Enfance* le interviste si moltiplicano; se i romanzi precedenti portavano a discussioni solo teoriche quest'ultimo romanzo suscita curiosità e dà adito a domande anche personali. La facilità con cui gli intervistatori l'associano ad altre scrittrici provoca in lei un «agacement perceptible» che la sua «gentillesse arrivait à couvrir» a fatica:

«Nathalie n'a jamais apprécié ce genre d'assimilation: elle ne s'est jamais sentie féministe au point d'oublier que la littérature doit d'abord s'apprécier dans les

---

<sup>31</sup> P. Verdrager, *Réduction par féminisation*, in *Le sens critique*, cit. , p. 103.

<sup>32</sup> I. Huppert, *Rencontre avec Nathalie Sarraute*, art. cit. , pp. 9-10.

œuvres et non à travers le genre, la nationalité, l'âge de celui qui écrit. Alors elle s'agace quand on lui demande quel rapport elle pense avoir avec Elsa Triolet, Marguerite Duras ou Marguerite Yourcenar... Elle [...] supporte mal qu'on cherche quelque filiation ou compagnonnage avec telle ou telle de ces écrivains féminins plutôt qu'avec ceux qui sont ses pairs en recherche littéraire, ou ses amis dans les débats du temps, même si – à part Virginia Woolf – ce sont plutôt des hommes.»<sup>33</sup>

La scrittrice replica sarcasticamente all'osservazione di Françoise Hamel su un'ipotetica affettività nei confronti del linguaggio. La passione per quella che la Sarraute considera come materia prima appartiene indistintamente a ogni scrittore, tuttavia essa è individuata solo nelle scrittrici per le quali tutto viene frequentemente ricondotto alla sfera dei sentimenti:

«— Françoise Hamel: Il me semble que vous entretenez avec ce langage des rapports affectifs...

— Nathalie Sarraute: Pourquoi affectifs? Voyez comme vous cherchez tout de suite à le réduire à des sentiments...

— Françoise Hamel: Vous dites que ce langage, vous l'aimez tellement...

— Nathalie Sarraute: Pas besoin de chercher chez moi, vous n'avez qu'à relire Flaubert chez qui vous ne chercherez pas l'affectivité parce que ce n'est pas une femme. Il y a des fureurs contre le langage et des cris d'amour pour le langage, absolument chez tous les écrivains. [...] Pourquoi un sculpteur travaille-t-il la terre

---

<sup>33</sup> H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, cit., p. 212.

glaise ou le marbre? Parce qu'il aime ces matières... »<sup>34</sup>

Forse anche per scongiurare il rischio di essere associata a una tradizione femminile, la Sarraute iscrive se stessa in un filone letterario maschile nel quale riconosce dei predecessori. Ne *L'Ère du soupçon*, così come in semplici dichiarazioni, ricorrono i nomi di Proust, James, Joyce, Dostoevskij, Flaubert<sup>35</sup> dei quali, con dovizia di particolari, la Sarraute descrive meriti e limiti nella propria formazione.

Le scrittrici citate sono decisamente in numero minore. Quelle a cui la Sarraute attribuisce una certa importanza sono essenzialmente due: Ivy Compton-Burnett<sup>36</sup> e Virginia Woolf.

---

<sup>34</sup> J. Ricardou e F. Van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, tomo II, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 58.

<sup>35</sup> Lo scrittore è osannato da Roland Barthes e Robbe-Grillet come maestro di modernità per le sue ricerche formali e per l'attenzione riposta nelle descrizioni. La Sarraute invece, apprezza di Flaubert solo *Madame Bovary* e rigetta in toto gli altri romanzi, perché privi di «complexité psychologique» e ridondanti di «images», di «tableaux» e di un «beau style glacé». La Sarraute riconosce un «maître» in Flaubert esclusivamente in quanto romanziera de «l'inauthentique», N. Sarraute, *Flaubert le précurseur*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., pp. 1623-1640. Flaubert, infatti, pur se accostato in negativo a Balzac perché entrambi «savent encore [...] 'camper' un personnage de roman» (Id., *L'Ère du soupçon*, ed. cit., p. 1577), con *Madame Bovary* crea «une substance psychique nouvelle» (Id., *Flaubert le précurseur*, ed. cit., p. 1632).

<sup>36</sup> Nello specifico la Sarraute fa riferimento alle due scrittrici esclusivamente in merito alla questione della «sous-conversation». I romanzi della Compton-Burnett rappresentano un valido esempio di «dialogues qui recouvrent une sous-conversation» in quanto i movimenti interiori cercano di affiorare nel dialogo rivelando i pensieri «montés des profondeurs» ma che non si ha il tempo di ordinare e nominare. Ad ogni modo la scrittura della Compton-Burnett è opposta a quella sarrautiana: «[...] chez elle, tout est dans le dialogue, une sorte de dialogue irréel, tandis que chez moi, les dialogues sont réalistes et tout est dans le prédialogue.» [S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit., pp. 45-46]. Per quanto riguarda la Woolf la scrittrice inglese mostra le sensazioni «d'une manière immédiate». Tuttavia pur apprezzandola enormemente la Sarraute non manca di sottolineare le differenze. Prima fra tutte la condizione di iperattività mentale dei propri personaggi contrapposta allo stato passivo ma cosciente delle creature wolfiane: «Chez Virginia Woolf, l'univers entier, brassé par le temps coule à travers la conscience des personnages, qui sont passifs, comme portés de côté et d'autre par le courant ininterrompu des instants. Chez moi, les personnages sont [...] dans un état d'hyperactivité: une action dramatique se joue au niveau de leurs tropismes, ces mouvements très rapides aux frontières de la conscience [...]» [N. Sarraute,

Di quest'ultima, la Sarraute confessa di avere la stessa «impression qu'un écrivain homme»<sup>37</sup>: «Je l'aime beaucoup mais je ne pense pas une seconde que c'est une écriture féminine».

Invitata in più occasioni a esplicitare la sua posizione la Sarraute argomenta chiamando in causa proprio la tradizione maschile, nella quale riconosce le stesse caratteristiche considerate esclusivo appannaggio femminile come la maniacalità e l'attenzione ai dettagli. Le riflessioni appaiono accorate e non celano riprovazione verso la tendenza a categorizzare la letteratura in base a criteri non meramente letterari:

«C'est une grave erreur, surtout pour les femmes, que de parler d'écriture féminine ou masculine. Il n'y a que des écritures tout court et plus elles sont androgynes, mieux ça vaut.»<sup>38</sup>

Riportando l'intervista alla Sarraute, Isabelle Huppert ne sottolinea il tono nella didascalia. La scrittrice risponde «(Avec véhémence)»:

---

*Virginia Woolf ou la Visionnaire du maintenant*, in "Les Lettres françaises", 29 juin 1961, p. 3]; cfr. cap. 1.3 p. 67.

<sup>37</sup> I. Huppert, *Rencontre avec Nathalie Sarraute*, art. cit, p. 9. A tal proposito: «S'il lui est arrivé de parler dans ses essais de Mme de Lafayette, de Katherine Mansfield, de Virginia Woolf ou de Ivy Compton-Burnett, ce n'est jamais pour reconnaître en elles une femme-écrivain [...]» A. Jefferson, *Nathalie Sarraute comme comédie de la critique*, communication prononcée à l'occasion de la soirée d'hommage consacrée à Nathalie Sarraute à la Bnf, pendant des conférences sur les femmes écrivains au xx<sup>e</sup> siècle, 9 mai 2001, <http://www.remue.net/cont/sarraute5jefferson.html>, p. 3.

<sup>38</sup> M. Gazier, *Entretien avec Michèle Gazier*, in "Télérama", juillet 1984, p. 18.

«— I. Huppert: Je sens pourtant en lisant vos romans [...] un attachement aux objets que je trouve assez féminin...

— N. Sarraute (Avec véhémence) On décide que ça c'est féminin, il n'y a pas beaucoup d'attachement aux objets chez moi... [...] Oh Relisez Balzac! [...] Ce n'est pas féminin... On commence par dire: "Ça c'est féminin, la minutie, cette espèce de maniaquerie du détail". Lisez Henry James!»<sup>39</sup>

Tuttavia, creando una «identifications with male precursors» la Sarraute non vuole essere come gli uomini ma desidera liberarsi dalle catene dell'etichetta femminista e andare oltre le differenze sessuali:

«[...] her aim is not to wear trousers *à la* George Sand [...] Sarraute does not so much want to be like a man, as to present herself as validated by men who are willing to admit that *they* are like *her*.»<sup>40</sup>

«Il semble en tout cas que Nathalie Sarraute, dès ses premières années de femme mariée et de mère de famille rejette, dans sa vie comme dans ses écrits, tout ce qui ferait d'elle une "femme" avant d'être une personne humaine.»<sup>41</sup>

Per Sarraute non esiste, dunque, una specificità della scrittura femminile: la scrittrice si proclama contraria alla possibile tipicità di una letteratura di genere. La questione riguarda anche la sfera della ricezione e fruizione dell'opera.

---

<sup>39</sup>I. Huppert, *Rencontre avec Nathalie Sarraute*, art. cit, p. 9.

<sup>40</sup>A. Jefferson, *Nathalie Sarraute: Fiction and Theory*, cit. , p. 115.

<sup>41</sup>H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, cit. , p. 78.

Da qui l'opposizione mossa alle femministe per le quali esiste un universo, una coscienza e una scrittura femminile. Se questo fosse vero la letteratura avrebbe una destinazione di categoria, ci sarebbero romanzi rivolti unicamente alle donne e altri indirizzati agli uomini. Al contrario, secondo la Sarraute, esiste dentro ciascuno una zona neutra che fa sì che i personaggi maschili, «bien plus nombreux que les personnages féminins», non siano preclusi alle donne. Pertanto l'identificazione della lettrice avviene non solo con le eroine ma anche con gli eroi:

«Nous coïncidons avec Hamlet exactement comme les hommes. C'est pourquoi je m'oppose violemment à cette discrimination que font les femmes. Si nous n'avons que notre univers à nous, la plupart des œuvres nous sont alors fermées! Nous ne pouvons pas lire *Les Fleurs du mal*, nous ne pouvons pas lire *Hamlet*. Tout ce qui a été écrit par les hommes nous est fermé. Cette discrimination est suicidaire...[...].»<sup>42</sup>

«C'est aussi parce que cette zone neutre existe que je peux lire Dostoïevski et m'identifier au Père Karamazov [...]. Toutes les femmes qui lisent les œuvres des hommes ne se reconnaissent pas seulement dans *Madame Bovary*, elles se reconnaissent aussi bien dans Frédéric de *L'Éducation sentimentale* [...] que dans *Bouvard et Pécuchet*, pas seulement dans *Madame de Rênal*, dans *Le Rouge et Le Noir* mais aussi dans Julien.»<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit., p. 156.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 155-156.



Allo stesso modo gli uomini possono riconoscersi e immedesimarsi nei personaggi femminili. A conferma di questo principio, la Sarraute riporta l'episodio in cui un giovane le confida di essersi identificato in "tante" Berthe procurandole un enorme piacere:

«Vous savez que, dans *Le Planétarium*, il y a une vieille dame qui n'arrête pas de s'occuper avec angoisse d'une poignée de porte mal posée. Après la parution du *Planétarium*, un jeune homme de vingt-neuf ans est venu m'interviewer et m'a dit: "Cette vieille dame, c'est moi". Il m'a expliqué qu'il venait de se marier, de s'installer dans un appartement et que toute cette histoire de la vieille dame et de sa poignée de porte était exactement la sienne. Il ne pouvait pas me faire plus de plaisir, quel bonheur!»<sup>44</sup>

Alla base delle opinioni sarrautiane risiede la convinzione che sul piano psichico non esistano differenze di genere, razza, età e cultura tra gli individui<sup>45</sup>. Un'asserzione di differenza è equivalente, per Sarraute, a un atto di esclusione. Come spiega la Jefferson la connessione tra differenza ed esclusione è centrale anche nel Femminismo nel quale il primo passo è quello di esaminare la diversità sessuale sotto diversi punti di vista: biologico, sociale o culturale. La donna è presentata come l'Altro ed è messa in relazione con l'uomo. Inoltre nel movimento femminista il sesso appare inseparabile dalle

---

<sup>44</sup> P. Boncenne, *Interview à Nathalie Sarraute*, art. cit. p. 92. Lo stesso episodio verrà ricordato dalla Sarraute nell'intervista rilasciata a Isabelle Huppert, cfr. I. Huppert, *Rencontre avec Nathalie Sarraute*, art. cit. p. 10.

<sup>45</sup> Cfr. cap 2.1, p. 69.

circostanze politiche e sociali e si presenta come strettamente connesso alla sfera biografica. Vivendo sulla propria pelle la condizione di diversità, la Sarraute decide di non portare l'esperienza personale nella scrittura:

«As a Jew in Tsarist Russia and in Occupied France, as a foreign in France (by virtue of her Russian birth), and as a woman [...] Sarraute always denies the relevance of these experiences to her writing, just as she also resolutely opposes any suggestion that she might be seen either as a woman writer or as a feminist one. Both notions are anathema to her and she objects strongly to the notion of an 'écriture féminine'.»<sup>46</sup>

«Elle avait refusé de se plaindre de persécutions durant la guerre en trouvant son sort privilégié par rapport à celui de tant d'autres victimes du nazisme, elle refuse de la même manière de se lamenter sur certaines contraintes de la vie des femmes, eu égard à ce que subissent les plus défavorisées d'entre elles.»<sup>47</sup>

Le questioni sociali e politiche, infatti, non devono entrare nell'opera letteraria:

«Elle aura même soin de répéter, chaque fois qu'un féminisme trop zélé verra chez elle une adepte de la cause, qu'elle ne s'est jamais considérée comme une victime, que seules les femmes de niveau de vie modeste pouvaient se plaindre de leur sort, qu'il ne fallait chercher dans son œuvre ni une

---

<sup>46</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute: Fiction and Theory*, cit., pp.10-11.

<sup>47</sup> H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, cit., p.163.

participation à la “cause des femmes”, ni une improbable “écriture féminine”.»<sup>48</sup>

Occorre contestualizzare e precisare il rifiuto dell’etichetta femminista alla quale la Sarraute si oppone in letteratura ma non nella quotidianità. All’epoca la bandiera del movimento è l’uguaglianza nel suffragio e non l’attestazione della differenza. Per le donne di quella generazione il Femminismo non significa il riconoscimento della diversità ma, al contrario, l’ammissione dell’uguaglianza. La Sarraute sposa questo principio e si dichiara femminista in quanto sostenitrice dei diritti delle donne, considerati come umani e universali, ma non in quanto rivendicatrice della condizione femminile attraverso la scrittura:

«Quant à moi, j’ai toujours lutté pour la libération de la femme. En 1935, je faisais des conférences pour obtenir le vote des femmes, mais il était très difficile de réunir des femmes qui s’intéressent à cette question. [...] Certaines femmes craignaient d’être convoquées, parce que cela fâcherait leur mari ou leur père. [...] encore maintenant, les femmes sont maintenues dans une condition qui, à mon avis, les empêche de développer toutes leurs facultés.»<sup>49</sup>

A tal proposito in un’intervista dell’83 Nathalie Sarraute precisa di non aver mai voluto descrivere la situazione della “femme” e racconta l’orrore nel ricevere una tesi interamente

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 64

<sup>49</sup> G. R. Besser, *Colloque avec Nathalie Sarraute*, 22 avril, 1976, p. 286.

dedicata a quest'argomento. L'impegno sociale di legittimazione e riconoscimento dell'essere donna è nella vita e non nell'opera:

«J'ai toujours été féministe, j'ai toujours voulu l'égalité des droits avec les hommes [...] Mais la condition féminine, c'est la dernière chose à laquelle je pense en écrivant.»<sup>50</sup>

La Sarraute si stupisce di come nei suoi romanzi sia stato visto del femminismo laddove se mai, dichiara la scrittrice, «les femmes y sont plutôt maltraitées...»<sup>51</sup>.

Pertanto la presenza di personaggi femminili, almeno nelle dichiarazioni sarrautiane, non ha motivazioni sociali o politiche:

«Comme les femmes ont tendance, pour des tas de raisons, à jouer plus que les hommes des rôles, quand j'avais besoin de personnages s'en tenant aux apparences, j'utilisais et je faisais parler des femmes.»<sup>52</sup>

Secondo Ann Jefferson la Sarraute è, per certi versi, accostabile alla Beauvoir. Le due condividono delle considerazioni profonde inerenti la condizione femminile, nonostante la Sarraute le lasci fuori dai romanzi.

---

<sup>50</sup> P. Boncenne, *Interview à Nathalie Sarraute*, art. cit, pp. 91-92.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

La Sarraute approva, infatti, le aspirazioni egualitarie di Simone de Beauvoir e sostiene che l'invenzione della femminilità allontani la donna dal venire considerata come essere umano:

«Sarraute shares Beauvoir's belief that 'On ne naît pas femme: on le devient' [...] she regards femininity primarily as a social construct. [...] But most of all, Sarraute and Beauvoir concur in the conviction that invention of womanhood alienates women from their status as human beings.»<sup>53</sup>

La donna interiorizza l'illegittima distinzione sessuale prodotta dallo sguardo speculare. Allo stesso modo della Beauvoir, la Sarraute attribuisce il senso di intrappolamento femminile allo sguardo dell'uomo che genera una «inauthentically [...] gender identity». Egli impone un'immagine «fantasised» a cui la donna tende ad aderire. La "femme" si pone, dunque, come «object of a gaze»<sup>54</sup> dell'altro oltre che di se stessa. Entrambe le scrittrici riversano questo diktat nell'opera dove i personaggi femminili vestono «the image that men have of them as women»<sup>55</sup> nelle «'instances'» dove la donna interpreta la parte di donna.

Per quanto riguarda pregiudizi e convenzioni, tuttavia, la Beauvoir individua il maggiore imputato nella donna. Entrando in punta di piedi nel mondo della scrittura, colei che scrive si presenta in condizione d'inferiorità e si mostra come intrappolata nella femminilità:

---

<sup>53</sup>A. Jefferson, *Fiction and theory*, cit., p. 98.

<sup>54</sup>Ivi, p. 99. Cfr. cap. 2.3, pp. 113-118.

<sup>55</sup>Ivi, p. 100.

«La femme est encore étonnée et flattée d'être admise dans le monde de la pensée, de l'art, qui est un monde masculin [...] elle n'ose pas déranger, explorer, espérer [...] elle introduit dans sa littérature tout juste cette note personnelle qu'on attend d'elle: elle rappelle qu'elle est femme [...] (Deuxième sexe, II, p. 471.)»<sup>56</sup>

«[...] les femmes [...] demeurent bien souvent partagées entre leur narcissisme et un complexe d'infériorité. Ne pas savoir s'oublier est un défaut qui pèsera sur elles plus lourdement que dans aucune autre carrière (II, p. 469.)»<sup>57</sup>

La Sarraute, al contrario, allontanando dalla scrittura la propria sessualità asserisce ciò che la Beauvoir nega e cioè l'assorbimento totale e la possibilità per la donna di dimenticare se stessa davanti al foglio e di essere semplicemente uno scrittore. La Jefferson sintetizza il concetto beauvoiriano:

«[...] women are incapable of losing themselves in absorption in their work, and are consequently doomed to mediocrity. Moreover [...] this debilitating self-awareness also undermines the work of women who choose to be artists and writers.»<sup>58</sup>

Si tratta di uno degli aspetti sui quali Sarraute e Beauvoir differiscono maggiormente. Se nel mondo reale la donna si vede affibbiare “l'immagine di donna”, la scrittura, invece,

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 106.

<sup>57</sup> Ivi, p. 99.

<sup>58</sup> Ibidem.

rappresenta un'isola felice che la rende libera e neutra. Nel caso della Sarraute la scrittura conferisce, dunque, la “gender-neutrality” spesso negata ai suoi personaggi:

«Et en fait, les femmes-écrivains qu'on retrouve dans son œuvre romanesque sont en quelque sorte l'image négative de ce qu'est pour Nathalie Sarraute le véritable écrivain. A titre d'exemple, on pourrait citer Germaine Lemaire dans *Le Planétarium*, ou Maman, la mère de Natacha, dans *Enfance*, qui ont toutes les deux trop conscience de leur sexe et pas assez conscience de l'écriture, ce qui a des conséquences catastrophiques dans la sphère de la création littéraire. Germaine Lemaire est qualifiée de 'Madame Tussaud', fabricant de poupées en cire, totalement dépourvues de vie. Dans le roman que Nathalie Sarraute a consacré à l'écrivain et à l'expérience de l'écriture en général (*Entre la vie et la mort*), il n'y est à aucun moment question de femmes-écrivains: le type général de l'écrivain est globalement masculin [...].»<sup>59</sup>

Diversamente dalla donna rappresentata nei romanzi e da quella che recita su un palco<sup>60</sup> che acquisiscono l'immagine che viene loro rimandata, la donna che siede alla scrivania nella realtà sparisce dalla vista e scomparendo conquista lo status di «human being». In breve l'invisibilità garantisce l'immunità dall'immagine generata dallo sguardo dell'altro. La scrittura riscatta dalle false differenze che l'interazione sociale

---

<sup>59</sup>A. Jefferson, *Nathalie Sarraute comme comédie de la critique*, art. cit , p. 3., cfr cap. 2.3, pp. 116, 124-125.

<sup>60</sup> Si rimanda al paragrafo 1.2, p. 47.

produce fungendo da contraltare alla visione sessista della donna.

Inoltre la Sarraute, diversamente dalla Beauvoir, non specifica «a separate sphere for women experience». Pertanto se nell'opera la diversità viene usata come terreno d'emarginazione, al contrario della Beauvoir e delle femministe del tempo, la Sarraute non individua una tipologia del reietto nella donna; l'esclusione rimane una costante generalizzata, un rischio al quale sono sottoposti indistintamente tutti i suoi personaggi<sup>61</sup>. Quello sarrautiano è un mondo in cui il discorso è sempre un evento carico di tensioni e incomprensioni e la cui peculiarità è il conflitto che si genera tra parlanti:

«Difference is frequently presented as an aggressive – or at least assertive – differing from, and not just as a noteworthy – if occasionally disorientating – difference between.»<sup>62</sup>

I rapporti tra le due scrittrici sono alquanto turbolenti<sup>63</sup>.

Entrambe prendono le distanze l'una dall'altra.

All'uscita di *Conversation et sous-conversation* la Beauvoir «perçoit comme une attaque à son encontre la mise en cause du roman

---

<sup>61</sup> Inoltre la «difference» in Sarraute generalmente non è né un tema né una teoria ma piuttosto «a preoccupation», A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit., p. 13.

<sup>62</sup> Ivi, p. 9.

<sup>63</sup> Per le vicende che testimoniano il rapporto conflittuale tra le due si rimanda a H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, cit. pp. 152-155; A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit., p. 115 e A. Jefferson, *Notes et variantes à Conversation et sous-conversation*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 2078.



traditionnel»<sup>64</sup> e ne *La Force des choses* commenterà la pubblicazione del saggio sarrautiano in questi termini:

«Juste après la publication des *Mandarins*, Nathalie Sarraute a écrit un article pour critiquer ce traditionalisme.»<sup>65</sup>

La Beauvoir, sentitasi chiamata in causa non nasconde, dunque, riflessioni aspre:

«Les partis pris de ce qu'on appelle le nouveau roman m'affligent [...]. Robbe-Grillet, Butor, Sarraute nous intéressent dans la mesure où ils ne peuvent s'empêcher de se mettre dans leurs livres, avec leur schizophrénie, leurs manies [...] une des constantes de cette littérature, c'est l'ennui... C'est l'univers mort que construisent les disciples de la nouvelle école.»<sup>66</sup>

Allo stesso modo la Sarraute risponde in modo particolarmente duro a una possibile vicinanza tra i suoi romanzi e *Les belles images* della Beauvoir:

«J'ai lu le roman de Simone de Beauvoir. Il m'est impossible de voir le moindre rapport entre son livre et les miens. Il n'y a pas un

---

<sup>64</sup> H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, cit. p. 152.

<sup>65</sup> S. Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 291.

<sup>66</sup> S. de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1972, p. 648.

trait de commun! Ni dans la forme, ni dans le fond [...].»<sup>67</sup>

È soprattutto la Sarraute a essere «interested in keeping a distance between herself and this other well-known, post-war woman writer of her generation»<sup>68</sup>. In generale la Sarraute pare temere tutte le «associations féminines» sia che si tratti di associazioni esplicite che la raggruppano «avec Simone de Beauvoir ou avec Colette sous une rubrique de femmes-écrivains» sia di quelle più subdole che riguardano l'interpretazione della sua opera da parte di qualche «femme-critique».

La preoccupazione espressa alla Jefferson va in tale direzione:

«Il faudrait [...] préciser que parmi les meilleurs critiques de Nathalie Sarraute bon nombre sont des femmes. [...] Toutefois, le grand risque aux yeux de Nathalie Sarraute, c'est que le sexe du critique ne 'détourne' sur elle. Dans mon cas à moi, elle m'a avoué ses craintes à l'idée que mon nom, à côté de celui de Valérie Minogue ne fasse d'elle une femme-écrivain, c'est-à-dire un écrivain qui n'intéresse que les femmes — malgré la présence du nom de Jean-Yves Tadié et celui d'Arnauld Rykner sur la couverture des Œuvres complètes.»<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> T. de Saint Phalle, *Nathalie Sarraute ne veut rien avoir de commun avec Simone de Beauvoir*, in "Le Figaro Littéraire", 5 janvier 1967, p. 10.

<sup>68</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute Fiction and Theory*, cit., p. 115.

<sup>69</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute comme comédie de la critique*, cit., p. 4.

## 1.2 L'indifferenziazione ovvero il neutro

La Sarraute è stata, suo malgrado, tacciata di Femminismo o, più in generale, ricondotta alla scrittura femminile da certa critica contemporanea che ha voluto vedere nella sua letteratura una specificità di genere:

«[...] elle les [mots] saisit au vol, les retient, les pèse et décrit les cercles qu'ils font [...]. Depuis le fameux *Tropismes*, la démarche de Sarraute reste unique. Son écriture saisit ce que, sans doute, seule une femme peut saisir. Songeant à elle on dit que peut-être ça existe, l'écriture féminine.»<sup>70</sup>

«[...] il suffit de lire pour draguer les éléments typiquement "féminins" disséminés dans l'œuvre. [...] les caractéristiques [...] se trouvent être celles associées traditionnellement à la femme: sensibilité, sentiment, instinct, spontanéité, subjectivité.»<sup>71</sup>

Numerosi testi, articoli, dichiarazioni, dunque, l'hanno innalzata a precorritrice di "gender writings" mentre alcune scrittrici hanno riconosciuto in lei il modello di una scrittura di identità femminile<sup>72</sup>. Se in molte, tra le scrittrici femministe, si

---

<sup>70</sup> C. Detrez, *sur L'Usage de la parole*, in "Le Magazine Littéraire", juillet 1980, p. 3.

<sup>71</sup> P. Verdrager, *Le sens critique*, cit. , p. 104.

<sup>72</sup> Secondo Dominique Bourque «[...] le travail de Monique Wittig s'apparente étroitement à celui de l'initiatrice du Nouveau Roman, Nathalie Sarraute [...]». D. Bourque, *Écrire l'inter-dit, La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 143; cfr. *ivi*, pp. 13-15; a tal proposito si rimanda anche a F. Armengaud, *La contestation des conventions du discours chez Nathalie Sarraute et chez Monique Wittig*, in "Nouvelles Questions féministes", vol. xix, n°1, février 1998, pp. 35-64; e ancora a N. K. Miller, *The Mark of Gender*, in "The Poetics of Gender", New York, Columbia University Press, 1986, pp.63-73; M. Brioude, *Poétique du sujet*

sono considerate sue debentrici ciò è accaduto forse per un fraintendimento di fondo. L'interesse sarrautiano verso le questioni linguistiche è stato, infatti, mal interpretato.

Le femministe di nuova generazione hanno lavorato molto sul linguaggio. Esso rappresenta il campo di battaglia sul quale si concentrano sperimentazioni pretenziose e progetti ambiziosi come quello di avvalersi di una lingua purificata dai marchi di genere. Il linguaggio è uno strumento potente con il quale è possibile intervenire e adoperarsi per tentare di cambiare la situazione di subordinazione femminile. Il suo studio e la sua manipolazione, da parte del Femminismo, trascina con sé un carico di implicazioni sociali, politiche, antropologiche, filosofiche. Secondo Monique Wittig «l'opposition entre hommes et femmes» non ha ragione di esistere in quanto «ce conflit n'a rien d'éternel», occorre dunque «le dépasser»:

«[...] il faut détruire politiquement, philosophiquement et symboliquement les catégories d'“homme” et de “femme”.»<sup>73</sup>

I piani d'intervento femminista sono essenzialmente due, uno di matrice linguistica e ancor prima uno di tipo politico. L'intento principale è quello di mostrare come il sesso sia una categoria storico-sociale.

Nell'accostare la Sarraute al Femminismo o nell'identificarsi in lei si è forse dimenticato che nel movimento i due piani si

---

chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute, in “Violette Leduc/” Eds. Michèle Hecquet et Paul Renard, Villeneuve d'Ascq, Université Lille, 1998, pp.63-75.

<sup>73</sup> M. Wittig, *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2001, p. 13.

compenetrano e alimentano vicendevolmente, non sono cioè separati, anzi le questioni linguistiche sono asservite alla causa sociale e politica:

«[...] le genre est la mise en vigueur de la catégorie de sexe dans le langage, il a la même fonction que la déclaration de sexe dans le statut civil.»<sup>74</sup>

Non a caso il genere è indagato come «l'index linguistique de l'opposition entre les sexes»<sup>75</sup> e in special modo «de l'oppression matérielle des femmes»<sup>76</sup>:

«[...] le “genre” décrit par la grammaire n'est pas avant tout une catégorie grammaticale [mais une] catégorie sociologique [...] il est une catégorie politique. [...] le genre est prélevé de la grammaire et tend à se superposer au concept de sexe.»<sup>77</sup>

Tutto ciò in Sarraute non avviene in quanto non esiste un legame tra lingua e politica. Il suo interesse nei confronti della materia linguistica è stato tuttavia motivato socialmente come possibile tentativo di rivendicazione femminista. L'innegabile attenzione che la scrittrice riserva agli aspetti formali e linguistici, pertanto, ha dato adito a equivoci, interpretazioni e forzature:

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 106.

<sup>75</sup> Ivi, p. 104.

<sup>76</sup> Questi due piani sono riassunti dalla Wittig nell'introduzione a *La pensée straight*, pp. 13-16.

<sup>77</sup> Ivi, p. 105.

«[...] rileveremo quanto la consapevolezza del proprio mezzo espressivo, vale a dire il linguaggio, non le venga mai meno, e al contrario sia posta a ogni istante sotto accusa: prova ne sia quell'”io” collocato al centro [...] del romanzo che non dimentica di essere sostanzialmente un pronome, una “persona” che si costituisce come tale perché è (nel) linguaggio, perché parla e perché appunto dice “io”, ed espandendosi e debordando come deve e come altrimenti non può finisce per appropriarsi di tutta la gamma dei pronomi. [...] È a questo punto che l'efficace messa in scena della “soggettività” da parte della Sarraute si rivela preziosa nella direzione degli studi di genere, mentre sprigiona a un tempo la propria indiscutibile potenzialità politica.»<sup>78</sup>

A originare confusione è, primo fra tutti, l'uso insistente e particolare dei pronomi. Derivante dalla crisi del personaggio, alimentato dalla scelta di ridurre i nomi propri, il fenomeno assume in Sarraute un carattere imponente. Sottesa all'utilizzo dei pronomi è l'idea di congegno, meccanismo, dispositivo tipica del Nouveau Roman e con cui la Sarraute non disdegna di misurarsi. Inoltre la presenza pletorica contribuisce a restituire un senso d'opacità; l'atmosfera di indecisione che ne consegue rende difficoltosa e incerta l'individuazione<sup>79</sup> del personaggio. Se la proliferazione dei pronomi raggiunge livelli altissimi, specie negli ultimi romanzi, già in *Tropisme*, più che personaggi, si rintracciano “silhouettes” appena abbozzate e unicamente segnalate dai vari il/ils, elle/elles, nous, ecc.

---

<sup>78</sup> M. Farnetti, *Tutte signore di mio gusto*, cit. , pp. 87-88. Nello specifico la Farnetti fa riferimento alla scissione dell'”io” in più voci in *Tu ne t'aimes pas*.

<sup>79</sup> Cfr. cap. 2. 2, pp. 92-110.

Ora sui pronomi, specie su quelli personali, il Femminismo contemporaneo ha edificato un bastione di ricerche, battaglie ed esperimenti. Essi rappresentano un humus fecondo per la riflessione femminista in quanto «la marque du genre s'inscrit dans la dimension de la personne»<sup>80</sup>:

«Le genre s'inscrit dans une catégorie de langage qui ne ressemble à aucune autre et qu'on appelle le pronom personnel. Les pronoms personnels sont les seules instances linguistiques qui, dans le discours, désignent les locuteurs et les situations de discours qu'ils occupent successivement. [...] ils représentent des personnes.»<sup>81</sup>

I pronomi, infatti, «mettent en œuvre le genre en quelque sorte à travers tout le langage». Se quelli di terza persona esplicitano direttamente il sesso, prima e seconda non portano il marchio di genere. Ad ogni modo essi impongono questo marchio agli aggettivi e ai participi passati a loro legati:

«[...] ils ne sont pas eux-mêmes marqués par le genre dans leurs formes subjectives (sauf dans le cas de la troisième personne) [...] aussitôt qu'il y a un locuteur qui actualise le discours, aussitôt qu'il y a un *je*, il y a manifestation du genre; [...] en français avec le pronom *je*, on doit marquer le genre dès qu'on l'utilise en relation avec des participes passés et des adjectifs. La marque est de telle sorte que quoique les grammairiens décrivent deux genres, le

---

<sup>80</sup> M. Wittig, *La pensée straight*, cit. , p. 103.

<sup>81</sup> Ivi, p. 105.

masculin et le féminin, elle ne s'applique de fait qu'au féminin.»<sup>82</sup>

Ne deriva che la lotta Maschile/Femminile si combatte in primis in campo pronominale. Nel caso della Wittig, ad esempio, la critica riconosce nei pronomi il fulcro della poetica e individua in Sarraute un'importante antesignana:

«I pronomi sono il campo privilegiato degli esperimenti di Wittig nella sua opera romanzesca e nel suo amoroso corpo -a-corpo con la materia del linguaggio: che è una lotta inesausta - di cui lei si fa tramite - fra ciò che il linguaggio può dare e ciò che il testo, e dunque lei stessa, vuol dire, dal momento che ciò che lei vuol dire è una soggettività originale, ogni volta nuova e desiderosa di nuove parole, e palpitante di una vita che sfugge alle categorie sessuali dentro le quali il linguaggio è imprigionato.»<sup>83</sup>

«La produzione di Nathalie Sarraute, e in particolare il romanzo *Tu ne t'aimes pas*, vengono riconosciuti dalla scrittrice Monique Wittig come il principale punto di riferimento della propria opera, la lezione senza la quale Wittig stessa non avrebbe potuto fare dei pronomi [...] il luogo della lotta fra ciò che il linguaggio può dare e ciò che il testo vuol dire [...] che sappiamo essere al centro dell'impegno di lei, da *L'Opoponax* (1964) a *Les Guérillères* (1969), da *Il corpo lesbico* (1973) a *La pensée straight* (1992) – una raccolta di saggi, quest'ultima, molti dei quali dedicati per l'appunto alla Sarraute.»<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Ivi, pp. 105-106.

<sup>83</sup> M. Giacobino, *Wittig, oui*, su [http://www.tufani.it/html/articoli15\\_wittig.htm](http://www.tufani.it/html/articoli15_wittig.htm), p. 1.

<sup>84</sup> M. Farnetti, *Tutte signore di mio gusto*, cit. , p. 88.



Sostenendo la difficoltà di dire “io” la Wittig chiama in causa la scrittrice di *Tu ne t’aimes pas*. Nel romanzo del ’89 la Sarraute inscena la crisi della soggettività e affronta la pluralità dell’essere attraverso un intricato “enjeu” pronominale. Alla domanda del perché abbia deciso di scrivere *Le corps lesbien* alla prima persona, la Wittig risponde in questi termini:

«Non c’è veramente “io”, piuttosto un “io/tu”. È una sorta di fantasticheria sulla bella analisi che Benveniste fa dei pronomi “io” e “tu”. Questa questione dell’“io”, della sua improbabilità, è posta da Sarraute in *Tu non ti ami*, un libro che mi sta particolarmente a cuore. Chi legge segue in esso l’espansione e il debordare di un “io” che finisce per appropriarsi di tutta la gamma dei pronomi, di un “io” insomma che [...] non è altro se non “un assemblaggio di parti sconosciute” ed è allo stesso tempo tutto e niente.»<sup>85</sup>

La scrittrice fa leva sulla Sarraute persino per spiegare «la marque du féminin». Secondo la Wittig l’impiego del termine “genre” al singolare è giustificato dal fatto che esiste un unico genere cioè il femminile. Per quanto riguarda il maschile, invece, esso è un non-genere in quanto universalizzato e generalizzato:

«Genre est ici employé au singulier car en effet il n’y a pas deux genres, il n’y en a qu’un: le féminin, “le masculin” n’étant pas un genre. Car le masculin n’est pas le

---

<sup>85</sup> M. Giacobino, *Wittig, oui*, art. cit. , p. 3.

masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin, la marque du féminin.»<sup>86</sup>

La scrittrice imputa a questa «marque», troppo caratterizzata e caratterizzante, il rifiuto della Sarraute di utilizzare il femminile quando intende generalizzare. Volta verso l'universalità, l'impresa sarrautiana è, a suo avviso, alterata dalla presenza del femminile:

«C'est ce qui fait dire à Nathalie Sarraute qu'elle ne peut pas utiliser le féminin dans les cas où elle veut généraliser [...] ce dont elle écrit. Et puisque l'enjeu de son œuvre, c'est d'abstraire à partir d'une matière concrète [...] l'emploi du féminin est souvent impossible car sa seule présence dénature le sens de son entreprise à cause de l'analogie à priori entre le (genre) féminin/sexe/nature. Le général seul est donc l'abstrait, le féminin seul est le concret (le sexe dans la langue).»<sup>87</sup>

Effettivamente la Sarraute attribuisce al maschile, denominato dalla Wittig «général»<sup>88</sup> perché «au-delà des sexes», la funzione di neutro.

In *Enfance* il “je” dialoga «avec une autre moitié de lui-même qui lui dit “tu”»<sup>89</sup>. Si tratta dell'io dello scrittore che ricorda e sottopone «le problème de l'écriture de ses souvenirs»<sup>90</sup> al suo

---

<sup>86</sup> M. Wittig, *La pensée straight*, cit. , p. 90.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Ivi, p. 106.

<sup>89</sup> A. Jefferson, *Notice à Enfance*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1936.

