

## **DARIO NICOLOSI – LE PIÈCES DI NATHALIE SARRAUTE, TRA TEATRO D'AVANGUARDIA E POSSIBILI RAPPORTI CON IL TEATRO CLASSICISTA DEL SEICENTO**

[Dario Nicolosi è dottorando in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere dell'Università di Pisa, con un progetto di ricerca sulla tragedia francese del XVIII secolo e il mito greco. Questo saggio dedicato alle opere teatrali di Nathalie Sarraute è stato prodotto nell'ambito di un ciclo seminariale intitolato *Lo statuto del personaggio nel romanzo europeo e transnazionale dal 1945 a oggi.*]



L'avvicinamento di Nathalie Sarraute all'arte teatrale è stato tanto tardivo quanto casuale. Dalla data di pubblicazione della prima opera narrativa dell'autrice (*Tropismes* 1939) alla composizione della prima pièce radiofonica su commissione della radio tedesca Süddeutscher Rundfunk di Stoccarda (*Le Silence* 1964), la Sarraute e la corrente letteraria del Nouveau Roman sono ormai giunti in un'epoca di piena maturazione teorica e ideologica. Nonostante le differenze profonde

che intercorrono tra gli autori che fanno propria questa poetica, *L'Ère du soupçon* della Sarraute è infatti del 1956; *Pour un nouveau roman* di Robbe-Grillet, testo comunemente riconosciuto come il più rappresentativo della poetica del gruppo, viene pubblicato nel 1963. I testi teatrali della Sarraute, inoltre, sono presentati proprio quando la parabola artistica dell'autrice ha già raggiunto l'apice: dopo *Tropismes*, infatti, questi sono gli anni del *Portrait d'un Inconnu* (1948), *Martereau* (1953) e *Les Fruits d'or* (1963), periodo di produzione e riflessione artistica in cui la narrativa sarrautiana ha già sviluppato tutti i temi e i caratteri che maggiormente le sono propri. La già avviata distruzione dei tradizionali capisaldi del romanzo borghese-ottocentesco (dimensione lineare del racconto, personaggi individualizzati e socialmente definiti, peso della storia, realismo) è già stata da tempo avviata dall'autrice grazie a quello che è il tratto più peculiare della sua poetica: l'interesse nei confronti dei tropismi.

Ecco la definizione che ne dà la Sarraute stessa nel suo unico testo teorico dedicato alla propria esperienza teatrale, *Le Gant retourné*:

[...] : c'est à dire des mouvements intérieurs ténus, qui glissent très rapidement au seuil de notre conscience, des mouvements qui ne sont pas (contrairement à ce qu'on a dit) tels qu'ils apparaissent à l'origine : de mous déroulements, des vagues grouillements, mais tels que je les montre dans mes livres: des mouvements précis, des petits drames qui se développent suivant un certain rythme, un mécanisme minutieusement agencé où tous les rouages s'emboîtent les uns dans les autres. Ces actions dramatiques intérieures aboutissent, au dehors, au dialogue. Le dialogue en est l'affleurement. Un dialogue volontairement banal, d'apparence anodine, porte ces mouvements au dehors, mais en les masquant. Il en est comme la pointe mouchetée.<sup>[1]</sup>

L'individuazione di questi movimenti segreti pre-dialogici e l'emergenza di portarli a coscienza, di farli emergere dall'indifferenziato del non-detto, dimostra già abbastanza quanto l'autrice si discosti dalla poetica "cosale" di Robbe-Grillet. Piuttosto che attestarsi su uno sguardo neutro che si arrende all'impenetrabilità del mondo circostante, come per l'autore di *Gommes* e *La Jalousie*, la Sarraute sembra lanciarsi invece in uno sforzo quasi titanico di definizione e comprensione delle profondità dell'io. La scrittura densa dell'autrice e il suo costante ricorso alla metafora sono infatti da intendersi quali sintomi di questo desiderio di appropriazione e concettualizzazione dell'indefinito. L'assenza dei limiti imposti dal personaggio "individualizzato" si rivela una vera e propria strategia per eliminare qualsiasi tendenza allo psicologismo, alla sociologia, alla riduzione al singolare, e l'autrice si affida esclusivamente alla potenza discernente di un linguaggio, unico strumento in grado di comprendere l'umano nella sua generalità più profonda.

Date queste premesse teoriche, mi sembra interessante constatare come gli interessi verso il genere teatrale di Nathalie Sarraute dovessero essere allo stesso tempo inevitabili ed estremamente difficili, e tali da portarla, nei vent'anni successivi, a scrivere altre cinque opere per la radio e il teatro: *Le Mensonge*, 1966; *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, 1970; *C'est beau*, 1975; *Elle est là*, 1978; *Pour un oui ou pour un non*, 1982. Inevitabili in quanto, essendo i tropismi dei fenomeni del pre-linguaggio, essi sono sollecitati esclusivamente dalle sue manifestazioni, da un fortissimo desiderio relazionale che ne può permettere l'emersione: se lo scambio dialogico è necessario, il teatro è evidentemente il genere che meglio lo sviluppa, essendone la sua ragion d'essere. Difficili, invece, perché se il teatro è principalmente dialogo esplicito, parlato, appare molto complesso rendere il tropismo, ossia le premesse e gli infiniti movimenti nascosti che preparano una parola detta e che da essa vengono in qualche misura estromessi, non tenuti in considerazione. Nei romanzi della scrittrice, la parola pronunciata altro non è infatti che l'esito di un lungo ed estenuante sussulto di sensazioni pre-coscienti che, attraverso un'operazione inconsapevole di selezione, controllo e repulsione, vengono levigate e annullate nelle proprie contraddizioni; esse sono totalmente assenti da ciò che, in definitiva, verrà diegeticamente "detto" dal personaggio. Come esplicitare questo percorso a teatro, dove la possibilità riservata al romanzo di passare senza difficoltà dalla realtà esterna all'interiorità dei personaggi è negata dalla necessità di legare ogni contenuto linguistico al proferimento verbale e "esteriore" di una battuta? Come è possibile attuare questa ricerca incessante di senso verso ciò che è intimo e preverbale attraverso un attore che non può esimersi dal rendere esplicito ogni contenuto di pensiero?

L'impossibilità di rendere conto del percorso conoscitivo e introspettivo del tropismo è il motivo principale che spinse nel 1960 Nathalie Sarraute a rifiutare la proposta della radio di Stoccarda Süddeutscher Rundfunk di scrivere una pièce radiofonica, genere all'epoca molto diffuso e di grande successo. Come essa stessa rivela, infatti

J'avais toujours pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre parce que tout y est dit dans le dialogue est que chez moi ce qui était important c'était ce que l'on appelait la 'sous-conversation', le 'pré-dialogue'. Le dialogue, c'est l'affleurement en dehors de ce qui a été préparé par ces mouvements intérieurs, ces tropismes. Il me semblait impossible d'écrire tout cela en dialogue.[\[2\]](#)

Probabilmente anche a causa dell'insistenza del giovane Werner Spies, allora incaricato dalla radio tedesca di reclutare autori per la propria programmazione, la Sarraute tuttavia ritorna sui propri passi, rendendosi conto che rovesciando prospettiva, la parola teatrale avrebbe potuto, e con una forza maggiore rispetto ai romanzi, rendere conto del fenomeno tropistico:

Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sensations, les impressions, le 'ressenti' sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déployait dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait la conversation. Ainsi le dedans devenait le dehors et un critique, plus tard, a pu à juste titre, pour qualifier ce passage du roman à la pièce, parler de « gant retourné »<sup>[3]</sup>

La soluzione sembra tanto immediata quanto semplice, una pura inversione logica dei fattori; da un punto di vista drammaturgico, tuttavia, innumerevoli sono le conseguenze di questo cambiamento, spesso oggetto di interpretazioni differenti e contrastanti da parte dei critici.

Se tutti ad esempio riconoscono facilmente nel teatro delle Sarraute il valore decisivo della parola rispetto alle azioni o all'intrigo<sup>[4]</sup>, entrambi assenti, non tutti sono d'accordo nel ritenere riuscita la trasposizione drammaturgica del tropo narrativo. Come è possibile, ad esempio, rendere in un dialogo teatrale i continui e impercettibili passaggi tra interiorità e exteriorità che caratterizzano la prosa sarrautiana, i lenti movimenti tropici che solo la ricchezza metaforica della sua narrativa riescono a rendere? Allo stesso modo, alcuni tra i punti programmatici del Nouveau Roman, quali la "fumosità" del concetto di personaggio e la sua mancata determinazione, sembrano ad alcuni critici disattesi e, attraverso analisi di tipo pragmatico e drammaturgico, si tende a affermare che il genere teatrale, per sua intrinseca natura, non possa accogliere tali prospettive<sup>[5]</sup>. Infine, le problematiche di messa in scena, che si tratti di pièce recitate alla radio o in teatro, sembrano dividere critici e registi intorno alla potenza mimetica del teatro sarrautiano, tra chi preferisce atmosfere idealizzanti e più marcatamente non referenziali, e chi invece vede nell'estrema verbosità dei dialoghi un'eco dei salotti borghesi parigini degli anni '50<sup>[6]</sup>.

