



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere
Classe L-10

Tesi di Laurea

La poetica del frammento in “Enfance” di Nathalie Sarraute

Relatore
Prof. Marika Piva

Laureando
Bianca Martinelli
n° matr.2007221 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	3
Capitolo 1	9
Capitolo 2	19
2.1 Più lingue e più nazioni	19
2.2 Frammento di una famiglia	26
Capitolo 3	35
Conclusione	41
Bibliografia	43

Introduzione

Per l'utilizzo del frammento che Sarraute fa in *Enfance*, Johnnie Gratton parla di *poetica della frammentazione*¹, poiché, dai racconti alla scrittura, tutto nella vita dell'autrice sembra lacerato, diviso, frammentato appunto.

I frammenti che compongono i settanta capitoli di *Enfance*, presentati al lettore senza titolo e intervallati da spazi bianchi, ricoprono un arco temporale che parte dai primi anni di vita e arriva fino all'undicesimo compleanno di Nathalie Sarraute. Nonostante siano disposti in ordine cronologico, sono pochi i marcatori temporali che precisino quando gli eventi avvengono, tranne che nelle prime pagine, in cui l'autrice dichiara di avere cinque o sei anni. Se da un lato la progressione temporale viene mantenuta quasi per tutto il testo, Sarraute oppone resistenza al flusso continuo, "spezzando" con spazi bianchi e paragrafi di poche righe i ricordi che si intervallano nel corso delle pagine. I capitoli raccontano così aneddoti, spesso si focalizzano su brevi frasi pronunciate dai famigliari di Sarraute o si soffermano su sensazioni e reazioni che questi hanno suscitato nella piccola Nathalie. Al lettore, dunque, è richiesta un'ampia partecipazione durante la lettura: sta a colui o colei che legge cercare di interpretare e collegare ciò che l'autrice ha volutamente lacerato.

L'utilizzo del frammento rende difficile la creazione di un quadro completo dell'infanzia dell'autrice, in quanto Sarraute sembra più interessata a estrapolare il particolare dal generale piuttosto che il contrario. Concentrandosi su brevi organismi micro-narrativi rende quasi impossibile conoscere ciò che va oltre i singoli episodi; essi esplorano brevi periodi di tempo che paiono accostati, senza avere la possibilità di unirsi in una materia narrativa coesa per divenire parte di una macro narrazione. Il motivo per cui Sarraute sceglie questa tecnica può essere ricondotto a due fattori principali.

¹ Johnnie Gratton, "Towards Narrativity: Nathalie Sarraute's *Enfance*", in *Twentieth-Century literary criticism*, 2004, CXLV, p. 294.

Il primo riguarda la personalità dell'autrice e il suo desiderio di indeterminazione: inserita nella categoria del Nouveau Roman e in quella delle scrittrici donne, queste classificazioni spesso tendono a distorcere aspetti della sua scrittura e del suo pensiero, inserendoli in un contesto limitativo. Non è semplice disancorare la figura di Nathalie Sarraute da quella degli scrittori del Nouveau Roman, poiché la sua fama, arrivata solo dopo quasi vent'anni di carriera, è dovuta in gran parte al suo collocamento in questo gruppo, giacché ne è stata una delle voci anticipatrici. L'eliminazione della trama, l'utilizzo della "lingua franca"², la dissoluzione dei personaggi tradizionali, sono alcune delle istanze portanti del Nouveau Roman, che l'autrice aveva già cominciato a sperimentare almeno un decennio prima della nascita del movimento, il cui inizio si può collocare negli anni Cinquanta del '900. Nonostante il significativo contributo che Sarraute ha portato allo sviluppo del Nouveau Roman, il suo desiderio è sempre stato quello di non essere etichettata e di rimanere isolata rispetto ai letterati a lei contemporanei. Allo stesso modo, identificare Sarraute come "scrittrice donna" è riduttivo e contrario alla stessa idea dell'autrice sulle differenze di genere: secondo il suo pensiero, infatti, non c'è differenza fra uomini e donne, dal momento che, come dichiara lei stessa, hanno lo stesso sistema respiratorio e sanguigno³. Più volte, inoltre, ribadisce la sua avversità nei confronti di coloro che a tutti i costi cercano associazioni fra scrittrici anche quando evidentemente non ce ne sono, a parte il fatto di appartenere allo stesso sesso. Dunque, definire Sarraute esclusivamente come scrittrice appartenente al Nouveau Roman o leggere la sua opera nella sola prospettiva femminista sarebbe un errore. Ciò che emerge della sua scrittura è la costante ricerca di indeterminatezza e la resistenza a qualsiasi categorizzazione, che l'autrice attua soprattutto attraverso la forma dei suoi testi. La sua prosa comprende soliloqui, dialoghi pronunciati da voci senza contorno e sovrapposte e in questo modo le sue parole assumono un'immediatezza che la contraddistingue dagli altri scrittori del Nouveau Roman. Contemporaneamente, Sarraute ridefinisce le concezioni di realismo e psicologia, in quanto, anziché aderire alla forma del romanzo di analisi psicologica o a quella realista dei classici ottocenteschi francesi, ammette l'esistenza di forze psichiche non ancora riconosciute e decide di inserirle nella sua scrittura per evidenziarne il funzionamento. La realtà per lei

² Gretchen Rous Besser, *Nathalie Sarraute*, Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 167.

³ Annabel L. Kim, *Unbecoming language*, Columbus, Ohio State University press, 2018, p. 39.

è costituita da elementi sparsi, che possiamo percepire solo vagamente, frammenti amorfi, perduti e dissolti che l'autrice cerca di estrapolare dalla realtà ed esaminare. Il nome che attribuisce a tali elementi è quello di *tropismi*, termine ripreso dalla biologia, cioè «reazioni istintive e involontarie»⁴ che si generano negli organismi, e che Sarraute stessa definisce così:

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir.⁵

Tutto ciò viene esportato nella psiche umana, evocando azioni invisibili rapide e imprecise che i personaggi dei suoi testi percepiscono in loro stessi, tropismi prelinguistici che possono celarsi in ciò che l'uomo dice o fa.

Proprio questo è il centro di gravità dell'opera letteraria di Sarraute e anche il motivo per cui a una narrazione coerente e lineare del contenuto preferisce il frammento, che si sofferma sull'analisi di parole, sensazioni o emozioni dei personaggi. In *Enfance*, in particolare, l'autrice utilizza questo stratagemma proprio per evidenziare le lacune del genere autobiografico.

È utile, dunque, soffermarsi per qualche istante sulla questione dei tropismi, per comprendere meglio questo concetto attorno cui ruota tutta l'opera di Nathalie Sarraute. *Tropismes* è il titolo della prima opera di Nathalie Sarraute, pubblicata nel 1939, ma è anche, come già citato, il concetto su cui si basano i suoi testi. Scrivere per tropismi significa per l'autrice concentrarsi sulle reazioni che gli uomini hanno rispetto agli oggetti, le persone e le parole che li circondano.⁶ Proprio per questo motivo i testi di Sarraute non sono costruiti su solide trame né su una caratterizzazione precisa dei personaggi: ciò che interessa all'autrice si situa a livello preconsciouso, è lo studio delle forze motrici anonime della psiche umana⁷. Analizzando alcuni frammenti di *Enfance*, si potrà notare come Sarraute, nel rievocare i suoi ricordi, fornisca al lettore prima l'effetto e poi la causa delle situazioni narrate, in un processo di svelamento dei comportamenti umani. I tropismi consentono all'autrice di sperimentare quella fluidità,

⁴ Ivi, p. 36.

⁵ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 2009, p. 8.

⁶ Leah Dianne Hewitt, *Autobiographical Thightropes*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 64.

⁷ Anna Krykun, *Etre une femme de lettres en France au XXe siècle : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar*, Thèse en Lettres Modernes, Doctorat en cotutelle, p. 145.

quel movimento che ha sempre preferito rispetto alla solidità dei fatti e alla pragmaticità dell'univoco.

Il secondo motivo per cui Sarraute ha scelto la tecnica del frammento per *Enfance* ha a che fare con la storia e con lo sviluppo dell'autobiografia. Passato l'Ottocento, grande secolo dell'autobiografia, il '900 deve fare i conti con la psicoanalisi: il rapporto dell'uomo con se stesso e con la propria interiorità cambia e la letteratura ne risente. Con la scoperta dell'inconscio, infatti, l'essere umano ha la consapevolezza di avere dentro di sé qualcosa di celato, che emerge a tratti e in modi non sempre comprensibili. Dalle *Confessioni* di Rousseau⁸, da cui per convenzione si comincia a parlare di autobiografia come racconto della propria vita il più veritiero possibile, si arriva agli ultimi decenni del Novecento all'*autofiction*, termine coniato nel 1977 dallo scrittore francese Serge Doubrovsky nel paratesto del suo romanzo *Fils*⁹. Facendo riferimento alla definizione di autobiografia fornita da Lejeune in *Le pacte autobiographique* come «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.»¹⁰, non è possibile parlare di autobiografia in questi termini nel momento in cui si affronta il lavoro autobiografico di Nathalie Sarraute. Esso ha, infatti, una struttura narrativa sperimentale che sembra opporsi a una stretta interpretazione biografica¹¹ per avvicinarsi, invece, all'*autofiction*, nella concezione che vede in questo genere un'attenzione precipua alla forma. Lo stile e il pensiero dell'autrice non collimano con l'idea di autobiografia classica: se questa coincide con l'intento di raccontare sinceramente la propria verità, il desiderio di indeterminazione dell'autrice costituisce certamente un ostacolo.

Del resto, in un'intervista radiofonica a Vrigny, all'epoca della pubblicazione di *Enfance*, Sarraute confessa di non amare le autobiografie:

⁸ Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

¹¹ Anna Krykun, *Etre une femme de lettres en France au XXe siècle : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar*, cit., p. 143.

Je n'aime pas les autobiographies [...] car ce qui ressort pour moi, ce n'est pas la vie ou le caractère de l'écrivain, mais ce qu'il veut montrer de lui-même ; [...] je crois qu'on ne peut pas parler très sincèrement de soi-même.¹²

Come si evince, ciò che prevale nel momento in cui si vuole scrivere un'autobiografia sono le parti di se stessi che si decide di mettere in luce rispetto alle altre. Anche Sarraute compie questa scelta e dichiara: «Avec *Enfance*, j'ai juste voulu assembler les images tirées d'une sorte de ouate où elles étaient enfouies.»¹³. Perciò, attraverso il frammento, decide esplicitamente di rivelare singoli episodi della propria vita o determinati rapporti con le persone a lei più o meno care, tacendone molti altri.