<sup>90</sup> M. Brioude, *Leduc Sarraute: Deux Voix*, in *La mise en scène du je*, su: [http://www.violetteleduc.com/parcours/leduc\\_sarraute\\_deux\\_voix.pdf](http://www.violetteleduc.com/parcours/leduc_sarraute_deux_voix.pdf), p. 2.

doppio qualificato con gli aggettivi «grandiloquent» e «outrecuidant»:

«Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outrecoisant.»<sup>91</sup>

La forma maschile genera non pochi interrogativi<sup>92</sup> dal momento che i ricordi di cui si scrive sono quelli della Sarraute stessa. Diventa pertanto difficile «s'empêcher de remarquer la forme masculine de l'adjectif [...]». Ebbene il maschile è adottato, però, non come genere sessuale ma «comme mode pour désigner le neutre»:

«Le dialogue est loin d'être celui d'un personnage masculin avec son alter-ego de l'autre sexe, mais déjà l'Autre se manifeste en soi par cette subtile volonté de se démarquer dans l'écriture.»<sup>93</sup>

«Nathalie Sarraute se sert d'une voix neutre, asexuée, et cela n'a rien d'étonnant chez un auteur qui a toujours privilégié l'indéterminé, l'indifférencié, se servant donc, de préférence, du masculin. [...] dans les premières pages d'*Enfance*, tandis que Natacha, elle, évidemment, s'inscrit au

---

<sup>91</sup> N. Sarraute, *Enfance*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 990.

<sup>92</sup> Nella *Notice* di *Enfance* dell'edizione Pléiade Ann Jefferson constata come questo “doppio” partecipi al processo creativo di cui è testimone. Riportando alcune frasi significative della Sarraute, («tous les écrivains ont un double pour se relire [...] là le double est revenu et m'a beaucoup aidée pour préciser mes souvenirs»), si chiede se questo «double» non richiami indirettamente il marito della scrittrice, non sia dunque un omaggio a lui, A. Jefferson, *Notice à Enfance*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1937.

<sup>93</sup> M. Brioude, *Leduc Sarraute: Deux Voix*, art. cit. , p. 2.

féminin, et entraîne dans le même sens le “je” narrateur qui se reconnaît en elle.»<sup>94</sup>

«L’ambiguïté sexuelle»<sup>95</sup> che emerge da questo tipo di enunciazione assume un senso nelle parole della Sarraute stessa:

«Mon double est forcément asexué. Si je mettais un féminin, cela voudrait dire que je me sens être une femme. Ce que je ne me sens pas.»<sup>96</sup>

Occorre precisare come l’uso-abuso dei pronomi da parte delle femministe, alimentato da motivazioni precise e volto a fini sociali, assuma dei risvolti differenti da quelli sarrautiani. Ad esempio l’utilizzo del pronome di terza persona plurale “Elles” in Wittig è spiegato dal sentimento di rivendicazione della propria sessualità finalizzato alla costruzione di una soggettività omosessuale oltre che dal desiderio di legittimarla. La problematica linguistico-sessuale, dunque, si dichiara proiettata verso il mondo reale, mentre nella Sarraute essa rimane una questione meramente letteraria:

«If “there is no sexual difference” in Sarraute writing, this is because for Sarraute sexual difference has to do with the “real” women and men of whose identities she is so suspicious, and not, as it

---

<sup>94</sup> V. Minogue, *Le cheval de Troie. A propos de tu ne t’aimes pas*, in “Revue de Sciences Humaines”, n° 217 (premier trimestre 1990), pp. 155-156.

<sup>95</sup> M. Brioude, *Leduc Sarraute: Deux Voix*, art. cit., p. 2.

<sup>96</sup> A. Jefferson, *Notes et variantes à Enfance*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1948.

does for Irigaray, with a new horizon of being in the world.»<sup>97</sup>

Monique Wittig si fa promotrice della differenza tra le soggettività a favore di una terza categoria «originale, ogni volta nuova e desiderosa di nuove parole, palpitante di una vita che sfugge alle categorie sessuali dentro le quali il linguaggio è imprigionato»<sup>98</sup>.

Accanto a una maschile e a una femminile esiste quella omosessuale/lesbica:

«[...] Il fatto di poterci pensare categoria distinta dalle donne mi sembra di grande respiro, perché crea uno spazio in cui finalmente può ricollegarsi tutto quello che di noi non trovava posto nel femminile della differenza, e tutta la inevitabile distanza che sovente dalle donne ci separa.»<sup>99</sup>

La scrittrice s'impegna a distruggere non solo il genere ma il sistema oppositivo e dualistico dal quale esso deriva. La lesbica non è donna perché la donna corrisponde a un mito e a uno stereotipo. Distruggere il mito della donna e l'eterosessualità in quanto sistema politico, nientemeno che questi gli obiettivi della Wittig:

«La distinzione primaria, fondante, tra uomo e donna non solo non è primaria e non si basa su un dato naturale ma è il prodotto della dominazione dell'uomo sulla

---

<sup>97</sup> C. M. Peebles, *The Psyche of Feminism*, cit., p. 152.

<sup>98</sup> M. Farnetti, *Tutte signore di mio gusto*, cit., p. 88.

<sup>99</sup> M. Giacobino, *Wittig, oui*, art. cit., p. 8.

donna. Di conseguenza la donna non esiste, è un mito, e la teoria della differenza, che rivendica uno specifico femminile in quanto valore, non fa che rafforzare quel mito.»<sup>100</sup>

Se la Wittig cerca l'annullamento delle due categorie esistenti in favore di una nuova, la Sarraute concettualmente ne desidera l'abolizione per permettere ai tropismi di muoversi senza impedimenti.

Negando "la sexuation du sujet" la Sarraute, sostiene dunque l'indifferenziazione delle soggettività:

«[...] Sarraute pense le sujet en termes de problématique sexuelle mais suivant une interprétation qui prend le contrepied du courant féministe de l'époque. Elle prône en effet l'indifférenciation et non la radicale différence entre les subjectivités masculine et féminine.»<sup>101</sup>

Tutto questo accade almeno su un piano teorico. Infatti non sarebbe corretto sostenere che in Nathalie Sarraute si trovino solo personaggi neutri.

È vero che l'alternanza dei pronomi maschili e femminili possa servire «pour des raisons, quelquefois, simplement de variation du dialogue»<sup>102</sup>, così come lo è che i personaggi maschili non sono mai propriamente virili, ma è altrettanto vero che quelli

---

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> M. Brioude, *Poétique du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute*, in "Violette Leduc/" Eds. Michèle Hecquet et Paul Renard, Villeneuve d'Ascq (Nord), Université Lille 3, 1998, p. 67.

<sup>102</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. , p. 150.

femminili sono accentuati, proprio per mostrare lo stereotipo della “femme”.

In campo teatrale per esempio la Sarraute è contraria alla possibilità di far recitare delle donne, per la loro impossibilità a risultare neutre. Esse sono sempre rappresentate, si rappresentano socialmente e «se veulent elles-mêmes — et cela joue un rôle énorme — différentes de l’homme»<sup>103</sup>. Hanno per di più certe abitudini, certi modi di essere, una certa voce e certe intonazioni imputabili all’educazione. Farle recitare, per esempio in *Pour un oui et pour un non*, significherebbe presentare delle donne che litigano e non l’essere umano:

«Il existe une certaine image de la femme, jusqu’à présent indéracinable, qui sera plaquée, projetée immédiatement sur ces deux êtres humains: la femme jalouse de celle qui a une famille, puisque c’est l’essentiel pour elle d’avoir un mari et des enfants».<sup>104</sup>

All’obiezione di Benmussa «Je ne vois pas pourquoi un homme serait plus neutre qu’une femme»<sup>105</sup> la scrittrice asserisce che se «les femmes sont vues uniquement en tant qu’être féminin, [...] un homme peut représenter l’univers entier» in quanto «tout l’extérieur chez la femme joue un rôle immense, davantage que chez l’homme»<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 152.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 152-153.

<sup>106</sup> Ivi, p.155.

La Sarraute spiega inoltre come la virilità dei suoi personaggi sia neutralizzata, in primo luogo, dall'assimilazione della scrittrice stessa:

«C'est très curieux mais, quand je construis mes personnages, je ne vois pas de conduite spécifiquement masculine... [...] j'établis comme un contrepoids qui agit en sorte que cette conduite ne me paraît jamais typiquement virile puisqu'elle est aussi ma propre conduite. Elle devient neutre par le fait que j'y participe moi-même et, d'un coup, je la neutralise.»<sup>107</sup>

In secondo luogo la mascolinità subisce una vera e propria inclusione del femminile. I personaggi maschili, dunque, manifestano gusti e manie femminee. Le figure centrali dei primi tre romanzi, dal “Je” del *Portrait* a quello di *Martereau* e ad Alain de *Le Planétarium*, mancano di qualità prettamente maschili. Essi si configurano in quanto creature di un estetismo esasperato ed esasperante animati da «une nervosité dangereuse» e dotati «d'une sensibilité de femme hystérique»<sup>108</sup>. La virilità di Alain, ad esempio, è duramente messa in discussione in più punti del romanzo. Dalle parole di Berthe si apprende della vanità del giovane rivelatasi sin dall'infanzia. Le sue fissazioni hanno qualcosa di femminile:

«[...] le pauvre ange, il aime tant les petites gâteries, les sucreries, ah le petit coquin,

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 153.

<sup>108</sup> P. Verdrager, *Le sens critique*, cit. , p. 104.



gourmand comme une chatte, et coquet...  
pire qu'une fille... ce qu'il pouvait être  
drôle, tout fier, il se regardait dans toutes  
les glaces, son costume lui allait à ravir, il  
était à croquer, joli comme un cœur avec  
son béret, ses cheveux bien coiffés,  
lissés...»<sup>109</sup>

L'allusione più esplicita a una presunta ambiguità sessuale non  
tarda ad arrivare:

«— Un lapsus! hi, hi, vous avez fait un  
lapsus.  
— Quel lapsus, chère madame  
— Eh bien vous avez dit 'elle' en parlant  
d'Alain... petite voix pointue comme un cri  
de souris... Si, si... petit rire... J'ai entendu,  
vous l'avez dit...  
— Non, j'ai dit 'il'.  
— Vous avez dit 'elle'... Sans vous rendre  
compte...»<sup>110</sup>

Essa viene rafforzata dai dubbi che la “belle-mère” insinua  
nella figlia circa la condotta di Alain. Il discorso sulla ormai  
appurata immaturità del genero lascia spazio a illazioni e  
sottintesi, tanto più che la donna lo paragona, a causa delle sue  
dubbie abitudini, a “tante” Berthe:

«Je ne parle pas de son âge... C'est une  
question de tempérament [...] il est bizarre  
pour certaines choses, il n'est pas comme  
les autres garçons de son âge. [...] Je sais  
bien que c'est naturel jusqu'à un certain  
point d'aimer les jolies choses, mais chez

---

<sup>109</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complète*, ed. cit., p. 436.

<sup>110</sup> Ivi, p. 476.

lui...[...] c'est une façon [...] de se rattraper sur des futilités... Un homme a d'autres chats à fouetter, il se moque de ces choses-là, des bergères Louis xv [...] qu'ils soient comme ça ou autrement... pourvu qu'il y ait quelque chose de confortable où l'on soit bien assis [...]. Qu'il aille dans les musées, qu'il regarde de beaux vieux meubles, des tableaux, des œuvres d'art, il n'y aurait rien à redire à ça... mais ces courses chez les antiquaires, ce besoin d'acheter... [...] comme tante Berthe [...].»<sup>111</sup>

Tuttavia più che a un'androginia del personaggio<sup>112</sup> la Sarraute mira, in quello maschile, a smussare gli angoli della mascolinità al fine di renderlo il più neutro possibile:

«[...] il ne me viendrait jamais à l'idée de montrer des personnages dans leur rôle viril. Je les prends toujours dans des conditions où [...] ils sont "neutres".»<sup>113</sup>

Per quanto riguarda quelli femminili, al contrario, tende ad enfatizzarne<sup>114</sup> ed esasperarne la femminilità.

Ne consegue che se le femmine ostacolando una corretta identificazione, a teatro come nei romanzi, distraggono dalla percezione dei tropismi, i maschi vengono trasposti al neutro per tentare di renderla possibile. I tropismi sono dunque

---

<sup>111</sup> Ivi, pp. 373- 374.

<sup>112</sup> Si rimanda a P. Verdrager, *Réduction par féminisation*, in *Le sens critique*, pp. 104-106, 173; C. M. Peebles, *The Psyche of Feminism*, cit., p. 152; V. Minogue, *Le cheval de Troie. A propos de tu ne t'aimes pas*, art.cit, p. 156; J. Svendsen, *Ethique et Esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, p. 81.

<sup>113</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit., p. 155.

<sup>114</sup> Come vedremo nel cap.3.

maggiormente riconoscibili negli uomini la cui mascolinità è volutamente poco marcata ed evidente.

L'uso del femminile in Sarraute, dunque, va nel senso di una particolarizzazione.

### 1.3 Lo statuto del personaggio

Nel corso dei decenni la critica ha molto dibattuto sulla presenza o meno del personaggio in Nathalie Sarraute. Confortata dall'apparato paratestuale, a cui l'opera pareva dare effettiva giustificazione, ha discusso a lungo della sua disgregazione e della sua morte<sup>115</sup>.

In realtà un'attenta rilettura, scevra da orientamenti e preconcetti, rivela come la Sarraute non neghi categoricamente la presenza di personaggi nella sua opera, almeno nei primi romanzi, ma concepisca tale categoria in modo diverso:

«Oui, mais cela devient différent du personnage tel qu'il était conçu. [...] Cela n'a plus rien à voir avec le personnage tel qu'il était conçu autrefois.»<sup>116</sup>

Ad entrare in crisi è il personaggio tradizionale, nello specifico quello che nella letteratura ottocentesca celebra i propri fasti. È nell'Ottocento, era dei romanzi ciclici, rapsodici, fluviali, che eccezionali creatori di “types humains” come Dickens, Scott, Hugo, Manzoni e Balzac danno vita a una cospicua prole di “caractères”. Intorno a questi personaggi ruota un mondo di relazioni, circostanze, vicende che l'autore intesse con cura incastonando dati anagrafici, documenti

---

<sup>115</sup> Si rimanda ad esempio a M. Cranaki, Y. Beval, *Ce que l'on voit par transparence*, in *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 37-40; F. Weissman, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, pp. 61-78; J. Piatier, *La dame des Tropisme*, in “Le magazine Littéraire”, juin 1983, pp. 22-24; M. Cournot, «*Qui dit ça?*», in “Le Monde”, 23 avril 1993.

<sup>116</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. , p. 127.

d'archivio, diari, confidenze. Il personaggio viene rappresentato fuori e dentro. Spazio e tempo sono fondamentali per collocarlo. Il tempo, specialmente, assume un valore importante nella prospettiva dell'interiorità, si fa vissuto, e la memoria concorre a dare più credibilità al soggetto.

Il prototipo di quella tradizione da “surpasser” è incarnato, secondo la Sarraute, dal personaggio di Balzac. Interamente descritto e inserito nel “milieu” sociale e familiare, con un passato, un lavoro, una vita, un destino già quasi tracciato, quello balzachiano è, infatti, il personaggio per antonomasia:

«Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez.»<sup>117</sup>

Additando le convenzioni sul personaggio la Sarraute intende dimostrarne l'inadeguatezza nella realtà odierna. “Le personnage” così concepito non è più in grado di apportare il nuovo. Esso rappresenta una formula logora di cui si è fatto un uso smodato:

«Le personnage est une forme [...] qui permettait une recherche nouvelle à l'époque où écrivaient ces écrivains et qui, maintenant, ne l'est plus. Comme, en

---

<sup>117</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, ed. cit. , p. 1578.

peinture, on ne peut plus faire du Rembrandt.»<sup>118</sup>

Prima di addentrarci ulteriormente e di spiegare la posizione sarrauttiana è bene precisare cosa s'intenda per personaggio così da comprendere da cosa la Sarraute vuol prendere le distanze. Secoli di letteratura, con il loro ampio repertorio di romanzi, hanno reso familiare questa figura testuale: «un personnage tout le monde sait ce que le mot signifie»<sup>119</sup>. È, tuttavia, utile fare un passo indietro e tracciare un breve abbozzo etimologico<sup>120</sup> del termine. Il lemma «personnage» è radicato nella storia della lingua francese. Esso risale al 1250 d.C. con l'accezione autorevole di «dignitaire ecclésiastique»<sup>121</sup>. Le altre voci riportate dal Larousse hanno comunque una connotazione esteriore, legata a un "rôle" sia esso sociale o teatrale oppure a un atteggiamento o a un comportamento:

«1. (1470) Personne en vue, considérable par son rôle social: Les grands personnages de l'Etat [...]. 2. Personne considérée du point de vue de son aspect extérieur et de son rôle social: Un inquiétant personnage [...]. 3. (1403) Rôle dans une pièce de théâtre, dans la vie courante: Ce n'est pas un monologue, mais un dialogue avec des personnages invisibles (Sartre). 4. Fam. Se mettre dans la peau de son personnage, bien se pénétrer du rôle qu'on doit jouer. 5. Chacun des figures humaines d'une composition artistique: [...] Tapisserie à

---

<sup>118</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. , p. 118.

<sup>119</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, cit. , p. 27.

<sup>120</sup> Per il profilo storico si rimanda a A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2004, pp. 3-66.

<sup>121</sup> *Dictionnaire de la langue française lexis*, Paris, Larousse, 1989, p. 1382.

personnages. Class. PERSONNAGE: Attitude adoptée en telle ou telle circonstance, comportement, rôle dans la vie courant: jamais je n'ai vu un si aimable ami, car c'était aujourd'hui son personnage (Sévigné).»<sup>122</sup>

La ricerca etimologica rivela, inoltre, un'importante comunione: il termine «personnage» deriva da «personne», parola quest'ultima coniata dal latino «personam» che a sua volta ha origine dall'etrusco «phersu»<sup>123</sup> (maschera teatrale). In altre parole veniva chiamato «personne» un individuo mascherato sulla scena teatrale.<sup>124</sup> Il nesso tra «personnage» e «personne» pare intrecciarsi ulteriormente nella lingua greca, in cui sono presenti numerosi vocaboli riferibili a entrambi i concetti:

«Fra essi pròsopon, 'volto' ma anche 'figura' o 'maschera', karakter, typos, [...] 'impronta' o tratto distintivo, [...] 'immagine'.»<sup>125</sup>

Altre parole si associano al “personaggio” tanto da venire spesso usate, in modo più o meno proprio, come sinonimi. Il

---

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ivi, p. 1383.

<sup>124</sup> La vicinanza dei due “mots” da un punto di vista semantico viene commentata da Stara: «Anche la persona sarebbe insomma in origine un personaggio [...] una sorta di finzione indispensabile, della quale l'uomo si serve nei suoi contatti con il mondo e con gli altri, una finzione che gli permette di rappresentarsi come unità corporea, psichica, [...] spirituale, giuridica, nelle circostanze fondamentali della sua esistenza [...] consiste nel presentarsi sulla scena del mondo come individuo, come unità; sia nel senso di rendere se stessi presenza vicaria, delegata dell'individualità di qualcun altro [...] sia in quello di rappresentarla simbolicamente nelle cerimonie sacre o profane: la maschera indossata dai sacerdoti o dagli attori.» A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., pp. 15-16.

<sup>125</sup> Ivi, p. 16.

*Dictionnaire du français primordial* dopo aver dato la definizione del lemma rimanda sia a «héros»<sup>126</sup> che a «protagoniste»<sup>127</sup>.

Da questa breve ricognizione linguistica si arriva alla nozione di personaggio come raffigurazione sociale, politica, teatrale, artistica dell'individuo. Nello specifico letterario il personaggio è un essere umano rappresentato in un'opera. Gravato da questa responsabilità "le personnage" diviene una riproduzione fedele dell'uomo di cui tenta di restituire un'immagine esatta dei modi di essere e di agire. Nel tempo esso finisce con il ricoprire un ruolo sempre più rilevante nell'economia del testo. Come spiega Barthes, infatti, si assiste a un capovolgimento progressivo della concezione aristotelica. Il personaggio cessa di essere subordinato all'azione e assume spessore psicologico:

«Dans la poétique aristotélicienne, la notion de personnage est secondaire, entièrement soumise à la notion d'action [...]. Plus tard, le personnage, qui jusque-là n'était qu'un nom, l'agent d'une action, a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu, une 'personne', bref un 'être' pleinement constitué [...].»<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> *Dictionnaire du français primordial*, S. N. L. , Paris, Le Robert, 1971, p. 523.

<sup>127</sup> Ivi, pp. 865-866.

<sup>128</sup> R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, cit. , pp. 32-33.



Nell'incipit de *L'Ère du soupçon*<sup>129</sup> Nathalie Sarraute riporta la definizione ormai accreditata di romanzo come «histoire à personnages»:

«[...] le roman que je sache, est et restera toujours, avant tout, 'une histoire' où l'on voit agir et vivre des personnages', qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de 'croire' à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre 'vivants' [...].»<sup>130</sup>

Secondo tale visione, dunque, «romancier» e «roman» si definiscono in funzione della categoria di «personnage»: il romanziere ne è il creatore, il romanzo il recipiente. Pertanto il personaggio è il fulcro dell'opera narrativa che, «animé par un fluide mystérieux»<sup>131</sup>, può persino arrivare a splendere di luce propria.

Il problema è che, nella «situation actuelle»<sup>132</sup>, viene a mancare la «confiance» che aveva reso il personaggio l'asse portante del romanzo: «Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon»<sup>133</sup>.

---

<sup>129</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, ed. cit., pp. 1577-1587.

<sup>130</sup> Ivi, p. 1577.

<sup>131</sup> Ibidem. Il pensiero di Arrigo Stara a tal proposito è eloquente: «Vi erano stati autori come Cervantes o Defoe, Lesage o Prévost, che alla storia letteraria avevano consegnato un solo libro, o meglio un solo personaggio, Don Quijote o Robinson Crusoe, Gil Blas o Manon Lescaut; grazie al quale però vi sarebbero stati ricordati sempre [...].», A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 137.

<sup>132</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, ed. cit., p. 1579.

<sup>133</sup> Ibidem.

Il Novecento è una realtà frantumata e cangiante<sup>134</sup>, ormai lontana dall'univoco mondo ottocentesco. Sul piano letterario opere narrative come *À la recherche du temps perdu* e *l'Ulysses* dimostrano che non è più possibile raccontare una storia<sup>135</sup>. L'età del sospetto coincide con la messa in discussione dei fondamenti del romanzo tradizionale; tra essi quello del personaggio. Lo scrittore ottocentesco investiva molto su di esso in quanto tramite privilegiato per raggiungere il lettore. Il lettore dal suo canto credeva nel personaggio al punto di considerarlo «un être vivant»<sup>136</sup>. La Sarraute si mostra intransigente su quella che Hamon definisce la «survalorisation du sujet»<sup>137</sup> e critica con veemenza «le vieux critère du 'personnage vivant'»<sup>138</sup>.

Nel Novecento il personaggio così inteso vacilla e si disfa proprio perché privato di quel «double soutien»<sup>139</sup> che lo aveva sorretto tra le sue pareti di carta: la fede dello scrittore e quella del lettore. Si assiste, dunque, a una diffidenza generalizzata; autore e lettore diffidano del personaggio e attraverso il personaggio diffidano l'uno dell'altro. “Le personnage” non è più il luogo d'incontro del compositore e del fruitore dell'opera ma diventa il luogo del sospetto:

---

<sup>134</sup> Si pensi agli stravolgimenti provocati dalle due guerre mondiali e all'avvento della società di massa. Il Novecento è anche il secolo delle immagini (cinema, televisione) e della velocità nei trasporti e nella comunicazione.

<sup>135</sup> Per “storia” s'intende una successione lineare di eventi ordinata secondo coordinate spazio-temporali precise e volta verso uno scioglimento finale.

<sup>136</sup> P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, cit. , p. 116.

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> N. Sarraute, *Nouveau Roman et réalité*, cit. , p. 437.

<sup>139</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, ed. cit. , p. 1578.

«Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent.»<sup>140</sup>

Dopo aver letto Joyce, Proust e Freud il lettore «se méfie de tout» perché «il a appris à connaître trop de choses», ha imparato a riconoscere le «ruissellement» del monologo interiore, a carpire le «foisonnement» della psiche, a penetrare nell'inconscio. Anche l'autore perde fiducia nel lettore, a causa dell'abitudine a «fabrique(r) des personnages»<sup>141</sup>. Egli si comporta alla stessa maniera del cane di Pavlov: così come l'animale secerne della saliva al tintinnio di un campanello, egli davanti al più piccolo indizio crea il personaggio.

A causa della duplice mancanza di fiducia le figure che si rintracciano nei testi sarrautiani non possono definirsi “personaggi” in chiave tradizionale:

«[...] le soupçon [...] est en train de détruire le personnage.»<sup>142</sup>

Il personaggio, infatti, non esiste a priori. Esso nasce da una cooperazione fondamentale tra lettore e autore: «il est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte»<sup>143</sup>. Philippe

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 1579.

<sup>141</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, ed. cit., p. 1581.

<sup>142</sup> Ivi, p. 1584.

<sup>143</sup> P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, cit. p. 119.

Hamon conia a tal proposito l'espressione «effet-personnage»<sup>144</sup>: il testo fornisce dei dati che il lettore raccoglie e ricompone progressivamente durante il tempo di lettura. Secondo questo processo il personaggio, «Morphème vide à l'origine», diventerà «plein»<sup>145</sup> alla fine del testo.

La Sarraute, al contrario, spoglia lo spazio romanzesco degli indizi necessari alla costituzione di un soggetto unitario. Al termine di ogni romanzo al lettore rimane un forte senso di “brume”. La sua «activité de mémorisation et de reconstruction»<sup>146</sup> viene, infatti, invalidata dalla scrittrice ben attenta a non spargere tracce o appigli attraverso cui si possa costruire un soggetto coerente:

«[...] il faut éviter qu'il [le lecteur] disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages, et, pour cela, le priver le plus possible de tous les indices, dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe-l'oeil.»<sup>147</sup>

Procedendo in questo modo, Nathalie Sarraute allontana il rischio per il lettore di provare la stessa delusione degli uccelli che accorrono all'uva dipinta dal pittore Zeuxis<sup>148</sup>.

Il personaggio, infatti, non è che «une plate et inerte copie» e una «grossière apparence»<sup>149</sup>, dell'uomo: «Les personnages ressemblent à des mannequins de cire, fabriqués selon les procédés les plus faciles et

---

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Ivi, p. 128.

<sup>146</sup> Ivi, p. 126.

<sup>147</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, ed. cit. , p. 1584.

<sup>148</sup> Id. , *Ce que voient les oiseaux*, ed. cit. , p. 1609.

<sup>149</sup> Ibidem.

les plus conventionnels». La vita che traspare dai romanzi è pertanto «une vie imitée, une vie de pure convention»<sup>150</sup>. Ne deriva che i personaggi non sono altro che statue «de ce vaste musée Grévin où sont relégués, tôt ou tard, les 'types' littéraires»<sup>151</sup>. In questo museo si trovano anche «les autres personnages», quelli che costituiscono la nostra «expérience personnelle»<sup>152</sup>. In esso, infatti, conserviamo il ricordo delle persone che abbiamo conosciuto, amato, disprezzato. In altre parole anche le persone reali si ordinano nella nostra memoria come dei personaggi.

L'incipit di una pagina di *Tropismes* sembra sintetizzare bene il concetto. Personaggi e persone sono associate per la sensazione di convenzione e banalità che suscitano:

«Ils étaient laids, ils étaient plats, communs, sans personnalité, ils dataient vraiment trop, des clichés, pensait-elle, qu'elle avait vus déjà tant de fois décrits partout, dans Balzac, Maupassant, dans 'Madame Bovary', des clichés, des copies, la copie d'une copie [...]»<sup>153</sup>

Il personaggio della scrittrice ha perso tutto l'armamentario balzachiano:

«[...] ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux

---

<sup>150</sup> Id. *Nouveau Roman et réalité*, in *Problème d'une Sociologie du roman*, "Revue de l'Institut de sociologie", 1963-1962, p. 438.

<sup>151</sup> Id., *L'Ère du soupçon*, ed. cit., p. 1571.

<sup>152</sup> Id., *Nouveau Roman et réalité*, in *Problèmes d'une Sociologie du roman*, cit. p. 438.

<sup>153</sup> Id., *Tropismes*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 30.

plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.»<sup>154</sup>

Le intime oscillazioni che la Sarraute riporta a galla, infatti, non arrivano a coordinarsi in una forma stabile e coerente. A chi cerca di rintracciare il personaggio inteso in modo convenzionale la Sarraute ammonisce che troverà solo dei “trompe- l’œil”.

Alla profondità in cui Nathalie Sarraute si colloca si possono scorgere solo contorni sfumati, confusi, mobili; da tale postazione è pertanto impossibile individuare un personaggio così come lo intende il romanziere classico:

«[...] le caractère se transforme en un grouillement de tropismes [...]»<sup>155</sup>

La differenza risiede nella distanza d’osservazione:

«[...] les personnages restent [...]. Mais le point de vue a changé, la distance n’est plus la même, on emploie d’autres instruments d’optique [...]»<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Id., *L'Ère du soupçon*, ed. cit. , p. 1578.

<sup>155</sup> Ivi , p. 43.

<sup>156</sup> O. de Magny, *Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure*, art. cit. , p. 43.

Se il romanziere tradizionale guarda al personaggio dalla sua postazione privilegiata e lo mostra nella sua interezza partendo dal “dehors” verso il “dedans”, la Sarraute, al contrario sembra non possedere una conoscenza totale delle proprie creature, non spiega, non commenta, registra e basta:

«[...] à la place où se trouvent les joueurs d'un match de tennis, le romancier étant à celle de l'arbitre juché sur son siège, surveillant le jeu et annonçant les points aux spectateurs (en l'occurrence les lecteurs), installés sur les gradins.»<sup>157</sup>

La prospettiva della Sarraute è, dunque, diversa. La scrittrice guarda all'interiorità da un'altra angolazione: penetra nelle «mailles très grosses»<sup>158</sup> del personaggio laddove a regnare sovrano è il tropismo, la reazione, la percezione. I suoi personaggi sono «Machines à réflexes beaucoup plus qu'êtres à réflexions»<sup>159</sup>.

Il cambiamento di focalizzazione comporta che l'individuo romanzesco diventi il manichino che veste percezioni e malesseri. Il personaggio in Nathalie Sarraute è simile a un portatore di «états d'âme»<sup>160</sup>, un «simple support de hasard»<sup>161</sup>:

---

<sup>157</sup>Id., *Conversation et sous-conversation*, ed. cit. , p. 1600.

<sup>158</sup>Ivi, p. 1590.

<sup>159</sup>M. Cranaki et Y. Beval, *Nathalie Sarraute*, cit. , p. 29.

<sup>160</sup>N. Sarraute, *De Dostoïevski à Kafka*, ed. cit., p. 1571.

<sup>161</sup>Id., *Ce que je cherche à faire*, ed. cit. , p. 1703.

«Il faut bien que je trouve un léger support auquel ces tropismes puissent s'accrocher.<sup>162</sup>»

Ne consegue che i suoi personaggi «n'ont aucune cohésion psychologique»<sup>163</sup>. In un "entretien" su "Tel Quel" del '62<sup>164</sup> Nathalie Sarraute interviene sulla questione "psicologia", alla quale si oppone in quanto analisi dei caratteri e che accetta piuttosto in quanto creazione di un universo mentale.

Da un certo momento in poi la Sarraute adotterà la parola «psychologie» esclusivamente per designare l'approccio all'interiorità operato dal romanzo tradizionale. Persino Proust, osservando i moti interiori ancora da troppo lontano, descrive un personaggio i cui movimenti appaiono come «des astres dans un ciel immobile»<sup>165</sup>. La parola «psychique», invece, aprirà il sipario su quelle reticenze, su quelle percezioni e azioni interiori che i grandi della letteratura<sup>166</sup> hanno solo intravisto e che lei s'incarica di portare a galla:

«J'emploie 'psychique' maintenant parce que 'psychologique' a été, entre temps, abîmé et galvaudé [...]»<sup>167</sup>

---

<sup>162</sup> J.-L. Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, art. cit. , p. 16.

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> N. Sarraute, *La Littérature aujourd'hui, II, réponse à une enquête*, "Tel quel", n. 9, printemps 1962, p. 10.

<sup>165</sup> Ivi, p. 1595.

<sup>166</sup> Tuttavia l'intento della scrittrice non è quello d'infangare il passato. *L'Ère du soupçon* non va letta in chiave incendiaria. Non si tratta di far tabula rasa della tradizione letteraria perché la Sarraute per prima riconosce in Proust, James, Joyce e Woolf dei predecessori. Cfr. cap 1.1, p. 21.

<sup>167</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. , p. 115.



La rinuncia alla psicologia in senso classico scaturisce dall'esigenza che «[...] les personnages, tels que les concevait le vieux roman [...] ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle»<sup>168</sup>.

Il romanzo psicologico aveva un oggetto di studio ben delineato, un contenitore integro che raccoglieva senza fuoriuscite il liquido da analizzare e non una provetta rotta. Il romanziere isolava un "caractère" e puntando il faro sul proscenio lo illuminava.

Nathalie Sarraute desidera spersonalizzare la psicologia<sup>169</sup>, si prefigge allora l'esplorazione delle zone d'ombra del palco, si muove lì dove il buio è così fitto che si va a tentoni e per quanto si possa acuire lo sguardo non si riesce a distinguere un "personaggio". Eppure qualcuno c'è, se ne percepisce la presenza mentre la Sarraute si sforza di afferrare qualcosa, di ritenerla e di illuminarla per un istante.

Lo strumento d'indagine per eccellenza adottato dal romanzo psicologico è il monologo interiore.

Tale dispositivo narrativo ha a che fare con l'introspezione del personaggio. Questi opera un ripiegamento su se stesso motivato dall'esterno: rientra in sé dopo essere stato fuori e tenta, alla luce delle esperienze fatte, di spiegarsi. Il monologo

---

<sup>168</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, ed. cit. , p. 1584.

<sup>169</sup> La scrittrice punta il dito non solo contro la psicologia in quanto materia letteraria ma il suo rifiuto si estende addirittura alla psicanalisi. La Sarraute, infatti, è contraria alle teorie freudiane. Il suo rifiuto è motivato dalla non condivisione del metodo : la psicanalisi parte da un comportamento da analizzare a ritroso, congela gli impulsi, si avvale di una serrata logica causale e deterministica, vale a dire a ogni sentimento fa corrispondere un nome, una causa, un effetto, una cura. Il ripudio della psicanalisi raggiungerà punte sarcastiche: «Je me dis toujours que Shakespeare a eu bien de la chance quand il écrivait Hamlet car Freud n'est pas venu mettre ses binocles là-dessous.», I. Huppert, *Rencontre avec Nathalie Sarraute*, art. cit. , p. 11.

interiore presuppone la solitudine di un soliloquio o se di dialogo si vuol parlare si tratta di dialogo muto con se stessi: siamo comunque nella sfera del pensiero consapevole.

Con Nathalie Sarraute si entra, invece, nel regno della «sous-conversation». Essa si presenta come «une technique»<sup>170</sup> nuova che si propone di far rivivere al lettore, in prima persona, i «dramas souterrains» che sottendono alla conversazione. Il dialogo, spiega la Sarraute, è, al contrario, soltanto «l'aboutissement ou parfois une des phases»<sup>171</sup> di questi drammi.

La «sous-conversation» cerca allora di rendere il magma vischioso delle sensazioni che precedono la conversazione, è antecedente al pensiero formulato. Di questo pre-pensiero il personaggio non ha ancora coscienza, egli si muove in una nebulosa.

I due meccanismi non vanno confusi ed è la nuova concezione del personaggio a impedire ogni equivoco:

«[...] le monologue intérieur [...] n'était toujours que du dialogue avec soi [...] mais rentré du dehors [...] la sous-conversation vient du dedans [...] elle n'est pas encore un dialogue, elle n'est pas encore structure, elle n'est pas rentrée, elle est retenue du dedans [...]»<sup>172</sup>

Adottando il vocabolo «tropisme» e adattandolo alla dimensione psichica, la Sarraute conia, inoltre, un neologismo

---

<sup>170</sup> N. Sarraute, *Conversation et sous-conversation*, ed. cit. , p. 1604. Cfr. cap. 1.2, p.21. nota 36.

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> M. Cranaki et Y. Beval, *Nathalie Sarraute*, cit. , pp. 45-46.

letterario<sup>173</sup> indicante i moti istintivi, spontanei, involontari. La sostanza tropismica è piuttosto una materia lavica instabile, il suo carattere mutevole serve a cogliere le percezioni sottocutanee.

Ne consegue che il personaggio tradizionale non riesce ad attecchire sul suolo “tropismique”, si tratta, infatti, di un terreno franoso e dissestato su cui non si può edificare se non a rischio di assistere a un crollo. A radersi al suolo è prima di tutto la funzione di “ponte levatoio” che il personaggio deteneva tra autore e lettore. S’infrange dunque quella prerogativa attribuitagli da secoli di letteratura. Il personaggio non è più il veicolo privilegiato che il romanziere usa per arrivare al suo pubblico e attraverso il quale snocciolare massime e ammonimenti.

Con Nathalie Sarraute il personaggio rischia di trasformarsi in un ostacolo, una distrazione imperdonabile che distoglierebbe lei e il lettore dalla percezione dei tropismi.

Se il personaggio esiste, dunque, nel romanzo del passato in quanto figura coerente chiaramente visibile e identificabile dall'esterno quello sarrautiano è ormai solo una figura fantasmagorica, «un être sans contours, indéfinissable et invisible»<sup>174</sup>.

L'oggetto romanzesco è stato dunque «désintégré en particules innombrables»<sup>175</sup> e alla scrittrice non resta che contrapporre alla forma classica «une masse fluctuante»<sup>176</sup>.

---

<sup>173</sup> In botanica il tropismo indica l'orientamento di un vegetale o di una sua parte dovuto a uno stimolo esterno che può essere la luce, la forza di gravità o un impulso chimico.

<sup>174</sup> M. Cranaki et Y. Beval, *Nathalie Sarraute*, cit. , p. 46.

<sup>175</sup> N. Sarraute, *Ce que voient les oiseaux*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1615.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

Nel mondo dei tropismi, pertanto, non c'è spazio per il "personaggio" o almeno non per quello che noi abbiamo imparato a definire tale. L'attenzione dello scrittrice è rivolta maggiormente al sottile gioco di stimoli e reazioni che avviene tra i personaggi piuttosto che ai personaggi stessi. Quest'ultimi non sono più dei «types humains», ma iniziano a delinearci come personaggi-supporto di «états parfois encore inexplorés»<sup>177</sup>.

Se il "personaggio" tradizionale va in frantumi, al suo posto, su gambe malferme, si erge un essere sensibilissimo, ricettivo e cerebrale, instabile e insicuro, privo di un'identità certa e singolare. Nel caliginoso panorama sarrautiano si muove allora una moltitudine di uomini e donne, ossi di seppia spesso ridotti a semplici pronomi.

Nonostante l'innegabile rarefazione a cui sono soggetti permane la distinzione sessuale, distinzione non esclusivamente nominativa M/F. Solo il sesso, dunque, pare ancora portare con sé delle differenze, se il maschile volge verso anonimato e pluralità, il femminile rimane ingabbiato nello stereotipo.

---

<sup>177</sup> Id. , *De Dostoïevski à Kafka*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1571.

## Capitolo 2: Il gioco dei pronomi

### 2.1 L'idea dell'universalità e la questione dell'anonimato

L'universo descritto da Nathalie Sarraute è uno spazio interiore nel quale le differenze<sup>178</sup> non contano o almeno, a un certo livello, sono prive d'interesse.