Una possibile e parziale chiave interpretativa delle suddette dicotomie, tanto caratteristiche del teatro della Sarraute, può essere forse data attraverso un singolare confronto: leggendo le pièce teatrali e le interviste dell'autrice, infatti, sembra emergere con una certa evidenza una forte rassomiglianza tra la poetica sarrautiana e le prospettive e le tecniche del teatro classicista del Seicento. L'importanza della parola e del "flusso" discorsivo quale motore centrale della trama, la presenza di personaggi fissi e non "a tutto tondo" come quelli ottocenteschi, l'assenza di interesse per la messa in scena e un certo tipo di recitazione sono tutti aspetti che accumulano le due esperienze artistiche, per quanto distanti tra loro. È abbastanza evidente infatti che le due poetiche teatrali, nate in contesti culturali ed epocali tanto differenti, non possano essere tra loro sovrapponibili, e che non sia possibile ritrovare delle affinità tematiche o ideologiche. Al tempo stesso mi sembra tuttavia degno di nota che, a fronte di un medesimo atteggiamento nei confronti della parola, quale strumento senza eguali di scandaglio dell'interiorità e di manifestazione di sé

nel contesto relazionale del mondo, entrambe le produzioni drammatiche abbiano sviluppato strategie espressive molto simili. Il primo punto su cui mi sembra interessante riflettere è quello della caratterizzazione dei personaggi, per certi aspetti equivalente.

## 1. Personaggi?

Si è spesso molto insistito sul concetto di personaggio nella narrativa contemporanea, e su come esso abbia perso i caratteri tipici che lo contraddistinguevano nel romanzo ottocentesco. Dalla semplice descrizione fisiognomica sino alle caratterizzazioni sociologiche e psicologiche più complesse, l'indeterminatezza nella quale i personaggi sembrano versare è una marca costitutiva della scrittura avanguardistica degli ultimi anni. Per rimanere nell'ambito francese del Nouveau Roman, basta ricordare le parole del saggio programmatico di Robbe-Grillet:

Quant aux personnages du roman, ils pourront eux-mêmes être riches de multiples interprétations possibles ; ils pourront, selon les préoccupations de chacun, donner lieu à tous les commentaires, psychologiques, psychiatriques, religieux ou politiques. On s'apercevra vite de leur indifférence à l'égard de ces prétendues richesses. Alors que le héros traditionnel est constamment sollicité, accaparé, détruit par ces interprétations que l'auteur propose, rejeté sans cesse dans un ailleurs immatériel et instable, toujours plus loin toujours plus flou, le héros futur au contraire demeurera là. [7]

Poter dare qualsivoglia valore ideologicamente definito al personaggio equivale a non assegnargliene nessuno: Robbe-Grillet propone di infrangere i limiti imposti da una scrittura che si fa forte della referenzialità dell'identità personale, sociale e culturale per, infine, affidarsi solamente a concetti relativistici come quello di classe sociale, età, caratteri. La particolarità che l'individualizzazione impone si oppone alla ricerca di un'umanità oggettivata, che esiste in se stessa senza bisogno di definizioni. La stessa Sarraute afferma: «Nous avons appris à mieux connaître l'homme. Depuis Freud, depuis Proust, nous ne pouvons plus croire aux caractères auxquels Balzac, par exemple, croyait si fermement»[8]. Il personaggio ottocentesco non può esistere: il venir meno della certezza e della fede in un'identità salda e identificabile ne impongono il superamento.

Se l'applicazione di questi presupposti teorici può generare, nel romanzo, differenti attitudini e scritture, la loro trasposizione nel genere teatrale appare molto più controversa. L'idea di un personaggio di genere incerto, senza caratteri, senza alcun tipo di idioletto e socioletto non può che scontrarsi con la realtà scenica, che prevede la presenza di un attore, dai tratti necessariamente finiti, inserito in uno spazio con caratteristiche ben precise e che, inevitabilmente,

condizionano la produzione e la ricezione dell'opera. Anche immaginando la più neutrale delle messe in scena, dagli abiti alla recitazione, la presenza fisica di un soggetto rende più difficile conservare la neutralità assoluta richiesta.

Eppure sin dai primi tentativi drammaturgici, Nathalie Sarraute sembra voler comunque tentare la via dell'indistinzione, forte di una scrittura che si fonda solo sulla parola e sullo scambio dialogico e non su presunti "caratteri" che individuerrebbero e circoscriverebbero un personaggio. La scrittrice dichiara ancora nel 1980, dopo numerose messe in scena dei suoi lavori, che "Je ne vois ni visage, ni âge, ni sexe ou à peine, par souci de contraste [...] je ne vois absolument pas de personnages"[\[9\]](#). O ancor meglio, discutendo ad anni di distanza della prima mise en scène teatrale di Barrault per l'inaugurazione della Petite salle del Teatro dell'Odeon, il 14 gennaio 1967, afferma:

J'imaginai pourtant que ce serait un échec terrible. J'en avais menacé Barrault. J'avais le sentiment que ce que j'avais écrit ne correspondait à rien, les personnages, je ne les avais pas vus, je ne savais quel âge ils avaient, ni de quel sexe ils étaient. Je distribuais au hasard les répliques, je ne pouvais imaginer un espace. Je ne voyais, je n'entendais que le mouvement du dialogue. C'est vraiment Jean-Louis Barrault qui m'a révélé qu'il pouvait s'agir de théâtre.[\[10\]](#)

Se dei problemi teorici e delle reali *mises en scène* parlerò brevemente più avanti, credo sia utile in questo momento sottolineare come la Sarraute tenti davvero (e per certi aspetti ci riesca) di proporre un principio di indifferenziazione forte dei personaggi, a favore di una dialogicità che quasi ne prescinde: attribuire "a caso" le battute ai protagonisti delle pièce non solo ne distrugge lo statuto identitario, ma li rende veri e propri "esecutori puntuali" di un flusso di parole che li trascende, che non gli è proprio, e di cui essi sono solo manifestazione accidentale. Il personaggio non assume altro carattere se non quello di locutore e inter-locutore; se ogni altro tratto è cancellato, la sua essenza risiede solo nel suo anonimo esserci e nel suo parlare, in opposizione ad un'altrettanto anonima istanza dialogica.

Un aspetto che permette di confermare questa tendenza è la quasi totale assenza nelle pièce di nomi propri. Nelle varie edizioni pubblicate, infatti, i personaggi sono spesso indicati attraverso l'utilizzo di lettere, che ne individuano il genere, e un'appendice di ordine crescente: H(omme).1, H.2, H.3, F(emme).1, F.2, F.3; oppure attraverso il semplice pronome personale di terza persona (lui/elle); o, ma è il solo caso di *C'est beau*, attraverso il nome di una funzione tradizionale del teatro classico (fils), in maniera ironica e svuotata di significato[\[11\]](#). Le eccezioni a questa regola sono Jean-Pierre in *Le Silence* e tutti i personaggi di *La Mensonge*; tuttavia esse confermano



ancor di più questa attitudine generale. Nel primo caso, Jean-Pierre non parla se non sul finale della pièce ed è il suo marcato silenzio che determina l'evolversi dell'intera opera, mentre gli altri personaggi continuano incessantemente a domandarsi le ragioni di questo ostentato mutismo: si giunge al paradosso per il quale l'unico personaggio dotato di nome proprio (e quindi di un'individualità marcata) non è definibile se non attraverso ciò che gli altri dicono e presumono essere vero su di lui. Nel secondo caso, analisi approfondite delle battute dei vari personaggi dimostrano la sostanziale incoerenza delle loro personalità, che evolvono in direzioni contrarie nel corso della pièce[12].

L'insistenza sull'assenza di nomi propri potrebbe inoltre sembrare bizzarra all'interno di uno studio drammaturgico: a differenza di un testo teatrale scritto, al momento della rappresentazione nessuna indicazione testuale permette di identificare un personaggio in scena. Ciò tuttavia non inficia la valenza dell'ipotesi: attraverso varie prassi (dall'eponimia dei titoli alla semplice enunciazione infra-dialogica), lo spettatore è spesso aiutato a distinguere i vari personaggi sul palco e ad associare un nome ad ogni singolo personaggio; consuetudini ovviamente assenti nel teatro sarrautiano, dove lo spettatore non può in nessun momento della rappresentazione assegnare alcuna denominazione a nessun personaggio. L'individualità conferita dal nome proprio, dunque, sembra totalmente venire meno nelle varie opere della Sarraute, e il lettore e lo spettatore si trovano di fronte ad una pluralità di voci che, non dotate di alcuna caratterizzazione dominante, si scontrano tra loro, assumendo di volta in volta posizioni utili all'avanzamento della pièce.