Questo desiderio di celare parti di sé emerge non solo in *Enfance* e nelle sue opere precedenti, ma anche in numerose interviste, in cui, con atteggiamento schivo, parla della sua difficoltà di “vedersi dall'esterno”, cosa che rende difficile raccontare la propria vita.

Interessante è la percezione che Sarraute dice di avere di sé (o meglio, quella che dice di non avere), in un'intervista con la drammaturga francese Simone Benmussa:

Benmussa - Hier, tu me racontais que tu avais l'impression de ne pas te voir de l'extérieur.

Sarraute – J'ai toujours eu cette impression. Je ne me vois pas. Par exemple, je veux être pendue si je peux imaginer une seconde ce que tu vois de moi, ça m'est tout simplement impossible. Impossible. Je ne peux pas l'imaginer.¹⁴

Da questa osservazione si può intuire il motivo per il quale Sarraute decide di affrontare la scrittura autobiografica senza utilizzare una prima persona canonica. Il contrasto fra l'immagine che non riesce a percepire di se stessa e il modo in cui viene percepita dagli altri rende impossibile raccontarsi come un “io” a sé stante. Benmussa cerca di estrapolare una regola generale:

BM: C'est peut-être parce que tu ne te mets pas d'étiquette, comme tu dis, je ne vois pas un personnage. Mais le rapport qu'on a à sa propre image est difficile, inattendu. Quand on se voit à la télévision on est affolé, surpris parce qu'on se voit de l'extérieur.¹⁵

¹²Galia Yanoshevsky, *Les discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, pp. 159-194.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

Sarraute dichiara di non riuscire a stabilire un legame tra la sua immagine fisica e il suo stesso essere:

NS: Ah ! Tu te dis : « Mais ce n'est pas vrai, ce n'est pas possible ! » Il m'est arrivé de me heurter dans un lavabo à une bonne femme... et je me suis dit : « Mais c'est moi ! Comment est-ce possible ! » Tout d'un coup dans une glace comme ça, une porte qui avait un miroir. Je ne peux pas le croire, mais c'est moi. Je ne me suis pas reconnue. Non, je ne me vois pas.¹⁶

Come rappresentare, quindi, sulla pagina un'immagine di sé e restituirla ai lettori se l'autrice stessa non è in grado di percepirla? Questo testo va inteso come una sfida a cui Sarraute decide di sottoporsi, sovvertendo le regole del genere. Desidera scrivere un'autobiografia che, se spogliata del suo carattere aneddótico, potrebbe riguardare qualsiasi altro individuo. L'autrice vuole, dunque, privare l'autobiografia di quel carattere intimo e personale che presuppone un racconto senza veli di se stessi e realizzare, invece, un assemblaggio di storie ed eventi generali.

Nella lettura di *Enfance* è importante, quindi, tenere a mente che ciò che rivela l'autrice e gli aneddoti che racconta sono frutto di una scelta ben ponderata, si tratta di tasselli che predispongono con metodo affinché il lettore possa ricomporre un'immagine, mai del tutto completa, sempre frammentata e incompiuta, della sua personalità. Leggendo *Enfance*, si noterà come il frammento ricorre non solo nella struttura grafica del testo, ma anche nella sintassi, nei temi, ad esempio nel rapporto di Nathalie Sarraute con i genitori o nel suo bilinguismo. In questa sede si cercherà di individuare in che modo all'interno del testo, dal suo contenuto alla sua forma, il frammento sia stato utilizzato nella composizione di *Enfance*.

¹⁶ Ibidem.

Capitolo 1

Fin da una prima lettura di *Enfance*, ciò che risalta immediatamente è la struttura dialogica che costituisce il testo. È questo il primo degli elementi a cui prestare attenzione: a partire dal primo passo e nel corso di tutto il testo, la narrazione è giocata su un dialogo fra due interlocutori, che si rispondono vicendevolmente e che appaiono uno lo specchio dell'altro, perché non identificabili come due persone distinte. La scelta da parte dell'autrice di non utilizzare un solo *je*, ma ben due, e farli dialogare fra loro è dovuta alla sua consapevolezza che raccontare se stessi in modo totalmente veritiero è impossibile, specialmente per una fase come l'infanzia, ricca di enigmi e di ricordi, che la mente adulta inevitabilmente contamina.

Questo non vale solo per *Enfance*, ma anche per l'intera opera sarrautiana, che, come già detto nell'introduzione, scardina le forme convenzionali del genere romanzesco così come di quello autobiografico.

Il testo inizia in medias res, con una domanda, e prosegue con le due voci che dialogano:

— Alors, tu vas vraiment faire ça ? “Évoquer tes souvenirs d'enfance”... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux “évoquer tes souvenirs”... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.

— Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi... »¹⁷

La situazione iniziale che Sarraute presenta al lettore è quella della scrittura di un'autobiografia a cui il lettore assiste come uno spettatore di fronte a una scena teatrale. L'atteggiamento delle due voci appare chiaro: la domanda iniziale viene posta da quello che possiamo individuare come il doppio dell'autrice stessa che interroga l'altra voce. Questa voce interpella l'altra con un “tu”, le parla in modo rigoroso, critico, quasi scettico, vuole far ammettere al suo interlocutore la sua volontà, il suo progetto: scrivere i propri ricordi d'infanzia.

Per tutto il resto del testo, il doppio dell'autrice incalza e incoraggia le interpretazioni dei ricordi evocati, assume un atteggiamento più adulto e distaccato: rappresenta la

¹⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 7.

razionale convinzione che non si possa effettivamente narrare di sé in modo del tutto veritiero e autentico e, con le sue domande, mette alla prova la voce corrispondente alla parte più emotiva e sensibile, colei che, invece, osa parlare della propria infanzia, che si addentra in una battaglia contro se stessa. La voce che risponde «Oui, je n'y peux rien», è infatti la corrispondente emotiva della prima. Questo *je* sente «des petits bouts de quelque chose d'encore vivant...»¹⁸, e dunque si ritrova di fronte alla necessità di evocare i suoi ricordi d'infanzia prima che sia troppo tardi. Già nelle prime righe del testo, quindi, Sarraute ci parla di “piccoli pezzi”, frammenti, che l'autrice percepisce, istantanee di momenti passati che vuole far rivivere sulla pagina. Colei che racconta gli eventi è la voce della bambina Nathalie, Natacha, protagonista dei fatti narrati.

Attraverso l'espedito della narrazione dialogica, i ricordi frammentati vengono sottoposti a un processo autocritico¹⁹. Come si è detto, trattandosi di ricordi d'infanzia, Sarraute è consapevole dell'oblio in cui cadono i dettagli delle circostanze delle esperienze evocate, non solo per la grande porzione di tempo trascorsa da quegli eventi, ma anche perché l'infanzia è un momento in cui le emozioni giocano un ruolo fondamentale, e questo certamente influisce sui ricordi falsandoli, allontanandoli da ogni oggettività.

Proprio per questo motivo la narrazione di *Enfance* risulta essere rievocazione di ciò che l'autrice ha sentito, piuttosto che una mera elencazione dei fatti avvenuti nella sua infanzia; il doppio *je*, dunque, ha il compito di analizzare con domande perentorie e precise questi vaghi ricordi, che spesso tralasciano informazioni referenziali precise.

A proposito dell'impostazione dialogica dell'opera, nel corso degli anni sono state molte le interpretazioni date ai due *je* del testo. Ad esempio Philippe Lejeune, specialista del genere autobiografico, individua tre posizioni per quanto riguarda la voce critica in *Enfance*. Per Lejeune nel testo si trova una prima funzione chiamata “controle”²⁰: se la voce narrante espone e racconta i fatti in modo naturale, di getto, ricordando il modo confuso e semplice con cui parlano i bambini, in modo da dissimulare l'artificialità del processo autobiografico, il controllo entra in gioco in tutti quei momenti in cui la voce critica esibisce i suoi sospetti nei confronti dei ricordi

¹⁸ Ivi, p. 8.

¹⁹ Anthony Newman, “Enfance de l'écriture, l'écriture d'Enfance”, in *Autour de Nathalie Sarraute*, Textes réunis par Sabine Raffy, Actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle, 9 au 19 juillet 1989, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p. 46.

²⁰ Philippe Lejeune, “Paroles d'enfance”, in *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 269.

pronunciati dalla voce narrante, per mettere in dubbio la sua testimonianza. Su tre oggetti in particolare esercita il suo controllo: i fatti, il linguaggio e l'interpretazione²¹. L'altra funzione, chiamata "écoute"²², crea una sorta di processo psicoterapeutico, per cui cerca di estrapolare dalle parole della voce narrante la verità, sepolta nell'inconscio. Non è tanto interessata all'aneddoto narrato quanto piuttosto alla sua comprensione e alla sua elaborazione. Ad esempio, quando la piccola Nathalie racconta di quando la madre le leggeva un'edizione per bambini de *La capanna dello zio Tom*, il doppio le chiede spiegazioni sulle emozioni davvero provate in quel momento:

Maman me lit de sa voix grave, sans mettre le ton... les mots sortent drus et nets... par moments j'ai l'impression qu'elle ne pense pas beaucoup à ce qu'elle lit... quand je lui dis que j'ai sommeil ou que je suis fatiguée, elle referme le livre très vite, il me semble qu'elle est contente de s'arrêter...

— Tu sentais cela vraiment à ce moment ?²³

E poi poco più avanti, raccontando di quando sente la madre lamentarsi del tempo passato a leggere per la figlia, sembra che non riesca a ricordare i suoi stessi sentimenti:

Mais ce que j'ai ressenti à ce moment-là s'est vite effacé...

— S'est enfoncé, plutôt...

— Probablement... assez loin en tout cas pour que je n'en voie rien à la surface.²⁴

La terza funzione è quella di "collaboration"²⁵, collaborazione fra i due *je*, in cui la voce critica mette da parte il suo lato inquisitivo e dialoga con la voce narrante come fossero un tutt'uno. Sono momenti certamente più brevi all'interno del testo, nei quali la voce critica sembra fare eco alle parole della voce narrante. Per questo si è parlato anche di una "terza voce" all'interno di *Enfance*, che si concretizza proprio nei momenti di collaborazione fra le due voci per la riesumazione del passato, fino a creare una polifonia, un concerto di storie ed esperienze, cronologicamente ordinate, ma slegate da qualsiasi tentativo di unità tematica, in cui prendono parola voci differenti.

²¹ Ivi, p.270.

²² Ibidem.

²³ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., pp. 39-40.

²⁴ Ivi, p. 40.

²⁵ Philippe Lejeune, "Paroles d'enfance", cit., p. 271.