Nell'era definita da Robbe-Grillet «l'époque du numéro matricule»<sup>179</sup> e in cui Butor denuncia «l'individualisme romanesque» come «une apparence»<sup>180</sup>, la Sarraute concorda sul fatto che i romanzi attuali debbano porre fine alla celebrazione d'individualità specifiche.

Spostando il centro di gravità dal personaggio alle sue sensazioni ovvero al piano psichico e sensoriale, la scrittrice rifiuta le «physical manifestations of human existence»<sup>181</sup> in favore della dimensione, evanescente e “dépersonnalisée”, della psicologia laddove per psicologia<sup>182</sup> si intende non l'analisi di un carattere ma la creazione di un cosmo mentale e l'interazione, in esso, di diversi soggetti.

L'opera sarrautiana apre dunque il sipario sui moti microscopici, le reticenze, le impressioni e le azioni

---

<sup>178</sup> La parola “differenza” associata a Nathalie Sarraute non è affatto neutra. Secondo Ann Jefferson nell'opera sarrautiana uguaglianza e differenza si trovano strettamente connesse. Intanto fortemente sostenuta a livello psichico, l'uguaglianza viene espressa in termini di differenza formale rispetto al passato, Ann Jefferson, Introduction, in *Nathalie Sarraute Fiction and Theory*, cit., pp. 1-13.

<sup>179</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 28.

<sup>180</sup> M. Butor, “*Individu et groupe social*”, in *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 99. Butor sostiene l'impossibilità di «décrire la promotion d'un individu [...] sans décrire au même temps l'architecture d'un groupe social» Ibidem. Anche per i personaggi sarrautiani l'incontro-scontro con gli altri è di fondamentale importanza. I tropismi infatti s'innescano nell'interazione sociale.

<sup>181</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute Fiction and Theory*, cit., p. 79.

<sup>182</sup> Cfr. cap. 1.3, p. 65

impercettibili che agitano l'intimità di ciascuno e che fino ad allora erano solo state intraviste dai grandi del passato<sup>183</sup>.

L'intento è quello di seguire i movimenti "tropismiques" e lanciarsi lungo le frontiere della coscienza. In questa impresa le peculiarità personali diventano irrilevanti. È infatti totalmente influente se un personaggio ha un bitorzolo sulla punta del naso, se è biondo oppure no, alto o basso, magro o grasso perché il focus della questione è interno. I testi sarrautiani sembrerebbero allora abitati da «disembodied states of consciousness» piuttosto che da «flesh and blood characters»<sup>184</sup>.

Commentando i moti che animano i personaggi di Dostoïevski, la Sarraute insiste sull'espressione «fond commun» che spiega con l'ausilio di una similitudine improntata al campo della chimica:

«[...] ces mouvements [...] puisés dans un fond commun, et qui, telles des gouttelettes de mercure, tendent sans cesse, à travers les enveloppes qui les séparent, à se rejoindre et à se mêler dans la masse commune.»<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Secondo la scrittrice, ad esempio, Proust «s'est attaché à étudier [...] ces groupes composés de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs qui [...] se révèlent brusquement au-dehors dans une parole en apparence insignifiante, dans une simple intonation ou un regard», N. Sarraute, *Conversation et sous-conversation*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1594-1595. Tuttavia i «mouvements innombrables et minuscules qui préparent le dialogue» rimangono per lui quello che «les vagues et les remous des cours d'eau» sono per un cartografo che studia una regione «en la survolant»: egli può solo restituirne «les grandes lignes immobiles», Ivi, p. 1603. Cfr. cap. 1.3, p. 64.

<sup>184</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute Fiction and Theory*, cit., p.80. cfr. «[...] les personnages de roman seront de plus en plus non point tant des "types" humains en chair et en os [...] que de simples supports [...]», N. Sarraute, *De Dostoïevski à Kafka*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. p.1571.

<sup>185</sup> N. Sarraute, *De Dostoïevski à Kafka*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1572.

Esiste una compenetrazione perpetua in base alla quale i movimenti si spostano liberamente da una coscienza all'altra e che fa sì che ogni personaggio sia «taillé dans la même étoffe»<sup>186</sup>:

«[...] ces états baladeurs [...] passent d'un personnage à l'autre, se retrouvent chez tous, sont réfractés dans chacun [...] et nous présentent chaque fois une de leurs innombrables nuances encore inconnues [...].»<sup>187</sup>

«Chacun n'est qu'un assemblage fortuit [...] d'éléments provenant d'un même fond commun.»<sup>188</sup>

La Sarraute definisce il processo come «un nouvel unanimismo»<sup>189</sup>, interpretabile non come «une allusion précise à la doctrine de Jules Romains (“expression de la vie unanime et collective”))» ma, piuttosto, in «une acception large susceptible d'éclairer la conception que Nathalie Sarraute se fait de la vie psychique»<sup>190</sup>.

In altri termini le dinamiche della psiche non conoscono distinzioni di sorta e si rivelano le medesime in ognuno.

---

<sup>186</sup> Ivi, p. 1567. L'espressione che Nathalie Sarraute riporta in *De Dostoïevski à Kafka* appartiene a Gide, il quale la utilizza in riferimento ai personaggi di Dostoïevski. Essa è applicabile anche ai personaggi della Sarraute stessa.

<sup>187</sup> Ivi, p. 1572.

<sup>188</sup> Ivi, p. 1569.

<sup>189</sup> Si ricorda brevemente che l'Unanimismo è una corrente letteraria sviluppatasi in Francia (1906) intorno al gruppo dell'Abbazia di Créteil, gruppo composto principalmente da René Arcos, Georges Duhamel e Charles Vildrac. Il termine, derivato da una raccolta di Jules Romains, *La vie unanime*, del 1908, riflette la tendenza a ricercare la comunione del poeta coi sentimenti quotidiani degli uomini semplici, con l'"anima delle folle" e con la *coscienza collettiva*. Quest'ultimo concetto è mutuato dalla sociologia di Émile Durkheim.

<sup>190</sup> A. Jefferson, *Notes et variantes su De Dostoïevski à Kafka*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 2072.

Pertanto alla luce della convinzione che «tout le monde se ressemble» i dati identificativi sono gradualmente soppressi:

«[...] je ne parviens pas à croire à une différence fondamentale entre les gens... Je crois toujours [...] que quelque part, plus loin, tout le monde est pareil [...].»<sup>191</sup>

Il concetto espresso da Alain, in *Le Planétarium*, si chiarisce e si sviluppa nei romanzi successivi. Ad esempio in *Tu ne t'aimes pas* ogni differenziazione è apparentemente scomparsa. La scrittrice è intervenuta più volte, specie nell'interviste, sulla questione dell'universalità nei suoi romanzi imputandone la necessità a «quelque chose de très profond chez moi: un manque du sentiment de la différence entre les êtres»<sup>192</sup>. Pur ammettendo la singolarità di ciascuno, la Sarraute sostiene che a livello dei tropismi siamo tutti uguali. Dal punto di vista percettivo persino Giovanna d'Arco e Hitler si situano sullo stesso piano:

«La singularité de chacun existe, de façon très marquée. Et je ne pense pas une seconde que Hitler et Jeanne d'Arc soient identiques. Mais je pense que sur le plan où je me place quand j'écris, Hitler et Jeanne d'Arc [...]

---

<sup>191</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 357. Le parole di Alain sono rivolte alla suocera nel tentativo di giustificare le strane manie di “tante” Berthe.

<sup>192</sup>S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit., p. 132. Pur non parlando espressamente di *Tu ne t'aimes pas* le interviste raccolte da Benmussa sono fondamentali per capire questo romanzo.



ressentiraient de la même façon ces mouvements infimes, à peine conscients.»<sup>193</sup>

Eliminando i dati esteriori le coscienze appaiono «à l'état nu», condizione che coincide inevitabilmente con «l'état d'égalité»<sup>194</sup>:

«[...] avec les autres, il n'y a aucune différence. Bien sûr, je ne pourrais pas parler de sujets techniques, je me dirais: telle personne n'a pas les instruments, la culture nécessaire ou inversement je ne les ai pas moi-même, c'est un autre problème, mais pour des questions morales, entre ma propre fille, par exemple, ou les autres, il n'y a aucune différence. Je ne la sens pas, je ne la vois pas.»<sup>195</sup>

Il meccanismo delle reazioni si ripete pressoché identico in ognuno, le parole scatenano nell'interiorità le stesse emozioni della musica:

«[...] Eh bien, comme dans la musique, on entend des sons, on doit éprouver les mêmes sensations quand on entend les mots: "ton père", "ta sœur", ou "mon petit" ou "ne me parlez pas de ça". C'est en fait n'importe qui s'adressant à n'importe qui.»<sup>196</sup>

La Sarraute asserisce che «nous sommes une telle immensité, il se passe en nous une telle quantité de choses, que, vu de l'intérieur, il n'y a

---

<sup>193</sup> A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, cit. , p. 170.

<sup>194</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. , p. 131.

<sup>195</sup> Ivi, p. 134.

<sup>196</sup> Ivi, p. 128.

pas d'identité»<sup>197</sup>. La parola identità, fortemente legata alla soggettività e alla specificità, risulta stravolta. Essa non è più indice di singolarità irripetibile, al contrario è generalizzata ed è legata all'esteriorità. L'identità è un ruolo sociale da interpretare. Rivolgendosi alla Sarraute, Simone Benmussa ne sintetizza il concetto:

«Selon toi, il n'y a d'identités que relativement aux personnages extérieurs, sociaux que nous jouons, que nous déléguons comme tu dis.»<sup>198</sup>

La scrittrice insiste sull'impossibilità di accostare la verità all'identità, quest'ultima è una “construction”; inoltre l'universalità preclude la possibilità di essere identificato:

«N.S.: Il y en qui arrivent à se projeter au-dehors et à se regarder comme des personnalités ou qui jouent leur personnalité au-dehors.

S.B.: Ce serait comme une construction d'après toi?

N.S.: Exactement.

S.B.: On arrive à penser, après ce que tu dis, que chaque seconde est si riche...

N. S.: Oui.

S.B.: ... est si loin ou près du vrai...

N.S.: Oui

S.B.: ...que ça annule le vrai, que ça annule l'identité.

N.S.: L'identité n'est pas vraie.

S.B.: Et que, finalement, vu de l'intérieur, il n'y a personne.

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 121.

<sup>198</sup> Ibidem.

N.S.: L'identité n'est pas vraie et vue du dedans il y a tout. Il y a l'univers entier. Je suis tout.

S.B.: Donc il n'y a personne.

N.S.: Oui. Il n'y a personne et je suis tout.»<sup>199</sup>

Esiste dunque uno scarto tra un piano profondo, vero, universale e uno superficiale, falso e individuale:

«Qui sommes-nous? Nous voyons en nous quelque chose de compact avec des qualités et des défauts, des traits de caractère qui forment une personnalité, et que nous regardons du dehors, que nous trouvons généralement assez aimable et agréable.»<sup>200</sup>

È l'esteriorità del ruolo ricoperto nella società dal soggetto che lo trasforma in personaggio<sup>201</sup> e che impedisce al conflitto "tropismique" di rivelarsi:

«Tout repose sur le fait que si l'un voit l'autre comme un personnage, même une seconde, comme un "râté" ou comme un "homme réussi", comme un "père de famille accompli" ou comme un "poète mineur", l'intérêt est transporté ailleurs et on ne s'intéresse plus au conflit lui-même, aux deux pures consciences qui s'affrontent. Qui s'affrontent mais pas sur le plan social. Le social à ce moment-là devient leur arme. Ils se revêtent de social

---

<sup>199</sup> Ivi, pp. 121-122.

<sup>200</sup> Ivi, p. 121.

<sup>201</sup> E in stereotipo come vedremo nel cap. successivo.

pour lutter l'un contre l'autre, comme de carapaces, de heaumes.»<sup>202</sup>

Quando nella relazione con l'altro il sociale, con il suo «énorme poids», ha il sopravvento, diventa impossibile porsi in posizione d'uguaglianza in quanto «cette carapace épaisse» si interpone tra i soggetti:

«Il me serait très difficile de parler, par exemple, avec une reine ou avec un président ou avec qui que ce soit dont le rôle social est fort parce que, tout d'un coup, je serais obligée d'abandonner cette attitude que j'ai toujours de parfaite égalité. Cela s'interposerait entre moi et la personne [...]. J'essaierais de m'approcher, je me cognerais contre quelque chose d'infranchissable.»<sup>203</sup>

All'annullamento di ogni differenziazione auspicato dalla Sarraute corrisponde la dissoluzione del personaggio tradizionale nell'opera. In *Tu ne t'aimes pas* la scrittrice non si fossilizza sulla screditata parvenza “personaggio” ma si cala nelle “subconsciences”. Ai fini del suo discorso non importa individuare a chi appartengano queste coscienze, si insiste più che altro sul loro essere plurime:

«[...] Peu importe ce que sont ces consciences, d'où elles viennent. Elles sont

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 132.

<sup>203</sup> Ivi, p. 134.

quelquefois au pluriel, des groupes entiers  
'ils', 'elles'.»<sup>204</sup>

In *Tu ne t'aimes pas* la scrittrice presenta un'entità spersonalizzata, anonima, priva di età, condizione sociale e spogliata persino di genere e numero. Più vicina a una sostanza che a un essere antropomorfo, è una «matière anonyme comme le sang»<sup>205</sup>. Questa sorta di magma è designato con il pronome di prima persona plurale “Nous”.

Per quel che concerne la sua composizione, il “Nous” viene presentato come un agglomerato insieme indistinto ed eterogeneo formato da «étranges répartitions de populations»<sup>206</sup>. È il regno dell'indifferenziazione generazionale. La cittadella del “Nous” è abitata indiscriminatamente<sup>207</sup>, senza fazioni o congreghe, da bambini, giovani, vecchi. La loro visibilità è comunque preclusa all'esterno<sup>208</sup>.

Nella definizione di Benveniste il “Nous” è «autre chose qu'une jonction d'éléments définissables» e «Le “nous” annexe au “je” une globalité indistincte d'autres personnes»<sup>209</sup>. Anche il “Nous” sarrautiano è composto da un insieme di “je” indistinguibili. L'unico “je” possibile si origina nel momento in cui si distacca

---

<sup>204</sup> Ivi, p. 129.

<sup>205</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1586.

<sup>206</sup> Id., *Tu ne t'aimes pas*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1165.

<sup>207</sup> Parlando di *Elle est là* la Sarraute spiega il disinteresse totale per l'età: «Si un enfant de sept ans a cette idée-là dans la tête, cela me met dans le même état que si elle est dans la tête d'un philosophe de soixante-dix ans. Elle habite quelque part, peu importe où, ça m'est égal.», S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit., p. 132.

<sup>208</sup> È infatti la visione che si ha “du dehors” che crea lo stereotipo presentato dalla Sarraute come abbiamo visto nel paragrafo 2.3.

<sup>209</sup> E. Benveniste, *L'homme dans la langue*, in *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 234-235.

dal “Nous”. Se ciò accade il “je” subisce l’attacco del “Nous” che lo designa con il “Tu”:

«— [...] tu as voulu être de service... tu t’es avancé vers eux... comme si tu n’étais pas seulement une de nos incarnations possibles, une de nos virtualités... tu t’es séparé de nous, tu t’es mis en avant comme notre unique représentant... tu as dit ‘je’...  
— [...] Mais moi, qu’est-ce que je suis? Mais je ne suis que l’un d’entre nous, une parcelle... [...].»<sup>210</sup>

L’utilizzo dei pronomi in Nathalie Sarraute assolve a molteplici compiti<sup>211</sup>. Ad esempio il loro cambio repentino sancisce l’accettazione in un gruppo o l’esclusione da esso. Attraverso un “Vous” classificatorio la suocera non solo prende le distanze da Alain ma lo avvicina alla zia<sup>212</sup>.

Il “Vous” è anche «le pronom vengeur» con il quale lo zio di *Martereau* «Lorsqu’il veut stigmatiser l’aptitude de sa femme et de sa fille [...] les épingle». <sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Ivi, pp. 1149-1150.

<sup>211</sup> «Elle [Sarraute] montre que même de simples pronoms personnels peuvent être des armes formidables. Un “nous” bien placé, en désignant les élus, équivaut à un ordre d’exclusion pour les autres. Un “vous” pluriel peut avoir des effets immédiats et écrasants [...].» V. Minogue, *Notice à Martereau*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit., p.1782.

<sup>212</sup> Cfr.: «[...] elle vous fascine, votre tante. Vous la comprenez trop bien. Vous avez de qui tenir, au fond...Je m’en étais toujours doutée...» N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed.cit., p. 362.

<sup>213</sup> B. Pingaud, *Le personnage dans l’œuvre de Nathalie Sarraute*, art. cit., p. 22. A poche pagine dall’incipit di *Martereau* si formano due schieramenti: da un lato lo zio e dall’altro la zia, la figlia e il nipote: «‘Vous n’en faites jamais d’autres’... ‘Vous pouvez vous faire de ces idées’...‘Vous avez une façon de regarder les gens’...‘Vous’...‘Vous’...‘Vous’... et nous nous ratatinons, nous nous blottissons l’un contre l’autre, nous nous tenons serré, pressés les uns contre les autres comme des moineaux effrayés.» N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 191.

Attraverso i pronomi personali la Sarraute genera, inoltre, una voluta incertezza<sup>214</sup>. L'indeterminazione rientra nell'idea dell'indistinto sarrautiano secondo cui i contorni permangono indefinibili.

L'attenzione della scrittrice si concentra allora sul come mostrare «ce qui se passe d'anonyme et identique chez n'importe qui»<sup>215</sup>. L'esperienza personale è sempre esperienza comune:

«[...] je suis sûre aussi qu'elle [l'expérience personnelle] recouvre l'expérience commune, puisque tout le monde me ressemble. Je suis certaine, que, sur un plan précis, à un niveau également précis, nous ressemblons tous, que nous avons tous ces mouvements intérieurs.»<sup>216</sup>

«Et ça peut se trouver chez la femme de ménage, chez le type d'à côté, n'importe où.»<sup>217</sup>

L'esplorazione psichica prescinde dunque dalle diversità individuali in favore dell'uguaglianza unanime del sentire. La capacità percettiva è presentata come esperienza generale. Sforzo dell'autore è quello di «conserver le plus vivant possible» “le ressenti”:

«Il faut que “c'est très beau” résonne en lui et envoie une impression, encore une impression et encore une impression. [...] il faut se doper presque pour que “c'est très

---

<sup>214</sup> Cfr. cap. 2.2, pp. 92-110.

<sup>215</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit., p. 127.

<sup>216</sup> Ivi, p. 123.

<sup>217</sup> Ivi, p. 133.

beau” soit maintenu en vie ainsi. Après quoi, cela disparaît, on passe à autre chose. [...] Il faut qu’à partir de tous ces mouvements, le “c’est très beau” se reconstitue, la sensation revienne [...].»<sup>218</sup>

Il circuito del provare comune coinvolge tutti. L’universalità, il cui senso etimologico indica il volgere verso lo stesso verso, si esprime su più piani: lettore, autore e personaggi sentono allo stesso modo. Il «“feeling like”»<sup>219</sup> è un motivo centrale in Nathalie Sarraute: a essere cancellati sono infatti non solo i confini e le differenze tra i personaggi ma anche quelli esistenti tra lo scrittore e i lettori:

«[...] il [le lecteur] doit, pour identifier les personnages, les reconnaître aussitôt, comme l’auteur lui-même, par le dedans, [...]. Tout est là, en effet: reprendre au lecteur son bien et l’attirer coûte que coûte sur le terrain de l’auteur.»<sup>220</sup>

Affinché il lettore possa entrare «d’un coup à l’intérieur, à la place même où l’auteur se trouve», esiste un «procédé efficace et facile» che consiste nel «désigner par un “je” le héros principal»<sup>221</sup>. Contemporaneamente l’autore deve collocarsi sul medesimo piano del fruitore: «quand l’écrivain [...] rélit après, il doit être dans l’état du lecteur [...] sinon il se dit: “j’ai raté” mon coup, le texte est mort»<sup>222</sup>.

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 142.

<sup>219</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute Fiction and Theory*, cit., p. 110.

<sup>220</sup> N. Sarraute, *L’Ère du soupçon*, ed. cit., p. 1585.

<sup>221</sup> Ibidem.

<sup>222</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. p. 142.



Una volta stabilita la comunione sensoriale e ricettiva tra gli esseri, problema principale della scrittura sarrautiana diventa restituire le stesse sensazioni a chi legge.

La questione riguarda “il come” rendere intellegibile qualcosa di non familiare senza ricondurlo a forme già note e verosimili. Mediante l'utilizzo di similitudini, analogie e metafore la Sarraute si mantiene «au niveau du ressenti de tous»<sup>223</sup> e avvicina la sfera mentale a una moltitudine di sfere diverse: quotidiana, culturale, medica, chimica, guerresca ecc.

Queste figure servono a dare visibilità e consistenza materiale agli eterei fenomeni interiori permettendo alla scrittrice di tramutare l'astrazione in concretezza.

Il ricondurre i tropismi all'esperienza empirica è di fondamentale importanza per la loro comprensione:

«Quant aux images, je le choisis les plus simples possibles. Les tropismes sont déjà assez difficiles à saisir. Des images compliquées détourneraient sur elles l'attention des lecteurs.»<sup>224</sup>

«C'est très difficile de trouver des équivalences à ces impressions, car il faut que le lecteur les perçoive très rapidement. [...] Il faut au lecteur une image tout à fait facile. [...] si je ne donne pas une image qui ne soit pas banale, volontairement banale, le lecteur perd pied. Les images

---

<sup>223</sup> Ivi, p. 128.

<sup>224</sup> J.-L. Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, in “Le Monde”, 14 janvier 1972, p. 16.

sont là pour qu'il les saisisse  
immédiatement [...].»<sup>225</sup>

Pertanto l'evocazione di esperienze corporali non è mai casuale. Essa permette al lettore di dare, attraverso il noto fisico, un senso all'ignoto psichico. Nonostante il corpo venga spesso rappresentato in situazioni estreme, la violenza che traspare da esse provoca comunque l'identificazione del lettore e lo aiuta a capire «what is taking place in the minds of characters in the novel»<sup>226</sup>

Se Sartre fu il primo a sostenere la centralità del luogo comune in Nathalie Sarraute, definendolo come il regno dove si incontrano «les pensées les plus rebattues»<sup>227</sup>, Jefferson si concentra sui “lieux communs” concernenti il corpo. Rispetto a quelli inerenti al linguaggio, essi richiedono un coinvolgimento profondo. Il corpo, infatti, viene trattato come terreno di esperienze condivise, così che chi legge non solo è chiamato in causa ma si trova implicato nel mondo evocato. L'universalità psichica dichiarata dalla Sarraute coincide con l'uguaglianza della percezione empirica.

Mentre i personaggi si incontrano e agiscono attraverso uno scambio di pensieri triti e ritriti, il lettore entra in contatto con il testo a livello del «common-place of the body».

La prima relazione con il testo è, dunque, di tipo fisico: «a rhetoric of the body addressed to a body with the aim of persuading the

---

<sup>225</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. pp. 159-160.

<sup>226</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute Fiction and Theory*, cit. , p. 90.

<sup>227</sup> J.-P. Sartre, *Préface au Portrait d'un Inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 36.

reader of a certain truth about the mind» e contribuisce a rivelare la verità nell'interazione tra i personaggi:

«The sense that something very real is happening in the interactions that take place between the characters seems to call up the human body as an index of that reality».<sup>228</sup>

Inoltre la rappresentazione della vita del corpo consente alla Sarraute di operare un ricongiungimento del linguaggio con il mondo materiale.

Strettamente connessa all'universalità è la questione dell'anonimato. Il nome proprio è definito da Benveniste come «une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique»<sup>229</sup>. Pertanto la Sarraute, da un certo momento in poi, sceglierà di ridurre l'uso dei nomi propri, già di per sé esiguo e di utilizzare quasi esclusivamente i pronomi personali:

«Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne.»<sup>230</sup>

La questione onomastica, sulla quale Sarraute riflette ne *L'Ère du soupçon*, è «révélatrice des préoccupations des romanciers actuels»:

---

<sup>228</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute Fiction and Theory*, cit. p. 90.

<sup>229</sup> E. Benveniste, *L'homme dans la langue*, in *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 200.

<sup>230</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1585.

«Gide évite pour ses personnages les noms patronymiques [...] et préfère les prénoms peu usuels. Le héros de Kafka n'a pour tout nom qu'une initiale [...]. Joyce désigne par H. C. E., initiales aux interprétations multiples, le héros protéiforme de *Finnegans Wake*. Et c'est bien mal rendre justice à l'audacieuse et très valable tentative de Faulkner, si révélatrice des préoccupations des romanciers actuels, que d'attribuer à un besoin pervers et enfantin de mystifier le lecteur le procédé employé par lui dans *Le Bruit et La Fureur* et qui consiste à donner le même prénom à deux personnages différents.»<sup>231</sup>

Il nome è un segno distintivo di fondamentale importanza nel romanzo tradizionale. Il personaggio infatti viene solitamente introdotto da esso. Il personaggio è una sorta di «blanc sémantique», «un signe vide»<sup>232</sup> di cui il récit tradizionale «a horreur»<sup>233</sup>. L'autore neutralizza questo «vide sémantique»<sup>234</sup> applicando una «règle de remplissage», e cioè seguendo uno schema più o meno stabile: «descriptions et portraits → nom propre → pronoms et substituts».

Il nome rappresenta l'anello centrale della catena senza il quale il personaggio entra in crisi con se stesso e con la società. Le «nom propre permanent», infatti, opponendosi al MOI, «nom propre instantané», «définit le sujet [...] par son individualité distinctive dans la communauté». Il termine «anthroponyme» indica precisamente il «nom propre permanent d'un individu» in quanto

---

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, cit. , p. 128.

<sup>233</sup> Ivi, p. 145.

<sup>234</sup> Ibidem.

«référence objective dans la société» laddove, invece, «l'antonyme» «définit le sujet par sa situation contingente de parlant»<sup>235</sup>.

Secondo la scrittrice il personaggio con un nome è «le personnage vu *du dehors*», nominare significa precludersi la possibilità di entrare nell'interiorità: «Si je donne un nom à un personnage, je me place à l'écart de lui: je le nomme du dehors». Al contrario la Sarraute aspira a insinuarsi «à l'intériorité de sa conscience: j'essaye de me mouvoir comme lui, d'être prise avec lui dans ses mouvements, portée par eux»<sup>236</sup>.

Sia nel *Portrait* che in *Martereau* appare un solo nome proprio, che corrisponde rispettivamente al personaggio di Dumontet, a fine testo, e appunto a Martereau.

*Le Planétarium*, per una ragione precisa, è l'unico romanzo che presenta un numero cospicuo di “anthroponymes”. La Sarraute intende mostrare come «chacun voit l'autre comme un personnage»:

«Dans *Le Planétarium*, les noms existent quand les gens parlent les uns des autres; mais ces noms ne s'introduisent jamais dans cette partie de nous-mêmes, dans cette vie intérieure où nous ne prononçons, il me semble, jamais de noms.»<sup>237</sup>

È sufficiente che il nome venga pronunciato perché il personaggio si materializzi con la sua fisicità:

---

<sup>235</sup> E. Benveniste, *L'homme dans la langue*, art. cit. pp. 201-202.

<sup>236</sup> S. Fauchereau, J. Ristat, *Conversation avec Nathalie Sarraute*, in “Digraphe”, mars 1984, n. 32, p. 14.

<sup>237</sup> Ivi, p. 13.

«— D’abord un premier mot très fort, le nom qui vient adhérer au corps massif, au bon visage franc pour qu’il puisse se présenter à tous ces gens rassemblés... son nom de famille: Galion...

— Oui, Galion. Ce nom sectionne brusquement le fil solidement tressé de la conversation...»<sup>238</sup>

Il nome aderisce al corpo e a un carattere:

«— Et à travers la déchirure d’autres mots arrivent... ‘Je l’ai rencontré l’autre jour... [...] Il est venu vers moi la main tendue... Il avait un air si... Du groupe silencieux s’exhale en un souffle... Galion? Et vous lui avez serré la main?... Mais voyons, vous savez bien que c’est un salaud... dangereux... [...] C’est à cause de gens comme lui... [...]’»<sup>239</sup>

Esso richiama dei sentimenti e delle emozioni:

«Qui est assis sur ce canapé? [...] —Nous le savons, mais il est indispensable de la désigner. — Elle se nomme Cyprienne. [...] — Cyprienne Létuvier. — [...] Il ne s’agit pas de son patronyme, pas de son prénom, il s’agit de ce qu’elle est pour nous, tu le sais. Oui, de ce qu’elle représente pour chacun de nous. — C’est...c’est notre grand-mère...»<sup>240</sup>

Quando, invece, evochiamo qualcuno dentro di noi non pronunciamo mai il suo nome:

---

<sup>238</sup> N. Sarraute, *Tu ne t’aimes pas*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1218.

<sup>239</sup> Ibidem.

<sup>240</sup> Id., *disent les imbéciles*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., pp. 838-839.

«Elle [l'image] est généralement déterminée par l'impression que je veux avoir de celui qui l'évoque, l'impression qu'il me fait sur le moment. Jamais je ne prononce son nom.»<sup>241</sup>

La proliferazione dei pronomi diventa pratica quasi esclusiva negli ultimi romanzi nei quali si rintracciano dei nomi propri soltanto in casi sporadici. Qualora il testo ne riporti qualcuno, esso appare improvvisamente e improvvisamente scompare. Si potrebbe parlare di nomi-figuranti o nomi-comparsa privati di qualsiasi valore e ai quali non corrisponde l'apparato identificativo del personaggio, in breve il nome viene dato senza dare le caratteristiche del soggetto:

«—“Et bon séjour”... “Et bon voyage”...  
“Et Jeanne est là près de moi, elle vous embrasse”...“Et merci d'avoir appelé” et  
“Vous me rappelez”...»<sup>242</sup>

Il dibattito iniziato nei saggi pare riflettersi nell'opera; quest'ultima presenta considerazioni grammaticali e fonetiche che tendono a ridicolizzare il nome:

«— Et là, qu'est-ce que c'est? “rivage”...  
—“Rivage”... un nom commun.... Quel rivage?  
— Protestation indignée... pas commun du tout.

---

<sup>241</sup> Ibidem.

<sup>242</sup> N. Sarraute, *Ouvrez*, Paris, Editions Gallimard, 1997, p. 28.

— Propre. Tout ce qu'il y a de plus propre. Unique.

— Avec la qualité, le statut d'un nom propre... Une majuscule d'abord. Et précédé d'un titre. Oui. "Docteur Rivage".»<sup>243</sup>

«— Il lui semble que ce "t" collé à lui le rend grotesque... "Tantonin"... voilà ce que ce "t" en a fait... Tantonin... "Cé Tantonin"... »<sup>244</sup>

«— Oui, c'est cela: pas "Ah, Antonin"... mais "Ah, c'est Antonin"...

— Mais il sentira qu'on le nomme Tantonin... il se sentira ridicule...

— Tant pis, ce sera très bien fait... après ce qu'il s'est permis avec "t" [...].»<sup>245</sup>

*Ouvrez* è il romanzo che offre gli esempi limite e che pare portare a termine il processo di spersonalizzazione sarrautiano. I nomi sono lembi di frasi o di parole, i personaggi sono effettivamente i "mots":

«— Alors viens, toi, viens, "Tout à fait", viens te mettre avec les autres... "Excusez-moi, mais je ne suis pas tout à fait"... Ah! Et "je crois"... tu veux venir aussi? [...].»<sup>246</sup>

*Le Fruits d'or* conta, invece, una massiccia enumerazione di nomi propri. In questa «foule des figurants» si assiste a un «défilé

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 67.

<sup>244</sup> Ivi, p. 74.

<sup>245</sup> Ivi, p. 76.

<sup>246</sup> Ivi, p. 43.



d'individus disparates des deux sexes»<sup>247</sup>: Lucien, Mettetal, Marthe, Jean-Pierre, Jacques ecc. Diventa però impossibile associare il nome al personaggio. Fedele alla sua natura di libro-commento o libro-conversazione il testo fa sì che i nomi pronunciati ricadano nel nulla:

«[...] décors, objets disparaissent comme les visages, et les noms lancés dans la discussion flottent au-dessus de la tête des interlocuteurs.»<sup>248</sup>

Gli unici che si fissano nella mente del lettore sono quello dell'autore (Bréhier) e dei due personaggi del romanzo in abîme *Le Fruits d'or*. L'indecisione sul nome dell'eroe maschile ne suggerisce però ininfluenza e futilità:

«[...] Vous vous souvenez...cette scène sur la terrasse, au bord du lac, à Mouchy, quand Estelle frissonne et Robert ou Gilbert... je ne m'en souviens plus... Oui, c'est ça Gilbert se lève sans un mot et va lui chercher son châle.»<sup>249</sup>

Nemmeno il numero di ricorrenze garantisce maggiori informazioni, lo stesso nome può ripetersi ma non necessariamente chiarire a chi appartiene:

---

<sup>247</sup> V. Minogue, *A propos de Tu ne t'aimes pas*, art. cit., p. 157. In realtà Valérie Minogue si riferisce qui a *Tu ne t'aimes pas* ma il fenomeno non è esclusivo di questo romanzo e si riscontra anche ne *Les Fruits d'or*.

<sup>248</sup> B. Pingaud, *Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, art. cit., p. 31.

<sup>249</sup> N. Sarraute, *Les Fruits d'or*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 547.

«—[...] Derrière l'autorité de Gautrand...  
Oui, lui, pas moins, comme répondant...

— Mais Gautrand, c'était pour me délivrer,  
c'était pour m'échapper, pour repousser de  
moi ce dévot confit, pour lui montrer que  
[...] peut-être nous nous trompions, que  
dans ce choses-là rien n'est absolu... des  
goûts et des couleurs... c'était pour lui  
prouver que [...] d'autres comme Gautrand,  
vous donnaient raison...

— Ah, d'autres, comme Gautrand [...] Mais à l'entendre Gautrand serait l'un des  
nôtres. [...] Voici Gautrand le surveillant,  
Gautrand le prof, l'inspecteur de  
l'enseignement [...].»<sup>250</sup>

Il nome può affiorare dopo un lungo e faticoso processo atto a produrre un voluto disorientamento nel lettore:

«Qu'est-ce que c'est? C'est comme un léger sifflement... à peine perceptible... c'est un faible Ff... Ff... c'est de lui que ça vient... [...] c'était de Ph... Ph apparaît très nettement... [...] Ph entraîne derrière soi Phi... et maintenant Phil... [...] Philis ... [...]... Quoi! Philomène? [...] Qu'est-ce qui vient remplacer... Proserpine... Proserpine?... [...]... Phil doit donc disparaître... [...] Phil s'impose... [...]. Et voici que vient... à la faveur de cette vacance, de ce désordre, s'ébattre ici Philatélie... Philharmonie... Philadelphie... [...]. C'est comme un refrain lointain... [...] ce sont des [...] paroles rituelles [...] elles sont l'une contre l'autre, couvertes d'une peau brune rugueuse finement striée [...] et voici [...] la victoire "bonjour Philippine"... Philippine... Philippine... encore et encore Phi-lip-pine... ses effluves délicieux répandent la certitude, l'apaisement... tout autour est stable, bien clos, bien lisse, parfaitement uni... pas le

---

<sup>250</sup> Id., *Vous les entendez?*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 775.

moindre interstice par où puisse s'infiltrer  
ici, souffler, faire osciller, trembler...»<sup>251</sup>

Il discorso sull'universalità e quello sull'anonimato, importante da affrontare per comprendere la prosa sarrautiana, pare avvalorare la tesi di una scrittura senza genere. Tuttavia ciò che viene proclamato a livello teorico pare ridimensionarsi o forse specificarsi nell'opera. Come vedremo nel paragrafo successivo i pronomi, a causa di una progressiva perdita del referente, generano una serie di equivoci che ripresentano la questione M/F; inoltre rimane la suggestione, nei primi romanzi, della figura femminile in maggior misura soggetta a caratterizzazioni e stereotipi.

---

<sup>251</sup> Id., *Ici*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1296.

## 2.2 Referenzialità e individuazione del personaggio

Gli incipit dei romanzi sarrautiani immergono sistematicamente il lettore in medias res. Il discorso indiretto libero segue il sorgere di un'impressione, risale alla "surface" di "quelque chose", immerge in profondità, fa affiorare pensieri e parole appartenenti a una o più coscienze preesistenti.

Solitamente la prosa sarrautiana mostra, sin dalla prima pagina, una folla scomposta e rumorosa di voci. Ogni voce evoca "qualcuno" che si rapporta a "qualcun'altro" o a se stesso<sup>252</sup>. Non diversamente dai suoi interlocutori, questo "qualcuno" viene segnalato attraverso un pronome. A causa del processo di disgregazione del personaggio, iniziato con il *Portrait*, il soggetto diventa progressivamente meno definibile. A partire dagli anni '60 con *Les Fruits d'or* l'obliterazione dei personaggi già rarefatti ma ancora in parte identificabili e riconoscibili comporta conseguenze imponenti. A farne le spese è prima di tutto la narrazione, non più condotta esclusivamente da un io (*Martereau*), né divisa tra più narratori provvisori (*Le Planétarium*). Soprattutto nel ventennio '70-'90 il discorso non spetta a qualcuno che commenta il mondo, ma appartiene al testo. Ne risulta una maggiore diffusione di pronomi, usati principalmente al plurale con il fine di dar luogo a fenomeni di generalizzazione

---

<sup>252</sup> Lo scambio di battute, infatti, spesso non corrisponde ad altrettante persone distinte. Le innumerevoli voci nel caso di *Tu ne t'aimes pas* e le due in *Enfance* coabitano un'unica coscienza.

e consentire una «libre circulation des tropismes»<sup>253</sup>. Ne consegue che le voci sempre pronte a sovrapporsi e a confondersi regalano un impatto sconcertante al lettore che si trova travolto da un flusso di “nous”, “vous”, “ils”.

Negli ultimi romanzi, grazie al cospicuo impiego dei pronomi e alla forma dialogica, la Sarraute mantiene il mistero e l'indecisione sull'identità dei locutori ottenendo un distacco tra «personne» e «individu» e compiendo il processo di “dissociation” auspicato da Butor:

«En ce qui concerne le problème général de la personne, de telles considerations et de telles pratiques obligent à dissocier de plus en plus cette notion de celle d'individu physique, [...]»<sup>254</sup>

Il pronome personale diventa allora una funzione «se produisant à l'intérieur d'un milieu mental et social, dans un espace de dialogue»<sup>255</sup>.

Da qui l'importanza del dialogo:

«Tout langage est d'abord dialogue, c'est-à-dire qu'il ne peut être l'expression d'un individu isolé. Toute parole entendue suppose une première et une seconde personne.»

È a causa dell'utilizzo di questa formula che l'opera sarrautiana può definirsi, prendendo a prestito l'espressione di

---

<sup>253</sup> B. Pingaud, *Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, art. cit., p. 22.

<sup>254</sup> M. Butor, “*L'usage de pronoms personnels dans le roman*”, in *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 88.

<sup>255</sup> Ibidem.