Il termine voci, perfetto per descrivere l'essenza dei personaggi sarrautiani, rende tra l'altro perfettamente conto di un'altra caratteristica centrale della sua opera, quella di essere principalmente pensata per la radio. Se solo i primi tre testi sono in realtà "espressamente" pensati per il mezzo radiofonico, e solo in seconda battuta hanno ricevuto un trattamento scenico, in realtà tutta la produzione della Sarraute è stata trasposta e spesso presentata come eminentemente "acustica" e non adatta alla scena[13]. La presentazione alla radio aiuta l'autrice in questa ricerca di indefinitezza e di autonomia dal personaggio: il vincolo della presenza scenica dell'attore viene meno e il meccanismo di individuazione del soggetto parlante è reso ancor più complesso dalla violazione delle regole del genere che l'autrice sembra volontariamente commettere, inserendo un numero di personaggi maggiori di quelli generalmente consentiti per favorire il riconoscimento dei personaggi in una pièce radiofonica, in generale da limitare a quattro o cinque[14]. La dimensione corale del teatro della Sarraute sembra esserne dunque il tratto distintivo, in una sorta di totalità dialogica indifferenziata a cui le varie voci non caratterizzate partecipano apportando elementi di volta in volta nuovi e differenti, in grado di far avanzare la pièce.

Si è detto tuttavia della possibile refrattarietà del genere teatrale a questo tipo di sperimentazione e la dialettica tra posizioni teoriche e la scrittura drammatica emerge nel corso della stessa parabola artistica dell'autrice. Le ultime produzioni teatrali della Sarraute mostrano infatti nuove tendenze e caratteri che segnalano una nuova attenzione alla dimensione scenica e all'individuazione dei

protagonisti. Si nota ad esempio una diminuzione netta del numero dei personaggi per pièce: grazie alla loro opposizioni e dialoghi, essi non possono che suggerire il riconoscimento di “caratteri” differenti, permettendo allo spettatore delle classificazioni più facili[15]. Il mezzo radiofonico viene progressivamente abbandonato per preferire la “concretezza” della scena[16] e anche se persiste l'assenza dei nomi propri, i personaggi acquisiscono tratti più dirimenti, rendendo ad esempio significativa la differenza di genere[17].

In realtà, già nelle prime opere della Sarraute, e anche a fronte delle dichiarazioni di poetica dell'autrice, sembrano trasparire alcune resistenze all'indifferenziazione dei personaggi, probabilmente intrinseche al genere differente[18]. Un testo teatrale, per sua natura, presenta spesso infatti un'opposizione tra istanze differenti, prevedere dei personaggi che, divisi tra loro o uniti contro un soggetto terzo, interno o esterno all'opera, facciano valere le proprie prerogative e tentino una sintesi. La natura e l'esito di questo scontro determinano i differenti sottogeneri: tragedia, commedia, dramma borghese, melodramma, teatro dell'assurdo, per quanto profondamente diversi tra loro, non possono tuttavia esimersi dal descrivere, in un determinato lasso di tempo, un processo evolutivo (e quindi dialettico) che, partendo da una condizione iniziale, conduce attraverso una serie di confronti a un nuovo status conclusivo. Se conflitto o differenza di posizioni sono quindi necessari, non è possibile esimersi dall'individuare, tra i vari attori dell'azione in corso, una serie di polarizzazioni attorno alle quali essi si raggruppano, si dividono, si scontrano. Anche ammesso che il personaggio venga disciolto in una dimensione corale, frammentata, indifferenziata, se una pièce è un dialogo frutto di una relazione tra soggetti, essi non possono che differenziarsi tra loro (intorno alla problematica scatenante il dramma) e mostrare attitudini o atteggiamenti specifici. In definitiva, nonostante lo sforzo della Sarraute di superare i limiti del concetto di individuo, annullandolo in un contenuto verbale pronunciato da una collettività, una funzione soggetto, per quanto plurale, sembra essere connaturata all'azione teatrale e, di conseguenza, deve essere caratterizzata.

Per rendere pienamente questo concetto, mi sembra utile presentare lo schema tipico di una pièce della Sarraute, come analizzato da Rykner[19] (di cui tuttavia cambio le definizioni per ragioni di chiarezza). I vari personaggi della pièce possono infatti svolgere tre “ruoli” all'interno della pièce: causa scatenante della risposta tropistica; soggetto sensibile al tropismo; massa indifferenziata che si oppone all'emersione del tropismo o che se ne fa condizionare. Si prenda ad esempio *Le Silence*.

H.1, in un vero e proprio slancio lirico, sta descrivendo ad un gruppo di amici le vacanze appena trascorse; il silenzio in risposta di Jean-Pierre getta nell'angoscia H.1 che, non comprendendone il motivo, tenta disperatamente di interpretarne la natura, cercando possibili cause tra i propri errori (vuota liricità, tendenza egocentrica ecc.) o un'indisposizione di Jean-Pierre (momentanea o caratteriale). In maniera dialettica, altri cinque personaggi (H.2, F.1, F.2, F.3, F.4) interloquiscono con H.1, sia attaccandone l'insistenza e l'ossessività, sia aderendo alle sue prospettive. La *pièce* continua ad aggrovigliarsi su queste posizioni, sulle possibili definizioni da dare al silenzio di Jean-Pierre, che, se finalmente parla, proferisce tuttavia delle parole talmente banali da distruggere



sino alle fondamenta l'intera ed estenuante conversazione precedente, in un vero e proprio "eccesso di fatica psichica"<sup>[20]</sup> che si risolve in nulla.

I ruoli dei vari "attanti" sono nella pièce facilmente definibili. Jean-Pierre è chiaramente la causa scatenante della risposta tropistica: il suo silenzio crea uno squilibrio forte all'interno del gruppo, e la sua presenza muta genera una serie di movimenti incontrollabili e minimi nelle profondità della coscienza di H.1, che, tramutati in parola pronunciata (per quanto esitante e confusa), si manifestano nelle sue domande, ingiurie, esclamazioni, silenzi. In nome della ragionevolezza e grazie ad una parola "appiattente", gli altri cinque personaggi, anonimi, si oppongono o aderiscono a questi sussulti inspiegabili di H.1; solo grazie a questa netta dicotomia H.1, e con lui lo spettatore, riesce a sentire e a comprendere sempre meglio la natura dei propri tropismi, a dominarli o a lasciarli esplodere. H.1, dunque, se non lascia trasparire alcun tipo di carattere personale al di fuori dei suoi incessanti interrogativi su di sé e su Jean-Pierre, è comunque identificabile tra le voci della pièce.

Tutte le pièces della Sarraute sembrano avere questo andamento, e la differenza sostanziale tra le pièces propriamente radiofoniche (le prime tre) e le opere pensate in prima istanza per la scena risiede nella soppressione graduale dei personaggi-voci che si oppongono all'insorgenza del tropismo. Si passa infatti dalle numerose voci anonime di *Le Silence*, *Le Mensonge* e *Isma*, ai tre personaggi di *C'est beau*, i quattro di *Elle est là* e di *Pour un oui ou pour un non*. Nelle prime opere la causa scatenante il tropismo è assente, lontana e quindi non in grado di interagire con la funzione soggetto: l'evoluzione dell'intrigo è legata dunque al rapporto di opposizione tra il soggetto tropistico e il ruolo di calmiera svolto dal gruppo di voci comuni. Nelle tre più tarde, la presenza in scena del personaggio artefice dell'emersione tropistica determina uno stato di conflitto intrinsecamente più forte tra le due parti, in cui la tensione espressiva del movimento sotterraneo, ora percepita, ora negata, non ha più bisogno di essere sollecitata o mediata da figure terze: i soggetti coinvolti vivono fortemente acuita la vicendevole incomprendimento, e la dialettica di accettazione e repulsione, nonché la volontà stessa di accettare e prendere atto del tropismo assumono un grado notevole di violenza espressiva. Questa urgenza dicotomica è perfettamente rappresentabile sulla scena, e anzi trae dalla rappresentazione stessa profondo giovamento: la solitudine fisica e spaziale dei "contendenti", soli nelle loro schermaglie linguistiche e dialogiche, amplifica esponenzialmente la forza delle loro proposizioni, vere e proprie istanze dialettiche irrisolvibili tra loro.

La peculiare tendenza del teatro sarrautiano ad accentuare la potenza linguistica e gnomica di caratteri isolati, portatori di istanze ben precise grazie alla loro indeterminatezza e monadicità, non è sicuramente nuova nel teatro francese, e può essere riconosciuta anche nel teatro classico del Seicento. Potrebbe sembrare probabilmente pregiudizievole riportare il personaggio esclusivamente verbale e atomizzato della Sarraute agli eroi tragici e comici del teatro seicentesco, eppure molti aspetti, assenti o negati nel teatro sette-ottocentesco, sembrano unire i due universi drammaturgici.