I due *je* che dialogano in *Enfance* sono stati letti anche dal punto di vista del genere. Nel testo, infatti, gli aggettivi riferiti alla voce narrante, che si fa portavoce dei ricordi della bambina Nathalie, sono al femminile, mentre nelle prime pagine, troviamo due aggettivi maschili riferiti alla voce critica²⁶:

«Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outrecoquant.»²⁷

Nella traduzione italiana, gli aggettivi «grandiloquent» e «outrecoquant» vengono resi con due aggettivi invariabili: magniloquente e tracotante. In francese, invece, l'accordo è al maschile, perciò si riferisce a un soggetto maschile. La narrazione in questo modo si fa androgina, vengono assegnati alle due voci i ruoli di genere standard: la voce femminile è colei che coincide con la bambina Nathalie, che ha il compito di rievocare i sentimenti e le impressioni legate alla propria interiorità, mentre la voce maschile è attenta ai dettagli, sottopone al controllo della ragione le storie raccontate dalla sua controparte femminile e si sofferma su precisazioni di nomi, oggetti, luoghi, o spazi.

Questa differenziazione nel genere appare ambigua per il tipo di discorso che più volte Sarraute ha portato avanti nelle sue opere e nella sua vita privata. In particolare, l'intento dell'autrice era quello di rendere il suo alter ego asessuato²⁸: lei stessa ha più volte ribadito di non sentirsi né uomo né donna²⁹, cercando di riversare questa neutralità anche nelle sue opere, per rendere l'esperienza autobiografica universale. Il titolo *Enfance*, così spoglio, senza articolo o sottotitolo, sembra in tal senso voler evocare un'infanzia che non sia attraversata dalla differenza dei sessi, così da renderla esperienza di un qualsiasi essere umano³⁰. La letteratura per Sarraute è androgina: le numerose voci incorporate che si susseguono nei suoi romanzi e nelle sue opere teatrali sembrano rispondere a questo bisogno di neutralità, aggirando la questione del genere.

²⁶ Leah Dianne Hewitt, *Autobiographical Thighropes*, cit., pp.74-75.

²⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., pp. 8-9.

²⁸ Christine Planté, "Le désir du neutre sur *Enfance* de Nathalie Sarraute", in *Féminin/masculin Écritures et représentations*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2003.

²⁹ Galia Yanoshevsky, "Métadiscours, conceptualisation et théorisation", in *Les discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, cit., p. 195-229.

³⁰ Christine Planté, "Le désir du neutre sur *Enfance* de Nathalie Sarraute", cit.

È proprio per questo che, secondo la critica, l'autrice riferisce due aggettivi maschili al suo alter ego: Leah Dianne Hewitt chiarisce, in *Autobiographical Thighropes*, che, non avendo la lingua francese il genere neutro, Nathalie Sarraute utilizza il genere maschile per rappresentare entrambi i sessi; il genere femminile, per Sarraute, non può rappresentarli entrambi a causa degli stereotipi di genere³¹. Ovviamente, questo non implica eliminare i personaggi femminili dalle sue opere, ma il genere non è mai un fattore decisivo delle vicende, non ci sono mai “eroine”³² nei testi di Sarraute.

Al di là delle numerose interpretazioni che questi due *je* possono far emergere, ciò che è importante qui notare è la conseguenza di questa frammentazione dell'io. In un continuo scambio fra le molteplici voci di *Enfance*, i fatti narrati vengono sempre messi in dubbio dalla voce critica e, così facendo, viene eliminata qualsiasi possibilità di rendere il racconto coeso e l'autorità dell'io viene meno. La scelta di una struttura dialogica, inoltre, risponde al modo in cui Nathalie Sarraute percepisce il suo rapporto col mondo esterno che deve essere filtrato attraverso il linguaggio, appreso e utilizzato consapevolmente.³³

Viene, in effetti, attribuita all'autrice l'invenzione di una “nuova linguistica”³⁴: per Sarraute tutto ruota attorno al linguaggio, che in modo pragmatico ha risultati effettivi sulle persone che lo utilizzano e su chi lo riceve. Ciò che è importante per l'autrice, infatti, non sono tanto gli eventi nella loro concretezza, ma ciò che emerge dai dialoghi, poiché tutte le cose accadono nella conversazione e il significato si crea tra gli interlocutori³⁵.

Molti sono i momenti in *Enfance* in cui è possibile percepire l'importanza delle parole e del linguaggio. Nel testo spesso viene sottolineato dal doppio dell'autrice l'effetto delle parole pronunciate ora da un familiare, ora da una maestra di scuola, ora da un coetaneo.

³¹ Leah Dianne Hewitt, *Autobiographical Thighropes*, cit., p. 63.

³² Ibidem.

³³ Valerie Minogue, “Nathalie Sarraute's *Enfance*: from experience of language to language of experience”, in *Studies in French fiction in honour of Vivienne Mylne*, London, Grant and Cutler, 1988, p. 209.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

Talvolta il doppio fa emergere le parole soppresse dalla bambina e in modo più o meno inconsapevole, la costringe a essere sincera:

Je parle le moins possible de maman... Chez mon père tout ce qui peut l'évoquer risque de faire monter et se montrer au-dehors... pas dans ses paroles, mais dans le froncement de ses sourcils, dans le plissement de ses lèvres qui s'avancent, dans les fentes étroites de ses paupières qui se rapprochent... quelque chose que je ne veux pas voir...

— De la rancune, de la réprobation... osons le dire... du mépris.³⁶

In questa sequenza la piccola Natacha non vuole dare un nome all'atteggiamento del padre nei confronti della madre, tace quella parola, «mépris», troppo carica di significato, la quale affiora in un primo momento non in ciò che il padre dice, ma nei suoi gesti, nelle sue espressioni facciali. L'io narrante non vuole nominare ciò che c'è di sotterraneo, ciò che c'è sotto la superficie di questo atteggiamento che non vuole che risalga dall'inconscio. Anche il padre sembra voglia fare lo stesso: le parole «ta mère» gli riescono impossibili da pronunciare, tranne in un momento in cui, come racconta la bambina nella pagina successiva, egli sottolinea l'incredibile somiglianza fra la figlia e sua madre. Nel momento in cui riaffiora questo nome, nel momento in cui viene pronunciato, avviene qualcosa in Nathalie: una risposta a queste parole che, anche se apparentemente comuni, hanno un forte impatto su di lei:

...dans ces mots quelque chose d'infiniment fragile, que j'ai à peine osé percevoir, je craignais de le faire disparaître... quelque chose a glissé, m'a effleurée, m'a caressée, s'est effacé.³⁷

Di qui, la necessità di non far scomparire la tenerezza di questo attimo in cui il padre si lascia andare e finalmente nomina la madre; insignificante per altri forse, ma fondamentale per la voce narrante. Per il suo alter ego, invece, è necessario innanzitutto dare un nome all'atteggiamento del padre nei confronti della madre, cercare di definirlo attraverso il linguaggio, cosa che l'io narrante si rifiuta di fare. Quando però sente «ta mère»³⁸ pronunciato dal padre, questo le provoca qualcosa che vorrebbe fermare e

³⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 123.

³⁷ Ivi, p. 125.

³⁸ Ibidem.

nominare, ma che non sa circoscrivere se non attraverso una sensazione che, così come è apparsa in lei, velocemente se ne va. Il compito della parola è duplice: se da una parte serve a recuperare l'esperienza raccontata dalla bambina Nathalie, dall'altra serve a dare un nome a ciò che lei percepisce come indicibile, impossibile da concretizzare se non attraverso la parola.

Questo è solo un esempio dei momenti di cui è composto il testo, delle vicende evocate dalle parole che l'autrice sente di dover mettere per iscritto prima di perderle nel caos della memoria, che si muovono in lei e attorno a lei e che colpiscono il suo inconscio.

Da ciò, la necessità di usare due *je*, di aprire una conversazione con il suo doppio per parlare di sé, per raccontare ciò che a prima vista potrebbero sembrare scene di vita banali: un compito in classe, i viaggi fra Russia, Francia e Svizzera, ricordi semplici di letture fatte con la madre o col padre; per Sarraute le banalità e i luoghi comuni sono i luoghi in cui le persone si incontrano³⁹ e, attraverso i dialoghi, anche gli episodi più elementari risultano essere pregni di significato.

Il dialogo che costituisce *Enfance*, inoltre, è sempre anche uno scontro dell'autrice dentro e fuori di sé, una battaglia con il suo io per cercare di restituire al lettore i suoi ricordi e i sentimenti emersi dall'articolazione del linguaggio. Proprio attraverso la distanza posta fra se stessa e i propri ricordi, attraverso l'uso di un alter ego, di un doppio, si insinuano i tropismi. Nathalie Sarraute ha dichiarato nella conferenza *Roman et réalité*, tenutasi nel 1959 all'Università di Losanna⁴⁰, di aver ritrovato per la prima volta in un altro autore il suo stesso desiderio di narrare queste sensazioni nel momento in cui vide la rappresentazione teatrale di *Una brutta storia* di Dostoevskij. Un passo di questo racconto espone, infatti, il concetto:

È noto che a volte in un solo istante ci passano per la testa lunghi ragionamenti, sotto forma di sensazioni, senza tradursi nel linguaggio umano, meno che mai quello letterario. Ma noi cercheremo di trasmettere queste sensazioni del nostro eroe e di esporre al lettore, se non altro, almeno la sostanza di queste sensazioni, vale a dire quanto di più indispensabile e verosimile contenessero.⁴¹

³⁹ Galia Yanoshevsky, "Métadiscours, conceptualisation et théorisation", in *Les discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, cit., pp. 195-229.

⁴⁰ Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 38.

⁴¹ Ibidem.

Per la prima volta, Sarraute si rende conto di non essere la sola a percepire questi movimenti sotterranei e che ha senso provare a raccontarli e a dividerli, soprattutto quando deve rappresentare i suoi ricordi d'infanzia. Senza il linguaggio, queste sensazioni vaghe rimarrebbero inespresse; talvolta, le parole che le esprimono vengono pronunciate da terzi e possono risultare soffocanti⁴². Ad esempio, quando la domestica pronuncia la parola «malheur», disgrazia, per descrivere la condizione della bambina senza madre:

«Quel malheur !»... le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent...⁴³

La reazione che le parole generano in questo caso nell'io narrante, è un senso di claustrofobia, poiché esse materializzano una condizione che la bambina non pensava le appartenesse. E allora, frastornata da queste parole, si interroga sul proprio sentire, poiché diverso da quello della domestica. Questa nuova realtà si concretizza attraverso il linguaggio, che però la bambina rifiuta. Prosegue, infatti, dicendo:

Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée... elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre.⁴⁴

Le parole la attanagliano, cerca di liberarsi dalla condizione in cui queste l'hanno rinchiusa, intrappolata.