Butor, «un ensemble de dialogues» in quanto «n’importe qui peut arriver à dire quelque chose (pas n’importe quoi) à n’importe qui d’autre» e perché «Je saisis ce que se disent les gens les uns aux autres avant de savoir qui ils sont»<sup>256</sup>.

I testi si aprono dunque all’insegna di un “murmure” multidirezionale e “anonyme”, che difficilmente permette di ricondurre i pronomi a dei soggetti specifici:

«Rien en moi qui puisse la mettre sur ses gardes, éveiller tant soit peu sa méfiance. Pas un signe en moi, pas le plus léger frémissement quand elle frétille imperceptiblement et dit sur un ton ironique, en plaçant entre guillemets “gens importants” [...] nous étions obligés de recevoir de tas de “gens importants”[...]. Je la regarde sans broncher [...]. Ils peuvent tous s’en donner à cœur joie avec moi.»<sup>257</sup>

«—Oh écoute, tu es terrible, tu pourrais faire un effort... j’étais horriblement gênée... — [...] — C’était terrible quand il a sorti cette carte postale... [...] il avait l’air ulcéré... — Ulcéré... voyez-vous ça... Il était ulcéré parce que je ne me suis pas extasié comme ils font tous [...]»<sup>258</sup>

«Il hoche la tête, il plisse les paupières, les lèvres “Non, décidément non, ça ne va pas”. Il étend le bras, il le replie...“J’arrache la page”[...]. Et elle maintenant, sa compagne effacée, pose son regard au loin, contemple une image. Elle parle d’une voix très douce, sur un ton neutre “Il les jette par terre. Il sort en titubant. Parfois il est tout en nage. Quand on lui parle, il n’entend pas”»<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> Ivi, p. 140.

<sup>257</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 179.

<sup>258</sup> Id., *Les Fruits d’or*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 523.

<sup>259</sup> Id., *Entre la vie et la mort*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 623.

«Soudain il s'interrompt, il lève la main, l'index dressé, il tend l'oreille... Vous les entendez? Un attendrissement mélancolique amollit ses traits... Ils sont gais, hein? Ils s'amusent... Que voulez-vous, c'est leur âge... Nous aussi, on avait de ces fous rires... il n'y avait pas moyen de s'arrêter...»<sup>260</sup>

In generale, sin dappprincipio, il personaggio non è presentato né presentificato ma percepito in absentia attraverso le sensazioni che prova. Non viene data nessun'altra informazione su di lui; il lettore incontra immediatamente i suoi pensieri, le sue emozioni. Egli si lascia andare inevitabilmente al gioco di “chi è chi” subendone tutta la difficoltà.

Inoltre impedendo l'accesso immediato al referente, la Sarraute rende momentaneamente impossibile non solo l'identificazione del personaggio ma addirittura l'individuazione dello stesso provocando una confusione tra referente umano e non. L'uso eccessivo dei pronomi alla terza persona singolare<sup>261</sup> e plurale, da parte della scrittrice, ha come conseguenza diretta il problema della referenzialità.

Capita che i pronomi si riferiscano non solo a dei personaggi ma anche a degli stati d'animo, a degli oggetti, a delle sensazioni e che compaiano prima del referente. Ostica appare

---

<sup>260</sup> Id., *Vous les entendez?*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 737.

<sup>261</sup> «Je est une personne unique; tu est une personne unique; mais il représente n'importe quel sujet compatible avec ses genre et nombre et peut, répété dans le même énoncé, renvoyer à des sujets différents.» E. Benveniste, *L'homme dans la langue*, art. cit., p. 202.

non soltanto l'impresa di rintracciare un lui o una lei<sup>262</sup>. In alcuni casi è, infatti, difficoltoso capire se si sta parlando di "quelqu'un" o di "quelque chose".

Un'ulteriore complicazione deriva dall'utilizzo, da parte della Sarraute, di alcuni «déictiques opaques» e cioè di quei pronomi dimostrativi che non esigono necessariamente la presenza del referente nella situazione di enunciazione. È il caso, ad esempio, del «"Il" situationnel». Esso permette di dare un minimo di informazioni referenziali come il genere (o il sesso se si riferisce a un individuo) e il numero, ma conduce a un riconoscimento progressivo e quindi tardivo del referente. Anne-Marie Paillet, prendendo in esame l'incipit del primo capitolo di *Ici*, dimostra come in esso il pronome "il" sia fuorviante:

«Il va revenir, il n'a pas disparu pour toujours, c'est impossible, il était là depuis si longtemps.... c'est cette silhouette frêle, légèrement voûtée... presque effacée... c'est elle qui l'avait amené ici la première fois, il était arrivé porté par elle et il était resté ici plus solidement implanté qu'elle. Il y avait en lui quelque chose d'insolite, de frappant qui l'avait fait s'incruster ici plus fortement, n'en plus bouger... Et voilà que tout à coup là où il était, où c'était sûr qu'il se trouverait, cette béance, ce trou... «Un trou de mémoire» [...] ... il faut absolument la colmater, il faut à tout prix qu'il revienne, qu'il s'encastre ici à nouveau, qu'il occupe toute sa place...

---

<sup>262</sup> Quando si ha a che fare con il "je" il sesso è ovviamente restituito dagli aggettivi e dai participi passati trasposti al femminile; nella soggettività dell'io il sesso passa in secondo piano.



Mais rien n'est resté de lui, rien par quoi l'accrocher, le tirer [...].»<sup>263</sup>

Nella mente del lettore “il”, rafforzato dall’impiego polisemico dei verbi «*revenir* ou *s’incruster*, voire *se manifester*, employés dans le langage familier pour des personnes» e dalla «*métaphore de la silhouette qui personifie le prénom*»<sup>264</sup>, viene immediatamente associato a un soggetto maschile. Tuttavia si tratta di una falsa pista. Nonostante in un primo momento il testo orienti verso un personaggio di sesso maschile, in realtà “il” si riferisce a qualcosa di non animato:

«Le sens propre est ensuite sélectionné par les verbes *s’encastrier* et *s’accrocher* qui impliquent un actant non humain, la mention du «*trou de mémoire*» venant éclairer rétrospectivement le lecteur.»<sup>265</sup>

Nello specifico il pronome «*situationnel*» allude a un nome proprio, Philippine, che una “Elle” si sforza di ricordare e di cui renderà partecipe il lettore solo alla fine. Nella conclusione della Paillet, il fatto che il testo indirizzi «*vers une personne du sexe masculin, alors que le trou de mémoire concerne un prénom féminin*» può essere interpretato come una «*dernière malice du texte sarrautien, quasi diabolique*»<sup>266</sup>. Un simile effetto di “*brouillage*” non è raro in Nathalie Sarraute.

---

<sup>263</sup> N. Sarraute, *Ici*, n° I, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1295.

<sup>264</sup> A.-M., Paillet, “*Ici et Maintenant: La deixis «anonyme» chez Nathalie Sarraute*”, in *Nathalie Sarraute Du tropisme à la phrase*, texts réunis et présents par A. Fontvieille et P. Wahl, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 54.

<sup>265</sup> Ibidem.

<sup>266</sup> Ibidem.

È necessario inoltre prendere in considerazione un fenomeno imponente. Nei testi sarrautiani esiste un numero rilevante di pronomi femminili. Per di più la personificazione al femminile è maggiormente presente rispetto a quella al maschile.

In moltissimi passaggi l'indecisione tra referente-oggetto e referente-persona risulta quasi irrisolvibile.

La domanda «Qui elle?» che l'editore rivolge allo scrittore di *Entre la vie et la mort* è rappresentativa di quella che il lettore, continuamente sul punto di perdere il filo, si pone. «L'écrivain», che si stava giustificando per le mancate correzioni, introduce senza giustificarlo il pronome «elle»:

«Il y a bien des imperfections, c'est normal, nous avons relevé des facilités, souligné des inélégances, voire même une certaine vulgarité. Il faudra corriger cela. — Oui, vous avez raison. Je l'aurais déjà fait... mais alors, elle disparaît, elle se durcit, se dessèche...»<sup>267</sup>

Da lì la richiesta di spiegazioni dell'editore e il tentativo di chiarimento dello scrittore:

« — Qui elle? — Cette chose, là, qui bouge, se propulse... elle s'arrête, elle ne passe pas... »<sup>268</sup>

Secondo Jennifer Willging l'impiego della parola «chose» spiega a ritroso la scelta del genere femminile del pronome.

---

<sup>267</sup> N. Sarraute, *Entre la vie et la mort*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 670.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

Oltretutto non si può prescindere dalla «francophone's tendency to assume that an "elle" that act is a "qui"- a person and not a thing»<sup>269</sup>.

Si motiva così come spesso il pronome "elle", grammaticalmente traducibile in inglese con "it", dia luogo a una «personification so patent that such a translation hardly makes sense»<sup>270</sup>. Inoltre «the metaphors [...] to evoke "cette chose"», usate dalla Sarraute, non sono immagini di «feminine object but of different kinds of women»<sup>271</sup>:

«Longtemps il la contemple...elle est bien telle qu'il l'avait aperçue quand elle lui était apparue pour la première fois, telle qu'il l'avait pressentie, et pourtant différente... pareille à la divinité qui s'entoure d'une lumière plus vive et parle à celui qu'elle revient visiter plus clairement et à plus haute voix... [...]. Il écoute encore et encore... se méfiant de tout... et aussi de sa propre méfiance... elle l'a souvent égaré... [...] il peut arriver, il le sait, qu'elle lui apparaisse un jour, quand il s'en souviendra, semblable a l'éuphorie des mourants...»<sup>272</sup>

In questo passo "elle" richiama «a kind of Virgin Mother visiting the writer as if he were Bernadette at Lourdes»<sup>273</sup>. Lo scrittore contempla, ascolta e in un primo momento dubita che la visione sia reale. La voce, l'ascolto reiterato, l'imprevedibilità

---

<sup>269</sup> J. Willging, *Telling anxiety*, Toronto-Buffalo-London, University Press, 2007, p. 128.

<sup>270</sup> Ivi, p.129.

<sup>271</sup> Ivi, p.128.

<sup>272</sup> N. Sarraute, *Entre la vie et la mort*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 668.

<sup>273</sup> J. Willging, *Telling anxiety*, cit., p. 129. Per ulteriori esempi cfr. ivi, pp.130-132.

di una prossima apparizione suggeriscono l'idea che "elle" sia un oracolo.

Lo scrittore continua a invocare la "elle" per tutto il romanzo e ad accostarla, tramite similitudini e metafore, a figure femminili o a produrre personificazioni.

Si può dunque asserire che il pronome di terza persona femminile designa spesso degli oggetti animati e inanimati, "elle" è una elle-cosa o elle-concetto che però, privata del suo referente, finisce con il richiamare una elle-persona di sesso femminile.

Ai fini della nostra analisi «*disent les imbéciles*» offre un'interessante sequenza di casi. Malgrado il romanzo sia costituito da una serie di episodi autonomi esso consente anche un tipo di lettura trasversale. Uno stratagemma particolare, cioè, permette di leggere gran parte del testo come un tutt'uno. A partire dalla fine del terzo episodio fino quasi a quello finale la ripetizione della parola "idée" e del pronome "elle" lascia presupporre un unico discorso. Se nelle prime pagine "elle" appare spesso vicina al suo referente indicando l'idea, proseguendo nel testo i due termini si rincorrono, si scambiano, si allontanano fino a ingenerare confusione e disorientamento:

«Tu suivais ton idée, c'est ainsi qu'on nomme ça. Elle te plaisait, n'est-ce pas? Tu l'admirais? [...] une petite idée, juste à sa mesure.»<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> N. Sarraute, «*disent les imbéciles*», in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 854.

«Alors il te vient... et qu'elle soit la bienvenue, tu me permets quand même de dire ça?... il te vient une idée... [...] — Oui, elle me vient, elle m'amuse, elle me plaît... [...] il n'y a qu'elle... c'est d'elle seule que je m'occupe, je m'oublie complètement... [...]»<sup>275</sup>

«Par moments, une idée se présente... elle m'attire, m'aspire, je m'échappe vers elle au-dehors.»<sup>276</sup>

«La voici donc. Elle se présente. C'est ce qui s'appelle une pensée. Une idée. Une opinion.»<sup>277</sup>

Progressivement il referente “idée” si fa più raro lasciando maggior spazio al pronome:

«Non, c'est d'elle, d'elle seule que je dois me débarrasser... elle qui se répand en moi et me donne ces sensations... ces hallucinations... Vous voyez, je rassemble toutes mes forces, je l'agrippe, je la tiens serrée... [...]»<sup>278</sup>

«Qu'ont-ils jeté sur elle? Il s'élançe pour la dégager, il la saisit...[...] il s'efforce de bien l'agripper, de la tenir, mais elle glisse, toute molle, visqueuse...»<sup>279</sup>

«— Oui, j'ai eu tort. Mais un saint... enfin non, pas un saint... personne n'y résisterait... Écoutez-moi, je vous en supplie... Il n'est pas possible que vous ne perceviez pas... Observez-la... elle bouge... elle se dégage... malgré toutes ces souillures, ces aplatissements... elle n'a rien perdu de sa fraîcheur, de sa vigueur native... [...] je trouve qu'elle a un aspect

---

<sup>275</sup> Ivi, p. 855.

<sup>276</sup> Ivi, p. 856.

<sup>277</sup> Ivi, p. 860.

<sup>278</sup> Ivi, p. 861.

<sup>279</sup> Ivi, p. 867.

assez grossier, quelque chose de clinquant,  
d'un peu commun... Oui, une certaine  
vulgarité.... »<sup>280</sup>

In alcuni punti inevitabilmente il lettore dimentica che il pronome si riferisce a un concetto.

Le azioni compiute da “il” quali «elancer», «agripper», «serrer», «saisir», mentre “elle” «glisse», «bouge», «se dégage» fanno pensare a un corpo a corpo tra due individui. Anche la parola «aspect», l'aggettivo «grossier» e il sostantivo «vulgarité» si prestano a equivoci in quanto frequentemente associati a una persona.

Il disordine iniziale lascia spazio gradualmente alla perdita del referente. Alla fine del quarto episodio si assiste a una vera e propria personificazione del pronome. Il testo suggerisce una persona fisica e non un'idea.

Il rapporto di “elle” con il soggetto che la pensa è simile all'amore:

«La voici. Ils sont seuls à présent, tous les deux. Ceux qui ne l'ont pas honorée comme elle le mérite, les imbéciles ont été chassés. Et lui, qui est intelligent, il lui a offert une demeure digne d'elle, un palais de grand seigneur où elle pourra se sentir chez elle, dans le calme, en sécurité.»<sup>281</sup>

Entrambi sono connotati positivamente e se “il” è «puissant» e «audacieux», anche “elle” gode di qualità umane: «forte», «saine»,

---

<sup>280</sup> Ivi, pp. 867-868.

<sup>281</sup> Ivi, p. 869.

«pure» e «noble». Non solo sentimento spirituale ma anche fisico. La relazione, definita «voluptueuse intimité», è descritta in un crescendo di verbi che evocano un rapporto sensuale:

«Ils se serrent de plus en plus l'un contre l'autre, ils ne se quittent plus, appuyés l'un sur l'autre ils explorent leur domaine, ils s'avancent toujours plus loin...»<sup>282</sup>

Di questo amore viene raccontata persino la fine: è “elle” a scappare e a rinunciare alla «orgueilleuse solitude à deux», e lui, rassegnato, ad accettare e a comprendere:

«Et puis petit à petit elle se dégage, la voici qui s'écarte, prend ses distances... ils ne peuvent plus se contenter, elle et lui [...] Elle va finir par s'étioler, par dépérir, enfermée ainsi avec lui... Elle a besoin de se monter, de se répandre... et il le comprend, il faut qu'elle sorte, qu'elle s'aère, qu'elle se retrempe, qu'elle se fasse admirer, consacrer... »<sup>283</sup>

“Il” e “elle” appaiono dunque come gli elementi di una coppia d'innamorati. Tutto ciò concorre a produrre la prepotente associazione “elle”=donna.

In realtà il testo trae volutamente in inganno e, quando ormai si credeva di aver a che fare con una donna, torna il vero referente “idée”:

---

<sup>282</sup> Ibidem.

<sup>283</sup> Ibidem.

«C'est à peine s'il la reconnaît... tant de temps s'est écoulé depuis qu'il a cessé de s'en occuper, et il n'a jamais songé à la revoir... Mais c'est bien elle... et on voit qu'elle a fait son long chemin... de quel respect elle est entourée, de quel air fier de la connaître depuis toujours, d'être de ses intimes ils la présentent... — Mais vous semblez surpris, vous paraissez tout étonné... Il bafouille... — Mais non, pas du tout... enfin si, tout de même un peu... quand je me rappelle comme autrefois... quand j'essayais de l'aider, quand je la poussais... gauchement, je l'admets, je ne savais pas du tout m'y prendre... avec quel dédain on la considérait... on lui trouvait un aspect commun, assez vulgaire... [...]. Quant à moi, je ne m'y suis jamais trompé... il n'y avait rien dans cette idée qui ne porte déjà votre marque... [...].»<sup>284</sup>

Nel sesto episodio il pronome subisce un'ulteriore personificazione. Il referente appare dopo un lungo periodo nel quale “elle” viene mostrata come un essere femminile. Ad essere evocato è nuovamente un rapporto d'amore:

«Mes yeux la suivent... elle chemine, je vois surgir de toutes parts sur son passage et attirés par elle se rassembler... je la pousse doucement, je ne peux en détacher mes yeux... Vous voyez, rien que de vous en parler elle prend forme... de la consistance, grâce à vous... — C'est très gentil de votre part... mais franchement, je dois avouer... je ne vous suis pas tout à fait... Je reconnais qu'elle est assez séduisante... [...].»<sup>285</sup>

---

<sup>284</sup> Ivi, pp. 869-870.

<sup>285</sup> Ivi, pp. 880-882.



Lo sguardo di “il” può essere mentale, “elle” però cammina, compie cioè un’azione fisica. Tuttavia occorre tener conto dell’atmosfera creata dai verbi «surgir», «prendre forme», e dal sostantivo «consistance» che rendono la situazione referenziale equivoca. “Elle” potrebbe essere una persona che appare come in un sogno o un’idea appunto. Uno dei due interlocutori, i “tirets” ne segnalano due, mostra un atteggiamento carnale verso “elle”:

«Ses yeux luisent, des gouttelettes de salive brillent sur ses lèvres retroussées... il la saisit, il la palpe fébrilement, la serre, l’écrase....»<sup>286</sup>

Se è il testo a esporsi e a suggerire la possibilità di una “elle” contesa è esso stesso a mettere ordine e a chiarire. Il pronome, infatti, non appare, è il referente a essere espresso: si tratta di un’associazione, “l’idée” è assimilata a una debuttante, è intatta, virginale ma non si tratta di un individuo di sesso femminile:

«[...] tu as commis l’imprudence de te commettre avec moi, de me présenter ta belle idée encore intacte, virginale... avoue que pour une débutante, pour sa première sortie tu aurais vraiment pu mieux trouver... Comment veux-tu que je résiste,

---

<sup>286</sup> Ivi, p. 881.

l'occasion est trop belle... Mais ne te fâche donc pas, on a le droit, non?»<sup>287</sup>

Pur se in numero minore rispetto al pronome maschile singolare, anche in *Tu ne t'aimes pas*, quello femminile compare in più occasioni. Non è possibile asserire con certezza se una delle prime<sup>288</sup> –“elle”– del testo si riferisca a una donna in quanto il pronome si sostituisce a «personnalité». Nonostante il genere grammaticale sia al femminile, quello dell'individuo in questione rimane dunque indeterminato. “Personalità” è, infatti, uno dei pochi termini neutri riferibili indistintamente sia a un uomo che una donna. Tuttavia il pronome viene ripetuto a più riprese tanto da suggestionare il lettore e fargli credere che si tratti di un essere di sesso femminile. Il “Nous” continua a parlare di «une de ces personnalités» designandola semplicemente con “elle”<sup>289</sup>:

« — [...] elle ne sait que trop bien qui elle est...»

«— [...] quand elle était là, comme on dit encore si bien, il n'y en avait plus que pour elle...»

«— Et elle nous avait invités à passer seuls avec elle un moi de vacances.»

«— [...] nous avons perçu en elle comme un retrait... une contradiction... [...].»<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Ibidem.

<sup>288</sup> La prima “*Elle*” del testo si riferisce a «exception» e compare una sola volta: «C'est certain... et ils sont le plus grand nombre. Tu étais une exception... elle a attiré l'attention.», ivi, p. 1152.

<sup>289</sup> Si tratta comunque di un essere esterno al “Nous”.

Ad accentuare il dubbio che si tratti di un individuo di sesso femminile sono gli apprezzamenti che “elle” rivolge al “Nous”. Essi fanno pensare ai commenti di una donna innamorata<sup>291</sup>:

«— On nous a rapporté qu’elle disait à qui voulait l’entendre qu’elle avait passé avec nous un mois inoubliable, délicieux...»

«— Elle se répandait partout en louanges sur notre personnalité... Elle n’avait pas souvent rencontré quelqu’un de si délicat, tolérant, équilibré, intelligent... enfin tout ce que nous pouvions apprendre de plus stupéfiant...»

«— C’était donc là celui que nous avions été. Celui qu’elle avait invité. Celui qu’elle avait reçu. Le compagnon qu’elle avait connu... resté égal à lui-même et digne d’elle... »<sup>292</sup>

“Elle” riappare ancora a distanza di una quarantina di pagine. Questa volta senza alcun referente preciso. Non si sa se si tratta della medesima persona incontrata in precedenza o se di una nuova<sup>293</sup>. La suggestione che si tratti di una persona si impone in maniera sempre più incisiva.

---

<sup>290</sup> N. Sarraute, *Tu ne t’aimes pas*, ed. cit. , pp. 1192-1193.

<sup>291</sup> In quasi tutti i passaggi presi in considerazione l’amore gioca un ruolo importante, si rimanda al paragrafo 3.4, pp. 182-210.

<sup>292</sup> N. Sarraute, *Tu ne t’aimes pas*, ed. cit. , p. 1197.

<sup>293</sup> Secondo Valérie Minogue si tratta di una donna piena di amore di sé. A suo avviso solo chi non si ama rimane indeterminato mentre chi si ama nel testo è facilmente identificabile come uomo o come donna, vedi V. Minogue, *Notice à Tu ne t’aimes pas*, ed. cit. , p. 1965.

“Elle” si è ferita al pollice con una cesoia, il suo atteggiamento ricorda quella di una bimba che dopo essersi fatta male corre dai genitori:

«— Et celle-ci, qui nous revient, courant vers nous le long de l’allée, tenant tendue en avant sa main, le pouce écarté... elle monte sur la terrasse... chacun se lève, s’approche, examine l’entaille sur son pouce d’où coule du sang.»<sup>294</sup>

È curioso notare come “Elle” ricordi prepotentemente un altro personaggio sarrautiano, Germaine Lemaire. In primo luogo possiede una schiera di eletti reclutati tra le fila del “Nous”:

«— Pourquoi continue-t-elle toujours à nous laisser faire partie de ceux qu’elle a choisis de garder auprès d’elle?»

«— Des élus... peu nombreux... »

«— Qu’elle a préférés et rassemblés... [...]»<sup>295</sup>

I prescelti la considerano una sorta di divinità o di oracolo. La valutazione che essi danno di lei è simile a quella che Alain ne *Le Planétarium* formula su Germaine. “Elle” possiede l’onniscienza, emette sentenze, irradia luce, guarisce:

---

<sup>294</sup> Ivi, p. 1235.

<sup>295</sup> Ivi, p. 1259.

«— Ils sont tous absolument certains qu'elle sait... elle ne peut pas se tromper... personne ne peut le savoir mieux qu'elle... elle sait où est le bien, où est le mal.»

«— Ce n'est pas seulement de son regard, de sa façon de nous faire connaître la sentence...»

«— Ça se dégage d'elle partout, toute sa personne le propage.»

«— Des radiations... nous étions tous irradiés...»

«— Comment se produisent des guérisons?»

«— On peut dire que nous devons la nôtre à un miracle... peut-on appeler autrement ce qui nous est arrivé, cette soudaine révélation?»<sup>296</sup>

Il campo semantico è carico di termini trascendentali: «croyance», «illumination», «miracle», «révélation». Lontano da lei il “Nous” si ritrova «dans les ténèbres»<sup>297</sup>.

Ad ogni modo i dati a disposizione per determinare con certezza cosa o chi “Elle” sia, rimangono volutamente insufficienti.

Le parole proferite dal “Nous” dinanzi a questa presa di coscienza potrebbero essere pronunciate dal lettore:

«— Pour paraître devant nous elle se déguise... Elle préserve son incognito.»<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Ivi, pp. 1259-1260.

<sup>297</sup> Ivi, p. 1260.

“Elle” custodisce, dunque, il mistero sul suo essere; deve mantenerlo perché la sua identificazione umana o non umana non è importante ai fini della poetica sarrautiana, ciò che conta è la facoltà di recidere il velo delle apparenze e innescare i tropismi. Allo stesso tempo, paradossalmente, anche lo stratagemma linguistico, gioco referente-pronome, dando spazio a un cospicuo numero di personificazioni femminili, permette alla Sarraute di mostrare cosa c’è sopra a quel velo e rivelare cioè un repertorio di stereotipi che analizzeremo nel capitolo successivo.

---

<sup>298</sup> Ivi, p. 1236.

### 2.3 Verso la differenziazione

Se su un piano concettuale la Sarraute cerca l'obliterazione delle differenze in favore dell'universalità e dell'indifferenziazione, le differenze paiono comunque tornare nell'opera.

Sebbene la scrittrice proceda, ad esempio, verso l'eliminazione del genere dalla scrittura, la diversità sessuale sembra non poter prescindere dalle questioni linguistiche e pare manifestarsi nelle relazioni interpersonali, specie nei primi romanzi.

La non-distinzione delle soggettività proclamata a livello "tropismique" è, infatti, messa duramente alla prova dal carattere differenziale e discriminatorio del linguaggio che categorizzando distingue e caratterizza. Il linguaggio ha infatti carattere «performative rather than constative»<sup>299</sup>, ovvero determina, crea il personaggio.

Pertanto nonostante l'interiorità umana sia per Sarraute una zona neutra e nelle dinamiche psichiche il sesso non intervenga, da un punto di vista relazionale e grammaticale quella tra maschile e femminile è la prima differenza da affrontare. La scrittrice lamenta la mancanza di termini che possano designare indistintamente l'uomo o la donna senza dare un immediato orientamento di genere. Soprattutto la lingua francese rispetto al russo e al tedesco si rivela estremamente sessista. Inoltre parole come «être humain» o «individu» sono considerate inadeguate. La prima è definita

---

<sup>299</sup> A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit. , p. 63.

ridicola, la seconda fuorviante perché pone l'osservatore all'esterno della coscienza. È esattamente questa proiezione esteriore che fa sì che i personaggi vedano gli altri come personaggi e che li ingabbino in categorie e definizioni:

«C'est l'être humain pour moi, le neutre. Il y a un mot pour ça en russe c'est 'tcheloviek' et en allemand 'Der Mensch', l'être humain, homme ou femme, [...] peu importe le sexe. En français 'être humain' est ridicule. [...] (individu) C'est quelqu'un vu de l'extérieur.»<sup>300</sup>

In *A propos de Tu ne t'aimes pas* Valérie Minogue sostiene che, benché il testo cerchi di minimizzare «la distinction sexuelle» usando termini «indécis», alcune «figures [...] sont facilement identifiables comme hommes ou femmes» proprio perché «extérieures»<sup>301</sup>.

D'altro canto Ann Jefferson attribuisce alla presenza dell'Altro l'introduzione del genere nel romanzo sarrautiano; altro inteso sia come personaggio che come lettore:

«However insistently she may assert that sexual differences do not count— either at the level of tropism or at the level of writing— they repeatedly intrude both in the assumptions that characters make about each other, and in assumptions that readers make about Sarraute. In short, it is the

---

<sup>300</sup> Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit., pp. 149-150.

<sup>301</sup> V. Minogue, *A propos de Tu ne t'aimes pas*, art. cit., p. 157.



presence of the other which reintroduces gender onto the agenda of the novel.»<sup>302</sup>

La differenza sessuale in Sarraute sembrerebbe risultare dalla «social existence»<sup>303</sup> e, in prevalenza, sarebbe ascrivibile al fatto che il soggetto venga visto da un altro. La socialità è condizionata dal visivo, dalla convenzione e dallo stereotipo:

«Social existence is mediated by the visual as much as it is by convention and stereotype.»<sup>304</sup>

Il personaggio sarrautiano aspira a essere visto “au-dedans” e a vedere il “dedans” dell’Altro<sup>305</sup>. Il dramma nasce, non a caso, dalla propria e altrui inettitudine a cogliere in modo sincronico la pluralità che muove il soggetto. Gli altri, in particolare, appaiono come i maggiori imputati in quanto fautori del “jeu de portrait” con il quale assegnano un carattere immutabile. La questione della molteplicità e dell’impossibilità di sintesi si intreccia inevitabilmente con quella linguistica perchè in Sarraute le «human relations» sono indistinguibili dalle «verbal relations»<sup>306</sup>.

La lingua non restituisce la pluralità che abita il soggetto. Essa riduce e definisce non solo costringendo il mondo interiore in

---

<sup>302</sup> A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit. , p. 96.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> Ibidem.

<sup>305</sup> Si pensi soprattutto alla figura del narratore: al “Je” del *Portrait*, a quello di *Martereau* e a Alain ne *Le Planétarium*.

<sup>306</sup> A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit. , p. 63. A. Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, New York, Peter Lang, 1988, p. 185. La Sarraute si spingerà fino all’estremo con l’ultimo romanzo, *Ouvrez*, dove i personaggi sono appunto le parole.

un'unica individualità ma persino attribuendogli un sesso. Il personaggio si trova allora imprigionato o a imprigionare l'interlocutore in una "carapace" superficiale. Ne deriva la presenza di quelle «belles poupées, destinées à amuser les enfants»<sup>307</sup> che interrompono «le courant tropismal»<sup>308</sup>, quei manichini «aux contours lisses et rigides»<sup>309</sup> che a volte la scrittrice ci pone davanti.

Il carattere pietrificante del linguaggio pare avere maggior presa sulle donne, a esso si associa il potere esercitato dallo sguardo. Quest'ultimo motivo è di fondamentale importanza in Nathalie Sarraute. Il personaggio prende forma sotto lo sguardo dell'Altro. Lo sguardo concorre alla creazione di stereotipi e inevitabilmente alle differenziazioni di genere:

«The gaze in Sarraute's fiction is almost always a vehicle for the construction of stereotypes; and gender differences are common currency in the repertoire of these stereotypes.»<sup>310</sup>

Indipendentemente dal loro sesso, i personaggi sono perennemente e vicendevolmente soggetti a un acuto sguardo reciproco. Tuttavia quelli femminili, in particolar modo, sono generalmente presentati come "oggetto visivo" e considerati «De la marchandise à l'étalage»<sup>311</sup>. Essi sono dei magneti che

---

<sup>307</sup> N. Sarraute, *Conversation et sous-conversation*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. p. 1590.

<sup>308</sup> A. Clayton, *Coucou...attrapez-moi*, in "Revue des Sciences Humaines", cit. , p. 8.

<sup>309</sup> Ibidem.

<sup>310</sup> A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit. , p. 102.

<sup>311</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. p. 193. Il mostrarsi, in Nathalie Sarraute, è considerato prerogativa delle donne. Ne *Le Planétarium* il gusto per

attragono lo sguardo, la nonna di «*disent les imbéciles*», per esempio:

«Une chose, vous avez vu cela. Un objet, posé là devant nous, étalé, offert... Ses doux cheveux, sa joue soyeuse, l'émail miroitant de ses yeux, les fossettes de ses mains dodues posées sur ses genoux, sur sa jupe aux replis douillets... »<sup>312</sup>

Solo apparentemente indifferente alla vanità femminile, la madre di Natacha riesce a calamitare l'attenzione di chi la circonda:

«Je ne peux pas la revoir se regardant dans un miroir, se poudrant... seulement son coup d'œil rapide quand elle passait devant une glace et son geste pressé pour remettre en place une mèche échappée de son chignon, rentrer une épingle à cheveux qui dépasse. Elle ne paraissait guère se préoccuper de son aspect... Elle était comme au-dehors... Hors de tout cela. [...] C'est ainsi qu'elle m'apparaissait. Je la trouvais souvent délicieuse à regarder et il me semblait qu'elle l'était aussi pour beaucoup d'autres, je le voyais parfois dans les yeux des passants, des marchands, des amis, et bien sûr, de Kolia.»<sup>313</sup>

---

l'esibizione di Alain viene interpretato dal suocero come un atto di prostituzione e Alain stesso definito «une putain». Alain è ricondotto cioè al mondo femminile: «[...] des racontars idiots, des cancans, des mensonges...des papotages grossiers... des bonnes femmes...et lui, la pire, paradant, voulant briller, une vraie petite putain [...]», Id., *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 352.

<sup>312</sup> N. Sarraute, «*disent les imbéciles*», in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 842. Per l'analisi della nonna si rimanda a cap. 3.3., pp. 176-180.

<sup>313</sup> Id., *Enfance*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1040.

«[...] J'aimais l'air d'admiration, presque d'adoration qu'il [Kolia] avait parfois quand il regardait maman [...].»<sup>314</sup>

Il rapporto che ha con sua figlia è espresso nei termini di una «visual attention»<sup>315</sup>. La donna rifugge i compiti materni e a prendersi cura della piccola Natacha è sempre qualcun altro:

«Quand la fièvre est tombée, je peux m'asseoir dans mon lit... Une femme de chambre envoyée par ma tante fait le ménage, refait mon lit, me lave, me coiffe, me donne à boire, me nourrit... Maman est là aussi, mais je ne la vois qu'assise à la table en train d'écrire sur d'énormes pages blanches qu'elle numérote avec de gros chiffres, qu'elles couvre de sa grande écriture, qu'elle jette par terre à mesure qu'elle les a remplies. Ou alors maman est dans un fauteuil en train de lire...»<sup>316</sup>

Più che una figura amorevole, la mamma è un'icona da osservare ed è percepita nel suo ruolo di scrittrice. Il contatto che si stabilisce tra le due è di tipo visivo: Natacha guarda ed è guardata di rimando dalla madre, legge dentro ai suoi occhi e soltanto in seguito ne cerca l'abbraccio:

«Il a suffi d'un geste, d'un mot caressant de maman, ou simplement que je la voie, assise dans son fauteuil, lisant, levant la tête, l'air surpris quand je m'approche d'elle et lui parle, elle me regarde à travers

---

<sup>314</sup> Ivi, p. 1028.

<sup>315</sup> A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit., p. 105.

<sup>316</sup> N. Sarraute, *Enfance*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1008.

son lorgnon, les verres agrandissent ses yeux mordorés, ils paraissent immenses, emplis de naïveté, d'innocence, de bonhomie... et je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur sa peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues.»<sup>317</sup>

La madre esce perdente dal confronto con una bambola vista in vetrina:

«Comme elle est belle... je ne peux m'en détacher, je serre plus fort la main de maman, je la retiens [...] pour que je puisse encore regarder dans la vitrine cette tête... la contempler...»

«Et je ne sais toujours pas ce qui m'a poussée ce jour-là à m'emparer de ce "Elle est belle" qui adhérerait si parfaitement à cette poupée de coiffeur, qui semblait être fait pour elle, et [...] à essayer de le faire tenir aussi sur la tête de maman. Je n'ai d'ailleurs gardé aucun souvenir de cette opération que j'ai pourtant dû accomplir... seul m'est resté le malaise, la légère douleur qui l'a accompagnée et sa phase ultime, son aboutissement quand j'ai vu... comment ne pas le voir?... c'est évident, c'est certain, c'est ainsi: Elle est plus belle que maman.»<sup>318</sup>

Oggetto esposto è pure Gisèle ne *Le Planétarium*. Su di lei, da parte della madre, è compiuta «une opération de séchage et de réduction». Gisèle è una bambola «qu'on examinera comme une curiosité exposée derrière la glace d'une vitrine...»<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup> Ivi, p. 1009.

<sup>318</sup> Risp. Ivi, p. 1039 e p. 1041.

<sup>319</sup> Id., *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. p. 375.

Secondo la Jefferson lo sguardo dell'Altro oltre a produrre il "gender" determina anche l'identità e le disposizioni emozionali degli individui dividendoli in uomini e donne. Inoltre «Women are even more prone than men to this form of fascination with their image [...] more susceptible to the gaze of the other and more in need of the consecration that it brings»<sup>320</sup>. È la Sarraute stessa a sostenere che, nella sua opera, la donna si compiace dell'"image" che le viene attribuita tanto da coincidere con essa:

«Q.: *Il me semble que, dans vos romans, vous soulignez les qualités les plus défavorables chez les femmes. Êtes-vous d'accord avec cette interprétation?*

N. S.: [...] Les femmes, en état d'infériorité sont vues comme ça, elles se conditionnent de cette façon-là. [...] Au monde des apparences, les femmes se prêtent à l'image qu'on se fait d'elles, elles se soumettent au regard d'autrui.»<sup>321</sup>

Attraverso il "Je" del *Portrait*, la scrittrice esamina da vicino il processo di adesione al personaggio-"femme". Il vasto repertorio di rappresentazioni femminili proveniente da «livres», «pièces de théâtre», «films», «tableaux», «chromos», «affiches du métro», «réclames», «préceptes édités par les fabricants de poudre de lessive ou de crème de beauté» non è considerato dalle donne come un'imposizione, al contrario esso rappresenta un'opportunità.

---

<sup>320</sup> A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit. , p. 104.

<sup>321</sup> G. E. Kaiser, *Interview de Nathalie Sarraute*, in "Romans 20/50", n° 4, 1987, p. 125.

L'abilità delle "femmes" consiste nell'attingere da questo catalogo e nel comporre il personaggio che permetterà loro di proteggersi e di mostrarsi:

«[...] elles avaient réussi à attraper, par-ci par-là, dans tout ce qu'elles trouvaient autour d'elles, des bribes, des brindilles qu'elles avaient amalgamées pour se construire un petit nid [...]. C'était extraordinaire de voir avec quelle rapidité, quelle adresse, quelle vorace obstination, elles happaient au passage, faisaient sourdre de tout [...] c'était extraordinaire de voir comme elles savaient saisir dans tout ce qui passait à leur portée exactement ce qu'il fallait pour se tisser ce cocon, cette enveloppe [...] cette armure dans laquelle ensuite, sous l'oeil bienveillant des concierges, elles avançaient [...]: des grand-mères, des filles, des femmes maltraitées, des mères [...].»<sup>322</sup>

I verbi «attraper», «soudre», «saisir» rafforzati da «réussir», «faire», «savoir» e il verbo «happer», suggeriscono il coinvolgimento attivo delle donne e smorzano l'atmosfera impalpabile generata dai verbi quali «jaillir», «couler» riferiti alle immagini. Le "femmes", almeno in un primo momento paiono non subire il processo.

Il verbo «happer» oltre all'accezione di «attraper brusquement et avec violence» significa «adhérer fortement»<sup>323</sup>. E infatti «les images» evocate nel primo passaggio dalle "Elles", nel secondo, finiscono con il fissarsi e combaciare perfettamente con loro. È

---

<sup>322</sup> N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. p. 58.