Ad esempio, caratteristica principale del personaggio classico è di essere totalmente ideale, privo di alcuna referenzialità contingente ed esemplare nella sua condotta e nel suo carattere: egli rappresenta una realtà, un concetto estremamente “umani”, ma non è mai realistico[21]. Nella tragedia classica, grazie alla distanza siderea che lo allontana dal mondo attuale, l'eroe si risolve in un concetto, in un ruolo, in una funzione che è quella che sarà il motore del dramma. Horace, Cid o Phèdre non sono rappresentati “realisticamente”, secondo gli usi e i costumi romani, spagnoli o greci; non hanno un codice comportamentale che li differenzi, se non quello comune del Seicento francese. Essi non sono individui con una storia, con un vissuto, ma sono forme, esempi puntuali e assoluti di umanità di cui la pièce è una messa alla prova. La stessa unità di tempo, riducendo tutto alle famose ventiquattro ore aristoteliche, non fa altro che assegnare all'avvenimento l'estemporaneità quasi puntiforme di un momento prototipico fuori dal corso della storia: è solo un momento, colto nella sua luce dirompente e quasi metafisica, che fissa per sempre i caratteri degli agenti umani in un'ombra indelebile ed eterna. Esattamente come per la Sarraute, questi esseri senza fattezze precise ma più che umani, oltre-umani, rivelano di non disporre di alcuna concretezza se non quella che si riverbera nella parola che professano, nella relazione tra la loro essenza e le altre con cui si confrontano. Si pensi ad esempio alla struttura tipica di una pièce classica: coppie diadiche di personaggi (eroe-governante; eroe-antagonista; eroe-amante) che, grazie ad un gioco sapiente di ingressi ed uscite di scena, si ritrovano di volta in volta in scambi dialogici che ne permettono l'evoluzione e la scoperta da parte dello spettatore. O alla forma tipica del V atto, in cui si assiste all'evoluzione emotiva di un personaggio che, fisso in scena, ascolta i vari *récit* conclusivi degli altri personaggi, mentre l'azione e il *dénouement* si sono svolti rigorosamente “fuori”. Credo proprio sia questa la ragione per la quale la *Phèdre*[22] di Racine ha raggiunto quel grado di bellezza e compiutezza che tutti le riconoscono: se la tragedia classica è solo linguaggio, argomentazione, relazione dialogica, non vi è nulla di più drammatico e perfettamente coerente di un dramma che si risolve tutto nel linguaggio e nella parola detta e confessata, come è quello dell'eroina greca.

Nel I atto, il forte desiderio dell'eroina di sopprimere non tanto il proprio amore, quanto piuttosto la verbalizzazione che CEnone vorrebbe imporle, è tanto strenuo quanto titanico, ed effettivamente “riesce”, nella misura in cui non è lei a pronunciare il nome dell'amato, ma la governante[23]; nel II atto, alla notizia della possibile morte di Teseo, e quindi con il venir meno dell'unico limite esterno imposto al sentimento, esso non può finalmente che esplodere, e rivelarsi ad Hippolyte[24]; negli atti successivi, il ritorno di Teseo[25] o l'escamotage della denuncia del figlio[26], sono tutti episodi quasi marginali rispetto alla centrale rassegnazione della protagonista al proprio destino: tutto a causa di una parola confessata che, una volta detta, ha compromesso tutto e resa inevitabile la rovina[27]. Interessante inoltre come, in ogni atto, ad uno sforzo linguistico dell'eroina (sia la prima confessione a CEnone[28], sia l'ultimo assalto a Hippolyte frenato dall'arrivo di Thésée[29]) non consegua un'azione, una presa di posizione, un gesto risolutorio: la regina si abbandona alle volontà della governante quasi come se, terminata la parentesi locutoria e dialogica, l'eroina non riuscisse a imporsi alcun altro tipo di sistema se non quello verbale. La pièce va avanti, ma senza che Phèdre compia alcun atto se non quello dell'emersione colpevole ma inevitabile delle sue passioni al livello consapevole e condiviso del discorso.

Notevole mi sembra come il modello di pièce descritto da Rykner per le pièces della Sarraute possa essere utilizzato, con la dovuta accortezza, anche per la tragedia di Racine. Phèdre, come H1 in *Le Silence*, ad esempio, lotta contro l'emersione di una forza interiore colpevole, estremamente fisica e incontrollata, contro cui la sua coscienza aspramente combatte, ma che non può essere soppressa in quanto costitutiva del suo essere. Certo, in Racine si tratta di una passione ben definita all'interno del sistema morale e filosofico cartesiano; ma la sua potenza incontrollata, la carica eversiva che manifesta, la corporeità che rivela e il tentativo repressivo che il soggetto mette in atto per evitarne l'emersione, sembrano avere lo stesso potere del sarrautiano tropismo distruttivo e violento che, dalle profondità del pre-dialogo, emerge in scena con la stessa pretesa ed assoluta autorità, con la stessa "necessità d'esistenza".

Hippolyte e Thésée, che la stessa Phèdre sovrappone e indica a più riprese quali causa unica della propria passione, sono entrambe figure distanti, assenti, che si sottraggono al confronto a vari gradi, sia nello spazio che nel tempo. Hippolyte innamorato di Aricie (grado d'assenza 1), vuole partire per cercare il padre (g.d.a 2), e la sua unica colpa è di essere lì, presente, a ricordare i tratti del padre (unica ragione dell'amore di Phèdre che prescinde dall'individualità del ragazzo, esattamente come Jean-Pierre è reo di essere presente senza alcun valore dato a ciò che è e dice); Tésée, creduto morto (g.d.a 1), non torna se non nel III atto (g.d.a 2), e, una volta arrivato, ha completamente perso le sue funzioni (di padre, ad esempio, ma anche di amante, g.d.a 3). È questo gioco di presenza e assenza e l'impossibilità di comunicare che comporta che determina l'insorgenza inevitabile della passione/tropo.

Infine Cœnone si rivela essere il doppio complementare di Phèdre, la sua parte "agente" nel mondo e, quindi, colei che aiuta e al tempo stesso contrasta l'emersione della passione: la sua solerzia nel forzare la donna alla confessione è equivalente al suo tentativo di reprimerla, di ritornare ad una forma di "dialogo" consentito o al silenzio[30]. Se a fine pièce si suicida, anomalia nel sistema tragico, è solo in quanto l'assimilazione alla regina è totale e, esattamente come H.2, F1 ecc. è diventata complice e al tempo stesso ostacolo alla verbalizzazione pura della protagonista, macchiandola infine di una referenzialità (l'agire nel mondo) che non le è propria. Cœnone e Phèdre tendono dunque a confondersi in una sola persona, divisa in una sua funzione puramente verbale e riflessiva (la regina) e una applicativa nel mondo (la governante). Si noti come questa stretta implicazione tra i due personaggi non ricordi proprio la tendenza più matura della Sarraute a far coincidere in un solo soggetto l'intero conflitto dell'emersione tropistica, senza mediazione: da una pluralità indistinta, facile allusione alla "massa" e al "pensiero comune", come spesso sono stati interpretati i personaggi secondari sarrautiani, si passa da uno scontro più forte e "tragico" del duale-singolare.

Concludendo, entrambe le esperienze drammaturgiche sembrano prevedere dei "personaggi funzione", voci non agenti di un discorso che solo nel suo continuo confrontare istanze differenti rivela marche di individualizzazione; ugualmente la forte distanza da qualsiasi aspetto referenziale rende questo confronto esemplare. Per quanto diversi, i due modelli drammaturgici si fanno forti dell'assenza del personaggio "storicamente" individuato per rendere lo scambio dialogico il più

puro e “umanamente” assoluto, in rapporti di forza che generano lo stesso tipo di emersione interiore, in un discorso che è sufficiente a se stesso e che determina nel proprio dispiegarsi il contenuto dell’opera. Per continuare questo parallelo, è necessario dunque interrogarsi brevemente sullo statuto del linguaggio nei due autori, per poi infine comprendere in che modo esso ha condizionato le differenti messe in scena.

## 2. Tutto è linguaggio

In un'intervista di Nicole Zand del 18 gennaio 1967, la Sarraute dichiara:

N.Z. : Peut-on encore parler de théâtre, d’action dramatique ? – N.S : Je le crois. C’est un théâtre de langage. Il n’y a que du langage. Il produit à lui seul l’action dramatique... Je pense que c’est une action dramatique véritable ; avec des péripéties, des retournements, du suspense, mais une progression qui n’est produite que par le langage.

Sembra impossibile non ritrovare in queste parole un riferimento alla teoria classicista seicentesca e nella fattispecie nel testo che meglio ne ha riassunto e canonizzato le regole: *La Pratique du théâtre* dell’abbé D’Aubignac[31]. Nel teatro tragico seicentesco non esiste infatti azione drammatica propriamente detta e le *pièces* sono come già detto delle lunghe verbalizzazioni di conflittualità interne ed esterne vissute dai personaggi; le passioni che agitano i protagonisti vengono lentamente e minuziosamente raccontate in scena, mentre le azioni e gli eventi che concretamente formano l’intreccio sono tutte relegate dietro le quinte, giusto al di fuori di questo piccolo universo discorsivo dove i personaggi si ritirano per analizzare e prendere atto di ciò che è accaduto. I numerosi *récit* descrittivi attraverso i quali lo spettatore viene a conoscenza degli avvenimenti dietro le quinte sono il sintomo più evidente di questo tentativo di razionalizzarli e analizzarli attraverso il medium discorsivo, di presentare la realtà solo se mediata dalla ricostruzione verbale.

Accanto alla funzione analitica del linguaggio si può a sua volta riscontrare un fortissimo ruolo performativo dell’espressione. In un mondo totalmente dialogato, la parola assume da sola su di sé il peso di ogni gesto: si pensi alla forza delle ingiunzioni di Horace e Camille nell’*Horace* di Corneille o nella reticenza nel nominare l’amato da parte di Phèdre. Quest’ultimo esempio, si è visto, è ancora più esemplare, nella misura in cui l’espressione verbale del lento logorio della passione amorosa non solo viene esplicitato in scena, ma è anche l’unico vero “atto” compiuto dalla protagonista: dal biglietto che condannerà Hippolyte sino alla stessa “individuazione” dell’amore del ragazzo, ogni azione "nel mondo" è lasciata all’iniziativa di Enone, la governante. Phèdre dunque si risolve tutta nelle sue parole: essendo esse motivo di colpa, è solo una volta

pronunciate che si innesca la catastrofe; esse sono strumento di dispiegamento e analisi del soggetto, ma al tempo stesso lo riassumono e ne determinano l'orizzonte, oltre al quale solo l'oblio è possibile.