Data la complessità che porta con sé la scissione dell'io nel testo, la posizione del lettore non è facile. Questi si trova, leggendo *Enfance*, di fronte a una situazione insolita. Inizialmente il dialogo lo disorienta, non è immediato chi rappresentino i due *je* della storia, sembrano due personaggi diversi; si riconoscono le loro funzioni, questo sì, ma l'attribuzione di un'identità a queste due entità non è certa. Nella continuazione della

⁴² Pierre Boncenne, *Faites comme si je n'avais rien dit*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 485.

⁴³ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 117.

⁴⁴ Ivi, p. 118.

lettura, appare chiaro che questi due *je* rappresentano entrambi Nathalie Sarraute, anche se con due sfaccettature diverse. Nonostante ciò, però, l'autrice non offrirà mai un quadro completo della situazione, di se stessa o dei personaggi che introduce nel testo e di cui sono composti i suoi ricordi. Al contrario, come già ribadito, al generale preferisce il dettaglio, e sono proprio i dettagli come oggetti, sensazioni o nomi che costituiscono ponti per arrivare alla personalità di Sarraute, elementi attraverso i quali l'autrice svela al lettore parte della sua infanzia⁴⁵. La critica si è divisa fra coloro che ritengono l'espedito della struttura dialogica del testo come un tentativo di escludere il lettore da parte dell'autrice, per proteggersi e non rivelare troppo di sé, mentre per molti altri il dialogo è il modo in cui il lettore può entrare a far parte della rievocazione dei ricordi di infanzia in modo più partecipativo. Anche se, come già sottolineato, per Nathalie Sarraute la frammentazione è uno strumento per raggiungere l'indeterminatezza, è importante notare che questo processo al contempo cela parti del sé e le rivela. Quanta verità ci sia nelle informazioni che Sarraute fornisce al lettore è un aspetto secondario, dal momento che ciò che è rilevante in questa sede è il modo in cui arrivano le nozioni al lettore. In un'intervista, Sarraute citando Gide afferma: «Je compose dans la folie, et je relis dans la raison»⁴⁶, affermando che uno dei due *je* è il suo doppio autoriale⁴⁷, quello con raziocinio e centrato. È, quindi, possibile interpretare questa scelta dialogica come un tentativo da parte dell'autrice di rileggere quello che ha scritto in modo più razionale e preciso, per dare un'immagine del proprio io più limpida al lettore, avvicinandolo a sé.

Sarraute utilizzando il dialogo, esplicita un processo interiore alla base della narrazione: si interroga, riscrive, cambia idea nel momento in cui rievoca i suoi ricordi. L'evoluzione della stesura viene restituita direttamente al lettore, il quale assiste alla revisione del testo mentre l'autrice lo sta ancora scrivendo. Questo è possibile proprio grazie al dialogo, che non fissa in modo determinante gli eventi narrati, ma permette a Sarraute di perpetuare una continua lotta contro se stessa, interrogando la sua memoria per tentare di restituire i suoi ricordi attraverso le parole, che, come lei stessa afferma, talvolta distorcono, talvolta ingrandiscono, talvolta preservano le sensazioni provate.

⁴⁵ Beatrice Girardey-Milz, *Langage de l'intime et voix de l'intérieur*, Thèse in Littérature Comparée, pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Montpellier III, p. 117-118.

⁴⁶ Pierre Boncenne, *Faites comme si je n'avais rien dit*, cit., p. 482.

⁴⁷ Ibidem.

Capitolo 2

Dopo aver analizzato come il frammento partecipi alla struttura dialogica del testo, si può notare come questo sia implicato anche nei suoi contenuti. Questa frammentazione, infatti, sembra essere un elemento costitutivo di tutta l'infanzia di Nathalie Sarraute, che porta con sé conseguenze nei suoi modi di intendere i rapporti non solo con le persone attorno a lei, ma anche con i luoghi e le istituzioni.

Per comprendere in che modo il frammento è presente nell'infanzia di Sarraute, è necessario tracciare un quadro biografico dei primi anni di vita dell'autrice. Nata in Russia a Ivanovo nel 1900, Nathalie Sarraute conosce l'instabilità sin da bambina. I genitori si separano nel 1902⁴⁸, quando lei ha due anni viene portata dalla madre e dal suo nuovo marito, Kolia, a Parigi, dove vive fino ai cinque anni, trascorrendo le estati in Russia col padre⁴⁹. Dopo un ulteriore trasferimento a San Pietroburgo con la madre, nel 1908 il padre è costretto, per ragioni politiche, a rimanere in Francia dove si trovava in quel periodo. In quegli anni si sposa con Vera, con cui ha un'altra figlia, Lili⁵⁰. Nathalie va a trovare il padre nell'estate del 1909⁵¹ e alla fine del soggiorno, Polina, la madre di Nathalie, si rifiuta di andare a prenderla a Parigi per riportarla a San Pietroburgo, così la bambina rimane con il padre, Vera e Lili: in un primo momento, inconsapevole di essere stata abbandonata dalla madre, soffre molto la sua lontananza.

2.1 Più lingue e più nazioni

Proprio in questa travagliata fase della sua vita, costituita da diversi trasferimenti, Nathalie Sarraute cresce a contatto non solo con diverse lingue, il russo, il francese e successivamente, come si vedrà, il tedesco, ma anche in molte città di nazioni diverse e, di conseguenza, la sua formazione è influenzata da culture eterogenee. All'interno di

⁴⁸ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute: A life between*, Princeton(NJ), Princeton University Press, 2020, p.4.

⁴⁹ Linda Pavlovski, *Twentieth-Century literary criticism*, CXLV, 2004, p. 259.

⁵⁰ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute: A life between*, cit., p. 28.

⁵¹ Ivi, p. 27.

Enfance queste informazioni sono lo sfondo su cui si collocano gli eventi narrati o le parole pronunciate dalle persone a lei vicine.

Prendiamo ad esempio, il tedesco. Nel primo capitolo del testo, dopo che i due *je* hanno dibattuto sulla loro intenzione di scrivere un'autobiografia, la scena successiva comincia con una frase in questa lingua: «Nein, das tust du nicht»⁵², pronunciata dall'istitutrice che aveva il compito di insegnarle il tedesco. È un ricordo di quando ha cinque o sei anni⁵³, come dichiara l'io narrante, mentre si trova in vacanza col padre in Svizzera. La bambina è nell'atrio dell'albergo in cui soggiornano, ha un paio di forbici in mano con cui vuole tagliare la fodera del divano, mentre l'istitutrice le intima di smetterla. Gli aspetti interessanti e degni di nota di questa scena sono molteplici, ma, da un punto di vista linguistico, l'uso della lingua tedesca non è casuale. Innanzitutto, Nathalie Sarraute decide di evocare questo come primo ricordo e cominciare, quindi, con la memoria di un atto violento, in una lingua che non è la sua. Il tedesco non è la lingua madre della bambina, ma rappresenta qualcosa di esterno rispetto alla sua familiarità, così come le parole da parte dell'istitutrice, che la rimprovera in tedesco e le impone un divieto. Anche la bambina le risponde in tedesco «Doch, Ich werde es tun»⁵⁴, «Sì, lo faccio», e i due *je* discutono sulle precoci competenze linguistiche della bambina. «Ich werde es zerreißen»⁵⁵, «lo faccio a pezzi» ripete Nathalie, che considera il termine “zerreißen” sibilante, feroce⁵⁶: è intrinseca nella parola la violenza del gesto che sta per compiere, il tedesco è una lingua che non appartiene al suo ambiente familiare e si traduce in un gesto che esula dal suo comportamento quotidiano. Non solo: ella sente il peso esercitato da questi ordini, il suono e la gravità delle parole giocano un ruolo importante nel rapporto che si instaura fra la bimba e il mondo che la circonda⁵⁷. Paragona, infatti, il tono della giovane donna a quello di un addestratore di animali e proprio per questo è esemplare come opponga resistenza al tentativo di coercizione che cerca di esercitare su di lei.

⁵² Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 12.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ivi, p.13.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Valerie Minogue, *Nathalie Sarraute's Enfance: from experience of language to language of experience*, cit., p. 212.

Al contrario, il russo è la lingua con cui più spesso prende forma il suo lessico familiare: l'io narrante ricorda con gioia i soprannomi che il padre dà alla bimba: «Tachok»⁵⁸, e il diminutivo di questo stesso nome, «Tachotchek»⁵⁹ e in seguito anche «Pigalitzza»⁶⁰, che le dice essere il nome di un uccellino. La lingua russa, assieme poi a quella francese sembrano rafforzare il legame col padre: si noti, ad esempio, come la figlia aiuti il genitore a pronunciare la “r” francese in modo corretto e di come egli, invece, aiuti la figlia a pronunciare correttamente la medesima lettera in russo:

Il me rend la pareille en me faisant prononcer comme il faut le « r » russe, je dois appuyer contre mon palais puis déplier le bout retroussé de ma langue... mais j'ai beau essayer... Ah, tu vois, c'est toi maintenant qui ne peux pas y arriver... et nous rions, nous aimons nous amuser ainsi l'un de l'autre...⁶¹

Inoltre, i momenti in cui Nathalie si trova a San Pietroburgo sono quelli in cui per la prima volta entra a contatto con i libri, stabilendo le basi del suo rapporto con la letteratura e la scrittura. Racconta, infatti, della quantità di libri che si trovano nella casa della madre e di Kolia, dei giochi di ruolo fatti in questo periodo con gli amici di famiglia, come ad esempio “Le quatuor des écrivains”, il quartetto degli scrittori, o del suo primo tentativo di scrivere un romanzo, duramente criticato da un amico della coppia, che l'io narrante chiama “oncle” in francese, seguendo però l'usanza russa di appellare come “zio” i membri che appartengono alla famiglia allargata.

Nel 1909, Polina e Kolia devono partire per Budapest e la bambina viene mandata a far visita al padre a Parigi, dove, come si è detto, in realtà rimarrà per molti anni. Valerie Minogue, nel saggio *Nathalie Sarraute's Enfance: from experience of language to language of experience*, sottolinea un interessante gioco inventato da Sarraute durante il viaggio in treno che da San Pietroburgo avrebbe dovuto portarla a Berlino e poi a Parigi, il quale testimonia la precoce consapevolezza linguistica della bambina⁶². Ella, infatti, guardando fuori dal finestrino, tenta di trattenere le lacrime e, nonostante abbia

⁵⁸ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 44.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ivi, p. 45.