<sup>323</sup> *Dictionnaire de la langue française, Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008, p. 1071.

come se investite da questo flusso, le donne ne venissero animate e insieme possedute, come bambole in cui viene soffiata dentro la vita<sup>324</sup>:

«Il m'est arrivé parfois, étant assis près d'elles dans une salle de spectacle, de sentir, sans les regarder, tandis qu'elles écoutaient près de moi, immobiles et comme pétrifiées, la trajectoire que traçaient à travers toute la salle ces images, jaillies de la scène, de l'écran, pour venir se fixer sur elles comme des parcelles d'acier sur une plaque aimantée. J'aurais voulu me dresser, m'interposer, arrêter ces images au passage, les dévier, mais elles coulaient avec une force irrésistible droit de l'écran sur elles, elles adhéraient à elles, et je sentais comme tout près de moi, dans l'obscurité de la salle, immobiles, silencieuses et voraces, elles les agglutinaient.»<sup>325</sup>

Il disprezzo che lo zio rivolge verso moglie e figlia in quanto donne, incontra prima indifferenza e poi condiscendenza. Entrambe subiscono il fascino della “forma” nella quale sono state rinchiusi:

«Elles soutiennent sans broncher son regard hostile, glacé, qui devrait les forcer à se serrer l'une contre l'autre peureusement [...] mais elles ne sentent rien, ou peut-être ne peuvent-elles plus quitter cette forme où un charme jeté par lui les tient enfermées,

---

<sup>324</sup> L'unica vita possibile per loro è quella dentro allo stereotipo.

<sup>325</sup> N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 58. Il narratore pare dar voce alla Sarraute stessa, la sua amarezza nel non riuscire a bloccare “les images” ricorda quella della scrittrice che è cosciente della visione stereotipa della donna.



ou bien, prises de vertige et se sachant condamnées tendent-elles d'elles-mêmes, pour précipiter leur sort, la tête sous le couperet, ou, trop sûres d'elles et se sentant soutenues par tous, encouragées, veulent-elles le défier [...].»<sup>326</sup>

Pertanto madre e figlia paiono non scomporsi dinnanzi alla parabola discendente che, «malgré elles», le attraversa. La catena, “gaieté”→“facilité”→“sécurité”→“frivolité”, procede dalla connotazione positiva della gaiezza verso quella negativa della frivolezza. Inoltre i termini si accompagnano ad aggettivi dispregiativi («débile- molle -paresseuse») <sup>327</sup>:

«[...] à cette espèce de gaieté débile, d'excitation molle à laquelle elles s'abandonnent parfois [...], grisées de facilité, de sécurité paresseuse, de frivolité... [...].»<sup>328</sup>

La stessa “tante” Berthe resta fedele al personaggio cucitole addosso. Nonostante la ripugnanza alla maschera assegnata, assume i caratteri della propria caricatura:

«[...] une maniaque [...] elle sait bien que c'est ce qu'elle est pour eux, mais elle n'a pas la force de se dominer, et puis elle sent qu'il est préférable au contraire de forcer encore grotesquement les traits de cette caricature d'elle-même qu'elle voit en eux, de se moquer un peu d'elle-même avec eux

---

<sup>326</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 193.

<sup>327</sup> Per quanto riguarda la frivolezza cfr. cap. 3.1., pp. 132-147.

<sup>328</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 193.

pour les amadouer, les désarmer... elle prend un ton infantile pleurnicheur... [...]»<sup>329</sup>

A causa dell'intromissione nella vita di Alain<sup>330</sup>, la donna provoca in suo fratello «une curieuse sensation d'asphyxie». In una delirante e macabra immagine di morte Pierre la paragona a una «pierre tombale». Di questa statua funerea lei stessa è fautrice:

«[...] elle, assise sur eux, pesant sur eux de tout son poids, belle effigie d'elle-même en marbre — qu'elle a fait construire et qu'elle contemple à l'avance avec satisfaction — installée pour toujours sur la dalle ornée d'urnes de bronze du caveau familial [...]»<sup>331</sup>

Anche Germaine Lemaire non è immune dall'auto-fascinazione. Germaine necessita di ammirazione per sentirsi consacrata nel suo ruolo di donna. Si presta allo sguardo altrui e negli altri cerca se stessa, ama essere osservata e non osservare. È incline a quello che Jefferson definisce «this use of people as mirrors and sources of adulation»<sup>332</sup>. Il mondo, infatti, assolve, ai suoi occhi, la funzione di uno specchio:

---

<sup>329</sup> Id., *Le Planétarium*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 345.

<sup>330</sup> Berthe si è presa cura del piccolo Alain rimasto orfano di madre. Per tale ragione Pierre la considera «une usurpatrice» (ivi, p. 421); «elle s'introduisait dans son nid, lui prenait son petit» (ivi, p. 435). Berthe incarna allora anche lo stereotipo dell'orchessa delle fiabe.

<sup>331</sup> Ivi, p. 499.

<sup>332</sup> A. Jefferson, *Fiction and Theory*, cit. , p. 108.

«[...] Maine n’observe pas beaucoup les gens... Oui, c’est étonnant [...]. Pour Maine, voyez-vous, les gens c’est des miroirs. C’est des repoussoirs.»<sup>333</sup>

Germaine più degli altri pare muoversi su «un champ scopique où prennent place diverses tentatives de séduction et d’assimilation»<sup>334</sup>:

«[...] il faut faire chaque fois l’effort de basculer de leur côté. Et de là, de leur place se voir.»

Per appagare la sete narcisistica di legittimazione e di riconoscimento Mme Lemaire si attornia di un’élite prettamente maschile. Per «être enfin digne [...] de faire partie de la petite cohorte des initiés» occorre, «faisant un effort visible», apprezzare prima di tutto la sua bellezza, essere «prêt à exterminer les ignorants, les infidèles — ces brutes répugnantes» che preferiscono «laisser leurs regards» su «cover-girls» e «stars» :

«[...] là, dans ce menton, ce nez... elles se répandent partout... et du visage entier — comment peut-on s’y méprendre? Qui oserait protester? — rayonne une secrète et rare beauté. [...] ils répondaient aux bonnes gens qui [...] s’étonnaient naïvement, ne comprenaient pas... “Mais non, Germaine Lemaire est très belle [...]”»<sup>335</sup>

---

<sup>333</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 447.

<sup>334</sup> R. Le Huenen, *Le regard, les signes et le sujet*, in “Revue des Sciences Humaines”, art. cit. , p. 114.

<sup>335</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit. , pp. 393-394.

Ancorata alla vanità e all'insicurezza femminile e mossa da un continuo «besoin d'adulation»<sup>336</sup>, Germaine richiede ai suoi adepti «une longue initiation»<sup>337</sup>.

Disillusa dall'impossibilità di ottenere approvazione e stima dal padre di Alain, Mme Lemaire sprofonda in sensazioni cupe. Sotto lo sguardo impietoso di Pierre si sente disfare prima di tutto come donna:

«[...] Elle s'était sentie soudain exposée, rosissant, frissonnant sous ce regard d'où coulait sur elle et la recouvrait une rancune froide, un mépris d'homme choyé [...], un dégoût d'amateur délicat pour une femme... mais elle n'avait pas l'air d'une femme, elle était quelque chose d'informe, [...] un monstre affreux, toute décoiffée, [...] elle s'était sentie toute molle, grise, grasseuse, comme mal lavée... le regard impitoyable traquait en elle une faute, la plus grave de toutes, un crime, un sacrilège...»<sup>338</sup>

Il ritratto che ne fa la Sarraute è di una scrittrice fortemente marcata dal sesso, che usa l'identità femminile sfoderando le armi a sua disposizione, non per ultima l'avvenenza.

Al loro primo incontro l'effetto che Germaine ha su Alain è di tipo puramente estetico. Germaine è paragonata a una statua azteca, a un oggetto dunque da sottoporre a sguardo, e sebbene i lineamenti non siano propriamente aggraziati, la donna è attraente:

---

<sup>336</sup> Ivi, p. 404.

<sup>337</sup> Ivi, p. 393.

<sup>338</sup> Ivi, p. 455.

«Elle est belle, “Germaine Lemaire est belle”, ils ont raison, c’est évident. Là... dans la ligne de sa joue, de sa paupière, de son front... il y a quelque chose qui fait penser à ce qu’il a découvert, à ce qu’il a prélevé sur certaines têtes de statues précolombiennes, aztèques...»<sup>339</sup>

L’impressione iniziale concerne l’aspetto e non il talento: Alain vede la donna e non la scrittrice. Persino la «sensation pénible», avvertita al suo cospetto, scaturisce dalla contemplazione della sua fisicità, da «ce coin de lèvre qui s’enfonce un peu trop dans sa joue», da «le mouvement de cette bouche mince»<sup>340</sup>, da «cette courbe un peu molle, un peu ingrate... pauvre... vulgaire... des ailes du nez, du menton»<sup>341</sup>.

Ancora una volta a essere chiamato in causa è lo sguardo: «il ne faut pas arrêter, appuyer là son regard... qu’il glisse... ne pas voir [...]»<sup>342</sup>

Nel momento in cui la “donna” aderisce alla “scrittrice”, Germaine scopre di non poter più controllare la propria immagine. Designata da una rivista letteraria come la Madame Tussaud del romanzo attuale per la sua abilità nel creare personaggi statici e senza vita, Germaine rimette in discussione se stessa. Turbata dal «parfum mortel» che si propaga da questa definizione, la scrittrice tenta una debole resistenza prima di rassegnarsi al paragone. La sua opera è accusata di fissità nella sua interezza:

---

<sup>339</sup> Ivi, p. 393.

<sup>340</sup> Ivi, p. 394.

<sup>341</sup> Ivi, p. 393.

<sup>342</sup> Ivi, p. 394.

«Comme c'est inerte. Pas un frémissement. Nulle part. Pas un soupçon de vie. Rien. Tout est figé. Figé. Figé. Figé. Figé. Complètement figé. Glacé. Un enduit cireux, un peu luisant, recouvre cela. Une mince couche de vernis luisant sur du carton. Des masques en cire peinte. De la cire luisante. Un mince vernis... [...] Ce n'est pas vrai... [...]. Elle sent que la vie est là... la réalité... [...] la vie est là, captée, elle fait vibrer doucement ces belles formes pures... Mais non... rien ne vibre... Rien... Ce sont des moulages de plâtre. Des copies. [...] Pas la moindre vie. C'était une illusion. C'était de l'autosuggestion. Tout est creux. Vide. Vide. Vide. Entièrement vide. Du néant. Un vide à l'intérieur d'un moule de cire peinte.»

Germaine esce dolorante dalla rilettura che la colpisce nel suo narcisismo. La morte che traspare dai suoi romanzi la contagia, la rende «seule» e fa di lei «un astre mort». È la fragilità di donna a venir fuori: Germaine è «comme une femme abandonnée sur les ruines de sa maison qu'une bombe a soufflée»<sup>343</sup>.

Laddove il personaggio femminile non si sottrae alla negoziazione della propria immagine con il mondo, anzi finisce con il compiacersene e aderirvi completamente, quello maschile sembra fare resistenza.

Il “Je” di Martereau si sente inondare di «rage» e «honte» dinnanzi agli «indices» che la zia «avait relevés sur moi à mon insu» e alla «image enfantine que ses coups de crayon grossiers ont fait surgir»<sup>344</sup>. Il narratore cercherà di combattere lungo tutto il

---

<sup>343</sup> Ibidem.

<sup>344</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 188.

corso del romanzo l'etichetta di parassita, di nulla facente e perditempo che il mondo vuole appiccicargli addosso:

«[...] c'est la malchance, ma maladie qui m'a amené chez eux, qui m'a forcé d'accepter de vivre auprès d'eux...[...].»<sup>345</sup>

La sua è una sommossa silenziosa e interiore. Al contrario Alain arriverà allo scontro diretto.

Egli si ribella e non accetta il ruolo di buon marito borghese. I «bons principes» ai quali dovrebbe obbedire suscitano in lui sdegno e fastidio:

«Mais si tu crois que vous m'aurez si facilement... Il faut se mutiler pour se calquer sur vos images dont rêvent les dactylos, l'idéal des bonnes d'enfants... le bon mari sérieux, la famille, la carrière... »<sup>346</sup>

La repulsione del giovane si concretizza nel rifiuto delle poltrone di cuoio<sup>347</sup> proposte dalla suocera. Preferendo la vecchia “bergère”<sup>348</sup>, Alain si oppone a tutto ciò di cui “les fauteuils” sono emblema, prima fra tutte l'immagine

---

<sup>345</sup> Ivi, p. 190.

<sup>346</sup> Id., *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 387.

<sup>347</sup> In Nathalie Sarraute gli oggetti sono spesso centri di contestazione. Essi fungono da agenti scatenanti come in una reazione chimica. Persino le cose più banali possono scatenare drammi e battaglie.

<sup>348</sup> La *bergère* d'altro canto è segno di «son esthétisme et de sa désinvolture», V. Minogue, *Notice à Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1801. Tuttavia l'immagine di esteta e letterato non gli viene attaccata addosso dagli altri, è egli stesso che si propone sotto questa veste.

dell'uomo in pantofole che riposa sulla poltrona dopo un'intensa giornata lavorativa:

«Un symbole magnifique. De chez Maple. Inusables. Économiques. Le soir, pour vous satisfaire, ta mère et toi, je chausserai mes pantoufles brodées et je m'assoierai dans le fauteuil en face de toi pour me reposer de mes travaux [...]. Les fauteuils de cuir [...] c'est l'insouciance, la négligence de l'artiste, du savant [...].»<sup>349</sup>.

In seguito, respingendo il piatto di «carottes râpées» offerto dalla suocera, Alain rinnegherà persino il «rôle de gendre»<sup>350</sup>:

«Alain m'a dit qu'il aimait les carottes rapées. Elle est à l'affût. Toujours prête à bondir. Elle a sauté là-dessus, elle tient cela entre ses dents serrées. Elle l'a accroché. Elle le tire... Le ravier en main, elle le fixe d'un oeil luisant. Mais d'un geste il s'est dégagé — un bref geste souple de sa main levée, un mouvement de la tête... “Non, merci...” Il est parti, il n'y a plus personne, c'est une enveloppe vide, le vieux vêtement qu'il a abandonné dont elle serre un morceau entre ses dents.»<sup>351</sup>

Il «rappel à l'ordre pour qu'on se remette à marcher droit» intimato da moglie e suocera rimane inascoltato.

Solitamente è la donna che si fa carico di riportare l'uomo nella quotidianità:

---

<sup>349</sup> Ivi, p. 387.

<sup>350</sup> V. Minogue, *Notice à Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1802.

<sup>351</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes* ed. cit., p. 409.



«C'est bon pour ma belle-mère, pour ma femme, de penser à ces choses-là, c'est à elles de me construire un petit nid confortable où je pourrai m'épanouir... C'est leur rôle... [...].»<sup>352</sup>

Nelle quattro ricostruzioni ipotetiche che provano a ricomporre cosa è accaduto a casa Martereau in seguito al patto immobiliare<sup>353</sup> Madame Martereau è vista come l'elemento pragmatico della coppia. In tutte e quattro le versioni, se in lei convivono, alternandosi, fragilità e integrità, rimane costante l'attitudine a «mettre de l'ordre dans tout cela»<sup>354</sup>.

Nella prima scena per placare «la fougue» del marito, «jeune chien lâché dans la prairie», Mme Martereau lo afferra «par la peau du dos» per «le placer, là, nez à terre avec la réalité»<sup>355</sup>

«[...] quand il se penchait à travers la table, discutant, [...] tenant comme elle dit, de grands discours... [...] elle lui dit: “Mais sers-toi, voyons”... ou “Passe donc la sauce, tout refroidit”... nez à terre comme elle tout de suite, dans le réel, le solide, au lieu d'être là à bayer aux corneilles, à perdre son temps à des futilités... des

---

<sup>352</sup> Ivi, p. 388.

<sup>353</sup> Stipulato tra Martereau e lo zio e taciuto da un'ellissi narrativa, il patto verrà reso noto solo più tardi cioè quando lo zio chiederà alla figlia di portare del denaro a Martereau facendosi accompagnare dal “je”. La somma verrà impiegata nell'acquisto della villetta a cui l'uomo farà da prestanome per ragioni fiscali, cfr. Id., *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., pp. 263-264. Successivamente a questi fatti la questione della casa diventerà di estrema importanza perché spingerà i personaggi a chiedersi se Martereau è sincero e onesto o se cerca di trarre profitto dalla situazione.

<sup>354</sup> Id., *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 294.

<sup>355</sup> Ivi, p. 293.

discussions qui ne servent à rien... [...] allons, nez à terre près d'elle [...].»<sup>356</sup>

Coi piedi ben saldi per terra, Mme Martereau tenta di scongiurare le futili preoccupazioni del marito anche nella seconda e nella terza versione:

«Elle passe devant lui avec le plateau chargé sur les bras: “Ouvre-moi la porte, veux-tu”. Son petit ton sec est comme une claque pour le réveiller, le remettre d’aplomb... allons, dégrise-toi un peu, redescends de la lune, [...] il faut faire un effort, arracher les verres déformants, voir les choses comme elle les voit, raisonnablement, les ramener à leurs justes proportions [...].»<sup>357</sup>

«Mon mari s’est laissé impressionner, que voulez-vous, [...] qui sommes-nous, après tout, de petites gens... il faut bien voir les choses comme elles sont, [...] il faut en prendre son parti, non, elle n’a vraiment pas de temps à perdre pour s’amuser à ces délicatesses, à ces souffrances de raffinés. Ce qui la préoccupe, c’est quelque chose de réel [...].»<sup>358</sup>

Nella quarta Martereau è oppresso da «ses interrogatoires doucereux qui aboutissaient aux sempiternelles leçons de morale, aux reproches, aux scènes»<sup>359</sup>. Nel momento in cui a essere in difficoltà è lei, Mme Martereau non si perde d’animo e «arbore

---

<sup>356</sup> Ivi, p. 294.

<sup>357</sup> Ivi, p. 298.

<sup>358</sup> Ivi, pp. 301-302.

<sup>359</sup> Ivi, p. 306.

son expression de victime». Per ottenere ciò che vuole interpreta il ruolo di donna e fedele al suo personaggio se ne compiace:

«Elle a son air faussement résigné, trop doux: la pauvre femme sans défense entre les mains d'une brute... il sait qu'elle se voit ainsi. En ce moment, elle en jouit, triste, faible... Toute la féminité avec sa longue patience, sa souffrance — qu'est-ce que les femmes doivent supporter — chacun de ses gestes l'exprime quand elle vide dans le cendrier les mégots déposés dans les assiettes, examine la nappe en hochant la tête, trimbale le lourd plateau, les bras écartés, les lèvres serrées [...]»<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Ibidem.

## Capitolo 3: Vita di donne

### 3.1 “La femme frivole et bavarde”

In Nathalie Sarraute il ruolo della “femme” appare fortemente stereotipato e in maniera significativa rispetto a quello maschile. La scrittrice ritiene che le donne siano maggiormente caratterizzabili, rispondano meglio a delle categorie e pertanto a delle gabbie linguistiche che le intrappolano in definizioni. In breve la “femme” sarrautiana subisce la «pratique du stéréotype», e cioè quella «activité généralisante et réductrice» che Ruth Amossy definisce come «l’acte mental qui consiste à ramener le singulier à une catégorie générale dotée d’attributs fixes»<sup>361</sup>.

In questa peculiarità, a torto secondo Valérie Minogue, «certains ont vu de l’antiféminisme ou même un mépris des femmes»<sup>362</sup>. In realtà la satira si rivolge contro il conformismo convenzionale secondo il quale la donna risponde a delle tipologie precise. Si tratta di standard positivi che fanno riferimento alla donna in quanto sesso debole e ne valorizzano la graziosità, la fragilità, la delicatezza, o di standard negativi che la rendono un essere malvagio, pettegolo e superbo. La Sarraute denuncia queste categorizzazioni come arbitrarie, la sua opera se ne fa testimone presentandole e combattendole.

Nel commento al *Tropisme* numero X, Huguette Bouchardeau sostiene che «les femmes sont là comme enfermées sous la carapace du modèle féminin dont elles ne savent pas se

---

<sup>361</sup> R. Amossy, *Les idées reçues*, Paris, Nathan, 1991, p. 10.

<sup>362</sup> V. Minogue, *Notes et variantes* in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p.1737.

libérer»<sup>363</sup>. A rafforzare questa considerazione è, continua la Bouchardou, il contenuto stesso delle conversazioni, fedele in tutto a ciò che la società si aspetta:

«On le leur avait toujours dit. Cela, elles l'avaient bien toujours entendu dire, elles le savaient: les sentiments, l'amour, la vie, c'était là leur domaine. Il leur appartenait.»<sup>364</sup>

Rappresentativa di tale atteggiamento è l'espressione «vie des femmes» coniata dalla Sarraute proprio nel *Tropisme* numero X. Espressione che riassume le abitudini futili delle donne impegnate a sorseggiare tisane, mangiare dolci, chiacchierare:

«Dans l'après-midi elles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes. Ah cette vie était extraordinaire! Elles allaient dans des "thés", mangeaient des gâteaux qu'elles choisissaient délicatement, d'un petit air gourmand: éclairs au chocolat, babas et tartes. [...] Elles restaient là assises, serrées autour de leurs petites tables et parlaient.»<sup>365</sup>

L'espressività dei volti è sintomatica della superficialità, il viso è rigido, lo sguardo incapace di cogliere la profondità delle cose e il trucco contribuisce a togliere vitalità quasi si trattasse di bambole o fantocci:

---

<sup>363</sup> H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, cit. , p. 77.

<sup>364</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n° X, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p.16.

<sup>365</sup> Ivi, p. 15.

«Leurs visages étaient comme raidis par une sorte de tension intérieure, leurs yeux indifférents glissaient sur l'aspect, sur le masque des choses, le soupesaient un seul instant (était-ce joli ou laid?) puis le lassaient retomber. Et les fards leur donnaient un éclat dur, une fraîcheur sans vie.»<sup>366</sup>

Speculare al tropismo X è il numero XIII dedicato all'attività considerata frivola per eccellenza, lo shopping. L'accento è posto, oltre che sui dettagli facciali quali ciglia e palpebre, sull'andatura che le donne assumono durante le loro "courses". Esiste un vero e proprio atteggiamento fisico nella pratica dello shopping:

«On les voyait marcher le long des vitrines, leur torse très droit légèrement projeté en avant, leurs jambes raides un peu écartées, et leurs petits pieds cambrés sur leurs talons très hauts frappant durement le trottoir. Avec leur sac sous le bras, leurs gantelets, leur petit "bibi"[...] incliné sur leur tête, leurs cils longs et rigides piqués dans leurs paupières bombées, leurs yeux durs, elles [...] furetaient d'un œil avide et connaisseur.»<sup>367</sup>

Quelle femminili sono poi preoccupazioni irrisorie: se nel Tropisme X si ironizza su «un choix difficile» riguardo all'accostamento di alcuni colori, nel XIII l'oggetto del desiderio è un «objet très banal»:

---

<sup>366</sup> Ivi, p. 16.

<sup>367</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n°XIII, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 19.

«Ici un tweed “à petits carreaux gris et bleus” acquiert une importance démesurée pour ces femmes victimes d’un long entraînement à “la vie des femmes”.»<sup>368</sup>

A circa la metà del Tropismo numero X il pronome di terza persona plurale femminile, “Elles”, viene ripetuto in successione per ben quattro volte e rafforzato una quinta grazie all’avverbio “sempre” che produce un’insistenza:

«Elles, elles, elles, elles, toujours elles, voraces, pépientes et délicates.»<sup>369</sup>

Le “Elles” sono definite con tre aggettivi fortemente qualificativi. Il primo, «voraces», ha insieme valore mortifero ed erotico. Esso riporta all’elemento animale, alla bestialità, evoca l’immagine negativa di mangiatrici di uomini<sup>370</sup>. Queste “Elles” sono tuttavia «délicates». La delicatezza, la fragilità sono tipiche della graziosità femminile che la società intende come innata e che la Sarraute denuncia invece come convenzione. Qualità centrale è l’essere «pépientes». Già in qualche riga precedente il loro ciarlare al tavolo di un bar è paragonato a «une volière pépiante». Il vocìo assillante, che riconduce al motivo della chiacchiera, appare di fondamentale importanza.

---

<sup>368</sup> V. Minogue, *Note sur le texte*, Tropisme n°XIII, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1738.

<sup>369</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n°X, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 15.

<sup>370</sup> Anche altrove nell’opera sarrautiana non sono rari i casi di donne assimilate a piovre, lumache, meduse, cfr. cap. 3.3, p. 167.

In questo tropisme la scrittrice concentra alcuni tratti unanimemente assegnati alle donne. A tal proposito è interessante notare come nella lista delle “*Croyances stéréotypée sur les femmes*”, redatta da un gruppo di psicologi americani, accanto a “douce” appaia l’aggettivo “bavarde”<sup>371</sup>.

In Nathalie Sarraute si insiste molto sul vano parlare come qualità soprattutto femminile.

Il verbo ‘parler’, coniugato alla terza persona plurale, non solo ricorre con una certa frequenza in tutto il tropismo, ma si ripete assumendo un ruolo centrale nell’ultimo paragrafo. Anche in questo punto l’avverbio “sempre” assume particolare valore in quanto rende manifesta un’abitudine reiterata attribuita alle donne. Le “Elles” hanno il potere di intervenire e modificare le cose attraverso il linguaggio. La loro vita, grazie alla manipolazione delle parole, diventa una materia solida e plasmata. L’immagine è quella di parole lavorate e amalgamate come un impasto sul tavolo:

«Et elles parlaient, parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant, puis les retournant encore, d’un côté puis de l’autre, les pétrissant, pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu’elles avaient extraite de leur vie [...], la pétrissant, l’étirant, la roulant jusqu’à ce qu’elle ne forme plus entre leurs doigts

---

<sup>371</sup> R. Amossy, *Les idées reçues*, cit. , p. 170.



qu'un petit tas, une petite boulette grise.»<sup>372</sup>

È noto come impastare e spettegolare siano considerate abitudini prettamente femminili.

Nel *Tropisme* numero II una signora è intenta a parlare con la cuoca, oggetto del pettegolezzo è una famiglia di avari in cui la figlia non è ancora sposata<sup>373</sup>.

A favorire la chiacchiera è il luogo, la cucina, e soprattutto ancora una volta l'attività che le donne sono occupate a svolgere, cioè cucinare. Esiste tra loro una complicità profonda:

«Elle parlait à la cuisinière pendant des heures, s'agitant autour de la table, s'agitant toujours, préparant des potions pour eux ou des plats, elle parlait, critiquant les gens qui venaient à la maison, les amis. [...] Ils sont avares, avares tous, et ils ont de l'argent, ils ont de l'argent, c'est dégoûtant. Et ils se privent de tout. — Ah! Non, disait la cuisinière, non, ils ne l'emporteront pas avec eux. Et leur fille, elle n'est toujours pas mariée [...]»<sup>374</sup>

Nella seconda parte si percepisce il disagio del marito di una delle due donne. “Il” è escluso dall'antro femminile, non solo per una questione spaziale, e si colloca in camera da letto

---

<sup>372</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n°X, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 16.

<sup>373</sup> In questo *Tropismo* l'eco del *Portrait* è molto forte anche se concentrato in una sintesi straordinaria data dalla forma frammento.

<sup>374</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n°II, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 4.

lontano dall'intimità della cucina, soprattutto per un'altra motivazione.

Egli viene letteralmente investito dal flusso di parole che arriva dalla stanza e a cui non partecipa ma di cui è testimone involontario. Questa esperienza viene vissuta dall'uomo come uno strazio:

«Il n'y avait rien à faire. Rien à faire. Se soustraire était impossible.»<sup>375</sup>

Raggiunto dal vociare delle "Elles", l'uomo si lascia andare a una serie di riflessioni. Nella mente si ricompongono delle sensazioni che egli cerca di precisare attraverso una carrellata di paragoni. Il «comme» ha qui valore di anafora. Esso produce l'effetto di una scansione rendendo intercambiabili esperienze diverse. Il fenomeno non è raro in Nathalie Sarraute:

«Les phrases de Nathalie Sarraute, toutes construites sur ce principe de projection d'équivalences, ont pour effet de transformer le monde et toutes ses manifestations de la différence en une utopie d'équivalences [...]»<sup>376</sup>

Nel passaggio ben sei «comme» si rincorrono evocando situazioni negative:

---

<sup>375</sup> Ivi, p. 5.

<sup>376</sup> A. Jefferson, *Différences et différends chez Nathalie Sarraute*, in *Un écrivain d'un le siècle*, Actes du Colloque International, janvier 1996, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 19.

«Il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'ils avaient mal au cœur mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme on ronger les ongles, comme on arrache par morceaux sa peau quand on pèle, comme on se gratte quand on a de l'urticaire, comme on se retourne dans son lit pendant l'insomnie, pour se faire plaisir et pour se faire souffrir, à s'épuiser, à en avoir la respiration coupée...»<sup>377</sup>

Improvvisamente l'uomo arresta il turbinio delle proprie riflessioni, si ferma e conclude che per le donne il pettegolezzo assume un significato che a lui sfugge. Nei suoi pensieri le due donne diventano un «eux» indistinto e complice:

«“Mais peut-être que pour eux c'était autre chose”. C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement.»<sup>378</sup>

Il “bavardage” è dunque un tratto distintivo ed esclusivo del mondo femminile.

Lo stesso sentimento di esclusione provato dal marito nel *Tropisme II* si ritrova in *Martereau*. L'intesa femminile tra madre e figlia passa attraverso il vezzo della chiacchiera.

---

<sup>377</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n°II, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 4.

<sup>378</sup> Ivi, p. 5.

Seduto al ristorante con la sua famiglia, lo zio è lasciato fuori da questa unione:

«Elles jettent poliment un regard vers le plafond, elles approuvent distraitement, elles se penchent l'une vers l'autre, elles rient, chuchotent... qu'est-ce qu'elles disent? ... il s'incline vers elles: "Qu'est-ce qu'il y a ? Où? Qui?" Elles daignent à peine répondre... [...]. Qu'elles veuillent seulement lui donner une chance, qu'elles lui permettent de se rapprocher, de prendre part... [...] il est indigne.»<sup>379</sup>

Il feeling tra le due donne si consuma in un'atmosfera di «insouciance apparente» e «savante frivolité». Il mondo femminile agli occhi dello zio appare come una casta, un universo chiuso e affascinante disseminato di trappole e pericoli ai quali si sfugge solo conoscendo «mille règles secrètes». Un codice regolamentare le cui norme non sono nemmeno formulate, sono impossibili da insegnare e da trasmettere; esse si applicano in modo automatico senza l'intervento del pensiero. Lo zio manifesta il proprio disagio mischiato all'ammirazione verso questo cosmo. Un'enumerazione di aggettivi descrive la consistenza o meglio l'inconsistenza della dimensione femminile:

«[...] il est si maladroit, grossier... il se sent un peu inquiet, perdu, tout avec elles est si impondérable, insaisissable, en demi-

---

<sup>379</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 205.

nuances, subtil, délicat, léger,  
effroyablement fragile...»<sup>380</sup>

Gran parte del secondo capitolo di *Martereau* ruota intorno alle dicerie della zia e della cugina al ristorante. Il pettegolezzo è sciorinato in più pagine, spezzato, ripreso dopo digressioni, pensieri, ricordi che innescano i tropismi e permettono la “caratterizzazione” e l’analisi delle relazioni che intercorrono tra i personaggi. Il campo semantico è all’insegna del chiacchiericcio, madre e figlia sono definite dal narratore come «des perruches»<sup>381</sup>. Il termine ‘perruche’ in francese designa non solo la femmina del pappagallo ma in senso figurato è anche sinonimo di donna ciarliera<sup>382</sup>. Queste donne sono inoltre delle «pies voraces». L’espressione ha funzione di ridondanza e insiste sul concetto manifestato con ‘perruches’, la ‘pie’ è infatti una gazza e ‘être bavarde comme un pie’ è una locuzione familiare che segnala appunto un chiacchierone. Inoltre l’interloquire della madre e della figlia è connotato negativamente dal verbo ‘jacasser’ che indica il parlare in modo continuo e fastidioso, e cioè il cosiddetto parlare a vanvera.

“Elles” «pépie insouciamment». L’argomento della critica è fine a se stesso, le due donne si guardano intorno alla ricerca di un bersaglio che trovano in una signora con un grande cappello

---

<sup>380</sup> Ibidem.

<sup>381</sup> Ivi, p.191.

<sup>382</sup> *Perruche*: 1. oiseau grimpeur, de petite taille, au plumage vivement coloré, à longue queue, qui a les mœurs du perroquet mais ne parle pas. [...] 2. FIG. Femme bavarde qui fatigue par des propos sans intérêt [...]. 3. Perroquet femelle. *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996. p.1642.

seduta a un tavolo poco distante. Questa donna rimane sfuggente soprattutto allo sguardo dei due uomini con il quale si identifica il lettore. La spazialità concorre a renderla non determinabile, è collocata al tavolo dietro al nipote, riflessa in uno specchio e si trova alle spalle dello zio<sup>383</sup>: non c'è una visione diretta.

Il pettegolezzo si ripete con delle varianti:

«[...]“Vous avez vu, regardez, à la table qui est derrière vous... la bonne femme avec le grand chapeau... Vous pouvez l'apercevoir dans la glace...”»<sup>384</sup>

«Tenez, elle se tourne maintenant, vous avez vu le chapeau? c'est inouï, la mode cette année... à moins d'être mince comme un fil... mais pour des femmes comme ça, on n'a pas idée.»<sup>385</sup>

«Rien... là... tu ne peux pas la voir, elle est juste derrière toi. Une dame avec un grand chapeau.»<sup>386</sup>

Pettegolezzo e chiacchiera sono gli strumenti attraverso cui si esprime il giudizio. Nonostante le continue “virevoltes” dei personaggi sarrautiani che li rendono a volte aggressori e a volte aggrediti verbali, il potere del giudizio, veicolato dall'attitudine a “bavarder”, spetta spesso alla “femme”. La

---

<sup>383</sup> Anche qui si vede come gli uomini siano fuori, esclusi. Il soggetto del pettegolezzo è visibile solo dalle due donne, il lettore coincide con i personaggi maschili perché come loro non vede. Per quanto riguarda il tipo di descrizione filtrata e sfuggente si rimanda al paragrafo 3.3, p. 163.

<sup>384</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 193.

<sup>385</sup> Ivi, p. 197.

<sup>386</sup> Ivi, p. 205.

donna è più giudice che giudicato e infatti, come abbiamo visto fin qui, è pettegola.

Già dalla seconda pagina del *Portrait d'un inconnu* si assiste al parlottio di due “Elles” anonime. La scena e i personaggi sono costituiti da pochi dettagli standardizzati, quelli tipici delle “commères bavardes”: si tratta di due donne, probabilmente delle vicine di casa che si incontrano sulla soglia della porta o nelle scale e che «leur filet à la main» si lasciano andare a delle indiscrezioni:

«[...] deux femmes qui se croisent sur le seuil de la porte ou bien dans l'escalier, [...] pressées de sortir, de rentrer, préoccupées, et rient de leur rire aigu, leur mince rire acéré [...].»<sup>387</sup>

Il pettegolezzo pietrifica, inchioda, fissa il personaggio:

«[...] C'est un vieil égoïste, disent-elles, je l'ai toujours dit, un égoïste et un grippe-sou, des gens comme ça ne devraient pas avoir le droit de mettre au monde des enfants. Et elle, c'est une maniaque. Elle n'est pas responsable. Moi je dis qu'elle est plutôt à plaindre, la pauvre fille.»<sup>388</sup>

I personaggi del vecchio e della figlia, di cui ancora non si sospettava nemmeno l'esistenza, sono introdotti attraverso le dicerie delle due signore.

---

<sup>387</sup> N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 42.

<sup>388</sup> *Ibidem*.

Il romanzo pare avere struttura circolare; infatti, se si apre con le maldicenze femminili, si chiude con la riconciliazione del narratore con il mondo, riconciliazione che coincide con il far pace con i giudizi degli altri, non a caso giudizi femminili. A fine libro le donne non hanno più necessità di farfugliare alle spalle del “Je” perchè lui fa ormai parte di loro:

«Les femmes aux visages un peu effacés, [...] qui prennent le frais assises sur le pas de portes devant les grands immeubles aux façades flétries, ou bien dans les squares blafards, ne se tairont plus à mon approche. [...] je suis des leurs. Je m’assoierai sans crainte auprès d’elles. [...] je mêlerai pieusement ma voix aux leurs... Tout s’apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié.»<sup>389</sup>

Il diciottesimo capitolo de *Le Planétarium* è interamente dedicato a una moltitudine di voci che emette giudizi e sentenze su ciò che accade nella famiglia Guimer. A dirigere la conversazione del gruppo di malelingue è una certa Fernande. La donna riporta l’accesa discussione avvenuta tra Alain e la zia in merito alla questione dell’appartamento<sup>390</sup>. Fernande racconta, insinua, analizza e commenta, dunque il ruolo principale di “femme bavarde” è senz’altro il suo.

Al cospetto degli altri la donna sa di essere considerata come una vecchia adescatrice, una «entremetteuse» che conosce i «goûts secrets» e lusinga i «bas instincts».

---

<sup>389</sup> Ivi, p. 175.

<sup>390</sup> Alain pretende di sfrattare la zia e di andare a vivere nel suo appartamento insieme a Gisèle: una delle mini trame del romanzo.



Tuttavia il pettegolezzo risponde alla sete di verità e giustizia:

«L'amour de la vérité, de la justice, la soif de connaissance, le désir généreux de donner, de partager [...]»<sup>391</sup>

Fernande si vede come una sorta di agente segreto disposto a sacrificarsi e a subire per il bene della patria:

«Mais quelque chose de plus grand qu'elle-même lui impose de faire ce sacrifice, d'accepter de se laisser affubler de cet ignoble déguisement (ainsi l'agent secret, pour servir sa patrie, consent à subir, dissimulé sous le vêtement d'un paria, toutes les humiliations et les insultes).»<sup>392</sup>

La caratterizzazione rimane però negativa. «Elle est insupportable et pas seulement folle, stupide, méchante». Inoltre viene considerata come una donna dotata di poteri sovranaturali perché possiede un talismano<sup>393</sup>, ottenuto dopo dure prove, che la protegge e le permette di manovrare gli altri:

«Elle possède quelque chose, [...] pour se protéger [...] qu'elle a ramené, après tant épreuves, d'efforts, tant de descentes dangereuses, douloureuses, atterrées dans les gouffres, soudain entrouverts [...] — c'est comme un objet magique, un talisman: cela donne à celui qui le possède un pouvoir que ne partage pas le commun

---

<sup>391</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 475.

<sup>392</sup> Ibidem.

<sup>393</sup> Elemento fiabesco: nelle favole l'oggetto magico si ottiene dopo sforzi e prove.

des mortels et qui met tous les autres à sa merci.»<sup>394</sup>

É probablement «grâce à son pouvoir magique»<sup>395</sup> che Fernande abbozza una spiegazione psicanalitica all'atteggiamento di Alain:

«[...] Ce que je pense plutôt, c'est qu'Alain... Alain est un orphelin, il a été privé de mère depuis qu'il était tout petit... Je sais bien que sa tante l'a remplacée, mais justement... »<sup>396</sup>

L'ironia è molto forte. Il rifiuto della psicologia<sup>397</sup> da parte della Sarraute è cosa nota, non è casuale che alle parole di Fernande «de toutes parts s'élèvent des voix gémissantes» che supplicano la donna di non interpretare i fatti in questi termini. Un altro aspetto merita una riflessione. Il semplice pettegolezzo si trasforma pian piano in una battaglia tra la donna e un "Il" in particolare. Nello scontro è l'uomo a essere in difficoltà, ad arrossire e a sentirsi ridicolizzato:

«[...] elle les saisit, ils ont beau se débattre... comme il est rouge, le monsieur si satisfait, il s'agite, il proteste, il en bafouille presque de rage. [...] une farce ridicule... comme un poisson d'avril

---

<sup>394</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 476.