Ancora una volta paragonare il teatro del Seicento francese al quello di Nathalie Sarraute può sembrare probabilmente avventato. Credo tuttavia che alcune analogie siano di per sé così stimolanti che valga la pena anche solamente accennarle. Certo, il valore dato alla parola da Racine e da Sarraute è completamente differente: stiamo confrontando un autore del Seicento che si confronta con una parola concettuale di pieno stampo cartesiano, con tutte le implicazioni idealistiche che ciò comporta, e un'autrice post-heideggeriana in un'atmosfera strutturalista; impossibile pensare che una riflessione della e sulla parola non avvenga piuttosto sul piano della faticità del discorso, sul rapporto controverso tra il segno linguistico e un significato che ha sicuramente perso sicuramente la consistenza ontologica del passato, e sempre più anche la sua funzione epistemologica. Tuttavia, esattamente come Phèdre o Horace si interrogano incessantemente sul valore delle proposizioni enunciate, rivelatrici di una realtà nella quale interamente si risolvono – e per questo, una volta manifesta, impossibile da cancellare – allo stesso modo i personaggi sarrautiani dissezionano in maniera puntuale ogni singola affermazione, denunciando la mancanza di senso di un discorso che si vorrebbe ancorato a qualche realtà. È proprio in questa discrepanza che il tropismo si inserisce: il “movimento pre-dialogico” emerge per denunciare l'insufficienza del dialogo stesso, assumendo però lo stesso peso decisivo ed esemplare.

*Isma ou Ce qui s'appelle rien* e *C'est Beau*, più delle altre opere, rendono ancor più evidente questa funzione quasi metalinguistica del teatro sarrautiano. Se infatti in *Le Silence* e in *Le Mensonge* il tropismo è scatenato da un'assenza di linguaggio e da un suo utilizzo improprio, contro cui emerge l'esigenza di certezza e verità del soggetto, nelle due pièce successive è il linguaggio ad essere messo in discussione, nella sua concretezza faticosa: *Isma* è una lunga ricerca, da parte dei due personaggi Lui e Elle, di una definizione per il sentimento di “sgradevole repulsione” generato dalla pronuncia delle parole in “-isme” da parte della coppia Dubois; *C'est beau* mette a confronto i registri linguistici di Lui e Elle rispetto a un soggetto terzo “fils”, in un conflitto che a una lettura referenziale appare generazionale, ma che nasce anch'esso da un utilizzo improprio del linguaggio. Si prenda a titolo d'esempio *Isma ou Ce qui s'appelle rien*.

La pièce inizia *in medias res* con la denuncia del protagonista maschile Lui di un impiego arbitrario di un vocabolo da parte degli altri personaggi:

Lui: Dénigrement ? Dé-ni-gre-ment. Oui, c'est ça: dénigrement. C'était du dénigrement ce que nous faisons là. Vous auriez pu dire aussi : médisance. Ou cancans. Mais vous avez choisi dénigrement. Je comprends...[\[32\]](#)

Se Lui e Elle cercano in tutti i modi di verbalizzare questo sentimento di malessere, gli altri personaggi si limitano a dare delle definizioni, a cercare delle spiegazioni per questo accanimento viscerale: tentano quindi di placare l'emersione tropistica, di farla rientrare all'interno di espressioni fisse, quali appunto "dénigrement" o "antipathie".

H.2 : Oui. Nous touchions au port. J'allais justement vous dire que vous aviez à votre disposition exactement ce que vous cherchiez. Prévu pour votre cas. Mais ne me regardez donc pas comme ça... je pensais bien que vous ne vouliez pas le savoir. Vous préférez vous tourmenter. Vous aimez ça.

Elle : Oh, très fin... Je voudrais vous y voir. Allons, qu'est-ce que c'est ? Vous nous faites languir.

H.2 : L'an-ti-pa-thie.

Elle, *déçue* : L'antipathie?

Nella didascalia "déçue" risiede interamente l'intero dramma dell'incomprensione del tropismo: di fronte ad un tentativo espressivo disperato, la definizione rassicurante degli altri appare sempre come limitante e grossolana, una minimizzazione tuttavia necessaria affinché lo sforzo descrittivo del soggetto tropistico riprenda la sua forza e continui nel suo disvelamento. Tutti i tentativi di denominazione e di analisi da parte dei personaggi-altri vengono ossessivamente negati: né l'impostazione psicologica,[\[33\]](#) né quella sociologica sono a loro volta accettate dalla coppia "in rivolta", che si stupisce, in una critica che è anche metaletteraria[\[34\]](#), dell'assenza di mezzi utili alla comprensione reciproca, di strumenti linguistici in grado di trasmettere pienamente il messaggio. Tutta la pièce si fonda su questo desiderio negato di transitività e la conclusione sembra infine sancire l'impossibilità del dialogo, o perlomeno che esso porti ad un'acquisizione condivisa di senso. A un ultimo sussulto di possibile comprensione da parte dei personaggi secondari segue una negazione definitiva del tropismo, che non solo non viene percepito, ma a cui viene negata, da chi non lo sente proprio, qualsiasi sostanzialità.

Lui: *Isma. Isma...*



Elle: Ça vous coupe... ça s'enfoncé...

Lui : Et par là... mais comment ne le sentez-vous pas ?...

Elle : Essayez, je vous en supplie, dites-le comme ça, en appuyant... *isma... isma...* vous sentez ?

F.3 : Oui, peut-être, avec beaucoup de bonne volonté...

H.2 : Beaucoup, en effet. Moi j'avoue que pour ma part... *syndacalisma, structuralisma*. J'ai beau me le répéter... *isma. Isma...* peut-être... oui, si l'on veut... il y a là, en effet...

H.3 : Oui. Je vois...

Elle : Oh ! est-ce possible ? Vous voyez ?...

H.3 : Ou... ou... oui. Bien qu'à vrai dire...

Elle : À vrai dire ?

H.3, *hésitant* : Non... Ce n'est rien... C'est vraiment... Non... c'est vraiment ce qui s'appelle rien.[\[35\]](#)

Lo scioglimento della pièce si risolve dunque in un nulla di fatto, in un "niente" che nega ogni singolo sforzo fatto sino ad adesso per giungere ad una sintesi.

Un vero e proprio suicidio della parola, oltre la quale non resta più nulla: se anche in questo caso molti distinguo andrebbero fatti rispetto al *dénouement* tipico delle pièces classiche, tuttavia forse esse possono essere tenute in considerazione nel tentativo di dare un'ultima definizione dell'importanza della lingua nell'opera della Sarraute. Già Racine, nell'introduzione a *Bérénice*, sosteneva che, una tragedia, per essere tale, non necessita necessariamente di una fine "tragica":

Ce n'est point une nécessité qu'il y ai du sang et des morts dans une tragédie; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.[\[36\]](#)

Per Racine, dunque, sembra solamente essere importante che le passioni vengano eccitate, che esse appaiano in scena con la loro forza dirompente, che si scontrino e rivelino la loro carica eversiva, nel Seicento di natura essenzialmente morale ed esemplare. La bellezza della tragedia risiede dunque nella tristezza maestosa, quasi sublime, tra l'inconciliabilità di forze avverse che, qualunque sia l'esito della loro possibile o impossibile sintesi, eroicamente e strenuamente si battono per affermarsi. Esse si impongono, prendono forma e solo in questo ergersi dal nulla assumono uno statuto nuovo, di realtà gnomica. Non è l'esito che determina il "plaisir" del tragico, ma l'energia sprigionata dalla pienezza e l'assolutezza delle parole.

Nathalie Sarraute sicuramente non assegnava la stessa funzione moralistico-dimostrativa alle proprie opere: l'interrogazione sulla lingua rivela piuttosto le moderne difficoltà epistemologiche, e l'impossibilità di trovare una sintesi dialettica con il reale. Questo è forse il tratto che più accumuna l'esperienza sarrautiana alle altre opere teatrali del secolo: dal riempimento di Vladimir ed Estragone del vuoto di senso che Godot non sembra voler colmare al ciarlare giocoso che conclude la *Cantatrice Calva* di Ionesco, l'insufficienza del linguaggio non è di per sé un tema in sé nuovo al teatro degli anni '50 e '60. Ma se negli altri autori questa perdita sembra essere riscattata dall'Assurdo posto a possibile piano metafisico, dall'accettazione di un disorientamento che rende tutto equivalente, in Nathalie Sarraute il "reale" sembra possibile proprio nel solo tropismo reso parola, nella definizione di ciò che appartiene autenticamente alla profondità di ogni essere umano[37]. Ciò che è essenziale, è il tropismo reso verbo:

Elle: Essaie encore, explique-leur...