⁶² Valerie Minogue, *Nathalie Sarraute's Enfance: from experience of language to language of experience*, cit., p. 114.

ammesso nella pagina precedente «J'étais habituée à ces allers et retours et j'étais contente comme toujours de revoir papa, ...»⁶³, questa partenza in particolare la rende più inquieta del solito. Comincia, quindi, a guardare fuori dal finestrino e ripete mentalmente, ispirata dal paesaggio invernale e soleggiato, la parola francese «soleil»⁶⁴ e quella russa «solntze»⁶⁵, unendole assieme al ritmo delle ruote del treno:

Et de nouveau sol-ntze. Et de nouveau so-leil. Un jeu abrutissant que je ne peux pas arrêter. Il s'arrête tout seul et les larmes coulent.⁶⁶

Minogue sottolinea come questa sorta di neologismo sonoro che si crea nella ripetizione dei termini in francese e in russo sia un espediente per combattere le lacrime e il presentimento che quella separazione sarebbe stata più lunga del previsto. Attraverso le parole, Nathalie combina non solo due lingue, ma anche due luoghi, Russia e Francia, che è costretta ad attraversare continuamente per spostarsi da un genitore all'altro, come se i due poli della sua vita potessero essere riuniti solo all'interno di questo gioco linguistico⁶⁷.

La lingua francese viene appresa in poco tempo nel momento in cui la bambina arriva a Parigi all'età di due anni. È la lingua che fa parte non solo della sua formazione scolastica, ma anche quella in cui scrive e con cui si confronta con il mondo degli adulti. Il francese è fondamentale soprattutto nella seconda parte della sua vita, nel momento in cui si trasferisce nuovamente a Parigi. Con qualche mese di ritardo la bambina ricomincia ad andare a scuola, luogo da lei considerato sicuro e accogliente, e l'io narrante informa i lettori di alcuni compiti in classe e degli errori più comuni da lei stessa commessi:

⁶³ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 102.

⁶⁴ Ivi, p. 104.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, pp.104-105.

⁶⁷ Valerie Minogue, *Nathalie Sarraute's Enfance: from experience of language to language of experience*, cit., p. 114.

«Mais Nathalie que t'est-il encore arrivé avec ce verbe «apercevoir» ? Tu lui as de nouveau mis deux p ! – Oh, mais comment est-ce possible ?... c'est parce que j'ai de nouveau pensé à «apparaître»... – Écoute, mon petit, tu sais ce que tu dois faire, tu vas écrire vingt fois : «Je n'aperçois qu'un p au verbe apercevoir.» Et j'admire tant d'ingéniosité.⁶⁸

Come spiega l'io narrante, i commenti da parte delle maestre, le correzioni, non sono motivo di delusione o di rammarico per la bambina, che, invece, li considera come la realizzazione della giustizia, dell'equità; se le maestre talvolta correggono il suo operato, molto più spesso lo lodano e fanno apparire «cette trace d'approbation sur le visage de la maîtresse quand elle me regarde»⁶⁹.

Dunque, nonostante la sua turbolenta vita familiare, Sarraute si ritaglia un posto in cui può sentirsi al sicuro, al riparo dalle sue sofferenze, spesso causate dalla madre, ma anche dai continui spostamenti e dalla divisione della sua famiglia. La scuola è per lei un luogo in cui accantonare i suoi dolori, poiché nell'obbedire a leggi uguali per tutti, ha la possibilità di essere responsabile di ciò che le accade, al contrario dell'impotenza che caratterizza gli avvenimenti della sua vita.

Un caso esemplare in tal senso è il momento in cui la maestra assegna come compito per casa quello di scrivere un testo su «Mon premier chagrin»⁷⁰. È singolare lo sviluppo della stesura di questo tema, poiché la bambina decide di raccontare non il suo primo vero dolore, o di sceglierne uno dei tanti provati, ma di inventarlo. La conversazione fra i due *je* fornisce una giustificazione per questa scelta:

— De retrouver un de mes chagrins ? Mais non, voyons, à quoi penses-tu ? Un vrai chagrin à moi ? vécu par moi pour de bon... et d'ailleurs, qu'est-ce que je pouvais appeler de ce nom ? Et quel avait été le premier ? Je n'avais aucune envie de me le demander... ce qu'il me fallait, c'était un chagrin qui serait hors de ma propre vie, que je pourrais considérer en m'en tenant à bonne distance... cela me donnerait une sensation que je ne pouvais pas nommer, mais je la ressens maintenant telle que je l'éprouvais... un sentiment...

— De dignité, peut-être... c'est ainsi qu'aujourd'hui on pourrait l'appeler... et aussi de domination, de puissance...

⁶⁸ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 160.

⁶⁹ Ivi, p. 159.

⁷⁰ Ivi, p. 194.

— Et de liberté... Je me tiens dans l'ombre, hors d'atteinte, je ne livre rien de ce qui n'est qu'à moi... mais je prépare pour les autres ce que je considère comme étant bon pour eux, je choisis ce qu'ils aiment, ce qu'ils peuvent attendre, un de ces chagrins qui leur conviennent...⁷¹

L'io narrante assume un tono indisponente al pensiero di dover rievocare il primo dolore, la trova un'attività stancante a cui non vuole sottoporsi, preferisce tenersi a distanza da ciò che lo riguarda, dai suoi stessi dolori in questo caso, poiché la possibilità di non dire, di tacere parti di sé, suscita nella bambina un sentimento che ritorna anche quando è adulta, nel tratteggiare la memoria di quel momento. In uno scambio di battute i due *je* tentano di definire questo sentimento come dignità, potenza, ma soprattutto libertà, per svincolarsi da se stessi, e non dover cercare di ricreare un'immagine veritiera di sé agli altri. In questo modo Nathalie fornisce alla maestra ciò che si aspetta da un tema del genere, e nel frattempo può nascondere ciò che la riguarda davvero. Nel momento in cui i due *je* descrivono la stesura e il processo creativo del tema, viene ripetuto più volte il titolo dello scritto "Mon premier chagrin", come una cantilena, poiché proprio da queste parole scaturisce la rievocazione del ricordo di quando ha inventato la storia del suo primo dolore. Non è infrequente, infatti, all'interno di *Enfance* che vengano ripetuti frammenti di frasi in modo insistente, poiché proprio grazie a quelle parole Sarraute fa emergere le memorie che desidera inserire nel testo. È interessante, inoltre, notare come nel testo inventato Nathalie riunifichi la sua famiglia: i due genitori sono insieme nel momento in cui le regalano il cagnolino. L'io narrante racconta alcuni momenti passati insieme all'animale, fino alla sua morte; facendo ciò, illustra al lettore tutti i ragionamenti che questo tema ha innescato: la scelta del primo dolore è mirata, desidera evocare un ricordo che non le appartiene, quello della morte del suo cagnolino, perché convinta che sia il tipo di sofferenza più innocente e puro per una bambina. Sembra che Sarraute, già da bambina, desideri escludere totalmente la sua storia familiare, in particolare i traumi, per non dover scavare a fondo nel suo dolore. Nascondendosi dietro a un dramma che non le appartiene, rimanda al modo in cui Nathalie Sarraute compone *Enfance* circa settant'anni dopo e questo piccolo esperimento di finzione letteraria sembra riprodurre in piccolo il desiderio di indeterminatezza che abita l'autrice.

⁷¹ Ivi, p. 195.

Per quanto riguarda il desiderio di stabilità che la bambina ricerca nella scuola, in questo episodio l'io narrante racconta di come trovasse il suo stesso tema «parfait, tout lisse et net et rond...»⁷² e il suo doppio conferma questa opinione dicendo «Tu avais besoin de cette netteté, de cette rondeur lisse, il te fallait que rien ne dépasse...»⁷³. Si può notare come tale necessità fosse di primaria importanza per Nathalie che all'interno dell'istituzione scolastica trovava il modo di soddisfarla.

Nel rievocare la combinazione delle diverse lingue della vita di Sarraute, i due *je* raccontano aneddoti che spiegano le dinamiche con cui si manifesta il contesto poliglotta in cui cresce la bambina. Ad esempio, quando la madre di Vera viene a fare visita alla famiglia, Nathalie la chiama sia «babouchka»⁷⁴, che «grand-mère»⁷⁵, e racconta di come la donna stessa mischiasse le due lingue a tavola più di una volta dimenticandosi di essere in Francia. La compresenza di lingue diverse intensifica la sensibilità linguistica di Nathalie Sarraute⁷⁶ e, talvolta, alcune frasi hanno un peso diverso a seconda della lingua in cui sono pronunciate. In questo senso, è rivelatrice una frase detta un giorno da Vera: «Tiebia podbrossili»⁷⁷, ti hanno abbandonato. Nel rievocare questo ricordo, la voce narrante e quella critica riflettono sull'uso della lingua russa per esprimere questo concetto. Vera, infatti, era solita usare unicamente il francese con sua figlia Lili per non confonderla, alternandolo al russo, invece, con Nathalie. Ciò che sorprende l'io è di ricordare chiaramente in quale lingua Vera abbia pronunciato questa sentenza sulla sua condizione, proprio per la scelta particolare del verbo russo:

... les mots russes ont jailli durs et drus comme ils sortaient toujours de sa bouche... «podbrossili» un verbe qui littéralement signifie « jeter », mais qui a de plus un préfixe irremplaçable, qui veut dire «sous», «par en dessous» et cet ensemble, ce verbe et son préfixe, évoque un fardeau dont subrepticement on s'est débarrassé sur quelqu'un d'autre...⁷⁸

⁷² Ivi, p. 201.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ivi, p. 211.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Valerie Minogue, *Nathalie Sarraute's Enfance: from experience of language to language of experience*, cit., p. 212.

⁷⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 172.

⁷⁸ Ivi, p. 173.

Queste parole insinuano un turbamento e allo stesso tempo un senso di sollievo già all'epoca: rievocando questo ricordo, l'io narrante sottolinea come l'abbiano colpita anche da piccola, nonostante allora non ne avesse sviscerato completamente i significati. Gli stimoli linguistici che Nathalie riceve fin da bambina contribuiscono a formare in lei una sensibilità non solo alle parole, alla lingua utilizzata, ma anche ai toni con cui queste parole vengono pronunciate. Una sensibilità di cui all'epoca non è consapevole, ma della quale prende coscienza da adulta, nel momento in cui rievoca i suoi ricordi e realizza quanto determinate sfumature le siano rimaste impresse nonostante fosse una bambina. In particolare, in questo passo la sorprende l'uso del verbo scelto da Vera, poiché in russo più che "abbandonare", esso ha il significato di "buttare", di disfarsi di un peso, un verbo scelto non a caso dalla sua matrigna per sottolineare la noncuranza della madre nei confronti della figlia, e il tono con cui Vera pronuncia la frase in russo accentua questo sentimento sotteso nelle sue parole.