<sup>395</sup> Ivi, p. 477.

<sup>396</sup> Ibidem.

<sup>397</sup> Cfr. cap. 1.3, p. 65.

qu'elle lui a épinglé dans le dos et que tous voient [...] tandis qu'il s'agite pour l'attraper.»<sup>398</sup>

Alla fine del capitolo chi ha partecipato alla conversazione e ha contribuito alle malignità sa di correre il rischio di essere giudicato malamente e di venire additato come uno dei «misérables qui ont voulu salir, abîmer, détruire [...] la joie de tous les braves gens»<sup>399</sup>. Pertanto, per non diventare a sua volta oggetto di maldicenza e salvarsi dal pettegolezzo della folla anonima, uno per uno si dissocia dal giudizio che Fernande ha espresso sui Guimer. In un'atmosfera satura di paura e ipocrisia, gli Altri preferiscono prendere le distanze dalla donna:

«Ils sentent apparaître sur leur visage un sourire fautif: “Oh, après tout, vous avez peut-être raison, on est là à s'acharner... moi je les aime beaucoup les Guimier... — Moi je les ai toujours estimés... [...] — Fernande se trompe peut-être, elle a pu être trompée”.»<sup>400</sup>

Terminato il capitolo, tra tutte le voci, quella che emerge nel ricordo appartiene a Fernande, categorizzata e fissata nella memoria del lettore come una pettegola.

---

<sup>398</sup> Ibidem.

<sup>399</sup> Ivi, p. 481.

<sup>400</sup> Ibidem.

### 3.2 “La copie d’une copie” e il personaggio inautentico

Le donne di Nathalie Sarraute non sono soltanto pettegole impenitenti. Un’altra tipologia che ricorre con una certa frequenza è quella della “femme” di stirpe nobile. Di solito il testo presenta semplici paragoni: la “Elle” è assimilata a una principessa o a una regina più o meno identificabile o accostata a un’idea generale, ad uno stereotipo appunto. Altre volte si tratta di immagini mentali alimentate dal ricordo di riviste patinate o di ritratti pittorici.

Senza un motivo apparente una delle “Elle” de *Les Fruits d’or* si ritrova invasa, nella sua mente, da figure manierate tipiche della moda o della pittura. Si tratta di donne dalla «distinction suprême, de la plus aristocratique élégance»: ritratti di duchesse, princesse, regine ricoperte di gioielli e prive di intelligenza fissate su carta o tela in ritratti che le rendono eterne e concorrono a restituire un’idea di immutabilità:

«[...] des images de magazines, de revues de mode... des portraits des duchesses, des princesses, des reines... cela se dégagait de leurs visages fermés dont nul sentiment n’infléchit les lignes rigides, comme fixées pour l’éternité, de leurs yeux où jamais l’intelligence n’affleure en gouttelettes luisantes aux reflets gras, de leurs fronts hautains couronnés de diadèmes étincelants de rubis, d’émeraudes et de diamants...»<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> N. Sarraute, *Les Fruits d’or*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 545.

Frequentemente i rimandi si fanno meno generici e questo per delle ragioni precise. Gli esseri femminili in Nathalie Sarraute non hanno vita propria, essi sono spesso assimilati a personaggi in qualche modo preesistenti. La penuria di informazioni sul loro conto, tipica del progetto di dissoluzione del personaggio, sembrerebbe essere compensata da rinvii a soggetti ben codificati.

Il confronto con un “tel arrière-plan” di altri personaggi in Nathalie Sarraute è «frappé de virtualité» e cioè

«[...] tel personnage est confronté avec son image “fictive”, “virtuelle”, “imaginaire”, telle que la construit un autre personnage, est transformé en “faux” personnage de “roman” ou de “légende”.»<sup>402</sup>

Il riferimento a personaggi eterodiegetici assume dunque un significato ancora più profondo. Secondo Philippe Hamon citare un personaggio di finzione significa, attraverso di lui, chiamare in giudizio un genere letterario intero e produrre «un horizon d’attente pré-programmé»; significa inoltre creare uno scenario fatto di ambienti o di «rôles thématiques stéréotypés». Ne deriva che «le personnage s’élève-t-il sur des nébuleuses diffuses et discrètes de “personnels” littéraires plus ou moins allusifs».

Hamon scrive inoltre:

«La situation citationnelle du personnage est presque toujours le signe d’une distance

---

<sup>402</sup> P. Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, p. 44.

ou d'un rapprochement, d'une distanciation modulée que prend le narrateur vis-à-vis du personnage ou d'une classe de personnage qui, ou bien aimeront les livres que lui, Zola, déteste, ou bien détesteront les livres que lui, Zola, admire.»<sup>403</sup>

In questo modo le numerose citazioni, «quand cela passe par un nom propre», o allusioni, «quand cela ne passe que par la mention d'un rôle anonyme», a personaggi d'autore o a personaggi di finzione, permettono all'autore d'incorporare discretamente al proprio testo il riferimento a generi e personaggi lontani dalla propria estetica o vicini ad essa.

Nel caso sarrautiano l'utilizzo di tali espedienti, insieme alla «présence de commentaires métatextuels», è giustificato dalla «constante préoccupation de l'écriture et de la réécriture»<sup>404</sup> che la scrittrice condivide con il Nouveau Roman.

Approfondendo la questione e chiamando in causa Dällenbach, si potrebbe sintetizzare con l'espressione di “mise en abîme du code” e cioè:

«[...] tel art poétique, tel débat esthétique, tel manifeste, tel credo, telle indication sur la finalité que le producteur assigne à l'œuvre ou que l'œuvre s'assigne elle-même [...] assumés par le texte de manière assez visible pour que la réflexion métatextuelle puisse opérer à la façon d'un mode d'emploi et disposer la lecture à s'acquitter moins difficilement de sa tâche: refaire, comme dans un miroir, ce

---

<sup>403</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>404</sup> A-P. Gignoux, *La réécriture*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 121. Questa preoccupazione fa sì che la scrittura e il testo si costituiscano come oggetti privilegiati dell'opera dei “nouveaux romanciers”.

que son envers symétrique a fait avant elle; prendre l'œuvre pour ce qu'elle veut être prise.»<sup>405</sup>

Grazie a un certo tasso di metaletterarietà il testo «narrativise de manière plus ou moins explicite la problématique de son écriture»<sup>406</sup>, ingloba il pensiero dell'autore e rappresenta «la mise en œuvre du propre art poétique»<sup>407</sup>. L'autore può allora decidere di procedere per analogia alla propria poetica, citando dei personaggi o delle tematiche che rispecchiano le proprie convinzioni, o per opposizione, caso che si riscontra frequentemente nella Sarraute. L'opera sarrautiana pullula di esempi in tal senso. I personaggi di riferimento sono spesso romanzeschi, leggendari, favolosi<sup>408</sup> e richiamano soggetti pittorici.

Nelle prime pagine di *Martereau*, sullo sfondo di una Venezia suggestiva e libresca, la zia appare come una donna ricca e viziata. Sotto lo sguardo ironico del nipote o probabilmente nei propri ricordi<sup>409</sup>, la zia assume le sembianze di donne prestigiose e viene assimilata in tono retorico alle principesse del Carpaccio, alla *Dame à la licorne*, alle statuette di Tanagra. In questo caso le comparazioni sono effettuate non con personaggi di carta, quindi romanzeschi ma con eroine che richiamano rispettivamente la pittura, l'arte tessile e la

---

<sup>405</sup> L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 130.

<sup>406</sup> Ivi, p. 128.

<sup>407</sup> Ibidem.

<sup>408</sup> Si pensi ad esempio alla "Elle" del *Portrait* paragonata ad Alice nel paese delle meraviglie.

<sup>409</sup> È difficile distinguere chi sia la voce enunciatrice. Non si sa con certezza se si tratti della zia intenta a romanzare i propri ricordi oppure del nipote che riproduce delle fantasmagorie immaginando il punto di vista della donna.

scultura. *La dame à la licorne* appartiene a una serie di sei tappezzerie del XV secolo, mentre le *statuettes de Tanagra* che si ritrovano citate anche nel *Portrait* e in «*disent les imbéciles*», sono delle statue di terracotta, simbolo di eleganza e delicatezza, che venivano deposte nei sarcofagi.

Suggestivo e ricorrente è altresì il paragone con la “*princesse lointaine*”, personaggio leggendario che appartiene al repertorio medievale dei “*trobadors*”, nello specifico a quello di Jauffré Rudel al quale s’ispirerà un dramma di Rostand<sup>410</sup>.

La zia è immortalata in un susseguirsi di mini scene che, evocando immagini romantiche, sciorinate al cinema e in letteratura e dunque ormai entrate a far parte del repertorio comune, suscitano nel lettore uno stucchevole effetto di déjà vu.

Nella prima fantasmagoria la zia, «*mystérieuse*», «*exotique*» e «*détachée*», scende dalla gondola sostenuta dal braccio del gondoliere, fa un balzo leggero e avanza con passo «*dansant*»<sup>411</sup>; al suo passaggio il vecchio “*concierge*” s’inchina porgendole il suo saluto. L’attenzione è posta sugli accessori tipici delle grandi dame del passato che si ritrovano nei quadri del Tintoretto o di Watteau quali ‘*singe*’ e ‘*négrillon*’.

A distanza di poche righe un’altra scenetta prende il via da una serie di «*comme*».

---

<sup>410</sup> Nel 1895 Rostand scrisse *La princesse lointaine*, in cui traspose in versione drammatica la leggendaria vicenda di Jauffré Rudel, trovatore provenzale e principe, cantore dell’amore lontano per Melisenda e del suo viaggio per ritrovarla. Questa vicenda ispirò anche Heine e Carducci.

<sup>411</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 182.



La zia è qui una dama fascinosa che si muove in un universo «moelleux, ouaté, parfumé, aux rouages bien huilés»<sup>412</sup> e dai rumori felpati come il tintinnio setoso della griglia dell'ascensore che il fattorino apre con gesto discreto, o come il rumore dell'acqua che scende su una vasca d'alabastro mentre la signora getta il cappello in aria prontamente recuperato dalla cameriera e poi sfila dai suoi «doigts fluets aux larges bagues» i lunghi guanti. A rafforzare queste suggestioni è il paragone esplicito della donna con ben tre icone leggendarie: Lady Hamilton<sup>413</sup>, amante dell'ammiraglio Nelson e soggetto di numerosi film e romanzi, *La Belle Ferronière*, dama dall'identità incerta ritratta da Leonardo nel celebre quadro omonimo<sup>414</sup>, e *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils. Cinema, pittura, letteratura sembrano fondersi nell'immagine di questa donna.

La “tante” racconta al nipote del suo matrimonio a soli diciassette anni con un uomo borghese più grande di lei e dell'influenza che esercitava su di lui già a quell'epoca; il richiamo è allo stereotipo della “Femme fatale”.

Alle parole della donna il narratore paragona la zia non più a dalle dame in particolare ma a tutto un “genere”, quello delle signore caste e coscienti del potere della propria bellezza:

---

<sup>412</sup> Ivi, p. 183.

<sup>413</sup> Eroina, tra gli altri, del romanzo *Souvenirs d'une favorite* (1865) di Alexandre Dumas père.

<sup>414</sup> La scelta di questo quadro da parte della Sarraute non può essere casuale; insieme a *La Gioconda*, *La dama con l'ermellino* e il ritratto di Isabella D'Este, esso rappresenta l'acme della pittura rinascimentale e il più alto tributo offerto da Leonardo al genere del ritratto, il cui trionfo si realizzerà a pieno nel Cinquecento. *La Belle Ferronière* è un dipinto olio su tela composto intorno al 1490 e conservato al Louvre. Ritratto controverso sul quale sono state fatte diverse congetture sull'identità della dama: si pensa all'amante di Francesco I o a una delle due amanti di Ludovico Moro, Lucrezia Crivelli o addirittura a Cecilia Gallerani già ritratta nella *Dama con ermellino*.

«[...] Votre oncle était à mes pieds, naturellement, il faisait mes quatre volontés... [...] elles le savent et jouent à coup sûr... menue monnaie qu'elles distribuent généreusement au pédicure chinois accroupi à leurs pieds, à leur coiffeur, à leur masseur; conscientes de la valeur du don gracieux qu'elles font; se conservant intactes, distantes, glacées, Mme Récamier souriant au petit ramoneur, grandes dames ouvrant leur cœur généreusement à quelque petit bourgeois éperdu. »<sup>415</sup>

«La Menue monnaie» rappresenta la bellezza che viene usata come scambio, dono, e che è indice di generosità. L'espressione «Mme Récamier souriant au petit ramonier», preceduta dai tre aggettivi si carica di una valenza particolare. Contribuisce a qualificare il genere a cui si riferisce il narratore: il nome della dama è qui sinonimo della sua avvenenza, della sua grazia e purezza. Infatti Madame Recamier era una delle donne più note e belle dell'Ottocento, ritratta da numerosi pittori come una moderna vergine. Persino il cambiamento della zia, sollecitato dal sentirsi un uccellino in gabbia, appare come lo stereotipo della ricca signora annoiata che decide di mantenersi da sola confezionando gioielli:

«Je m'étais mise à fabriquer des bijoux dans le style nègre, des pendentifs, des

---

<sup>415</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , 185-186.

colliers [...]. Au début j'ai eu du mal, mais peu à peu j'ai eu des tas de commandes.»<sup>416</sup>

Nemmeno il *Portrait* è immune da questo fenomeno. Uno dei paragrafi del secondo capitolo<sup>417</sup> vede come protagonista, in pagine apparentemente scucite dal resto, delle anonime “Elles”. L'effetto è quello di una digressione non segnalata né giustificata.

Ad un certo punto nel testo però, si scopre che quelli che abbiamo attraversato sono i pensieri del narratore, una «divagation», una «vision» del “Je” il quale, intento a camminare<sup>418</sup>, si è lasciato andare ad alcune riflessioni sul sesso femminile.

In questo passaggio la generalizzazione sulle donne è molto marcata. A prescindere dalla categorizzazione femminile, vista in chiave negativa, degno di nota è soprattutto il riferimento fatto a *Madame Bovary*<sup>419</sup>.

Queste “Elles”, avide “viveuses” si dividono tra «cours de danse» e «petits tables» dove prendono il tè: da loro filtra qualcosa di acre. All'eroina flaubertiana è accomunato non

---

<sup>416</sup> Ivi, p. 188.

<sup>417</sup> Non è propriamente corretto parlare di capitoli o paragrafi in senso tradizionale. Tale suddivisione viene usata per comodità d'orientamento nei testi.

<sup>418</sup> La passeggiata, provocando una “rêverie”, ha aperto una dimensione mentale parallela in cui prendono forma le riflessioni del narratore.

<sup>419</sup> In questa pagina i riferimenti a *Madame Bovary* sono due. Per il secondo, sintomatico per l'analisi dell'amore, si rinvia al paragrafo 3. 4. L'eroina flaubertiana appare in più testi sarrautiani. Nel 1965 nel numero 168 di *Preuves* appare un saggio su Flaubert intitolato *Flaubert le précurseur* il quale uscirà poi nella raccolta *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant* nel 1986. In esso la Sarraute usa termini duri. Unico merito di Flaubert è quello di aver creato intorno a Emma una realtà in “trompe-l'oeil” composta di visioni e sentimenti. Non a caso la Sarraute definisce Emma un “réactif”, e cioè un ricettacolo di tropismi., cfr. cap. 1.1, p. 21, nota 35.

solo l'atteggiamento di queste signore ma soprattutto i pensieri definiti rampanti, mordenti, segreti e corrosivi:

«Quelque chose d'épais et âcre filtrait d'elles comme un sueur, comme un suint. Toutes sortes de petits désirs rampants, mordants, se déroulaient en elles comme des petits serpents, des nœuds de vipères, des vers: des désirs secrets et corrosifs, un peu dans le genre de ceux de la Bovary.»<sup>420</sup>

Queste donne sono dunque accostate al genere a cui appartiene Emma; Madame Bovary è qui rappresentativa di una categoria femminile, di uno stereotipo.

Nel *Portrait* un ulteriore caso assume una certa importanza. Il "Je" immagina che la ragazza associ se stessa, visto anche il luogo tetto dove vive, a ben due eroine tragiche del romanzo francese:

«À droite de l'entrée, débouche l'étroit couloir tendu de papier gris sale à bordure jaune, qui conduit au bureau. On y sent toujours, venant du cabinet de toilette, comme une vague odeur de poussière et d'urine, peut-être les relents du lavabo... Elle me narguerait sûrement maintenant, si elle en avait le temps : «Ah! C'est donc cela? La Bonifas? Adrienne Mesurat? C'est cela? Les intérieurs sinistres donnant sur des cours sombres? Leurs déroulements de serpents dans l'ombre?»»<sup>421</sup>

---

<sup>420</sup> N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 57.

<sup>421</sup> Ivi, p. 53.

Benché non ci troviamo di fronte a un vera e propria similitudine il richiamo ai due personaggi è interessante sotto vari aspetti.

Intanto il passaggio richiama l'associazione luogo-personaggio tipica del romanzo tradizionale<sup>422</sup> in cui esiste un forte nesso tra ambiente, oggetti e personaggi e dove, pertanto, il “décor” diventa nodale per la caratterizzazione del soggetto. Si tratta di una sorta di «métonymie narrative»: il tutto sta per la parte, «le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant»<sup>423</sup>.

L'accostamento della “Elle” alle due eroine è provocato appunto, dagli interni cupi nei quali la ragazza è appena entrata<sup>424</sup>. Nel passo si crea una complessa stratificazione. Gli aggettivi «sinistres» e «sombres» e i sostantivi «ombres» e «serpents» hanno significato proprio rispetto al luogo reale, nel quale la “Elle” si muove, e rispetto al luogo intertestuale evocato, inoltre assumono valore simbolico in riferimento ai tre personaggi femminili della “Fille”, di Marie e di Adrienne. Le due eroine citate e, di conseguenza, la “Elle” instaurano con lo spazio un rapporto osmotico saturo di ostilità e di minaccia e rappresentano delle creature inquietanti e oscure come gli ambienti nei quali vivono. Se la Bonifas è la solitaria,

---

<sup>422</sup>L'aggettivo “tradizionale” non va inteso come sinonimo di “ottocentesco”, infatti entrambi i romanzi, quello di Green (1925) e quello di Lacretelle (1927) appartengono cronologicamente al Novecento, tuttavia si inscrivono nel filone del romanzo d'analisi. Sia Green che Lacretelle sono considerati due maestri del “portrait”.

<sup>423</sup>P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, cit. , p. 162.

<sup>424</sup>Anche in altri punti del testo, abitazione e “Fille” formano un tutt'uno. Il richiamo è ancora agli interni tetri di Green ma anche a quelli di Mauriac: «Il me semble qu'ils habitaient un vieil appartement avec des meubles 1900, des rideaux jaunes, brise-bise, [...] donnant sur une cour sombre probablement. On devinait de vagues grouillements dans les coins, des choses menaçantes, vous savez... qui guettaient. Elle faisait penser, avec sa tête un peu trop gosse, à un énorme champignon poussé dans l'ombre. L'ensemble faisait penser assez dans le genre de Julien Green ou de Mauriac.», N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 45.

perseguitata e odiata eroina dell'omonimo romanzo psicologico di Jacques Lacretelle, Adrienne Mesurat, romanzo di Julien Green, è una giovane donna assetata di libertà e mossa da forze brutali. Personaggi femminili tormentati da pulsioni interiori, entrambe vivono in un contesto di marginalizzazione e solitudine. Nei due romanzi «la vie de famille est présentée sous un jour extrêmement sombre»<sup>425</sup>. Le eroine condividono con la “Fille” una situazione familiare difficile, la presenza di un padre ingombrante e l'assenza della figura materna.

Marie Bonifas è una donna di provincia con tendenze omosessuali oppressa da un padre severo e sofferente per l'assenza della madre. Nella guerra troverà l'occasione di riscattarsi sublimando le proprie qualità virili e diventando un'eroina. Adrienne, esasperata da alcune dinamiche familiari, vive con un padre che la tiene reclusa e subisce la fuga della sorella. Mossa dal timore di venire allontanata dal dottor Maurecourt, di cui è innamorata, in un eccesso di disperazione, si macchia dell'assassinio del padre.

Come abbiamo visto capita che le donne usate come termine di paragone siano icone appartenenti ad altre arti. Per lo più si tratta di “analogies picturales” e nello specifico di ritratti. La Sarraute ha sempre ammesso la propria passione per la pittura al cui gusto è stata iniziata dal marito Raymond:

---

<sup>425</sup> V. Minogue, *Notes et variantes sur Portrait d'un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., nota 45, p. 1763.

«Il [le mari ] a joué un rôle immense dans ma formation littéraire. S'il y a beaucoup de musées dans mes livres, beaucoup de réactions ou d'attitudes à l'égard des arts plastiques, c'est à lui que je le dois parce que c'est avec lui que j'ai découvert cet univers qui m'était étranger. »<sup>426</sup>

Alla pittura la Sarraute riconosce una superiorità rispetto alla letteratura. La pittura è un'arte che restituisce un'immediatezza visiva e permette al fruitore di cogliere l'opera in un solo sguardo:

«[...] où d'un seul coup l'invisible devient visible, où des mouvements opposés peuvent venir s'assembler sous une forme concentrée.»<sup>427</sup>

«[...] il est impossible qu'un lecteur retrouve toute la complexité de la sensation sous toutes ses facettes si on ne la lui donne pas en la décomposant. Je me rappelle en '35, j'avais vu une exposition Picasso qui m'avait énormément frappée et je me suis dit: "Quelle chance ont les peintres de pouvoir montrer, d'un seul coup, cette décomposition! parce que pour un écrivain, ce n'est pas possible, il est obligé de progresser au coup par coup".»<sup>428</sup>

La scelta di soggetti pittorici e non, come termine di paragone potrebbe supplire alla mancanza e all'impossibilità di prosopografia nell'opera se non fosse un'aperta denuncia della

---

<sup>426</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. , p. 162.

<sup>427</sup>M. D. Lee, *Sarraute et la peinture: "Judging a Book by its Cover"*, in "The French Review", Vol. 71, mars 1998, p. 588.

<sup>428</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit. , p. 142.

situazione attuale del personaggio che risulta essere comunque “la copie d’une copie”, dunque inautentico.

D’altra parte l’intento sarrautiano è di denunciare l’impossibilità del romanzo attuale di creare personaggi, di fare dei ritratti letterari i quali inevitabilmente restituirebbero un’idea di fissità e morte.

Nel tropisme numero XXIII una “Elle”, probabilmente scrittrice, lamenta la “platitude” dei personaggi tradizionali e della lista che enumera fa parte anche *Madame Bovary*:

«Ils étaient laids, ils étaient plats, communs, sans personnalité, ils dataient vraiment trop, des clichés, pensait-elle, qu’elle avait vus déjà tant de fois décrits partout, dans Balzac, Maupassant, dans Madame Bovary, des clichés, des copies, la copie d’une copie [...]. Ils la regardaient gentiment, [...] ils semblaient se sentir en lieu sûr auprès d’elle, ils semblaient le savoir, qu’ils avaient été tant regardés, dépeints, décrits, tant sucés qu’ils en étaient devenus tout lisses comme des galets, tout polis, sans une entaille, sans une prise.»<sup>429</sup>

Il ricorso della Sarraute ad altri personaggi serve per dimostrare l’inautenticità del personaggio in sé.

Forse proprio perché ricoprono meglio dei ruoli soltanto le donne godono di queste analogie. I personaggi maschili infatti non subiscono lo stesso trattamento, non sono paragonati ad alcuno stereotipo, a icone pittoriche o ricondotti a soggetti di altre arti.

---

<sup>429</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , pp. 30-31.



Caso del tutto particolare è quello del “L’inconnu” del *Portrait*<sup>430</sup> il quale richiede un tipo di riflessione diversa.

Intanto esso è già di per sé un soggetto pittorico e non un personaggio accomunato a un altro soggetto. Inoltre non funge da termine di paragone né viene comparato a qualcuno in modo esplicito, pertanto ha un valore a se stante.

Si tratta di un uomo rappresentato in un quadro che ricorre in ben due punti del testo e che dà il nome al romanzo.

Nel primo punto rivive nel racconto del narratore, nel secondo è argomento di conversazione tra il narratore e la “Fille” mentre percorrono le sale di una mostra su Monet:

«[...] je me suis dirigé lentement vers le musée. [...] Il était là, toujours à la même place, dans le coin le moins éclairé de la galerie. Je n’avais pas besoin de me rapprocher pour déchiffrer sur la plaque dorée qui luisait dans la pénombre, l’inscription que je connaissais: Portrait d’un inconnu. Le tableau, je m’en souvenais, n’était pas signé: le peintre était inconnu aussi.»<sup>431</sup>

«“Il y a un tableau... vous ne le connaissez pas, probablement... il n’est pas très connu... un portrait... dans un musée hollandais... il n’est même pas signé... le

---

<sup>430</sup>*L’Homme au pourpoint* si fonda sul ricordo di un ritratto che non si è riusciti a identificare. Si pensa che la Sarraute abbia visto il quadro ad Amsterdam o ad Anversa. Per i “rapprochements” tra questo ritratto e il quadro di Frenhofer ne *Le Chef-d’œuvre d’un inconnu* di Balzac si rimanda all’analisi di M. Miguet, *Nathalie Sarraute et les chefs -d’œuvre inconnus*, numéro spécial *Nathalie Sarraute*, “Revue des sciences humaines”, n° 217, 1990-19991, pp. 128-133.

<sup>431</sup> N. Sarraute, *Portrait d’un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 83.

portrait d'un inconnu... L'Homme au  
pourpoint... je l'appelle ainsi... [...]»<sup>432</sup>

Secondo Mark D. Lee, oltre a mettere in abîme «la destruction de la représentation réaliste»<sup>433</sup>, il quadro funge da “miroir”, infatti rimanda al lettore l'immagine del narratore anonimo invisibile nel resto del romanzo.

Tutto il *Portrait* rappresenta una forte allusione letteraria all'*Eugenie Grandet* e ai suoi personaggi, sia a quello femminile della “Fille” ma anche a quello del padre avaro. Tuttavia si rimane in campo evocativo, né la “Fille” né il “Vieux” di Nathalie Sarraute vengono mai esplicitamente legati ai loro predecessori da un “comme”.

---

<sup>432</sup> Ivi, p.161.

<sup>433</sup> Mark D. Lee, *Sarraute et la peinture: “Judging a Book by its Cover”*, art. cit. , p. 588.

### 3.3 La trasformazione perpetua: la “Elle” del *Portrait* e la nonna di «*disent les imbéciles*»

Nonostante le presenze femminili appaiano maggiormente definite permane l’oggettiva impossibilità di produrre dei ritratti letterari. Ci troviamo in mancanza non solo di etopea, sulla quale torneremo più avanti, ma anche di prosopografia<sup>434</sup>. Di questi esseri non viene dunque restituita un’immagine d’insieme ma vengono riportati solo dei dettagli fisici sui quali si indugia in enumerazioni che ritornano con delle varianti e che invece di precisare determinano una visione sfocata.

A complicare ulteriormente le cose è il fatto che spesso la fisicità non venga descritta in modo diretto<sup>435</sup>, e, cosa ancora più frequente, sia colta in movimento.

Il tutto risponde alla volontà di dar vita a un effetto di “gommage” affinché il lettore non individui chiaramente il personaggio e non possa identificarsi con esso. Ne *L’Ère du soupçon* la Sarraute sostiene che «dès qu’on l’abandonne à lui-même», il lettore, persino «le plus averti», cede alla tentazione di «typifier»:

«[...] sur le plus faible indice il fabrique des personnages, [...] tous ceux qu’il touche se pétrifient.»<sup>436</sup>

---

<sup>434</sup> A tal proposito Bernard Pingaud sostiene: «Pas plus qu’il n’est nommé, le personnage n’est vraiment décrit; il est en quelque sorte suscité de l’intérieur, il se fait en se disant. Avant d’être visage, habillement, attitude, il est discours.», B. Pingaud, *Le personnage dans l’œuvre de Nathalie Sarraute*, art. cit., p. 29.

<sup>435</sup> «On la prendrait, avec ce cartable qui se balance au bout de son bras, pour une étudiante un peu mûre, une institutrice. C’est l’image que renvoient d’elle les glaces des boutiques, des bistrotts, devant lesquelles nous passons», N. Sarraute, *Portrait d’un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 159.

È proprio per far fronte a questi pericoli che, attraverso alcuni espedienti, la scrittrice cerca di minare la credibilità del personaggio e il suo aspetto antropomorfo. Simone Benmussa paragona questo modo di procedere alla tecnica cubista:

«Pas des descriptions mais plutôt, comme on suivrait le travail d'un dessinateur qui, ligne après ligne, fait surgir un visage vu de différents angles, point de vue cubiste.»<sup>437</sup>

Nel *Portrait*, in un contorto gioco di rifrazioni, il “Je” narratore scorge la “Fille” riflessa in uno specchio alla fine di uno spettacolo a teatro. Attraverso il medesimo specchio la ragazza si accorge di essere osservata:

«[...] elle me sent dans son dos, et dans son dos aussi, sûrement, mon regard dans la glace, quand je suis à la sortie d'un spectacle dans la foule.»<sup>438</sup>

La percezione che ognuno ha dell'altro è filtrata, lo stesso “Je” teme di essere stato visto o meglio che la ragazza l'abbia riconosciuto da qualche dettaglio che l'ha ricondotta a lui:

«[...] elle avait remarqué tout de suite sur le banc ma tête qui émergeait de la bordure de buis [...] ou peut-être, juste entre les

---

<sup>436</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1584.

<sup>437</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, cit., p. 21.

<sup>438</sup> N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 51.

barreaux de la grille, la ligne de mes jambes  
croisées.»<sup>439</sup>

Il giovane decide di seguirla lungo un percorso fatto di stradine, vicoli e traverse. Si presume che sia buio e che la visibilità sia insufficiente a restituire un quadro nitido. L'osservazione pare svolgersi attraverso una macchina da presa. Essa ricorda gli inseguimenti di film e romanzi polizieschi e occupa parecchie pagine. La "Fille" cammina con passo spedito, si sente braccata, si addentra in un reticolato di viuzze per sfuggire allo sguardo del suo inseguitore. Man mano che la fanciulla prosegue il "Je" coglie i particolari del suo corpo:

«[...] elle a filé. Je vois son dos aplati, comme poussé par le vent, qui tourne l'angle de la rue: une ruse — ce n'est pas son chemin [...]. Elle doit marcher très vite maintenant [...] elle avance dans la bonne direction, coupe de biais les chaussées, son dos toujours rentré, comme menacé par derrière d'un coup de pied, ses longues jambes maigres en avant.»<sup>440</sup>

A distanza di qualche pagina, i dettagli finora sparsi nel flusso della narrazione, si trovano raccolti in un unico passaggio. Tuttavia siamo lontani dall'averne un'idea precisa della ragazza perché l'immagine non solo è in movimento ma è proiettata su un muro. La visione è soggettiva, parziale e deformata dal

---

<sup>439</sup> Ibidem.

<sup>440</sup> Ivi, p. 52.

narratore stesso. In Nathalie Sarraute infatti esiste sempre un detentore della visione che dotato di ipertrofia visiva e visionaria finisce con il penetrare nelle maglie del personaggio sfumandone i contorni. Inoltre la mancanza di un narratore onnisciente concorre all'impossibilità di godere di una descrizione completa e oggettiva del personaggio.

Il "Je" ha ormai raggiunto la giovane e osserva le loro ombre sul muro che stanno costeggiando:

«Ce mur me convient très bien comme fond. Nos silhouettes sombres se découpaient sur lui: elle, son dos aplati, ses jambes maigres lancées en avant, sa tête tendue en avant comme un poing, ses yeux saillants et durs fixés droit devant elle.»<sup>441</sup>

Le ombre paiono rimandare i dettagli di lei mentre il narratore descrive di se stesso solo il sorriso sinistro rivolto verso la donna e dunque non visibile nella proiezione.

Il riferimento, non troppo velato, è alla concezione sarrautiana secondo la quale «le personnage aujourd'hui n'est plus que l'ombre de lui-même»<sup>442</sup>, la sua è solo «l'apparence de la vie»<sup>443</sup>. Pertanto l'intento non è quello di creare dei personaggi e quindi «ajouter une inoubliable figure aux figures inoubliables dont ont peuplé notre univers tant de maîtres illustres»<sup>444</sup>, ma quello di mostrare i

---

<sup>441</sup> Ivi, p.65.

<sup>442</sup> Cfr. cap. 1.3, pp. 52-68. N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1584.

<sup>443</sup> Ivi, p.1585.

<sup>444</sup> Ivi, p.1577.

tropismi che si producono nei personaggi. Questo giustifica la mancanza di etopea.

La scrittrice non si occupa della descrizione dei caratteri né dell'interiorità del personaggio, il piano su cui lavora non è quello morale ma quello sensoriale. Importanti sono le sensazioni pre-linguistiche, l'endofasia, le reazioni, le lotte intestine. In modo più preciso bisognerebbe dire che la Sarraute si muove simultaneamente su due livelli, uno profondo che corrisponde ai tropismi e in base al quale siamo tutti uguali<sup>445</sup> e uno superficiale che coincide con lo stereotipo specie femminile.

Laddove poi sembrerebbe delinearsi una caratterizzazione pur non convenzionale del personaggio in realtà si ha soltanto uno stampino esteriore che risponde a un ruolo sociale a un'etichetta. Inoltre proprio quando un carattere pare definirsi la scrittrice interviene stravolgendo il tutto e dando vita a una serie di trasformazioni improvvise, anch'esse però colorate di convenzione.

I personaggi femminili più degli altri paiono tormentati da un'oscillazione continua che non li rende né positivi né negativi, anzi che li rende a volte positivi e a volte negativi in un equilibrio sempre minacciato e minaccioso.

In un vortice perpetuo vampire, meduse, sanguisughe, lumache, streghe, si trasformano in vergini, principesse, esseri aggraziati, sante e viceversa.

Nel caso del *Portrait* si assiste a un continuo balletto in cui la "Elle", nello spazio di uno stesso paragrafo e a volte dello

---

<sup>445</sup> Cfr. cap. 2.1, p. 72.

stesso periodo, cambia ripetutamente sembianze. I mutamenti che la riguardano sono repentini e innumerevoli; se ne segnalano i più significativi.

La “caratterizzazione” varia non necessariamente al mutare dell’occhio che osserva ma addirittura sotto lo stesso punto di vista. Non esiste un’immagine definitiva, perché essa muta con il mutare dello stato d’animo di chi l’osserva o a volte con le sensazioni che l’essere in questione rimanda.

Si spiega forse così il senso di attrazione e di repulsione che il narratore prova contemporaneamente nel vedere la ragazza:

«Je suis si tendu... si ému... une volupté particulière, extrêmement douce et même temps atroce et louche (toujours ce mélange d’attirait et de peur) me pousse en avant, vite, vite, je ne pourrais pas attendre un instant de plus au moment où je lui pose la main sur l’épaule et l’appelle.»<sup>446</sup>

La trasformazione passa poi, non solo attraverso la fisicità ma anche attraverso le movenze, l’atteggiamento, lo sguardo, la voce. Appena fuori dal teatro l’andatura e il modo in cui porta la cartella ne fanno una scolaretta:

«[...] je reconnais maintenant très bien le balancement particulier de son bras qui tient le cartable d’écolière qu’elle porte toujours en guise de sac.»<sup>447</sup>

---

<sup>446</sup> N. Sarraute, *Portrait d’un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 51.

<sup>447</sup> Ibidem.



Tuttavia nel momento in cui la “Elle” si accorge di essere inseguita si muove e guarda come una iena, o probabilmente a cambiare è il modo con cui il “Je” la vede:

«Elle fait une sorte de bond de côté, [...] le derrière rentré comme une hyène [...]. Ses yeux, comme des yeux d’hyène, fuient mon regard.»<sup>448</sup>

Non appena il “Je” le rivolge la parola cercando di «l’amadouer», la “Fille” prende a tremare, si contorce, non parla ma annuisce con «docilité» emettendo dei suoni simili a singhiozzi. Si trasforma dunque in una bambina indifesa, «sa passivité, sa maladresse» e «sa pureté» sembrano confermare questa arrendevolezza:

«[...] elle reste devant moi sans bouger, elle se tortille [...] il me semble qu’elle tremble [...] et elle approuve ce que je dis, juste en ponctuant avec docilité chacune de mes phrases d’un bruit sifflant, un hffi, hffi aspiré, rappelant les derniers hoquets d’une petite fille qui vient de sangloter et qui se laisse consoler.»<sup>449</sup>

In questo processo è coinvolta anche la voce. La ragazza cerca una scusa per sfuggire al “Je” e la sua voce «se fait toute mince presque étranglée». A poca distanza essa si precisa attraverso una

---

<sup>448</sup> Ibidem.

<sup>449</sup> Ivi, pp. 51-52.

ripetizione con variante divenendo «une voix trop douce [...] une petite voix sans timbre, tout étranglée».

Ad ogni modo ciò che la voce sembra enfatizzare, coincidendo con l'atteggiamento timoroso e dolce della ragazza, viene abilmente smentito dall'impiego della parola 'filer' che la ragazza utilizza per affrettarsi e scappare.

Il narratore definisce il verbo come «un mot qui rampe et mord», dunque come un termine che striscia, si insinua e morde evocando nel lettore un'immagine legata a un "côté" bestiale e selvaggio. C'è in lei, infatti, «quelque chose d'obstiné, d'avide, d'aveugle, d'implacable»<sup>450</sup>, tutte qualità che stridono fortemente con la docilità appena descritta.

Se per qualche istante la ragazza appare ancora come un essere estremamente fragile, un piccolo crostaceo, ben presto si appropria di una "carapace" che la rende inattaccabile e che ne fa un insetto:

«[...] elle a fait son bond de côté et [...] elle s'est tortillée sous mon regard, fragile et nue comme un bernard-l'ermite qu'on a tiré hors de sa coquille. Mais cela n'a pas été long, elle s'est ressaisie très vite; [...] elle a retrouvé sa coquille bien vite, sa carapace où elle se tient à l'abri. Elle est bien protégée, inattaquable, fermée, gardée de toutes parts... Personne ne peut l'entamer. Personne ne la reconnaît, quand elle passe [...], son air têtue et sûr d'insecte.»<sup>451</sup>

---

<sup>450</sup> Ibidem.

<sup>451</sup> Ivi, p. 56.