Lui: Eh bien... vous avez parlé de fioritures. D'ornements. Les lueurs, les vacillements... les *isma* – pour vous c'était ça. Pour nous – c'est le contraire : c'est *isma* qui est l'essentiel. C'est *isma* l'important. Le crime n'est qu'un enjolivement... une surcharge... inutile. *Isma* à soi seul...

Elle : *Isma*. Sans rien d'autre. *Isma*... ça éveille chez nous quelque chose... Par moments, moi je pourrais, rien que ça, aligner devant le mur. Dresser de gibets... Détruire. Exterminer... Sans rémission. Sans pitié. Et ça me déchire, vous comprenez. Je n'ai pas le droit. C'est honteux.

Lui : Alors on veut effacer ça, l'oublier...[38]

Esattamente come in *Phèdre*, la parola è l'unico valore; proprio come in Racine ha una violenza distruttiva incontrollata e deve essere cancellata, dimenticata, soffocata. Essa tuttavia è lì, e nulla potrà più cambiare. Proprio come *Phèdre*, che una volta rivelato il proprio orribile segreto, non crede di poter più agire nel mondo, l'azione che dovrebbe conseguire alla denominazione non serve, non è un presunto atto criminale contro i Dubouis che potrebbe cambiare qualcosa. La parola è lì, senza ornamenti e senza debolezze, e ormai funge come denuncia inequivocabile eterna di ciò che è stato detto: attraverso questo percorso, in definitiva, raggiunge nuovamente quel valore ontologico, di essenza, che aveva perduto. Certo, la sua è un'essenza fatica, non semantica: se il senso non può essere recuperato, rimane tuttavia la forza del dire, la violenza che è costata e che comporta, il tropismo realizzato nel discorso.

Nel modo più paradossale, la parola riassume quel valore "illuministico" che viene individuato nella prosa sarrautiana[39]. Se nella narrativa essa funge come scandaglio dell'interiorità, come sforzo conoscitivo verso i movimenti che la precedono, nel teatro, una volta emersa nel dialogo, essa si rivela nella nudità di se stessa più potente che mai, e per questo con la forza necessaria per imporsi in quanto soggetto e contemporaneamente oggetto di conoscenza. La formula di logodramma, coniata per il teatro della Sarraute, appare dunque calzante e sensata: le parole sono i veri protagonisti, si analizzano tra loro, cercano una sintesi possibile[40].

Prima di concludere, vorrei quindi mostrare un ultimo elemento che possa permettere di riflettere sulla centralità della parola nell'universo sarrautiano e la sua affinità con i presupposti del teatro classico: il confronto tra le pratiche di messa in scena che le due esperienze drammaturgiche hanno determinato rivela nuove interessanti somiglianze.

### 3. Realtà è sinonimo di realismo?

In un'intervista a Nicole Zand qualche giorno prima del debutto di *Le Silence* all'Odéon, Nathalie Sarraute commenta così la propria opera:

Dans ma pièce, celui qui se tait agit sur les autres par son silence, et eux réagissent à lui et réagissent entre eux. Il y a une sorte de lutte. C'est un moment de malaise fantastiquement grossi, comme vu au microscope. C'est réel, mais ce n'est pas réaliste.[41]

Le parole dell'autrice sembrano risuonare ancora una volta di echi classicisti: la mimesi aristotelica, l'esigenza di non mostrare ciò che è, ma ciò che dovrebbe essere, sembra in questa immagine dell'esperimento scientifico trovare piena elaborazione. Come in laboratorio si creano

infatti delle condizioni *ad hoc* per studiare un fenomeno nella sua singolarità esemplare, a riparo da qualsiasi interferenza esterna, così l'opera teatrale isola, ingrandendoli a dismisura, i "reagenti" di un fenomeno relazionale, mostrando l'essenza delle sue "reazioni". Esattamente come per il teatro seicentesco, il teatro della Sarraute non si vuole realista, ma afferente a una realtà assoluta dove far emergere il tropismo.

Questo atteggiamento non può che mettere in grande difficoltà i registi e gli spettatori, abituati ormai da almeno un secolo e mezzo a un teatro di tipo referenziale, in cui all'azione scenica viene essenzialmente conferito lo statuto di realtà intra-mondana. Al contrario della pièce radiofonica, infatti, dove il problema della messa in scena è assente e le voci, da sole, approfittano dell'assenza di visione per raggiungere più facilmente l'astrazione, nel caso del teatro "in carne ed ossa", alle voci sono assegnati dei corpi definiti inseriti in uno spazio fisico caratterizzato, aumentando il rischio di una fruizione referenziale dell'opera.

Le scelte di Barrault per la prima de *Le Silence*, ad esempio, sembrano proprio esser dettate da questo equivoco. Il regista decise di ricreare un salotto mondano, in cui i personaggi, tra divani, cocktail e abiti di classe, conversano in merito al silenzio di Jean-Pierre, presente in scena. In queste condizioni mimetiche e referenziali, lo spettatore non può che dare al logodramma il valore di una qualunque serata di discussione tra amici, con familiarità, risate e tutte le varie pose che certi ambienti richiedono. Le parole dei personaggi, la loro drammaticità, si sciolgono in un'atmosfera da salotto borghese, tra frivolezze e pretenziosità. La Sarraute, che si è detto essere riconoscente nei confronti di Barrault per averle permesso di superare la dimensione radiofonica e misurarsi sulla scena, confesserà tuttavia anni dopo, in occasione di una ripresa di Lassalle del 1993, che la regia della prima messa in scena di *Le Silence* non l'aveva convinta pienamente, quasi come se, in qualche misura, il regista non ne avesse realmente compreso lo spirito profondo:

J'aime bien aussi que l'homme qui se tait soit comme ça, debout, au milieu de nulle part. Au moment de la création du Silence, en 1967, Jean-Louis Barrault l'avait assis de dos dans un canapé en un salon où l'on buvait des cocktails. Je ne devrais pas le dire, mais c'était... moins juste.[\[42\]](#)

Il modello referenziale non è quindi di per sé aprioristicamente inapplicabile e gli spettacoli di Barrault ebbero infatti comunque un grande successo: tuttavia la percezione che pubblico e critica ebbero della pièce fu inevitabilmente quella di una psicologizzazione dei personaggi, la tendenza a vedere nei dialoghi più le nevrosi di una borghesia ormai in crisi che il suo carattere tropistico[\[43\]](#). Se qualcuno riuscì comunque a comprendere la natura non-realistica del teatro sarrautiano (singolarmente, uno studioso di teatro classico francese, Robert Abirached, e un giornalista

fortemente cattolico, André Alter[44]), una messa in scena tanto referenziale non poteva che condurre il pubblico a vedere nei sette personaggi in scena uomini e donne, di età, classe sociale e psicologia ben definita. La versione realistica di Barrault del 1967 non è tra l'altro l'unica tentata per il teatro della Sarraute: Lassalle, grande estimatore del teatro dell'autrice, porta sulla scena nel 1998 al Théâtre National de la Colline una sua versione di *Pour un oui ou pour un non*, pièce che, forse maggiormente delle altre, si presta a letture mimetiche. La commentatrice Ormskirk Olga Gomez, apprezzando alcuni dettagli della messa in scena, afferma nella sua recensione:

Critical discussion on this play and Sarraute's theatrical output in general has concentrate on the effects of the move from writing the tropistic space to staging it, and in particular the question of the *inevitable* (and for Sarraute and some others, regrettable) *naturalism* of the theatre.[45]

Le parole della Gomez dimostrano chiaramente come l'attitudine a considerare il teatro come il luogo dell'*inevitable naturalism* sembri essere fortemente radicata negli spettatori e nella coscienza comune, quasi come se la Sarraute stesse tentando, con la sua esigenza di neutralità e di non caratterizzazione, di forzare i limiti del genere, violandone le regole fondamentali.

Eppure il realismo scenico non è una costante propria del genere teatrale. Se dal secondo settecento in poi, con Diderot e Lessing[46], le basi del dramma e delle regole di rappresentazione del reale sembrano ormai fissarsi, imponendo massima attenzione alla referenzialità dell'opera, l'intera produzione classicista dimostra che una messa in scena non realistica non solo è possibile, ma quasi conseguenziale ad un teatro che si pone di essere assoluto e fondato sulla sola potenza del linguaggio. La verosimiglianza classica, attenta ai caratteri e all'intrigo, trascura completamente la realizzazione scenica, quasi come se un maggior mimetismo (inteso questa volta nella sua accezione moderna), potesse "distrarre" lo spettatore dal contenuto logico-linguistico dell'opera; se vi si aggiungono tutte le varie consuetudini sceniche e attoriali dell'epoca[47] e i vari limiti tecnologici e spaziali delle sale teatrali seicentesche[48], sembra oggi quasi impossibile oggi immaginare la staticità e la compostezza che presiedeva alle rappresentazioni drammaturgiche delle pièces di Corneille e Racine. Se quindi il momento referenziale sembra rivelarsi più una convenzione culturale, propria ad autori, attori e spettatori che un tratto essenziale del genere teatrale, credo sia interessante notare come le soluzioni proposte da Claude Régy, il regista che più si è avvicinato all'essenza non realistica del teatro saurrautiano, si siano fortemente avvicinate agli stilemi e ai caratteri della recitazione e messa in scena del classicismo.