Da questi esempi si può notare come le diverse lingue risultino avere compiti specifici nella vita quotidiana della bambina e abbiano un impatto anche sul suo modo di pensare e di parlare, proprio perché divisa fra lingue e nazioni diverse. Se il tedesco è una lingua utilizzata soprattutto in ambito educativo, il russo e il francese sono destinate alla familiarità, alla dolcezza, sono le lingue della spontaneità, che coinvolgono sia la bambina che le persone accanto a lei quando usano ora l'una ora l'altra lingua. Frammenti di parole in lingue diverse compongono uno strato di informazioni che i due *je* si scambiano vicendevolmente, mostrando al lettore la quotidianità plurilinguistica a cui è abituata Nathalie. L'impressione che tali parole lasciano sulla bambina a volte è così forte da costituire un ricordo che Sarraute decide di inserire nel testo, e che attraverso le frasi sentite, evocate, dette, da lei o da altri, si inserisce nel suo modo di sentire del tutto particolare e personale e influenza il suo modo di esprimersi anche attraverso la scrittura.

2.2 Frammento di una famiglia

Come si è potuto intuire da alcuni dei passaggi precedentemente riportati, il rapporto di Nathalie Sarraute con i genitori è ambiguo. I conflitti e i silenzi, uniti alla lontananza,

compongono un quadro familiare difficile. Della separazione fra i suoi genitori si trova traccia all'interno di *Enfance* grazie alle parole che incarnano tale frammentazione, ai ricordi dei soggiorni con la madre e con il padre, e alle diverse situazioni che si creano in conseguenza a questa scissione. Questa avviene quando la bambina ha due anni, in un periodo in cui non è conscia di ciò che sta avvenendo fra i due, ma il divorzio dei suoi genitori implica per l'autrice trascorrere lunghi periodi di tempo o con l'uno o con l'altro. Nei momenti della narrazione in cui emergono i ricordi ora con la madre, ora con il padre, si può notare la differenza che intercorre fra questi due rapporti e come cambino nel corso degli anni.

Nella prima parte del testo la dinamica che Sarraute indaga principalmente è quella con la madre, che ritrae con termini ambivalenti, talvolta affettuosi, talvolta insofferenti, con un distacco sempre più accentuato mano a mano che si avvanza nel testo, a dimostrazione di come il rapporto si incrina gradualmente con il passare degli anni.

Il ritratto che emerge dai ricordi dell'autrice è quello di una madre fredda, enigmatica, ma anche estremamente affascinante, dapprima assente emotivamente nella vita della figlia e in seguito anche fisicamente: la separazione causata dal soggiorno di Nathalie a Parigi causa una rottura. I due *je*, nel raccontare questo rapporto, hanno lo scopo di controbilanciare il giudizio sulla madre: se, infatti, l'io narrante è troppo spesso clemente nel giudicare le azioni della donna, sottolineando le sue qualità anziché i suoi errori, il doppio autoriale racconta in modo critico il rapporto fra la madre e la figlia, cercando di indagare i reali comportamenti della donna, che molto spesso l'altro *je* non vuole ammettere. L'io narrante la tratteggia con aggettivi come «*enfantine, légère... s'animant, étincelant*»⁷⁹, presentandola come una sostanza aeriforme, suggestiva, ma allo stesso tempo anche costantemente sfuggente, tanto che la bambina deve ammettere che l'indifferenza e la freddezza della madre nei suoi confronti fanno parte del suo charme, e dichiara: «*au sens propre du mot elle me charmait...*»⁸⁰.

Si nota in tutta *Enfance* come Sarraute insegua l'amore e l'approvazione di una figura che non sembra mai disposta a esaudire il suo desiderio di attenzioni e affetto. Non sono pochi i ricordi che sottolineano come la bambina percepisca un rifiuto da parte della

⁷⁹ Ivi, p. 20.

⁸⁰ Ivi, p. 28.

madre, diversi episodi sono percepiti come assoluti “tradimenti” che fanno emergere gradualmente pensieri negativi su di lei. Ad esempio quelli individuati da Leah Dianne Hewitt in *Autobiographical Thightropes* che verranno qui analizzati: l’episodio dell’operazione alle tonsille e quello del litigio fra la madre di Nathalie e il marito, Kolia.

Nonostante la sua assenza, o forse proprio a causa di essa, la madre nei primi anni di vita di Nathalie è una figura ingombrante, che la figlia insegue fino a modulare la propria esistenza sulla sua. Ad esempio, è singolare come nei primi frammenti del testo la bambina sia pronta a disobbedire alle regole paterne⁸¹, lacerando la stoffa del divano con le forbici, e qualche pagina dopo si trovi un episodio in cui, invece, segue in modo ligo l’ordine della madre di masticare qualsiasi cibo fino a renderlo liquido come una zuppa, anche se in quel momento ella non è presente⁸². L’io narrante confessa: «Jamais aucunes paroles, si puissamment lancée qu’elle fût, n’a eu en tombant en moi la force de percussion de certaines des siennes»⁸³.

Ciò che l’io narrante evoca dopo questa affermazione è un’ulteriore prova del peso delle parole della madre, dei suoi ordini: ricorda che una volta la madre le abbia detto, durante una passeggiata, «Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs...»⁸⁴, e da ciò scaturisce nella bambina un bisogno morboso di conoscere, di disobbedire all’ordine, di scoprire se è effettivamente la verità. Dopo che Nathalie, spinta dalla curiosità tocca il palo, corre incontro alla madre e al marito tormentata dal senso di colpa e dalla paura di essere morta. Questa convinzione è data dalla cieca fiducia che Nathalie ha nei confronti delle parole della madre, e perciò corre da lei, mentre i due adulti la rassicurano e ridono della sua ingenuità. Un tale gesto sembra essere il tentativo della bambina di richiamare l’attenzione della madre, di sfidare la morte addirittura pur di essere considerata.

Proprio sulla presenza-assenza della figura materna si modella un senso di colpa che tormenta la bambina palesandosi in modi differenti. La colpa in generale sembra essere sempre presente all’interno di questo rapporto: in alcune occasioni la figlia accusa la

⁸¹ Leah Dianne Hewitt, *Autobiographical Thightropes*, cit., p. 79.

⁸² Ibidem.

⁸³ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 28.

⁸⁴ Ibidem.

madre di tradimenti nei suoi confronti e in altre avverte dei rimorsi nel momento in cui esprime pareri negativi su di lei. Due in particolare sono i tradimenti perpetuati nei confronti di Nathalie individuati da Leah Dianne Hewitt in *Autobiographical Thightropes*⁸⁵: il primo avviene nel momento in cui Sarraute viene sottoposta a un intervento alle tonsille senza essere preventivamente avvisata⁸⁶. La scena rievoca i sentimenti di morte che quell'intervento le ha suscitato, poiché la paura prende il sopravvento nel momento in cui entrano in casa due medici che la sedano. Solo al suo risveglio la madre le spiega che era un'operazione necessaria, ma il trauma dell'avvenimento le lascia la consapevolezza di essere stata tradita da colei che ama di più.

Il secondo coinvolge anche il marito della madre, Kolia. L'io narrante, interrogato dal suo doppio, racconta di quando la bambina interviene mentre la madre e il marito stanno facendo la lotta per gioco e decide di schierarsi dalla parte della madre, cingendola per le spalle per difenderla, ma viene allontanata dalla donna, che l'ammonisce: «Laisse donc... femme et mari sont un même parti»⁸⁷. Questa scena è esemplare anche per il modo in cui dialogano i due *je*, poiché l'episodio rappresenta uno di quei ricordi che l'io narrante vorrebbe tralasciare, soffocare nell'inconscio, ma che, invece, a causa delle domande incalzanti poste dal suo doppio è costretto a rielaborare, rivelando a poco a poco la verità di ciò che ha sentito.

— Je venais m'immiscer... m'insérer là où il n'y avait pour moi aucune place.

— C'est bien, continue...

— J'étais un corps étranger... qui gênait...

— Oui : un corps étranger. Tu ne pouvais pas mieux dire. C'est cela que tu as senti alors et avec quelle force... Un corps étranger... Il faut que l'organisme où il s'est introduit tôt ou tard l'élimine... — Non, cela, je ne l'ai pas pensé...

— Pas pensé, évidemment pas, je te l'accorde... c'est apparu, indistinct, irréel... un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard... et de nouveau un épais brouillard le recouvre...

— Non, tu vas trop loin...

⁸⁵ Leah Dianne Hewitt, *Autobiographical Thightropes*, cit., p. 81.

⁸⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., pp. 26-27.

⁸⁷ Ivi, p. 72.

— Si. Je reste tout près, tu le sais bien.⁸⁸

È importante in questo episodio porre attenzione al modo in cui Nathalie percepisce se stessa all'interno della relazione fra la madre e Kolia. In un primo momento l'io narrante non vuole ammettere il senso di esclusione provato dopo il rifiuto della donna, ma si rende conto di aver disturbato un gioco a cui non era stata invitata, di essersi intromessa in qualcosa che non la riguardava, e piano piano ammette di essersi sentita un «*corps étranger*», che, come ribadisce l'altro *je*, deve essere eliminato dall'organismo in cui si insinua. La sensazione che porta Nathalie a percepirsi come un corpo estraneo affonda le sue radici nell'infanzia e la accompagna fino all'età adulta, anche nel momento in cui deve scrivere un testo autobiografico. In questo caso Nathalie stessa diviene frammento, un essere che si fa spazio in una scherzosa lotta fra la madre e il marito, ma che viene isolato come un'entità estranea, che viene esclusa dalla vita della madre, della quale però ancora rifiuta di parlare male o lo fa contro voglia e solo perché obbligata.

L'atteggiamento di Nathalie cambia quando si trasferisce definitivamente dal padre a Parigi, anche se in un primo momento soffre terribilmente la mancanza della madre. L'abbandono si fa sempre più chiaro nella mente della bambina, che prima piange per la distanza che le separa, ma poi, avvicinandosi gradualmente al padre, sostituisce la figura materna con quella paterna e desidera a un certo punto non ricevere nemmeno più le lettere della madre, poiché «*Elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais*»⁸⁹. La continua altalena di sentimenti nei confronti della donna accresce in Nathalie il bisogno di sfogare in qualche modo questi turbamenti ed è così che del tutto involontariamente nascono le sue "idee". Queste "idee", così le chiama lei, si materializzano nella sua mente senza che ne abbia il controllo, sono pensieri a cui la bambina non vuole dar seguito, la fanno soffrire e sembrano manifestare tutti i sentimenti di astio nei confronti della madre che nella sua quotidianità cerca di reprimere.

⁸⁸ Ivi, pp. 73-74.

⁸⁹ Ivi, p. 122.