Il paragone con l'insetto ritorna dopo qualche pagina. Il colpo sferrato da "Elle" mentre conversa con il "Je" e con un altro ragazzo è simile a quello con cui «certains insectes paralysent [...] leurs adversaires»<sup>452</sup>. Da debole e indifesa appare adesso forte e sicura:

«Elle s'assit à notre table elle était sûre d'elle cette fois, pleine de désinvolture. [...] elle paraissait maîtresse d'elle-même, très calme. Elle semblait m'ignorer.»<sup>453</sup>

Il ritorno alla fragilità però non tarda ad arrivare nel paragrafo successivo:

«[...] Je vis, pendant un court instant, très rapide, de nouveau son regard traqué: [...] elle avait peur, sans doute, de se trouver seule avec moi. [...] Elle voudrait se dégager [...].»<sup>454</sup>

In un groviglio di intersezioni che pare non finire mai, la giovane riprende la propria aggressività nei ricordi e nei pensieri del padre. Lungi dall'essere "innocents" i bambini evocano in lui una carrellata di sensazioni terribili, sono dotati di ventose, sputano liquidi corrosivi, nascondono poteri medusei:

---

<sup>452</sup> Ivi, p. 63.

<sup>453</sup> Ivi, p. 64.

<sup>454</sup> Ivi, pp. 64-65.

«Car ils ne sont jamais entièrement innocents, ceux-là, au de-dessus de tout soupçon: quelque chose d'insaisissable sort d'eux, [...] de petites ventouses delicates comme celles [...] qui tapissent certaines plantes carnivores, ou bien un suc poisseux comme soie que sécrète la chenille; quelque chose [...] qui s'accroche au visage de l'autre et le tire ou qui se répand sur lui comme un enduit gluant sous lequel il se pétrifie.»<sup>455</sup>

I pensieri del padre partono proprio dalla “Fille-enfant” che è pienamente rappresentata da questa categoria. «Le premier contact» con la figlia, accompagnato dal primo vagito, richiama nel padre una similitudine vegetale assolutamente negativa:

«[...] il a entendu pour la première fois son cri têtù, strident, [...] il a senti, tandis qu'il se penchait sur le berceau pour mieux la voir, pénétrer en lui et lui faire mal, comme pénètre dans la chair insidieusement le rebord soyeux de certaines herbes coupantes, la ligne duvetée, agressive, de sa narine trop découpée qu'elle relevait très haut en criant.»<sup>456</sup>

Altrove questo contatto viene addirittura definito come «un contact répugnant»<sup>457</sup>. Sin da piccola infatti la “Fille” viene considerata dal padre come un essere che succhia il sangue. Oltre a comportarsi da vampiressa è insieme sanguisuga e piovra. L'uomo pensa a lei come a una bestiolina «avide et obstinée» che gli viene applicata per indebolirlo, per «le vider».

---

<sup>455</sup> Ivi, p. 71.

<sup>456</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>457</sup> Ivi, p. 137.

Una creatura che pian piano apprende i suoi punti deboli e che aderisce a lui come une «compresse chaude, humide», fino a far affiorare sulla sua pelle «le pus [...] l'abcès». È inoltre dotata di tentacoli che si insinuano e lo palpano:

«Il sentait, sortant d'elle, comme de faibles et mous tentacules qui s'accrochaient à lui timidement, le palpaient.»<sup>458</sup>

Nel delirio del padre, che non riesce a prender sonno per il sospetto che la figlia possa derubarlo del sapone, la “Elle” si delinea come il soggetto più forte, quello che detiene la supremazia:

«[...] Par moments, il éprouve une exaspération terrible, [...] de se lever, de courir chez sa fille, de la prendre par le collet, de la secouer, de crier, de lui dire qu'il l'a démasquée [...].»<sup>459</sup>

L'attenzione anche qui è posta sul fatto che la figlia assorbe le energie vitali, lo sfianca, lo indebolisce. Non a caso è definita «un vampire» mentre egli, vittima, si mostra indifeso e impotente:

«[...] mais il fait nuit encore, et il est seul, couché là, impuissant, elle le tient à sa

---

<sup>458</sup> Ibidem.

<sup>459</sup> Ivi, p. 112.

merci, elle draine ses forces. Ce sera encore une nuit blanche pendant laquelle, comme un vampire elle l'aura sucé, vidé. Demain il se lèvera la tête bourdonnante et vide.»<sup>460</sup>

Il motivo del sangue si stempera con il ricorso a elementi favolistici. Sin dalla nascita la bambina è circondata da alcune “Elles” pronte a prendersi cura di lei e a sostenerla. Nella trasposizione mentale del padre queste fate protettrici assumono prima i caratteri di madrine malefiche, poi quelli di orchesse:

«[...] elles étaient là déjà autour du berceau, dodelinant la tête, l'air grave et satisfait, semblables aux marraines maléfiques des contes de fées.»

«C'étaient elles, le premier jour, qui la lui avaient apportée — un paquet enveloppé de linges — [...] elles faisaient courir sur lui leurs doigts épais et mous, comme détremvés, aux larges ongles en spatule, [...] aux mouvements adroits, prenants, et elles minaudaient en tendant en avant leurs lèvres d'un air gourmand [...] elles serraient le paquet contre elles, [...] leurs lèvres froncées dans une moue voluptueuse et gloutonne [...]»<sup>461</sup>

Il ricorso della Sarraute al “côté” immaginifico, magico e fiabesco sembra dare intensità o leggerezza a seconda dei casi e rendere meglio comprensibili i rapporti interpersonali. Se da un lato sdrammatizza il mondo cruento delle relazioni,

---

<sup>460</sup> Ibidem.

<sup>461</sup> Ibidem.

dall'altro, procedendo in questo modo, la Sarraute pare semplificare i meccanismi “tropismiques” rendendoli moneta facile e aiutando il lettore a muoversi su un terreno a lui noto e familiare.

Il narratore aveva già avuto prova dei poteri malefici della ragazza. Infatti sorpreso da lei, si era sentito, insieme a un amico, prima galvanizzare e poi pietrificare:

«“De qui médisez-vous?” Nous avons tressauté [...] comme des grenouilles galvanisées, avant de nous pétrifier, cloués sur notre banquette, avec sur notre visage un faible sourire figé.»<sup>462</sup>

Tuttavia a differenza del padre, il narratore non riesce a fissare la ragazza in uno stereotipo prettamente negativo, indeciso cambia continuamente il modo in cui la vede. Quindi nei pensieri fantasiosi del “Je” la “Elle” viene sottoposta a un incantesimo che la rende prima una bambina lacrimosa e poi una strega dei “contes de fées”:

«Comme dans les contes de fées, dès que l'incantation magique a été prononcée, le charme opère, la métamorphose se fait: il se produit dans tous ses traits comme un glissement, il me semble qu'ils se défont, s'étirent et tremblent comme reflétés dans l'eau ou dans un miroir déformant, et puis son visage devient tout plat, sa tête s'affaisse dans ses épaules [...] ses yeux se remplissent de larmes, elle renifle et

---

<sup>462</sup> Ivi, p. 63.

s'ennuie le nez d'un geste infantile, avec le revers de sa main.»

«Cela me donne envie [...] de la prendre par son cou tendu et de la lancer par-dessus les toits, je voudrais la voir, comme les sorcières des contes de fées, voler par-dessus les cheminées, poussant des cris aigus, tricotant l'air de ses jambes crochues, les pans de son manteau noir déployés au vent.»<sup>463</sup>

Tuttavia non riesce a decidersi e a fissare la ragazza in un'immagine definitiva. A poche pagine dalla fine la “Elle” è una figura grottesca. La sua testa ha qualcosa di sinistro che fa pensare a «une tête de gargouille». Subito dopo aver formulato questo pensiero il narratore ne prende le distanze affermando «Mais non, pas cela non plus»<sup>464</sup>. Egli rimescola le carte e la giostra continua; in una delle ultime trasformazioni la “Fille” è un uccellino:

«Toute frétilante, toute arrondie, gonflée — comme un oiselet apprivoisé qui s'ébroue gentiment au bord de son petit bain de métal, et secoue ses plumes ébouriffées... »<sup>465</sup>

Altro caso eloquente si ritrova in «*disent les imbéciles*». La nonna che si incontra nel primo capitolo cambia ripetutamente sembianze e da dolce nonnina si tramuta in strega cattiva.

---

<sup>463</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>464</sup> Ivi, p. 158.

<sup>465</sup> Ivi, p. 169.



Il romanzo si apre con una visione idealizzata della nonna. Segue una descrizione fisica in linea con quanto asserito finora, e cioè fatta essenzialmente di dettagli.

Nella prima pagina l'attenzione è posta sui particolari fisici. Si indugia sui capelli sottili che sembrano una peluria, sulla pelle, le spalle coperte da uno scialle di seta, le mani gonfie disseminate di piccole macchie. La descrizione è dinamica e procede dall'alto in basso, dai capelli fino alle ginocchia. Si tratta di una panoramica sensoriale, che viene fatta in concomitanza dalla vista e dal tatto, non solo attraverso "les yeux" quindi ma anche attraverso "les doigts":

«[...] regardez comme c'est fin... on ne dirait pas des vrais cheveux, c'est comme des plumes, comme du duvet... leurs doigts caressent la peau soyeuse un peu fripée de la joue... la chair moelleuse cède docilement à la pression des doigts... ils descendent le long de l'épaule recouverte d'un duveteux châle blanc, se posent sur les mains légèrement boursouflées, parsemées de petites taches dorées, qu'elle tient immobiles sur ses genoux.»<sup>466</sup>

La descrizione tattile fa sì che il lettore venga implicato direttamente nelle sensazioni provocate dalle mani intente ad accarezzare. Il ricorso al pronome impersonale "on" d'altro canto generalizza, segnalando un'esperienza nota a tutti:

---

<sup>466</sup> N. Sarraute, «*disent les imbéciles*», in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 837.

«[...] la peau si douce, fragile de sa joue amollie vous donne quand on l'effleure avec la pulpe des doigts une sensation... on a envie de retenir son soufflé... les doigts glissent [...].»<sup>467</sup>

Insieme ai dettagli corporali vengono date delle qualità: l'aria è indulgente, il sorriso innocente. È dunque fragile, indifesa, gracile. La donna viene descritta come se fosse un oggetto, una bambola:

«Une chose, vous avez vu cela. Un objet, posé là devant nous, étalé, offert... Ses doux cheveux, sa joue soyeuse, l'émail miroitant de ses yeux, les fossettes de ses mains dodues posées sur ses genoux, sa jupe aux replis douillets.»<sup>468</sup>

Sin dal principio una sorta di ritornello accompagna il capitolo: «Elle est mignonne». La frase viene scomposta e analizzata nei suoi tre elementi: 'Elle', 'est', 'mignonne':

«“Elle” d’abord, anonyme, elle qui peut désigner n’importe qui, elle, un mot qui la place à distance, un peu plus bas. [...] “Elle”, en sa présence est interdit, voilà tout, par nos usages. [...] C’est au tour de “est” à présent. “Est” qui cimente, pétrifie...“est” qui bloque toutes les issues. Impossible de s’en évader... [...]. Et maintenant la perle, maintenant le bouquet: “mignonne”... Petite porcelaine de Saxe

---

<sup>467</sup> Ibidem.

<sup>468</sup> Ivi, p. 842.

posée sur la cheminée, statuette de Tanagra,  
ravissante poupée... [...]. »<sup>469</sup>

L'osservazione si svolge in un clima di aggressività latente; già nel primo paragrafo le dita dei nipoti fanno pressione, stringono, cingono, fino a far diventare manifesta l'aggressività con il desiderio espresso dal verbo "croquer", di sgranocchiarla, divorarla. Il verbo ritorna con una certa costanza, fino a concentrarsi in un passaggio in cui è ripetuto per tre volte:

«"Elle est mignonne. N'est-elle pas à croquer?" À croquer. À croquer. Alors a craqué... »<sup>470</sup>

La cavità della gonna diventa «un refuge». È una «Grand-mère délicateuse, une vraie mère-grand de conte de fées»<sup>471</sup> che rappresenta un porto sicuro contro le intemperie della vita. Ma com'è solito nella Sarraute, "les havres" sono fragili e l'icona verrà distrutta e ricomposta in un balletto senza fine. La trasformazione avviene per gradi, la dolce nonnina si metamorfizza o è metamorfizzata dall'occhio che la guarda in una «vieille au visage rose suspect»<sup>472</sup>.

Il quadro cambia progressivamente attraverso il meccanismo della ripetizione con variante che produce risvolti diversi, a volte positivi a volte negativi. Dopo poche pagine, la

---

<sup>469</sup> Ivi, p. 843.

<sup>470</sup> Ibidem.

<sup>471</sup> Ivi, p. 840.

<sup>472</sup> Ivi, p. 844.

descrizione si fa maniacale, coglie dettagli microscopici. Tutto ciò su cui si era indugiato e che la rendeva una nonnina buona – capelli, occhi, pelle – viene alterato fino a renderla una “sorcière”. Sono i piccoli mutamenti nel fisico che la trasformano gradualmente. «Ses rides», «sa chair faisandée», «ses lèvres amincies et rentrées», «ces mèches grises en désordre», «les doigts crochus» che danno colpi di «griffe» ne fanno una «vieille mégère, vieille sorcière»<sup>473</sup>. Alle peculiarità fisiche si affianca quella morale: «Elle peut être féroce».

Il nipote non accetta questa trasformazione. La nonnina riappare con il suo sorriso innocente, poi a breve ritorna a essere una vecchia pazza da internare, e ancora un essere tenerissimo la cui dolcezza la rende commestibile:

«Un bonbon fondant. Un caramel au goût de sucre fruité, de miel, délicieux à sucer, à amollir dans sa bouche, à étirer... [...]»<sup>474</sup>

L’affermazione di Stéphanie Orace, in riferimento al personaggio di Claude Simon, può essere applicata anche in questo caso: «Le personnage s’inscrit dans la modulation, la mutation et le transfert»<sup>475</sup>.

Il fenomeno dell’oscillazione perpetua pare sintetizzarsi nel tropismo numero XIV. In esso una “Elle” mesta e passiva, «si féminine, si effacée», dotata di una «voix virginale», viene paragonata a una pianta sottomarina «toute tapissée de ventouses

---

<sup>473</sup> Ivi, p. 845.

<sup>474</sup> Ivi, p. 848.

<sup>475</sup> S. Orace, *Variation, modulation, transfert*, in “Poétique”, n° 139, p. 375.

mouvantes». Gli aggettivi che vi si accompagnano non sono affatto neutri: questa pianta è «fragile et douce» ma l'immagine che ne risulta è quella di una “femme-plante sous-marine” minacciosa e aggressiva. Dopo poco però la “Elle” viene assimilata ad alcune martiri e ancora una volta il quadro cambia:

«[...] elle irait bientôt s'agenouiller sur sa descente de lit, dans sa chemise de toile froncée autour du cou, si enfantine, si pure, la petite Thérèse de Lisieux, sainte Catherine, Blandine [...]»<sup>476</sup>

---

<sup>476</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n°XIV, in : *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 21.

### 3.4 L'espressione dell'amore

Nell'opera sarrautiana l'amore non si presenta in modo esplicito. La forma che esso assume, così come il senso, non può dirsi né evidente né convenzionale. L'approccio al topos è infatti totalmente innovativo. Pur non essendo trattato come il sentimento che muove le peripezie dei personaggi e tesse le fila dei romanzi<sup>477</sup>, esso si insinua nel testo in modi camaleontici.

In generale in Nathalie Sarraute l'amore è indagato a livello "tropismique", prima ancora che si costituisca in parole oppure è cercato dietro di esse, è visitato nelle sensazioni, esplorato nei movimenti interiori, raggiunto attraverso riflessioni, desideri e paure. Pertanto più che da passioni, l'universo sarrautiano può dirsi abitato da pulsioni:

«L'attitude de Nathalie Sarraute paraît semblable, à une réserve près: ce qu'il y a de premier en l'homme ce ne sont pas les passions, qui le poussent à aimer, haïr, avoir pitié, se mettre en colère, mais les pulsions, qui le font s'approcher, côtoyer, se livrer, ou repousser, rejeter, et finalement se soumettre à ce qu'il y a en lui de contradictoire [...].»<sup>478</sup>

In effetti quello sarrautiano non è solo e non necessariamente un amore concettuale ma può dirsi anche fisico. Esso si manifesta nelle mani e negli sguardi che cercano il contatto e

---

<sup>477</sup> Difficile parlare di trama nei testi sarrautiani. La Sarraute concorda con Robbe-Grillet sul fatto che "L'histoire" insieme a "Le personnage", "L'engagement", "La forme et le contenu" rappresenti ormai una nozione périmée.

<sup>478</sup> H. Cixous, *À celle qui me parle*, in "Littérature", n° 118, Juin 2000, p. 97.

che bramano il possesso dell'altro. I tropismi rivelano l'esigenza imprescindibile di toccare e di sedurre. In tal senso tutto in Nathalie Sarraute sa di amore inteso come erotismo, bisogno di adesione, tentativo di fusione.

L'amore viene secreto dal corpo nella sua interezza attraverso palpebre, pupille, narice, voce:

«[...] et ce qu'il secrète, ce qui l'emplit tout entier, ce qui affleure en lui partout, dans la ligne de sa paupière, de son front, de sa narine, de sa joue, dans son regard, dans son sourire, dans chaque inflexion de sa voix... produit... mais qu'est-ce que c'est? [...] c'est bien ça... s'épandant en moi partout, occupant tout... "l'amour" [...] "L'amour" — c'est ça.»<sup>479</sup>

In uno degli ultimi romanzi, in cui 'l'amore' compare già nel titolo, il tema è subordinato alla questione del personaggio. In *Tu ne t'aimes pas* non si parla dell'atto dell'amare o del non amare né dei sentimenti derivati dalla condizione dell'essere o del non essere amati. All'interno del testo si formano due schieramenti attraverso i quali la Sarraute mostra due mondi tra loro inconciliabili : quello di coloro che si costituiscono in quanto personaggi e che amano la propria condizione, e quello di chi invece cerca di sottrarsi a qualsiasi categoria optando per la disgregazione. In altri termini "chi si ama" rappresenta il personaggio tradizionale, "chi non si ama" è il cumulo di schegge del personaggio ormai frantumato.

---

<sup>479</sup> N. Sarraute, *L'Usage de la parole*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 949.

La parola amore inoltre viene trattata alla stregua delle altre; è ingombrante ma non più di “mots” come ‘Bonheur’<sup>480</sup> o ‘Esthétique’<sup>481</sup> a cui ci ha abituati l’uso quotidiano e letterario:

«[...] mais qu’est-ce que c’est? [...] Oui, ce ne peut être rien d’autre... c’est bien ça... s’épandant en moi partout, occupant tout... ‘amour’... c’est ainsi que ça se nomme. ‘L’amour’ — c’est ça. [...] c’était Stendhal, dans *La Chartreuse de Parme*, qui a fait la découverte de ce que chacun aurait dû connaître depuis toujours... les conséquences, en un instant, de l’apparition de ce “mot qui donnera un nom à ce qu’ils sentent l’un pour l’autre”.»<sup>482</sup>

Ne *L’Usage de la parole*, contrariamente a ciò che ci si aspetta, i “mots”<sup>483</sup> cessano di trasmettere semplicemente un significato e finiscono con l’acquisire un’esistenza concreta:

«Pris dans le réseau poétique du texte, les mots cessent d’être les simples véhicules d’un sens; ils acquièrent une existence physique où leur dimensions, leur poids,

---

<sup>480</sup> «– Rien que se mot ‘Bonheur’ fait apparaître en nous, quand on essaie de le voir avec plus de netteté, de ces images... – Celles des dépliants offerts aux vacanciers... Une mer toute lisse, toute bleue, un ciel sans nuage... [...]», N. Sarraute, *Tu ne t’aimes pas*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1175; «– Dans ce lieu imposant, somptueux, avec ce nom qu’il porte... Le Bonheur. Un nom si réputé... on était intimidés, crispés... on n’était pas habitués...», *ivi*, p. 1178.

<sup>481</sup> «[...] pardonnez-moi cet excès de précautions, ces guillemets, cette légère intonation dont malgré moi j’ai entouré ce mot: Oui, on peut dire que ce n’est pas le sens “esthétique” qui les étouffe... ‘Esthétique’... le mot là-bas, dans l’autre s’est enfoncé, creusant un trou, faisant accourir, se rassembler, se pencher... Qu’est-ce que c’est?», N. Sarraute, *L’Usage de la parole*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 959.

<sup>482</sup> *Ivi*, p. 949.

<sup>483</sup> Nonostante l’importanza che la scrittrice attribuisce alle parole esse non rappresentano la realtà nella sua interezza. Dietro la loro patina esiste tutto un mondo fatto di sensazioni non ancora verbali e dunque preesistenti al linguaggio. Cfr. N. Sarraute, *Ce que je cherche à faire*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , pp. 1694-1706.



leur sonorité prennent toute leur importance.»<sup>484</sup>

«Le voici maintenant devant nous, [...] un corps chimique à l'état pur. Le mot "amour" [...].»<sup>485</sup>

Se in *Tropismes* si partiva dai moti interiori per arrivare alla parola, qui si segue il percorso inverso ed è attraverso le «paroles échangées» che si raggiunge il «for intérieur»:

«*Les Tropismes* partaient de mouvements intérieurs qui aboutissaient à la parole. Ceux-ci partent de paroles [...] et aboutissent aux tropismes.»<sup>486</sup>

«Elles (les paroles) sont ici le centre de gravité. C'est vers elles et vers elles seules que tout converge.»<sup>487</sup>

In generale «writing for Sarraute is always the writing of sensation»<sup>488</sup> e nel frammento intitolato «*Le Mot Amour*» a venire raccontata è esattamente la sensazione dell'amore.

A tal proposito il commento di Valéry Minogue è chiarificatore:

«L'important n'est pas du tout dans le contenu des paroles prononcées, mais dans l'impression créée par celles-ci [...]. Il est étonnant de voir à quel point des images qui ne font qu'évoquer la qualité physique des paroles réussissent à recréer l'atmosphère et

---

<sup>484</sup> V. Minogue, *Notice à L'Usage de la parole*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1912.

<sup>485</sup> N. Sarraute, *L'Usage de la parole*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 949.

<sup>486</sup> V. Minogue, *Notice à L'Usage de la parole*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 1911.

<sup>487</sup> N. Sarraute, *L'Usage de la parole*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 939.

<sup>488</sup> A. Jefferson, *Nathalie Sarraute Fiction and theory*, cit. , p. 93.

jusqu'à la sensation de cette conversation banale où l'on entend déjà battre le pouls de l'amour naissant.»<sup>489</sup>

L'emozione e la meraviglia del sentimento vengono percepite attraverso le parole scambiate da una coppia di innamorati in una caffetteria:

«C'était au fond d'un petit café enfumé, mal éclairé, probablement d'une buvette de gare... [...] mais peu importe... »<sup>490</sup>

Tutto perde d'importanza: il luogo che ci viene descritto come probabile, il tempo che non viene dato, i due soggetti i cui volti sono «presque effacés»<sup>491</sup> e che vengono definiti come delle «ombres chuchotantes», dei «vides d'abord de tout mot». Soltanto le parole paiono avere valore, esse sono «un corps chimique à l'état pur»<sup>492</sup>, quello che conta sono le sensazioni indefinibili che esse sprigionano:

«[...] ce qui me parvient maintenant ce sont les paroles que ces voix portent... et même pas les paroles exactement... [...] ce qui m'attire, me taquine... [...] c'est peut-être cette impression qu'elles donnent... de légèreté... [...] on dirait que ce qu'elles portent... le goût de la grenadine, la fatigue des voyages en train... ce qu'on peut trouver de plus banal, de plus modeste, de plus discret, ne les emplit pas complètement, laisse en elles des espaces

---

<sup>489</sup> Ivi, p. 1922.

<sup>490</sup> N. Sarraute, *L'Usage de la parole*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 947.

<sup>491</sup> Ivi, p. 946.

<sup>492</sup> Ivi, p. 949.

vides, quelque chose qui ne peut trouver sa place nulle part, dans aucune parole, [...] quelque chose d'invisible, d'impondérable, d'impalpable est venu s'abriter... »<sup>493</sup>

Il narratore non si accontenta di commentare la scena ma si interessa alla “mise en mots” del sentimento. Egli si concentra sul ‘dire’<sup>494</sup> e sul processo di concatenazione delle parole, ogni parola provoca il sorgere di un'altra:

«[...] vous l'avez dit, nous l'avons dit ensemble... voilà ce que c'est que d'avoir l'outrecuidance de s'introduire dans ces lieux préservés, de briser leur silence ne serait-ce qu'avec des murmures, des balbutiements, avec les mots les plus timides, prudents... Qu'on les laisse pénétrer et il est sûr qu'ils en amèneront d'autres... Celui-ci : “naissance”... à sa suite a amené... trop tard pour l'empêcher d'entrer, le voici, il est là... de ce mot: “naissance” le mot “de” est sorti aussitôt, s'est tendu comme un bras, tirant à soi, énorme, faisant un grand vacarme, le mot “amour”... “La naissance de l'amour...”»<sup>495</sup>

Il “Je” narrante percepisce la difficoltà del processo. Il luogo primigenio è come «l'air qu'ils expirent», nessuno lo ha mai

---

<sup>493</sup> Ivi, pp. 946-947.

<sup>494</sup> J. S. Gjerden applica alla prosa sarrautiana la distinzione di Lévinas tra “Dire” e “Dit” che esprime in questi termini: «Dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* publié en 1974, Lévinas fait donc la distinction entre le langage ontologique, qu'il nomme le Dit, et le langage étique, qu'il appelle le Dire. Langage référentiel, le Dit parle *de quelque chose*. Légèrement plus difficile à définir, le Dire, lié à l'énonciation, parle *à quelqu'un*», J. S. Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, cit. , p. 124.

<sup>495</sup> Ivi, p. 948.

descritto, nemmeno le parole più penetranti sono in grado di farlo:

«Le lieu en eux d'où cela émane n'a jamais été décrit, il est dans une région que personne, si bien muni qu'il soit des mots les plus éfilés et pénétrants, ne peut atteindre... aucun mot n'a pu venir ici prospecter, fouiller, saisir, extraire, montrer...»<sup>496</sup>

L'amore diventa per la Sarraute uno dei campi di battaglia dove denunciare il déjà vu e illustrare le proprie posizioni. Sulla sua nascita e natura si è interrogata la letteratura dell'Ottocento e Nathalie Sarraute non può non accusare la visione stereotipata che ne deriva. In molti punti della sua opera questo sentimento è presentato come stereotipo letterario. La scena sul terrazzo, tra i due personaggi del romanzo in abîme in *Les Fruits d'Or*<sup>497</sup>, viene paragonata per intensità e bellezza «à celle dans le salon des Rênal entre Mme de Rênal et Julien» in *Le Rouge et le Noir*:

«C'est la même force, la même concision... cette élégance, ce galbe si pur... en

---

<sup>496</sup> Ibidem.

<sup>497</sup> Si ricorda brevemente, senza inoltrarsi troppo nell'analisi della mise en abîme, che *Les Fruits d'or* è un libro su un libro e in maniera più precisa un libro sui tropismi innescati da un libro. Il testo è infatti formato dal resoconto e dalle reazioni di chi lo ha letto. Paradossalmente del romanzo in questione e cioè di un'ipotetica trama o degli eventuali personaggi non è detto nulla, si conosce solo il titolo, il nome dell'autore (un certo Bréhier) e il commento di una scena sul terrazzo tra due innamorati: Estelle e Gilbert. Tra il romanzo contenente e quello contenuto esiste una coincidenza onomastica. Tuttavia ne *Le Fruits d'or*, che per comodità chiamiamo 2, non si trova miniaturizzata la trama de *Le Fruits d'or* 1. Il romanzo contenuto non riflette, non duplica e non miniaturizza quello contenente, anzi capita che lo mini dall'interno. Infatti nei momenti in cui il romanzo secondo viene esaltato come romanzo tradizionale finisce col denigrare quello moderno, *Le Fruits d'or* 1.

quelques mots tout est dit... On assiste à la naissance de l'amour... Vous vous souvenez... cette scène sur la terrasse, au bord du lac, à Mouchy, quand Estelle frissonne et Robert ou Gilbert ... [...] se lève sans un mot et va lui chercher son châle. Et par ce simple geste [...] tout est dit.»<sup>498</sup>

Il riferimento alla trattazione tradizionale del tema ha lo scopo di illustrare la propria poetica per contrasto. I vari lettori che si susseguono nelle riflessioni e nelle interpretazioni su *Les Fruits d'or* non fanno che riportare o smentire le convinzioni sarrautiane così da creare vere e proprie diatribe. Uno dei lettori del romanzo di Bréhier dichiara che l'amore non necessita di particolari interrogazioni, di «pages de nos patageurs», di sforzi d'«analyse», esso regala «instants de vérité»<sup>499</sup>. I «grands livres» non alludono a nulla e «comment cela est écrit, tout est dit», al contrario «tous ces coupeurs de cheveux en quatre»<sup>500</sup>, con le loro «fines irisations rendues par le rapport subtil des mots», le loro «nuances» e «diaprures», non riescono a dire l'amore.

Nella pagina successiva la medesima scena, fino ad ora commentata, viene descritta da un altro lettore anonimo. Il gesto rivelatore del sentimento è compiuto da Gilbert: egli pone «un châle» sulle spalle di Estelle. È su di esso che si concentra il rifiuto verso l'onniscienza dell'autore:

---

<sup>498</sup> N. Sarraute, *Les Fruits d'or*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 547.

<sup>499</sup> Ibidem.

<sup>500</sup> L'espressione richiama l'articolo uscito nel '53 su "Les lettres françaises" (*Le Quart de cheveau*) con in quale André Wurmser criticò profondamente la Sarraute per la futilità dei suoi romanzi. La scrittrice rimase particolarmente colpita tanto da decidere di adottarla. Si spiega così la frequenza con la quale essa ricorre sia nei romanzi sia nell'apparato paratestuale.

«Le cerveau parfait d'un dieu omniscient a choisi, entre tous les gestes possibles, ce geste — le meilleur conducteur pour porter, pour transmettre ce qui avec une force irrésistible la traverse de part en part et la foudroie: la naissance de l'amour.»<sup>501</sup>

Nella letteratura tradizionale persino i gesti finiscono con l'assumere dei significati. Essi si fanno carico di un carattere convenzionale immediatamente riconoscibile così da diventare dei segni prestabiliti e comporre dei linguaggi.

Azione rappresentativa dell'amore o meglio della sua fine è pure quella descritta nel nono episodio di «*disent les imbéciles*». La mano di uno dei due innamorati, «enlacés sur les bancs des quais», si svincola dalla stretta dell'altro. L'autore che l'ha “figé” è «un de nos maîtres omniscients»<sup>502</sup>.

«Ce geste» ricalca quello compiuto da Jérôme in *La Porte étroite* di Gide durante una passeggiata nella quale lascia scivolare la mano dell'amata cugina. Alissa legge nell'azione un brutto presagio, presagio che in «*disent les imbéciles*» viene definito appunto «un signe annonciateur d'un amour mort-né» e «un signal sinistre [...] un tocsin»<sup>503</sup>.

In un altro punto del testo una mano che esita nel cercare delle monete trasforma un marito da «prince charmant» in uomo spilorcio:

«[...] elle contrainte de voir le Prince charmant aux boucles descendant en désordre sur son beau front... un vrai front

---

<sup>501</sup> N. Sarraute, *Les Fruits d'or*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 549.

<sup>502</sup> N. Sarraute, «*disent les imbéciles*» in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 895.

<sup>503</sup> Ivi, rispettivamente p. 895 e p. 896.

de poète... aux yeux limpides... se métamorphoser en ce grigou étriqué, resserré, au regard torve, aux gestes honteux... »<sup>504</sup>

Il punto di vista è quello di una donna che evoca il viaggio di nozze di Jeanne e Julien in *Une Vie*. L'intenzione è quella di esplorare la possibilità che suo marito sia, come il protagonista del romanzo di Maupassant, un avaro:

«Un jeune couple en voyage de nocces...  
[...] un joli couple en pleine lune de miel...  
[...] ce mouvement qu'elle a fait quand elle  
[...] a regardé avec eux cette main, comme  
une main étrangère, quand elle l'a observée  
hésitant, choisissant longuement, tendant,  
glissant furtivement... ça l'a déchirée...  
[...]»<sup>505</sup>

In effetti sono per lo più i personaggi femminili a possedere una visione letteraria dell'amore e a vedere la vita attraverso i romanzi, questo perché «les sentiments, l'amour, la vie, c'était là leur domaine»<sup>506</sup>. Secondo Ruth Amossy esiste uno «stock préexistant de représentations collectives» e «un va-et-vient incessant s'établit ainsi entre les images logées dans notre tête et celles que divulguent abondamment les textes et les media». I libri hanno un ruolo fondante specie nella creazione dello stereotipo femminile:

---

<sup>504</sup> Ivi, p. 897.

<sup>505</sup> Ivi, p. 896. Lo stesso episodio era stato già evocato in *Les Fruits d'or*.

<sup>506</sup> N. Sarraute, *Tropismes* n°X, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 16.

«C'est à travers ses livres que la petite fille entrevoit tout d'abord sa vocation de ménagerie et de son être de femme.»<sup>507</sup>

Forte è la soddisfazione espressa dal narratore di Martereau che, parlando con la zia della cugina e di un'amica, osserva «ce processus de plus près»:

«C'est très intéressant, ce que vous venez de me dire là, cette idée que tout chez elles se passe ici (je montre mon front). [...] On dirait qu'elles ne vivent pas pour de bon... qu'elles vivent dans un roman... un roman un peu désuet... [...]»<sup>508</sup>

In un passaggio de *Les Fruits d'or* l'iniziale 'des gens', plurale e generico, si precisa in 'une fille' singolare e specifico:

«Puisque on voit la vie à travers les romans. Il y a des gens marqués pour toujours par ces vérités-là. Moi, tenez, je connaissais une pauvre fille... Figurez-vous... parce qu'elle avait vu dans *Une vie* de Maupassant...»<sup>509</sup>

Oltre che letteraria la concezione femminile dell'amore si colora di luoghi comuni.<sup>510</sup> La madre di Gisèle ne *Le Planétarium* ripensa, tra sogno e realtà, al matrimonio della figlia con Alain. Nella rievocazione tutto assume i tratti di una sentimentalità eccessiva e languida: gli invitati in calesse, le

<sup>507</sup> R. Amossy, *Les idées reçues*, cit. , p. 9.

<sup>508</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 215.

<sup>509</sup> N. Sarraute, *Les Fruits d'or*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 549.

<sup>510</sup> «[...] les lieux communs [...] désignent [...] les idées devenues trop communes», R. Amossy, *Les idées reçues*, cit. , p. 20.



campane, i paggetti, il padre che accompagna la sposa all'altare:

«[...] les invités arrivant [...] en vieilles calèches, dans d'énormes chars à bancs... les cloches de la vieille église sonnait à toute volée, et elle, montant lentement les marches au bras de son père, sa lourde traîne portée par des petits pages [...] une dame enfin, qui sortirait au bras de son mari et se tiendrait un instant, souriante et rose, sur le parvis... Et tout avait fonctionné à la perfection [...].»<sup>511</sup>

Così come in «*disent les imbéciles*» torna l'espressione «prince charmant», in questo caso a pensarla è la suocera. Lo sposo è bello, intelligente, affascinante ma solo in apparenza. Con il passare del tempo egli non si rivela «assez mûr»<sup>512</sup> e finisce con il deludere le aspettative.

Nella Sarraute il sentimento non viene vissuto in modo pieno e assoluto in quanto l'amore presupporrebbe prima di tutto la comprensione e l'accettazione dell'altro. Ne deriva che i personaggi si rivelano incapaci di provare emozioni profonde; quelli femminili poi, tradizionalmente capaci di grandi slanci, in Nathalie Sarraute paiono aver bisogno di un supporto. L'amore visto dalle donne è insufficiente a se stesso e necessita del tramite degli oggetti per essere vissuto.

Gisèle dice di amare Alain in poche occasioni. Più che di un attaccamento sincero verso di lui si tratta di un atteggiamento

---

<sup>511</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 372.

<sup>512</sup> Ivi, p. 373.

di sfida nei confronti della madre. Infatti, alle critiche velenose che la donna muove nei confronti di Alain, Gisèle risponde «C'est pour ça que je l'aime justement...»<sup>513</sup>. Alain, più che un marito, è un sostegno alle sue fragilità e un padre che la nutre d'arte:

«C'était délicieux de [...] rester confiante, vacante, offerte, à attendre qu'il lui donne la becquée, de le regarder cherchant leur pâture dans les vieilles églises, chez les bouquinistes sur les quais, les marchands d'estampes.»<sup>514</sup>

Gisèle vede nella contemplazione della “bergère” il momento di massima unione con il marito. L'amore è mediato dalla presenza della poltrona che le permette di raggiungere un contatto profondo con lui:

«Le mariage seul donne des moments comme celui-ci, de fusion, de bonheur, où, appuyée sur lui, elle avait contemplé la vieille soie d'un rose éteint, d'un gris délicat, le vaste siège noblement évasé, [...] Une caresse, un réconfort coulaient de ces calmes et généreux contours... au coin de leur feu [...]. Tutélaire, répandant autour d'elle la sérénité, la sécurité — c'était la beauté, l'harmonie même, captée, soumise, familière, devenue une parcelle de leur vie, une joie toujours à leur portée.»<sup>515</sup>

---

<sup>513</sup> Ivi, p. 374.

<sup>514</sup> Ivi, p. 381.

<sup>515</sup> Ivi, p. 381.

Alla vista dell'oggetto i due sono colti da un tumulto di sensazioni descritte con termini sessuali. Nonostante il cambio di pronomi da "elle" a "ils" che ingloba Alain, il punto di vista rimane quello di Gisèle che ricorda l'episodio e lo commenta con parole come «une passion», «une avidité», «une frénésie», «une faim», «une douleur»<sup>516</sup>. L'acme si esplica nell'impazienza di possedere a tutti i costi la "bergère", che vede il susseguirsi di azioni sempre più frettolose:

«La porte de la boutique était fermée, c'était l'heure du déjeuner... ils avaient besoin de savoir tout de suite, aucun obstacle ne pouvait les arrêter... lui, dans ces moments-là, est pris d'une sorte de frénésie, et elle aussi avait senti cette fois en elle comme un vide qu'il fallait aussitôt combler [...] à tout prix... Ils avaient tourné la poignée, la porte de la boutique était fermée, [...] ils avaient appuyé le nez contre la vitre, ils avaient frappé, ils étaient allés dans la cours voir s'il n'y avait pas une arrière-boutique [...] mais non... ils avaient interrogé la concierge... [...].»<sup>517</sup>

Altro esempio di amore mediato si ritrova in *Les Fruits d'or*. "Il" e "Elle" formano un nucleo a due, la loro unione è sancita dal non condividere il giudizio unanime su *Les Fruits d'or*. Attraverso una serie di modi di dire gli altri fondono i due soggetti e ne fanno una coppia:

---

<sup>516</sup> Ivi, pp. 381-382.

<sup>517</sup> Ibidem.