Régy si è a lungo interrogato sull'essenza del teatro di Nathalie Sarraute e la stessa autrice ha

affermato che *C'est beau* non fu concepita per la radio, ma per una messa in scena del regista francese[49], segno del lavoro condiviso e della loro reciproca stima. La sua definizione del tropismo rivela ad esempio della grandezza familiarità con l'universo saurrautiano:

Nathalie Sarraute s'aventurait dans une partie non explorée de l'inconscient – elle se méfiait de ce mot –, une zone non encore repérée et nous y conduisait. Elle disait plutôt : 'pré-conscient'. Pour peu que l'on n'ait pas d'apriori, pour peu que l'on ne résiste pas et que l'on ne s'accroche pas à nos habitudes du sens, cette écriture nous met en relation directe avec un univers souterrain ou, je dirais, sub-aquatique.[50]

Oggetto delle sue riflessioni fu anche la difficoltà di recitazione e rappresentazione delle opere della Sarraute per degli attori abituati a un tipo di interpretazione "classica" e psicologica dei personaggi:

Tout d'un coup, tout ça nous rejette complètement en dehors d'un théâtre de personnages, d'un théâtre psychologique (...) Cela change complètement le jeu des acteurs parce que la plupart ont élevés dans l'idée d'apprendre à représenter des personnages dans une certaine psychologie, en exprimant des sentiments.[51]

Infine, egli giunse ad enucleare con chiarezza la contraddizione intrinseca al personaggio saurrautiano, tra presenza scenica, ricezione tradizionale del pubblico e assenza di individualizzazione:

La présence des acteurs est pour moi une gêne parce que je n'ai pas trouvé comment supprimer cette équivoque qui fait qu'ils sont pris pour des personnages.[52]

Conscio dunque della complessità di adattamento scenico del teatro della Sarraute, la sua messa



in scena di *Isma* il 5 febbraio 1973 all'Espace Pierre-Cardin si segnalò per la sua atmosfera spoglia e quasi metafisica, per il suo immobilismo e per "la" sua sostanziale iconicità. Come rapporta un giornalista di *France catholique-Ecclesia* :

Sept à huit personnes sont réunies d'entrée de jeu, assises à côte à côte et face au public. Elle se lèveront de temps en temps, risqueront quelques pas, mais pour regagner bientôt leur place. Une soirée statique afin de marquer rigoureusement que le drame est purement intérieur.<sup>[53]</sup>

Personaggi statici, posti di fronte al pubblico; nessun pathos recitativo, ma, con le parole di André Ransan, "des statues de marbre qui prononcent des phrases sibyllines"<sup>[54]</sup>; la sostanziale sensazione che gli attori non siano umani, ma dei veri e propri automi parlanti; spazio quasi immateriale, non "agito" dai personaggi.

Anche in questo caso, le reazioni del pubblico sono contrastanti: la messa in scena viene definita da Ransan come "non umano" e "cerebrale". Significativo mi sembra tuttavia che essa trovi un antecedente storico diretto nel teatro classico seicentesco. È infatti ormai risaputo che la recitazione classica, di carattere maggiormente oratorio che mimetico, prevedeva la totale staticità degli attori, immobili in un *décor* distante e sostanzialmente non realistico<sup>[55]</sup>. L'assenza di esattezza storica nei costumi, inoltre, rendeva impossibile qualsivoglia referenzialità: gli attori, nei loro abiti sfarzosi seicenteschi, impersonavano eroi ed eroine antichi, romani e greci, con una disinvoltura che denuncia un'attenzione pressoché assente al dato visivo<sup>[56]</sup>. I personaggi, dunque, si ritrovano ad essere dei veri e propri enti impersonali, che solo attraverso il dialogo si ergono al di sopra della loro fissità. Gli stessi visi degli attori sarrautiani, che Colette Godard nel suo articolo sul quotidiano *Le Monde* del 7 febbraio descrive come "masque blême où se lit la peur"<sup>[57]</sup>, rivelano lo stesso lividore e assenza espressiva che, a causa del pesante trucco e della scarsa luce, mostravano al pubblico seicentesco i vari interpreti di *Phèdre* o *Iphigénie*. La voce e la resa teatrale del linguaggio, che per Joëlle Chambon è "sourde", priva di "aucune subjectivité", "si profonde qu'elle en devient presque indifférenciée" e senza alcuna caratterizzazione idiolettica e sociolettica<sup>[58]</sup>, ricorda esattamente la levigatezza monotona dell'alessandrino rimato e le regole di declamazione cantilenante di un attore raciniano<sup>[59]</sup>.

Certo, anche in questo caso bisogna porre dei distinguo: l'oratoria classicistica ha sicuramente un altro respiro rispetto alle frasi frammentate del teatro della Sarraute, e una qualsivoglia *tirade* raciniana dispone di una potenza verbale e patetica che trascende la possibile rigidità e inespressività dell'attore seicentesco. Lo stesso pubblico dell'Ancien Régime, non vedendo violate da Racine le norme sceniche dell'epoca, non avvertiva la stessa sensazione di distacco e

di “gêne”[\[60\]](#) che lo spettatore contemporaneo, spaesato, prova di fronte agli attori impassibili di Régy. Tuttavia non mi sembra secondario notare come la resa scenica del regista non possa fare a meno, a fronte del medesimo interesse verso il dialogo e le sue logiche, di adottare un modello di rappresentazione che ricorda espressamente il sistema classico.

## Conclusione

Si è visto dunque come l'esperienza teatrale della Sarraute, con tutte le difficoltà e i vincoli che il genere comporta e nella complessa adattabilità della sua poetica del tropismo al dialogo scenico, riveli non solo un incredibile valore artistico e letterario, ma che riesca a rievocare per molteplici aspetti e caratteri uno dei momenti più felici della storia teatrale francese, il Seicento. Si è tentato quindi di dimostrare come l'evanescenza del personaggio, la centralità della parola rispetto all'azione drammatica e le pratiche sceniche, per molti critici ancora eccentriche e conflittuali, possano trarre giovamento da un confronto con i modelli di Corneille e Racine.

Vorrei tuttavia concludere questo breve intervento sul teatro di Nathalie Sarraute con una citazione dell'autrice, a mio avviso esemplare sia della grandezza del suo sperimentalismo drammatico, sia della fondatezza esegetica del mio avvicinamento del suo teatro al classicismo francese, di cui a più riprese in queste parole ne sembrano risuonare gli echi.

Mettre en scène, c'est transformer le dialogue en action. Le théâtre est un espace clos, immobile, une cornue où les sensations mijotent. Le spectateur peut se sentir un de ceux qui parlent, car ils sont porteurs de ce qui appartient à tout le monde, sans distinction de classe ni de culture. Il peut se sentir comme ceux qui sur scène écoutent, cherchent à rationaliser l'irrationnel, l'infiniment petit eux effets démesurés, le noyau de l'atome. Je préférerais qu'ils se sentent comme celui qui essaie de l'éprouver, d'en prendre conscience et de le rendre sensible aux autres. J'aimerais que le spectateur se sente happé dans cette recherche qui conduit à faire partager ce que chacun a de plus intime, de plus inexprimé, de plus dangereux.

Comme spectatrice et comme auteur, je n'attends pas du théâtre qu'il me fasse regarder vivre les autres ni qu'il m'amène à m'identifier avec les personnages. D'ailleurs, dans *Isma*, les personnages sont à la fois personne et chacun de nous.[\[61\]](#)

Se ancora oggi, a distanza di tre secoli o cinquant'anni, continuiamo a leggere e a vedere a teatro le opere di Corneille, Racine o Nathalie Sarraute, è perché nonostante, o forse ancor meglio *grazie* a, la distanza che ci separa dai loro eroi e dai loro universi, esse riescono, nel loro essere così

intrinsecamente umane e assolute, a parlarci con una forza che solo una lingua tanto universale poteva raggiungere.

**Note.**

[1] Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996, p. 1707-13.

[2] Intervista a Nathalie Sarraute in Irene Sadowska-Guillon, *Acteurs*, n. 34, marzo 1986, p. 14, citato da Arnaud Rykner, *Théâtre du Nouveau Roman*, Paris, Jose Corti, 1988, p. 35

[3] N. Sarraute, *Œuvres complètes*, cit., p. 1708.

[4] Vedi ad esempio J. Verrier, « Sur le théâtre radiophonique », in J. Gleize e A. Leoni, *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 89 : "Voix sans corps, tropismes qui passent de l'une à l'autre de ces esquisses de personnages qui sont comme des bouées flottant sur un océan. On sait, pour filer la métaphore de la 'mise en ondes', que ce ne sont pas les bouées qui portent les vagues, les paroles, les voix, mais l'inverse : des esquisses de personnages comme de bouées de détresse sur un océan de paroles"; o A. Rykner, *op.cit.*, p. 20: "L'intrigue, les péripéties, le lieu comme espace signifiant, sont pour ainsi dire neutralisés au profit de la seule parole qui s'érige sur leur ruine".

[5] Cfr. J. Chambon, « Voix, corps, incarnation. Les pièces radiophoniques de Nathalie Sarraute », in P.-M. Héron, F. Joly et A. Pibarot (dir.), *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 79-81 e p. 84-6.