Les idées arrivent n'importe quand, piquent, tiens, en voici une... et le dard minuscule s'enfonce, j'ai mal... «Maman a la peau d'un singe.» Elles sont ainsi maintenant, ces idées, elles se permettent n'importe quoi.⁹⁰

Ciò che interessa qui sottolineare è come all'interno della sua mente ci siano frammenti di parole che all'improvviso, quando Sarraute meno se lo aspetta, si incastrano fra loro fino a unirsi in frasi, concetti, idee appunto che la tormentano, e come fossero spiritelli maliziosi giocano col suo inconscio. Si trovano più volte all'interno del testo, ad esempio quando guarda una bambola e pensa: «Elle est plus belle que maman»⁹¹, o quando, nonostante l'io narrante spieghi di aver superato questi pensieri, sopraggiunge una nuova idea, questa volta riguardante il padre: «Papa a mauvais caractère. Papa se fâche pour rien. Papa est souvent d'une humeur massacrant.»⁹². Sono frammenti che affollano la mente di Nathalie, così come la sua vita: idee che, simili ai tropismi, costituiscono frammentazioni dell'inconscio della bambina e affiorano in modo inaspettato turbando la sua quiete. Esse generano, infatti, un senso di colpa in Nathalie, poiché non le riesce a giustificare in alcun modo, se non prendendo atto di essere cattiva: pensa che il male sia dentro di lei, che in se stessa vi sia il nutrimento di cui ha bisogno questo spirito maligno per sopravvivere.

Infine, del rapporto con la madre è importante sottolineare come sia lei che la figlia siano legate dalla pratica della scrittura, non solo perché dal suo trasferimento a Parigi in poi, molto del loro rapporto si basa sulle lettere e le cartoline che la madre spedisce alla figlia, ma anche perché Polina era una scrittrice di racconti che pubblicava sotto pseudonimo maschile. Nathalie decide di cimentarsi nella pratica della scrittura, ma, dopo il giudizio negativo di un amico della madre su un suo racconto, passano molti anni prima che decida di riprovarci. Nathalie Sarraute, infatti, ammette in un'intervista che la madre non è il motivo per cui lei scrive, ma quello per cui non ha scritto per tanto tempo⁹³, come se in qualche modo volesse prendere le distanze da quel rapporto.

⁹⁰ Ivi, p. 96.

⁹¹ Ivi, p. 90.

⁹² Ivi, p. 131.

⁹³ Leah Dianne Hewitt, *Autobiographical thightropes*, cit., p. 88.

Grazie e nonostante la madre quindi, Nathalie Sarraute comincia ad avvicinarsi alla scrittura, alla letteratura e ai libri, mentre dal padre riprende l'interesse nei confronti della scienza. Il padre era un chimico, tratteggiato nei ricordi di *Enfance* quasi come un alchimista, che viene descritto all'interno del suo studio e sempre con una certa curiosità da parte della figlia. Non è un caso, quindi, che all'interno dell'opera sarrautiana siano presenti così tanti riferimenti alle scienze, dalla biologia alla chimica, con metafore riprese dal mondo naturale e animale, primi fra tutti i tropismi. Proprio l'antitesi fra lettere e scienze è il presupposto per capire come il padre costituisca una figura antitetica rispetto a quella della madre⁹⁴.

Al rapporto col padre viene dedicata soprattutto la seconda parte del libro, nel momento in cui Nathalie Sarraute si trasferisce in Francia. Nonostante molte delle azioni svolte dall'uomo siano gesti banali per un genitore, come trascorrere del tempo insieme alla figlia o farle dei regali, è particolare che siano rimasti così impressi nella mente di Sarraute e ciò induce a pensare che queste semplici azioni in realtà siano state per lei, da bambina, molto più che banali attività genitoriali, probabilmente per l'assenza di queste stesse attenzioni da parte della madre. Jean Pierrot, in *Nathalie Sarraute*, sottolinea, infatti, come molte scene presenti in *Enfance* che hanno come protagonisti la madre o il padre, evidenzino i loro atteggiamenti opposti nei confronti della figlia⁹⁵, a partire dal modo in cui le dimostrano affetto. Infatti, come l'amore della madre si esplicita soprattutto attraverso le parole scritte nelle lettere e nelle cartoline che manda alla figlia quando sono lontane, più che con i gesti d'affetto di tutti i giorni, quello del padre si esprime attraverso le attenzioni, le premure e i regali anziché linguisticamente. Come sottolinea Leah Dianne Hewitt, una delle differenze nella percezione dei genitori da parte della bambina risiede nel loro uso del linguaggio⁹⁶. La madre sembra essere abile con le parole, le sue lettere sono gaie, giocose, mentre il padre sta attento a dosare i termini che usa, soprattutto quelli importanti, sembra essere nemico delle grandi parole. In un frammento in particolare, Nathalie sfida il padre e gli chiede di dirle che la ama, poiché a dispetto della tenera età, è già consapevole della ritrosia del genitore nei confronti di questa espressione:

⁹⁴ Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1990, p.185.

⁹⁵ Ivi, p. 187.

⁹⁶ Leah Dianne Hewitt, *Autobiographical Thightropes*, cit., pp. 83-84.

Je savais que ces mots « tu m'aimes », « je t'aime » étaient de ceux qui le feraient se rétracter, feraient reculer, se terrer encore plus loin au fond de lui ce qui était enfoui... Et en effet, il y a de la désapprobation dans sa moue, dans sa voix... « Pourquoi me demandes-tu ça ? » Toujours avec une nuance d'amusement... parce que cela m'amuse et aussi pour empêcher qu'il me repousse d'un air mécontent, « Ne dis donc pas de bêtises »... j'insiste: Est-ce que tu m'aimes, dis-le-moi. – Mais tu le sais... – Mais je voudrais que tu me le dises. Dis-le, papa, tu m'aimes ou non ?...⁹⁷

Nathalie non pone questa domanda al padre perché pensa che non la ami, ma perché desidera che per una volta lo espliciti a parole.

L'assenza della madre contribuisce a rafforzare il legame di Sarraute col padre, poiché, nel momento in cui si trasferisce da lui a Parigi, il conforto che trova nella figura paterna attenua la sofferenza della bambina, che recupera finalmente in queste attenzioni l'amore tanto agognato, ma mai davvero ricevuto. L'io narrante dichiara «Mon père seul reste présent partout.»⁹⁸, si tratta di una presenza che le ha permesso di superare l'abbandono della madre per avvicinarsi sempre di più all'amore dell'altro genitore, passando da un'orbita materna ad una paterna.⁹⁹

Enfance, quindi, può essere letto come l'assemblaggio di frammenti il cui contenuto è esso stesso frammentato, e lo si vede dalle diverse lingue che si alternano all'interno delle conversazioni, nei paesi e nei luoghi che Sarraute abita da bambina e nelle complesse dinamiche del triangolo parentale, che è a sua volta frammentato. I ricordi che compongono *Enfance* racchiudono nel loro contenuto la frammentazione della vita di Nathalie Sarraute, ad esempio negli episodi in cui sono presenti con diverse componenti della sua esistenza familiare, nel suo sentirsi frammentata e attraversata da diversi sentimenti nei confronti delle persone che ama, nel suo raccontare, attraverso i due *je*, le esperienze che vive e che la formano. In molti episodi si ritrova l'alternanza di lingue, luoghi e situazioni differenti, con cui l'autrice, sin da bambina, ha imparato a relazionarsi. Frammenti di frasi o singole parole sciolte, quando rievocate, diventano il

⁹⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 57.

⁹⁸ Ivi, p. 45.

⁹⁹ Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1990, pp. 180-181.

centro per costruirvi attorno una narrazione che nella sua frammentarietà restituisce al lettore ciò che vuole rivelare di sé l'autrice e il modo in cui desidera farlo.

Capitolo 3

Dopo aver analizzato come il frammento appartenga sia al dialogo fra i due *je*, che ai contenuti della vita di Nathalie Sarraute, è importante concentrarsi sulla forma e la struttura del testo stesso.

Anthony Newman in *Enfance de l'écriture, l'écriture d'enfance*, individua due tipi di dialogo nel testo: quello interiore della voce narrante con il suo doppio¹⁰⁰, già analizzato, e quello esterno che ricostruisce gli scambi del passato fra l'autrice e le persone che hanno attraversato la sua infanzia:

Maman abaisse ma main tendue...
— Mais ce n'est pas cette poussière-là...
— Alors, dis-le-moi... quelle poussière ?¹⁰¹

Questo è solo un esempio di come si compone il testo, in cui, come già si è potuto notare nelle citazioni precedenti, le battute sono intervallate da un generoso spazio bianco che separa le frasi fra loro, concluse spesso con punti di sospensione. Grazie a questi due tipi di dialogo per Anthony Newman si crea la materia e insieme la macchina che produce la conversazione e la sotto-conversazione del romanzo¹⁰². In *Enfance*, infatti, emerge il carattere orale che caratterizza la maggior parte delle opere sarrautiane, il quale si plasma attraverso i numerosi dialoghi sia espliciti che impliciti (*sous-conversation*) o l'assenza di sintagmi come “ha detto”, normalmente utilizzati per designare le parole di chi parla¹⁰³, ricreando l'immediatezza e la spontaneità del parlato. Si noti, inoltre, come l'intero testo sia frammentato da spazi bianchi, dove le frasi che si susseguono sembrano galleggiare sulla pagina per poi comporre una narrazione che non è mai del tutto coesa nel suo insieme. Il testo comincia in medias res, ma ciò vale anche

¹⁰⁰ Anthony Newman, “Enfance de l'écriture, l'écriture d'Enfance”, in *Autour de Nathalie Sarraute*, Textes réunis par Sabine Raffy, Actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle, 9 au 19 juillet 1989, cit., p. 40.

¹⁰¹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., pp. 30-31.

¹⁰² Anthony Newman, “Enfance de l'écriture, l'écriture d'Enfance”, cit., p. 40.

¹⁰³ Ivi, p. 37.

per molti episodi del resto della narrazione, che privano il lettore di riferimenti precisi per quanto riguarda personaggi e situazioni, gettando il lettore di volta in volta in episodi di cui vengono fornite solo determinate coordinate, e mettono in luce specifici aspetti. *Enfance*, come sottolinea Newman, ha in comune molti aspetti con *Tropismes*, la prima opera di Sarraute, poiché entrambi i testi raccolgono brevi porzioni di contenuto, che si concentrano su reazioni dell'inconscio a ciò che accade nell'ambiente esterno¹⁰⁴.