«Ils l'ont associé, [...] Qui se ressemble s'assemble [...] on trouve toujours chaussure à son pied.»<sup>518</sup>

È il libro, anzi il giudizio su di esso ad avvicinare i due personaggi e a suscitare il sentimento. “Il” si comporta come un innamorato che è disposto a qualsiasi sacrificio e che sceglie di stare dalla parte di lei. Tuttavia più che una passione carnale il “mot” «sœur» suggerisce un'affezione fraterna:

«Il est avec elle, il a dépouillé ses habits de patricien, renoncé à l'amitié des puissants, abandonné sa somptueuse demeure [...] il la suit dans les catacombes, elle, sa sœur...»<sup>519</sup>

“Elle” invece lo guarda con atteggiamento che richiama l'estasi sessuale, gli occhi persi in quelli di lui, la bocca socchiusa:

«Elle l'écoute, ses yeux transparents fixés sur lui, sa bouche légèrement entrouverte... visage d'extatique, de fanatique...tête peu encombrée [...]»<sup>520</sup>

Nello stesso romanzo altri due casi sembrano chiarire il concetto. Nel primo, il libro che Guy ha deciso di leggere in vacanza sancisce un'intima comunione con Luce. La coppia si

---

<sup>518</sup> N. Sarraute, *Les Fruits d'or*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , pp. 569-570.

<sup>519</sup> Ivi, p. 569.

<sup>520</sup> Ibidem.

dedica esclusivamente a commentare il testo tralasciando le attività vacanziere:

«← Et là dès le premier jour, nous n'avions pas défait nos valises... Il fallait le voir, il était assis sur son lit, le livre ouvert devant lui, en train de défaire sa cravate... [...] Il le lisait sans cesse, il en savait des passages par cœur, nous en parlions tout le temps, on laissait passer l'heure du repas, l'heure du bain... »<sup>521</sup>

Nel secondo, "Elle" e Jacques godono della complicità provocata da *Les Fruits d'or*. I due si comprendono e si difendono vicendevolmente:

«Oui s'étaient de bons moments. [...] Et ils ne s'en privaient pas, Jacques et Elle, on peut l'en croire. Parfois en rentrant chez eux encore tout ébérlués, tard dans la nuit, ils discutaient, s'indignaient... [...]. Le monde entier pourrait se liguier. Les plus grands esprits, les critiques les plus réputés, que lui, Jacques, ils ne le feraient pas changer d'avis d'un iota. Elle ne se lassera jamais de l'admirer... [...]»<sup>522</sup>

Questi modelli seguono la medesima dinamica. Sia che si tratti di un oggetto materiale o di uno metaforico, come appunto le riflessioni su un romanzo, se da un lato l'oggetto unisce due soggetti facendone una coppia o rafforzandola, dall'altra li

---

<sup>521</sup> Ivi, p. 577.

<sup>522</sup> Ivi, p. 596.

separa dagli altri. L'oggetto funge da catalizzatore provocando insieme unione e disunione<sup>523</sup>.

Normalmente la donna è scissa tra il desiderio di essere accettata dalla comunità e quello di rimanere legata all'uomo. Incapace di rinunciare al consenso altrui è spesso lei a incaricarsi di ricondurre l'uomo all'ordine sociale<sup>524</sup>. Si pensi al tentativo di Gisèle di riportare Alain all'osservanza delle regole della vita comune:

«[...] elle aurait bien aimé descendre chez les autres [...] dans ce monde minuscule, en miniature, qu'elle percevait au loin [...]. Ils parleraient de l'éducation de leurs enfants, chercheraient des prénoms... Tout le monde aspirait à ce Bonheur [...].»<sup>525</sup>

«“Écoute Alain, je vais te dire. [...] je te parle comme à moi-même. [...] Il me semble par moments [...] que nous sommes un peu hors de la vie [...]”. [...] qu'il reprenne conscience, qu'il comprenne, qu'il voie enfin les choses comme elles sont, qu'il se voie tel qu'il est: faible, enfantin, un enfant révolté. Qu'il s'abandonne, là, contre elle, elle saura le protéger, elle l'aidera à grandir, à changer...”<sup>526</sup>

---

<sup>523</sup> Lo stesso rapporto che s'istaura tra il lettore e *Les Fruits d'or* è inteso come relazione amorosa: «Ce qui se passe là des *Fruits d'or* à moi, cette ondulation, cette modulation... [...] qui d'eux à moi et de moi à eux comme à travers une même substance se propage [...]. Aucune parole venue du dehors ne peut détruire une si naturelle et parfaite fusion. Comme l'amour, elle nous donne la force de tout braver. Comme un amoureux, j'ai envie de la cacher. Qu'ils ne voient pas ce qui est là, entre nous, [...] c'est tout ce que je leur demande.», N. Sarraute, *Les Fruits d'or*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , pp. 606-607.

<sup>524</sup> Cfr. cap. 2. 3, pp. 128-131.

<sup>525</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , pp. 384-385.

<sup>526</sup> Ivi, pp. 386-387.

Visto dagli uomini, invece, l'amore assume dei contorni sinistri che coincidono con la visione negativa attribuita alle donne. Nelle riflessioni del "Je" di *Martereau* che passeggia in preda ai suoi pensieri, delle fantomatiche "Elles", assimilate a *Madame Bovary*<sup>527</sup>, sono dotate di tentacoli e ventose. Si tratta di donne-ragno che tessono fili sottilissimi come capelli d'angelo e che catturano le ignare e giovani prede maschili. Quest'ultime mostrano occhi inespressivi ma, come in uno stato di "transe" e manovrate da misteriose correnti, riescono a liberarsi e a fuggire:

«Elles regardaient passer devant elles, glissant sur les parquets, des jeunes gens élégants qui ressemblaient beaucoup, aussi, à ceux que la Bovary avait remarqués autrefois, au bal. [...] Les tentacules qui sortaient d'elles déjà, ces petites ventouses qui sucent, qui palpent, les effleuraient à peine. C'est à peine s'ils sentaient une sorte de chatouillement, comme si des fils légers de la Vierge les frôlaient, s'accrochaient à leurs vêtements, mais ils les détachaient [...] tout en avançant. [...] fixant dans le vide leurs yeux également inexpressifs et froids de carpes, se dirigeant avec sûreté, loin d'elles, guidés par de mystérieux, d'indécélables courants.»<sup>528</sup>

L'amore si rivela come un'arte manipolata dal soggetto femminile, un sentimento tentacolare che si insinua in modo subdolo. «Ce grand amour» provato in *Guerra e Pace* dal

---

<sup>527</sup> Cfr. cap. 3.2, p.155.

<sup>528</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 57.

principe Andrej verso la principessa Marie lo imprigiona come Gulliver:

«[...] cet amour devait se trouver dans une situation assez analogue à celle du géant Gulliver, quand il gisait, ligoté par les mille liens des Lilliputiens, criblé de leurs flèches minuscules.»<sup>529</sup>

Gli stessi fili infidi e appiccicosi, di cui si è visto sopra, sono secreti dalla “princesse” Marie:

«Mille fils excessivement ténus, difficiles à déceler — encore ces tremblements et collants fils de la Vierge — devaient à chaque instant partir de la princesse Marie et se coller à lui, l’envelopper.»<sup>530</sup>

L’eroina di Tolstoï, poco prima definita tutta «innocence et pureté»<sup>531</sup>, nel rapporto con il principe Bolkonski, al contrario, si configura come un essere riprovevole.

L’amore è dunque associato pericolosamente al sesso femminile. L’uomo è conscio del fascino che “la femme” esercita su di lui. A prescindere da un eventuale sentimento amoroso, l’atteggiamento che tiene al suo cospetto è fatto di paura e prudenza. Nel Tropicisme numero IX la “Elle”, vista attraverso gli occhi di un “Il”, appare come l’elemento dominante e assolve alla duplice funzione di maliarda e di

---

<sup>529</sup> Ivi, p. 74

<sup>530</sup> Ibidem.

<sup>531</sup> Ivi, p. 73.



predatrice. La “Elle” è presentata come una bambola, c’è in lei qualcosa di minaccioso, di diabolico e meccanico:

«Elle était effrayante, douce et plate, toute lisse, et seuls ses yeux étaient protubérants. Elle avait quelque chose d’angoissant, d’inquiétant et sa douceur était menaçante.»<sup>532</sup>

La fissità è data dalla posizione della “Elle” che si trova «accrochée sur un coin du fauteuil» ed è contraddetta semplicemente dal «se tortillait» oltre che dall’annuire meccanicamente. La sua immobilità stride con la dinamicità di “Il”. Le due immagini vicinissime, messe per inciso, puntano sul movimento di “Il” per valorizzare la forza e la stabilità del personaggio femminile.

“Il” si contorce e si chiede se il proprio dimenarsi sia simile a quello di un serpente ammaestrato o a quello di un uccellino impaurito. Nella prima immagine “Il” è un serpente che si muove sotto l’effetto della musica; la sensazione prodotta è di mansuetudine: il serpente è qui inoffensivo e soprattutto manovrato da “Elle”. Nella seconda, ad assumere il ruolo del serpente è “Elle” ma in chiave totalmente diversa. “Elle” è qui il boa da cui gli uccelli sono spaventati, dunque in questo caso il serpente richiama un’idea di aggressività:

«Et comme toujours dès qu’il la voyait, il entrait dans son rôle où par la force, par la

---

<sup>532</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n°IX, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 14.

menace, lui semblait-il, elle le poussait. Il se mettait à parler, à parler sans arrêt, de n'importe qui, de n'importe quoi, à se démener (comme le serpent devant la musique? Comme les oiseaux devant le boa? il ne savait plus) vite, vite, sans s'arrêter [...].»<sup>533</sup>

A sostegno di questa tesi nel Tropisme numero XIV degli “Ils”, «fascinés» da una “Elle” «si féminine, si effacée», si comportano con cautela e circospezione. Percepiscono in lei delle zone d'ombra:

«[...] ils avançaient sur la pointe des pieds, en se retournant au moindre bruit, car ils savaient qu'il y avait partout des endroits mystérieux, des endroits dangereux qu'il ne fallait pas heurter, pas effleurer [...].»<sup>534</sup>

Alla conflittualità nei rapporti tra i sessi si affianca l'ambiguità. Pur non trattandosi di avventure amorose in senso convenzionale, l'equivocità dei rapporti regna sovrana specie nei primi romanzi e a volte sembra fare il verso agli intrighi tradizionali prendendo in prestito il tema dell'adulterio e del triangolo amoroso. Le atmosfere sono sature di sospetto e di ostilità. Realtà e finzione s'intrecciano in maniera insolubile e laddove una situazione non appare chiara si innestano ulteriori congetture e fantasie da parte del detentore della visione. È il caso della relazione tra la zia e Martereau supposta dal nipote mentre si trova nella sala d'attesa di un ospedale. Egli crede di

---

<sup>533</sup> Ivi, p.15.

<sup>534</sup> N. Sarraute, *Tropismes*, n°XIV, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 20.

sorprenderli insieme. Lo stato di “*rêverie*” favorito dall’idea di sospensione, dal tepore della stanza, dai rumori felpati, a cui il giovane si abbandona, viene interrotto dallo schiudersi di una porta che rivela qualcosa di inaspettato:

«Enfin la petite porte en bois au bout de l’allée — est-ce un rêve? — s’entrouvre... c’est elle, je reconnais son mantelet de fourrure et sa toque de velours noir, [...] elle se tient le dos tourné, immobile, dans la porte entrouverte... derrière elle il y a quelqu’un, une grande silhouette sombre... [...] épaules carrées, visage rose, chapeau de feutre à bords roulés... Martereau... il est venu aussi... [...] on dirait qu’elle l’empêche d’avancer... il se penche, son menton effleure la toque de velours noir, il se redresse comme tiré en arrière, et elle referme la porte sur lui.»<sup>535</sup>

Difficile capire se la scena tra la zia e Martereau si sia veramente svolta spezzando il momento di fantasticheria del narratore o se appartenga alla “*rêverie*” stessa. Il dubbio che si insinua è molto forte.

Una volta rientrati a casa, il nipote trasforma in pièce la conversazione tra gli zii. In questo passaggio il romanzo “*nouveau*” prende in prestito dal teatro tradizionale oltre al tema dell’adulterio, il salotto borghese, i *décors*, le posture, i ruoli ben definiti e persino le didascalie e i dialoghi:

«C’est vraiment comme au théâtre. Nous sommes des acteurs en train de jouer.

---

<sup>535</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 315.

Autour de nous, dans l'obscurité, un public silencieux nous regarde et veut savoir ce qui va arriver. La scène: un salon bourgeois. Le soir, après le dîner. À gauche, près de la cheminée, assis dans un grand fauteuil, en train de lire son journal — le mari (mon oncle). À une table, sous la lampe, enveloppée dans un châle, [...] — sa femme (ma tante). Auprès d'elle: leur jeune neveu (c'est moi) [...] déplace une carte de temps en temps. Silence. Exclamations étouffées autour de la table de jeu. Froissements agacés du journal. Soudain le mari jette son journal, se lève. Il traverse la pièce et va se planter devant les joueurs. Le mari: 'Lâchez donc ça cinq minutes, vous voulez? J'ai quelque chose d'important à vous dire.' (La femme, les yeux toujours baissés sur son jeu, ne dit rien, déplace une carte.) [...]»<sup>536</sup>

I discorsi riguardano la questione della casa<sup>537</sup> comprata a nome di Martereau; eppure zia e nipote si comportano come se l'uomo stesse per smascherare il segreto della donna, di cui il giovane si è reso tacitamente complice. La situazione, simile a un interrogatorio, è gestita dallo zio con modi da detective:

«La femme et le neveu restent immobiles, comme pétrifiés. Le mari, les mains derrière le dos, se met à arpenter la scène de long en large. [...] Il s'arrête devant eux, il regarde sa femme rapidement et puis plante son regard dans les yeux de son neveu: 'Je veux savoir qui trahit ici'. [...] Tous les regards sont fixés sur ma tante et sur moi,

---

<sup>536</sup> Ivi, pp. 316-317.

<sup>537</sup> Cfr. cap. 2.3, nota 353, p. 129.

assis sous la clarté de la lampe. [...] Et puis le rideau tombe.»<sup>538</sup>

A sporcarsi di sospetto è anche il rapporto, che il narratore lascia presupporre, tra il “vieux” del *Portrait* e la moglie di un amico, sorpresi insieme in una stazione e spiati:

«[...] “il se sent comme chez lui...”... il les connaît depuis si longtemps... C’est la femme de son ami, la vieille qui marche à son côté, à qui il donne le bras... »<sup>539</sup>

Sebbene l’osservazione del narratore sia offuscata dal fumo e dall’andirivieni dei passeggeri, gli atteggiamenti del vecchio e l’amorevolezza con cui aiuta la signora evocano un rapporto clandestino:

«Comme il est attentif auprès d’elle... [...] Il se pelotonne un peu contre elle, il est bien au chaud contre elle [...] .»<sup>540</sup>

Sul piano linguistico il proliferare di puntini sospensivi e le espressioni come «volupté équivoque», «attendrissement», «tendre sollecitude», «vénération» paiono suggerire una relazione fedifraga. I due non sono sullo stesso piano, il vecchio si sottopone a un «jeu dangereux» e teme «la vieille» la quale ha, nell’abbigliamento, nell’atteggiamento e nelle parole, le

---

<sup>538</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in : *Œuvres complètes*, ed. cit. , pp. 317-318.

<sup>539</sup> N. Sarraute, *Portrait d’un inconnu*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 95.

<sup>540</sup> Ivi, p. 96.

caratteristiche di una «déesse». Si tratta di una vera e propria vestale.

Un ultimo colpo di coda pare trarre la donna fuori dal torbido sospetto:

«[...] il est évident qu'elle ne se rend compte de rien, il est rien d'autre à ses yeux qu'un vieil ami [...].»<sup>541</sup>

Tuttavia è tardi per tornare indietro e il dubbio permane.

Persino l'incontro tra la “cousine” e Martereau si presenta «au départ comme un flirt maladroit» e in seguito come «une espèce d'abus de pouvoir condescendant et érotisé»<sup>542</sup>. Ancor prima di uscire di casa, la ragazza insiste sul fascino dell'uomo. Una volta insieme, Martereau non solo la inquieta «en lui répondant d'une manière équivoque», ma commenta il gesto che sembra tradurre “l'épuisement” della giovane:

«La fille, [...] agite un doigt mutin: “Je l'adore, M. Martereau...”»<sup>543</sup>

«Martereau sourit malicieusement: “Vous avez la migraine? Hein? C'est fatigant les affaires”»<sup>544</sup>

Secondo J. Svensen Gjerden la canzoncina infantile che Martereau canticchia alla giovane «se lit inévitablement comme

---

<sup>541</sup> Ivi, p. 98.

<sup>542</sup> J. Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique*, cit., p. 78.

<sup>543</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 265.

<sup>544</sup> Ivi, p. 268.

une sorte de commentaire sur la tension sous-entendue qui s'est développée entre la jeune fille et Martereau»<sup>545</sup>:

«Debout sur le palier, agitant son index dressé, secouant la tête en cadence, il chantonne: *J'ai mal à la tête, savez-vous pourquoi? Parc-que gran'mèreu m'a donné le fouet...*»<sup>546</sup>

Inoltre all'inizio della scena Martereau viene associato a una «grand-mère d'un conte de fée précis»<sup>547</sup>:

«Tandis que nous marchons côte à côte, portant le précieux paquet, sages petits Chaperons Rouges, allant chez leur mère-grand, je me sens délicieusement en règle, en ordre [...]»<sup>548</sup>

Il riferimento alla favola di Cappuccetto Rosso non è privo d'interesse. La pulsione sessuale che vi è sottesa suggerisce un atteggiamento malizioso tra l'uomo, «séducteur potentiel», e la ragazza:

«L'histoire du petit Chaperon rouge, on le sait, se lit souvent comme une fable sur la première rencontre de la jeune innocence avec la sexualité.»<sup>549</sup>

---

<sup>545</sup> J. Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique*, cit., p. 78.

<sup>546</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 268.

<sup>547</sup> J. Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique*, cit., p. 78.

<sup>548</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 266.

<sup>549</sup> J. Svensen, Gjerden, *Éthique et esthétique*, cit., p. 78.

L'equivoco può sfiorare persino l'incesto. Il rapporto tra Gisèle e il suocero non è propriamente limpido. Si lascia sottintendere che tra i due ci sia qualcosa di taciuto e represso e che la loro intesa non sia legittima. La giovane donna subisce il fascino del papà di Alain dotato di qualità manchevoli nel figlio. Egli è «fort, viril, indépendant»<sup>550</sup>. La complicità tra nuora e suocero si esprime attraverso una gestualità e un tono confidenziale. Inoltre il fatto che l'incontro debba rimanere nascosto ad Alain suggella un patto segreto tra innamorati :

«'Voilà, je voulais vous parler... Alain ne saurait jamais... Moi j'ai dit: je n'ai pas peur...' Elle rit et il l'encourage, elle sent sur sa joue la pulpe chaude et sèche de ses doigts. 'De quoi n'avez-vous pas peur, mon petit enfant?''»<sup>551</sup>

D'altro canto lo stesso Alain non è immune da sospetti. L'atteggiamento verso Germaine Lemaire lascia spesso presupporre una relazione amorosa tra i due.

In primo luogo Alain si comporta in modo misterioso con la moglie quando si tratta di telefonare alla donna o di vederla. Inoltre la sua spiccata gelosia nei confronti del «bouffon», Adrien Lebat, sembra confermare questa ipotesi.

Ne deriva che l'interazione sentimentale in Nathalie Sarraute sia raramente descritta in termini di positività e legittimità. Nonostante il disperato «besoin de contact avec

---

<sup>550</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 419.

<sup>551</sup> Ibidem. In realtà Gisèle mente al suocero, Alain sa che la moglie proverà a intercedere con suo padre per l'appartamento di "tante" Berthe.



autrui»<sup>552</sup> sostenuto dalla scrittrice stessa, il contatto così dolorosamente desiderato si realizza sempre in modo illusorio e provoca un sentimento vicino al disgusto. Qualora la vicinanza con l'altro riesca a superare il senso di ripugnanza e a diventare sentimento, il rapporto amoroso rimane comunque precario e continuamente sporcato da illazioni interne ed esterne alla coppia. L'incomunicabilità sarrautiana tipica dei rapporti interpersonali in genere, si accentua nella relazione uomo-donna rivelando due mondi tra loro incompatibili. Attorniato da streghe, meduse e bambole l'uomo si dichiara nauseato da «ces effluves qu'elles dégageaient» il cui effetto è simile a «celui que fait la puanteur sucrée de la charogne sur le vautour»<sup>553</sup>. Piuttosto che concentrarsi su attività che possano rivalutare la sua mascolinità, egli preferisce dedicarsi a manie spesso femminee. D'altra parte “les femmes”, affiancate da uomini infantili e viziati, («Ah! Les hommes sont de grands enfants»<sup>554</sup>), constatano amaramente che «Il n'y a pas de fusion complète avec personne»<sup>555</sup>.

---

<sup>552</sup> B. Knapp, *L'Interview avec Nathalie Sarraute*, in “Kentucky Romance Quarterly 14:3”, 1967, p. 286.

<sup>553</sup> N. Sarraute, *Martereau*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 214.

<sup>554</sup> Ivi, p. 304.

<sup>555</sup> N. Sarraute, *Le Planétarium*, in: *Œuvres complètes*, ed. cit. , p. 383.

## **Conclusioni**

È opportuno sottolineare come questo lavoro non possa prescindere dall'ottica del lettore. Chi scrive qui è soprattutto un lettore che è stato costretto ad abbandonare le proprie sicurezze e abitudini di lettura e che ha cercato di fronteggiare la sensazione di agorafobia provocata dalla prosa sarrautiana. Il mondo sarrautiano, infatti, cessa di corrispondere ad un'immagine concettuale prestabilita per divenire il regno della percezione e dell'esperienza. Una sorta di deriva trascina le creature sarrautiane verso l'inespresso e ne frantuma ogni principio di coerenza e di storia biografica.

Questo studio supportato dalle dichiarazioni, dalle interviste, dai saggi della scrittrice ma soprattutto incentrato sull'analisi testuale ha messo in luce aspetti fin'ora tenuti in ombra o sminuiti nel paratesto dalla scrittrice stessa. L'approccio privo di preconcetti ha scardinato alcune delle opinioni più radicate in merito alla prosa sarrautiana, come quella dell'indifferenziazione sessuale.

Si è intervenuti quindi anche laddove le considerazioni della scrittrice parevano stridere con l'opera.

L'analisi ha portato a smentire la morte del personaggio sarrautiano in favore della scoperta di un nuovo statuto del personaggio.

Si sono allora focalizzati i principi dai quali si origina questo statuto e si è precisata la posizione innovativa della scrittrice nella letteratura contemporanea.

Questo lavoro non ha comportato solo l'esplorazione dell' "infra-monde" e cioè di ciò che si agita sotto la superficie dei comportamenti e delle conversazioni quotidiane; non si è trattato di illuminare la rete invisibile di sensazioni, attrazioni e repulsioni che muovono la condotta umana e su cui la critica si era già soffermata ma di rivelare la "surface" che compone e sulla quale abitano i personaggi sarrautiani.

Si è, infatti, dimostrato come nell'incerto e mosso paesaggio sarrautiano si muova una miriade di esseri, spesso ridotti a semplici pronomi ma comunque dotati di un sesso. Pertanto pur non trattandosi più di soggetti nella loro unità fisica e psichica essi godono tuttavia di una diversificazione di genere. Il sesso, dunque, pare ancora portare con sé delle differenze: il maschile volge verso anonimato e pluralità mentre il femminile è costretto nello stereotipo.

Pur non volendo negare lo sforzo sarrautiano verso la dissoluzione del personaggio, tuttavia l'analisi mostra come specie nei romanzi iniziali sia ancora distinguibile una differenziazione di genere e persino nella giungla di pronomi degli ultimi vengono mantenute delle caratterizzazioni di categoria.

In altri termini questo studio permette di capire come quello di Nathalie Sarraute sia un tendere verso la cancellazione del genere e come in questo incedere venga più o meno consapevolmente denunciata la stereotipizzazione femminile.

Un nodo rimane comunque irrisolto e cioè proprio perchè le ragioni della differenza tra maschile e femminile non hanno motivazioni sociali ma sono supportate solo da riflessioni

linguistiche non è chiaro se la cospicua presenza del femminile, che ha portato a interrogarsi su come essa s'inserisca all'interno della poetica sarrautiana del personaggio, abbia un senso voluto e pensato o se si sia trattato di una conseguenza non prevista.

Nathalie Sarraute s'immerge in quello spazio "inconnu", anonimo, tremolante che risiede sotto la superficie del mondo in "trompe-l'oeil" e che si rivela davanti a noi solo attraverso i microscopici movimenti interni, ma contemporaneamente, è questo forse l'aspetto maggiormente innovativo della tesi, indugia sulla superficie di quel "trompe-l'oeil" mostrando l'eterna sfida tra la realtà e la sua simulazione e cioè esibendo la tipizzazione.

Accade così che il fiume in piena che ci travolge all'apertura di qualsiasi libro sarrautiano s'interrompe nel momento in cui la scrittrice ci pone davanti uno dei suoi manichini rigidi.

L'opera sarrautiana sarà volta allora a non ostacolare le correnti interiori e a denunciare ogni «représentation grossière» che nei testi pare essere meglio rappresentata dal personaggio femminile.

## Bibliografia

### Opere di Nathalie Sarraute

- J.-Y. Tadié, V. Forrester, A. Jefferson, V. Minogue, A. Rykner, *Nathalie Sarraute: Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996.
- N. Sarraute, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997.

### Monografie

- M. Cranaki et Y. Belaval, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965.
- R. Micha, *Nathalie Sarraute*, Paris, Editions Universitaires (“Classiques du XX siècle”), 1966.
- S. Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, (American University Studies), New York, Peter Lang, 1988.
- J. Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990.
- A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Les Contemporains Seuil, 1991.
- J. Philips, *Nathalie Sarraute: Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New York, Peter Lang (Writing About Women: Feminist Literary Studies, vol. 13), 1994.
- L. Adert, *Les Mots des autres*, Flaubert, Sarraute, Pinget, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- F. Asso, *Une Écriture de l'Effraction*, Paris, Puf écrivains, 1995.

- A. Angremy, *Nathalie Sarraute: Portrait d'un écrivain*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995.
- R. Boué, *Nathalie Sarraute, La Sensation en Quête de Parole*, Paris, Éditions Harmattan, 1997.
- S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Paris, La Renaissance Du Livre, 1999.
- P. Foutrier, *Éthiques du tropisme. Nathalie Sarraute*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- J. Gleize Leoni, *Nathalie Sarraute un écrivain d'un le siècle*, Paris, P U Provence, 2000.
- A. Jefferson, *Nathalie Sarraute: Fiction and Theory. Questions of Difference*, Cambridge, Cambridge university Press, 2000.
- P. Verdrager, *Le sens critique; La reception de Nathalie Sarraute par la Presse*, Paris, Harmanattan, 2001.
- E. Badinther, L. Finas, J. Lassalle, *Simone de Beauvoir ou Les chemins de la liberté; Marguerite Yourcenar Lectrice et juge de son œuvre; Nathalie Sarraute ou L'obscur commencement*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2002.
- H. Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, Paris, Grandes Biographies Flammarion, 2003.
- A. Fontvieille, P. Wahl, *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, Presses univ. De Lyon, 2003.
- B. Knapp, *Nathalie Sarraute*, coll. Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, Paris, Bronché, 2004.
- J. Willging, *Telling Anxiety*, anxious narration in the world of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

- J. Svensen Gjerden, *Ethique et Esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Le paradoxe du sujet Paris, Harmanattan, 2007.

### Scelta d'articoli

- N. Sarraute, *Virginia Woolf ou la Visionnaire du maintenant*, in "Les Lettres francaises", 29 juin 1961, p. 3.
- B. Pingaud, *Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, in "Preuves", 1963, pp.19-24.
- O. De Magny, *Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure*, in "Les lettres nouvelles", décembre 1963 - janvier 1964, pp. 139-152.
- T. de Saint Phalle, *Nathalie Sarraute ne veut rien avoir de commun avec Simone de Beauvoir*, in "Le Figaro Littéraire", 5 janvier, 1967, p. 10.
- G. Serreau, *Nathalie Sarraute et les secrets de la création*, in "La Quinzaine littéraire", 1 mai 1968, p. 3.
- A. Dalmas, *Tout un être derrière quelques mots*, in "Le Monde", 11 mai 1968, p. 5.
- C. Herrmann, *L'écriture a-t-elle un sexe? Questions à des écrivains*, Les Femmes, in "Special La Quinzaine Littéraire", 1-31 août 1974, pp. 27-30.
- J.-L. Ezine, *Sartre s'est trompé à mon sujet*, in "Les Nouvelles littéraires", 30 septembre 1976, p. 5.
- G. R. Besser, *Colloque avec Nathalie Sarraute 22 avril 1976*, in "The French Review", vol. 50 n°2 (December, 1976), pp. 284-289.
- L. Finas, *Nathalie Sarraute: Mon théâtre continue mes romans*, in "La Quinzaine littéraire", 16/31 décembre 1978, pp. 4-5.

- A. Daubeton, *Les faits divers de la parole*, in “Les Nouvelles littéraires”, 10 - 17 janvier 1980, p. 28.
- C. Detrez, *Sur l’Usage de La Parole*, in “Le Magazine Littéraire”, juillet, 1980, p. 3.
- P. Boncenne, *Interview à Nathalie Sarraute*, in “Lire”, juin 1983, pp.87-92.
- M. Wittig, *Le lieu de l’action*, in “Digraphe”, mars 1984, n.32, pp. 69-75.
- S. Fauchereau, Jean Ristat, *Conversation avec Nathalie Sarraute*, in “Digraphe”, mars 1984, n°32, pp. 10-21.
- M. Gazier, *Entretien avec Michèle Gazier*, in “Télérama”, juillet 1984, p. 18.
- N. K. Miller, *The Mark of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 63-67.
- G. E. Kaiser, *Interview de Nathalie Sarraute*, in “Roman 20/50”, n°4, 1987, pp. 118-127.
- E. Eigenmann, *Nathalie Sarraute: The use of speech*, in “Yale French Studies”, special issue: After the age of Suspicion: The French Novel today, 1988, pp. 7-10.
- B. Poirot-Delpech, *Bonheurs*, in “Le Monde”, 22 septembre 1989, p. 42.
- A. Rinaldi, *Les mécanos et la «générale»*, in “L’Express”, n°66, 6 octobre 1989, pp.62-63.
- I. Huppert, *Rencontre avec Nathalie Sarraute*, in “Cahiers du cinéma”, n°477, mars 1994, pp. 9-14.
- R. Ramsay, *The oneself-loving woman in Nathalie Sarraute’s Tu ne t’aimes pas*, in “The French Review”, vol. 67, n°5, avril 1994, pp. 793-802.



- R. Shattuck, *The voice of Nathalie Sarraute*, in “The French Review”, vol. 68, n°6 may 1995, pp. 955-963.
- J. Bessière, *Apories contemporaines du narratif et faible féminine*; Anaïs Nin, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Elsa Morante, in *L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres modernes (Études romanesques, n°4), 1996, pp. 51-73.
- M. Brioude, *Poétique du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute*, in “Violette Leduc/” Eds. Michèle Hecquet et Paul Renard, Villeneuve d’Ascq (Nord), Université Lille 1, 1998, pp. 63-75.
- L. Finas, *Découpage d’Articles*, in “La Quinzaine littéraire”, 1 novembre 1999, p. 5.
- A. Jefferson, *Différences et différends chez Nathalie Sarraute*, in J. Gleize et A. Leoni (dir.), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2000, pp. 11-20.
- F. Asso, *L’insupportable*, in “Littérature”, n°118, juin 2000, textes réunis par Françoise Asso, pp. 79-86.
- H. Cixous, *À celle qui me parle*, in “Littérature”, n°118, cit. , pp. 7-10.
- G. Farasse, *Dialogue entre A et B*, in “Littérature”, n°118, cit. , pp. 53-58.
- L. Finas, *Le cœur transpercé des statues de cire*, in “Littérature”, n°118, cit. , pp. 15-34.
- S. Orace, *Éléments pour une autostéréotypie*, in “Poétique”, n°125, 2001, pp. 17-31.
- V. Pompejano, *Lingua francese e identità di genere*, in *Saperi e Libertà. Maschile e femminile nei libri della scuola e nella vita*, Vademecum II, Pari

opportunità e libri di testo, Milano, Associazione italiana editori, 2001, pp. 91-97.

- V. Pompejano, *Lingua francese e scrittura femminile*, in *Saperi e Libertà*. cit. , pp. 99-110.
- C. Doumet, *Le stéréoscope de Nathalie Sarraute*, in “Critique”, janvier - février 2002, pp. 80-93.
- M. Gosselin-Noat, *Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité*, in “Critique”, cit. , pp. 22-35.
- A. Jefferson, *Nathalie Sarraute et l'écriture de la mort*, in “Critique”, cit. , pp. 104-117.
- V. Minogue, *Danger de mort: la mort et ses avatars dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, in “Critique”, cit., pp. 118-135.
- D. Rabaté, *Le présent de la parole*, in “Critique”, cit., pp. 50-60.
- S. Raffy, *Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute*, in “Critique”, cit. , pp. 14- 21.
- S. Orace, *Variation, modulation, transfert*, in “Poétique”, n°139, 2004, pp. 363-380.
- G. Yanoshevsky, *De L'ère du soupçon à Pour un nouveau roman. De la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces*, in “Études littéraires”, vol. 37, n°1, Automne 2005, pp. 67-80.

### **Numeri speciali**

- Magazine littéraire, n°196 (juin 1983).
- L'Arc, n°95 (1984).
- Revue des Sciences Humaines, n°217 (premier trimestre 1990).

- *Autour de Nathalie Sarraute*, textes réunis par Sabine Raffy (actes du colloque de Cerisy, juillet 1989), Annales de l'Université de Besançon, 1996.
- Critique, janvier-février 2002.

### **Studi su “Le Nouveau Roman”**

- A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1961.
- P. Boisdeffre, *Où va le Roman?*, Paris, Del Duca, 1962.
- J. Bloch-Michel, *Le Présent de l'Indicatif*, Essais sur le Nouveau Roman, Paris, Gallimard, 1963.
- R. M. Albérès, *Métamorphose du Roman*, Paris, Edition Albin Michel, 1966.
- R. M. Albérès, *Le Roman d'Aujourd'hui 1960-1970*, Paris, Edition Albin Michel, 1970.
- R. Ouellet, *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Editions Garnier Frères, 1972.
- J. Ricardou, F. Van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, tomo I-II, Paris, Union Générale d'Editions, 1972.
- J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ecrivains de Toujours, 1973.
- M. Calle-Gruber, *Itinerari di Scrittura nel Labirinto del Nouveau Roman*, Roma, Bulzoni, 1982.
- P. Sodo, *Aspects du Roman français au XX siècle*, Milano, Principato, 1993.
- R.- M. Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses Marketing, 1996.

- B. Bonhomme, *Le Roman au XX Siècle à travers 10 Auteurs; De Proust au Nouveau Roman*, Paris, Ellipses Marketing, 1998.
- B. Didier, *Lire Le Nouveau Roman*, Paris, Dunod, 2000.
- F. Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman*, Paris, Nathan Université, 2001.
- N. Aubert, *Revue de Sciences Humaines, Jean Ricardou Cm 36; de Tel Quel au Nouveau Roman Textuel*, Lille, Revue de Sciences Humaines, Nordeal, 2001.
- A.- C. Gignoux, *La Recriture. Formes, Enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, P.U. De Paris-Sorbonne, Coll. Travaux de stylistique et linguistique, 2003.
- G. Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman; Essais, Entretiens, Debats*, Paris, P.U. Du Septentrion, Coll. Perspectives, 2005.

### **Studi sul “Personaggio”**

- R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in R. Barthes-W. Kaiser-W.C. Booth, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points, 1977, pp. 7-57.
- P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage* (1972), in R. Barthes-W. Kaiser-W.C. Booth, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points, 1977, pp.115-180.
- P. Hamon, *Pour une théorie du personnage*, in *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, pp. 9-25.
- P. Hamon, *Les filtres et instances de médiatisation du savoir, grilles et modes de classement à priori du personnage*, in *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, pp. 38-66.

- P. Hamon, *Personnages et fonctions-types: les fonctionnaires de l'énonciation réaliste*, in *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, pp. 66-102.
- P. Hamon, *Le sexe du personnage*, in *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, pp.188-205.
- P. Hamon, *Héros, héraut, hiérarchies*, in *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 43-102.
- P. Hamon, *Personnage et évaluation*, in *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp.103-218.
- J.- Tadié, *Personnage. Le personnage sans personne*, in *Le Roman au xx siècle*, Paris, Belfond, 1990, pp. 37-80.
- V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- J.-P. Miraux, *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan Université, 1997.
- F. Fiorentino, L. Carcerieri (a cura di), *Il personaggio romanzesco*, Roma, Bulzoni, Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, 1998.
- P. Glaudes et Y. Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1998.
- G. Bottioli, *Problemi del personaggio*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2001.
- C. Montalbetti, *Le Personnage*, Paris, Garnier-Flammarion, 2003.
- A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, Università/Lingue e Letterature, 2004.

## Studi metodologici

- M. Butor, *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, in *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 73-88.
- É. Benveniste, *Le langage et l'expérience humaine*, in *Problèmes du langage*, Paris, Collection Diogène, Gallimard, 1966, pp. 3-13.
- É. Benveniste, in *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Editions Gallimard, 1966,
  - *Structure des relations de personne dans le verbe*, pp. 224-236, (cap. XVIII)
  - *Les relations de temps dans le verbe français*, pp. 237-250, (cap. XIX)
  - *La nature des pronoms*, pp. 251-257, (cap. XX)
  - *De la subjectivité dans le langage*, pp. 258-266, (cap. XXI)
- É. Benveniste, in *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Editions Gallimard, 1974,
  - *L'antonyme et le pronoms en français moderne*, pp. 197-214, (cap. XIV)
  - *L'appareil formel de l'énonciation*, pp. 79-90, (cap. V)
- R. Barthes, *Masculin, Féminin, neutre*, 1970, in "Le genre humain", 10, (printemps/été) 1984, pp. 171-187.
- C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 1999.

- D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française 2<sup>o</sup> édition*, Paris, Hachette Supérieur, 1999.

### **Altri Testi**

- S. de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.
- M. Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- M. Wittig, *Le corps lesbien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- B. Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- R. Amossy, *Les idées reçues*, Sémiologie du stéréotype, Paris, Éditions Nathan, 1991.
- M. Butor, *Scènes de la vie Féminine*, Paris, Éditions de la Différence, 1998.
- M. Wittig, *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2001.
- C. M. Peebles, *The Psyche of Feminism*, Sand, Colette, Sarraute, Indiana, Purdue University Press, 2003.
- D. Bourque, *Écrire l'inter-dit, La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmanattan, 2006.
- R. Amossy, A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, langue, discours, société, Paris, Armand Colin, 2007.
- M. Farnetti, *Tutte signore di mio gusto*, Profili di scrittrici contemporanee, Milano, La Tartaruga edizioni, 2008.

## Dizionari

- *Dictionnaire du français primordial*, S. N. L. , Paris, Le Robert, 1971.
- *Dictionnaire de la langue française lexis*, Paris, Larousse, 1989.
- P. Brunel, *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.

## Articoli su siti internet

- M. Brioude, *Leduc Sarraute: Deux Voix*, in *La mise en scène du je*,  
su:[http://www.violetteleduc.com/parcours/leduc\\_sarraute\\_deux\\_voix.pdf](http://www.violetteleduc.com/parcours/leduc_sarraute_deux_voix.pdf)
- M. Giacobino, *Wittig, oui*  
su:[http://www.tufani.it/html/articoli15\\_wittig.htm](http://www.tufani.it/html/articoli15_wittig.htm)