[6] Vedi ad esempio l'analisi di M.-Cl. Hubert, « L'incarnation de la voix », in J. Gleize e A. Leoni, *op. cit.*, p. 93-103.

[7] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 103.

[8] M. Cranaki e Y. Beval, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965, p. 216.

[9] Intervista tra Nathalie Sarraute, Claude Régy e Annie Daubenton, « Les faits divers de la parole », in *Les Nouvelles Littéraires*, n. 2719, 10-17 gennaio 1980 citato in A. Rykner, *op. cit.*, p. 22.

[10] Intervista a Nathalie Sarraute in *Le Quotidien de Paris*, 1986, citato da Armelle Héliot, « Théâtre, *Ce qui s'appelle rien* », in *Littérature* (Paris 1971), n. 118, giugno 2000, p. 59-70.

[11] I genitori del ragazzo sono comunque indicati con Lui e Elle: la mancata corrispondenza dei titoli parentali rivela come la denominazione del figlio sia dovuta essenzialmente alla sua opposizione ideologica agli altri due soggetti, senza che tuttavia sia prevista alcun tipo di caratterizzazione del personaggio in tal senso. Vedi A. Rykner, *op. cit.*, p. 24.

[12] A. Rykner, *op. cit.*, p. 57-8.

[13] M. Bloom, « Les silences de Maeterlinck et Sarraute », in S. Golopentia (dir.), *Les propos*

*spectacle*, *Études de pragmatique théâtrale*, New York, Peter Lang, 1996, p. 209-229, p. 216.

[14] Vedi R. Wilkinson, « Spécificité du théâtre radiophonique », in M. Collomb (dir.), *Voix et création au XX siècle*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 73-78

[15] J. Rothenberg, « The problem of Character in the Theater of Nathalie Sarraute », in *Nottingham French Studies*, vol. 40, n. 2, autunno 2001, p. 37-45 ; P. Pavis, *L'Analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 45-7.

[16] Cfr. M.-Cl. Hubert, art. cit. ; V. Minogue, « Voices, virtualities and ventriloquism : Nathalie Sarraute *Pour un oui ou pour un non* », in *French Studies*, n. 49, vol. 2, aprile 1995, p. 164-177.

[17] A. Terneuil, « Violence et révolte des femmes dans le théâtre de Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras », in *Theatre Research International*, n. 23, vol. 3, 1998, p. 261-266.

[18] J. Rothenberg, art. cit., p. 38 : « If characters are perceived as having a distinct function, or functions, we will be interested in their interaction, and they will be identifiable as theatrical characters, as opposed to group of chours figures ».

[19] A. Rykner, *op. cit.*, p. 45-49

[20] Per questioni di tempo e spazio, non posso approfondire l'applicazione di questo concetto freudiano al teatro della Sarraute. Tuttavia esso appare estremamente pregnante per le pièce sarrautiane: a più riprese e in particolari mise en scène che purtroppo non tratterò, esse sono state definite comiche e hanno effettivamente generato grande ilarità tra gli spettatori. Come ha sostenuto Claude Régy in un'intervista riportata da A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991, p. 144, la Sarraute « joue tout le temps sur la destruction, mais toujours avec une ironie et un humour grandioses ».

[21] Tra i vari testi critici sulla poetica del teatro classico, si vedano soprattutto J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1973 ; T. Pavel, *L'art de l'éloignement, Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996 ; G. Forestier, *La tragédie française, Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010.

[22] Tutti i riferimenti per la Phèdre di Racine sono tratti dall'edizione Pléaïde di George Forestier: J. Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 815-876.

[23] Atto I, scena 3, v. 179-206, p. 827-828 e v. 257-316, p. 830-832.

[24] Atto II, scena 5, v. 671-711, p. 844-845.

[25] Atto III, scena 4, v. 913 e sgg., p. 852.

[26] Atto III, scena 3, v. 869-909, p. 852.

[27] Atto II, scena 6, v. 693-711, p. 844-845. la presa di consapevolezza da parte di Phèdre della confessione appena avvenuta, la riflessione quasi istantanea sull'enormità delle parole appena pronunciate e l'istantaneo distacco che ne consegue dà una dimensione ancor più "fatalistica" allo slancio passionale della donna : "Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire, / cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?".

[28] Atto I, scena 5, v. 363-6: "Hé bien! À tes conseils je me laisse entraîner. / Vivons, si vers la vie on peut me ramener, / Et si l'amour d'un Fils en ce moment funeste, / De mes faibles esprits peut ranimer le reste".

[29] Atto III, scena 3, v. 909-912: "Ah! Je vois Hippolyte. / Dans ses yeux insolents je vois ma perte

écrite. / Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi. / Dans le trouble où je suis je ne puis rien pour moi".

[30] Questa e molte altre considerazioni, non citate puntualmente in quanto troppo numerose, sono diffusamente ispirate dalla lettura dell'analisi orlandiana della Phèdre di Racine, a cui ovviamente si rimanda la lettura per un'esegesi completa dell'opera: F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 37-41.

[31] D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, libro V, cap. 2 : « Toute la tragédie, dans la représentation, ne consiste qu'en discours ».

[32] N. Sarraute, *Œuvres complètes*, cit., p. 1423.

[33] Ibid., p. 1434: "Ah non. Non, surtout pas. Je vous vois déjà venir. Je vois où vous allez nous entraîner... Pas vers ça. Pas vers le transfert. Pas vers la jalousie. Pas vers le complexe d'infériorité. Oh, Seigneur, où avais-tu la tête ? Non. On a essayé de nouveau de vous tromper. Il faut dire toute la vérité : il n'y a aucun lien. Aucun. Rien, justement... »

[34] Ibid., p. 1426-7: "Lui: [...] Vous ne sentez pas comme ça faisait démodé, tout ça, hein, tout à l'heure ? Ça faisait copie de copie, vous ne trouvez pas ? / H.1 : Copie de copie ? / Elle : Oui, ce qu'il veut dire, c'est que tout à l'heure, quand nous parlions, ça lui faisait l'effet d'être de l'imitation... c'est ça, n'est-ce pas ? / Lui : Oui, je dois avouer que ça me confond... Après tout ce qu'on nous a montré, tout ce qu'on nous montre chaque jour partout... au théâtre, dans les romans... que nous puissions encore continuer à débiter... avec un pareil sérieux... on devrait se sentir gênés... »

[35] Ibid., p. 1449.

[36] J. Racine, *Oeuvres complètes*, cit., p. 450, corsivo mio.

[37] Vedi A. Rykner, *op. cit.*, p. 18

[38] N. Sarraute, *Œuvres complètes*, cit., p. 1443

[39] Di valore illuministico della scrittura sarrautiana ha parlato il Prof. Gianni Iotti durante il seminario intitolato "Lo statuto del personaggio nel romanzo europeo e transnazionale 1945-oggi - teoria e prassi del *Nouveau Roman*", tenuto il 19/06/2018 all'interno dei seminari didattici offerti dal Dottorato in Discipline linguistiche e Letterature straniere.

[40] Vedi A. Rykner, *op. cit.*, ch. 2 "Nathalie Sarraute et le Logo-drame".

[41] Intervista a Nathalie Sarraute di N. Zand in *Le Monde*, 10/01/1967, citato da M.-C. Hubert, « L'incarnation de la voix », dans J. Gleize e A. Leoni, *op. cit.*, p. 98.

[42] Intervista a Nathalie Sarraute in *Libération* del 23 aprile 1993, citato in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, cit., p. 1997.

[43] Si veda ad esempio l'articolo di Gabriel Marcel in *Les Nouvelles littéraires* del 26 gennaio 1967, citato in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, cit., p. 1995.

[44] I due commenti sono riportati in *Ibidem*, p. 1996.

[45] Ormskirk Olga Gomez, « Fleshing out the texte : Lassale's production of Sarraute's Pour un oui ou par un non at 'Le Petit théâtre', Le Théâtre National de la Colline (10 September – 31 October 1998) », in *French Studies Bulletin*, n.70, 1999, p. 14-5

[46] D. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, 1757 ; G. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, 1767-9. Su questa problematica, si veda P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII siècle*, Paris, Presse Universitaires de France, 1998.

- [47] P. Peyronnet, *La mise en scène au XVIII siècle*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1974.
- [48] R. Bret-Vitoz, *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008.
- [49] Vedi J. Chambon, art. cit., p. 79.
- [50] Citato in A. Héliot, art. cit., p. 65.
- [51] Intervista a Claude Régy in *Cahier Renaud-Barrault* n° 91, p. 13-4, citato da A. Rykner, *op. cit.*, p. 26.
- [52] Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991, p. 138.
- [53] N. Sarraute, *Oeuvres complètes*, cit., p. 2011.
- [54] *Ibid.*, p. 2011-12
- [55] P. Peyronnet, *op. cit.*, p. 72-75.
- [56] *Ibidem.*
- [57] N. Sarraute, *Oeuvres complètes*, cit., p. 2011-12.
- [58] J. Chambon, art. cit., p. 83.
- [59] P. Peyronnet, *op. cit.*, p. 78.
- [60] Parola utilizzata da C. Godard, *Le Monde*, 7 febbraio, citato in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, cit., p. 2012.
- [61] *Ibid.*, p. 2013.