Il critico segnala che se si mettesse una terza persona al posto della prima in *Enfance*, si ritroverebbe l'apparenza degli episodi di *Tropismes*:

[Elle a] beau [se] recroqueviller, [se] rouler en boule, [se] dissimuler tout entière sous les couvertures, la peur, une peur comme [elle] ne [se] rappelle pas en avoir connue depuis, se glisse vers [elle], s'infiltré...¹⁰⁵

Questo tipo di narrazione e l'uso del frammento, quindi, non sono elementi nuovi alla scrittura di Sarraute, che compone la sua prima opera proprio attraverso brevi porzioni di testo, lasciando ampi spazi bianchi fra un tropismo e l'altro.

I settanta capitoli di *Enfance* dividono le duecentocinquanta pagine del testo in sezioni di tre pagine e mezzo circa¹⁰⁶ in media, e spesso non vi sono chiari collegamenti logici di causalità o conseguenza tra gli incidenti che giustappone.¹⁰⁷ Per quanto riguarda il modo in cui il frammento si dispone sulle pagine del testo, Johnnie Gratton in *Autobiography and Fragmentation: the case of Nathalie Sarraute's Enfance*, spiega in che termini quest'opera risponde ai criteri della definizione di frammento data da Maurice Blanchot¹⁰⁸: «les fragments s'inscrivent comme séparations inaccomplies»¹⁰⁹. Proprio la separazione crea il frammento in questo caso: tipograficamente, spiega Gratton, ogni episodio di *Enfance* inizia a un terzo della pagina, i capitoli non sono

¹⁰⁴ Ivi, p. 44.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Anthony Newman, "Enfance de l'écriture, l'écriture d'Enfance", cit., p. 44.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Johnnie Gratton, "Autobiography and Fragmentation: the case of Nathalie Sarraute's *Enfance*", in *Nottingham French Studies*, 1995, XXXIV/2, p. 35.

¹⁰⁹ Ibidem.

titolati né numerati, Sarraute attua un'operazione di separazione dei contenuti, come a voler dilatare le informazioni fino quasi a disperdere le informazioni.¹¹⁰ La spaziatura non è solo nelle sezioni che dividono i vari episodi, ma nelle frasi stesse che li compongono, che risentono dello stile sarrautiano, dove la punteggiatura viene utilizzata in modo libero, specialmente i punti di sospensione. Essi costituiscono cesure prolungate più che una singola pausa, vengono usati strategicamente dall'autrice per far percepire al lettore tutto il non detto, il substrato emotivo che si nasconde fra le parole¹¹¹. Infine, la struttura dialogica contribuisce a creare naturalmente più spaziature tipografiche nel testo¹¹², che lo rendono avulso dalla compattezza monologica che ci si aspetta da un testo autobiografico. Per quanto riguarda la costruzione delle frasi attuata da Sarraute, si trova all'interno del testo l'uso dell'ipotassi, grazie alla quale le frasi sono concatenate fra loro, per richiamare il linguaggio semplice e impulsivo con cui si esprimono i bambini. In tal senso vi è anche un uso massiccio della figura dell'accumulazione, ad esempio: «je vais déchirer, saccager, détruire... ce sera une atteinte... un attentat... criminel...»¹¹³. Per sottolineare ciò che vuole mettere in risalto all'interno del testo, Sarraute frequentemente costruisce la sintassi dei periodi in due modi, come evidenzia Newman¹¹⁴, talvolta mette gli elementi circostanziali davanti al verbo: «les noms des préfectures et des sous-préfectures docilement l'un après l'autre se présentent...»¹¹⁵, talvolta designa il referente mediante un pronome prima di nominarlo con il sostantivo: «s'introduisaient en moi, m'occupaient entièrement... “mes idées” que j'étais seule à avoir»¹¹⁶.

Tutti questi elementi della scrittura di Nathalie Sarraute rendono *Enfance* un testo innovativo, scardinano le regole del genere autobiografico e collocano l'opera, come già precedentemente detto, in uno spazio letterario non riconducibile ad una precisa corrente letteraria.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ivi, p. 36.

¹¹³ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 13.

¹¹⁴ Anthony Newman, “Enfance de l'écriture, l'écriture d'Enfance”, cit., p. 41.

¹¹⁵ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 161.

¹¹⁶ Ivi, p. 130.

Un altro aspetto altrettanto importante della scrittura di *Enfance*, viene sottolineato da Maria Anna Mariani, che sottolinea come il verbo “déchirer” e molti suoi sinonimi si ripetano frequentemente per tutto il corso del testo¹¹⁷. La metafora del lacerare, dello strappo, del taglio percorre tutta la narrazione, basti pensare ad alcune scene in particolare, come l’episodio del divano del primo capitolo, precedentemente menzionato, che è emblematico in questo senso. È il primo vero evento che viene raccontato dai due *je* e non è un caso che sia proprio questo a dare inizio a tutti i successivi ricordi di Sarraute. All’episodio sono state date differenti interpretazioni tra cui, quella che più si addice in questo caso, individua nello squarcio della fodera la scena originaria dell’atto di scrittura¹¹⁸. Mariani legge nell’ovatta che esce fuori dalla tela un’immagine allegorica dei tropismi¹¹⁹:

« Si, je le ferai »... Voilà, je me libère, l’excitation, l’exaltation tend mon bras, j’enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s’échappe par la fente...¹²⁰

In questo modo, ciò che prima viene celato dalla superficie riemerge grazie allo strappo e innova lo spazio letterario, diventa il fulcro dell’opera. È intrinseca la violenza di questo atto, come quello di ogni creazione, ma in questo caso esso simboleggia anche l’allegoria dell’innovazione letteraria, qui intesa come rottura delle regole del genere autobiografico. Nathalie Sarraute stessa, come già citato, parla di voler assemblare immagini prese dall’ovatta in cui sono sepolte¹²¹, ed è naturale associare questa di cui parla a quella che fa fuoriuscire dal divano squarciato. Al desiderio che Mariani definisce “antropologico”¹²² di distruzione da parte della bambina, di curiosità nei confronti di ciò che è ignoto, racchiuso e celato in questo caso da una fodera, si può far corrispondere la dimensione dei tropismi¹²³, e ciò che emerge dal divano è «la materia

¹¹⁷ Maria Anna Mariani, *Sull’autobiografia contemporanea*, cit., p. 44.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ivi, p. 43.

¹²⁰ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 14.

¹²¹ Galia Yanoshevsky, *Les discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, cit., pp. 159-194.

¹²² Maria Anna Mariani, *Sull’autobiografia contemporanea*, cit., p. 45.

¹²³ Ibidem.

viva del ricordo, palpata nell'istante attivo del suo formarsi»¹²⁴, che Sarraute cerca di riprodurre all'interno di *Enfance*.

Un'altra scena importante in cui si può ritrovare un derivato del verbo “déchirer” si trova subito dopo l'episodio appena analizzato. L'io narrante evoca il ricordo di quando la madre aveva ordinato a Nathalie di masticare qualsiasi cibo fino a farlo diventare liquido come una zuppa¹²⁵. L'esegesi di questo secondo capitolo si trova in Lejeune che in *Aussi liquide qu'une Soupe* approfondisce il modo in cui i due *je* raccontano la vicenda e i significati che essa può celare. L'io narrante parte dalle conseguenze dell'episodio per arrivare a ritroso alle cause¹²⁶: in un primo momento descrive come la guardano i bambini seduti al tavolo con lei, i quali la prendono in giro per la sua guancia gonfia, piena di cibo che non vuole deglutire. Qualche riga dopo viene rivelato il motivo della mancata deglutizione: un ordine di un medico, il dottor Kervilly, che ha visitato Nathalie quando si trovava a Parigi. Questo ordine viene ripetuto più volte dalla madre prima di lasciare la bambina dal padre e Nathalie fa molta attenzione a seguire le parole della donna anche quando questa non è presente. Come il taglio delle forbici, si ripete una lacerazione che in questo caso avviene all'interno della bocca di Nathalie: la masticazione si fa specchio di un'angoscia vissuta dalla bambina, la preoccupazione di disobbedire alla madre, che si esplica con la ripetizione della frase sia nella sua mente che nel testo nel quale viene ripetuta nove volte «Aussi liquide qu'une soupe», quasi fosse una cantilena che l'io narrante, per rasserenarsi, deve ininterrottamente ripetere. Proprio la rievocazione di questo frammento riesce a far emergere in Sarraute adulta i ricordi delle sensazioni provate all'epoca, al tavolo con quegli estranei:

— Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête...

— Bien sûr que non. Pas plus d'ailleurs qu'ils n'auraient pu se former dans la tête d'un adulte... C'était ressenti, comme toujours, hors des mots, globalement... Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations.¹²⁷

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., p. 15-19.

¹²⁶ Philippe Lejeune, “Aussi liquide qu'une Soupe”, in *Autour de Nathalie Sarraute*, Textes réunis par Sabine Raffy, Actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle, 9 au 19 juillet 1989, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p. 65.

¹²⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, cit., pp. 17-18.

Sono quindi queste parole, assieme all'immagine della deglutizione e della masticazione, che fanno scaturire i ricordi delle sensazioni provate dall'autrice durante l'infanzia. La masticazione diventa un pensiero ossessivo che la tormenta, viene associata a un ordine che Nathalie sente di dover rispettare, pena il senso di colpa per non aver soddisfatto il volere della madre. Nel testo viene sottolineato come, se la madre fosse stata presente, Nathalie non avrebbe dato tanto peso alle sue parole, avrebbe masticato e deglutito normalmente. Ma dal momento che la bambina si sente in un territorio nemico¹²⁸, da sola, e la madre è distante, rispettare i suoi ordini diventa più urgente che mai. Utilizza una metafora militare, dice infatti che deve proteggere questo ordine da ogni attacco, come se il rapporto fra lei e la madre fosse messo a dura prova dalla lontananza e dalle persone attorno a lei.

Nel corso del testo vi sono altre scene in cui riecheggiano verbi sinonimi di “déchirer”, come per simulare la frammentazione che riveste molte parti dell'opera anche attraverso il lessico usato, ad esempio, quando Nathalie taglia le pagine di un nuovo libro con il tagliacarte¹²⁹, operazione a cui si applica con metodo, catalogando le pagine come “facili” o “difficili”, e così trascorre il tempo nella casa di Kolia e della madre a San Pietroburgo. Questo episodio nuovamente mette in luce quanto già detto a proposito degli altri inseriti nel testo dall'autrice, cioè come il frammento sia presente sia nella sintassi che nei contenuti.

Dunque, all'interno di *Enfance* è possibile rintracciare l'uso del frammento nelle frasi, nella sintassi e nel lessico che ricorre con più frequenza. Per il modo in cui sono assemblati, composti e narrati dai due interlocutori del testo, i ricordi dell'autrice risultano essere sempre frammentati, talvolta incompleti.

¹²⁸ Ivi, p. 18-19.

¹²⁹ Ivi, p. 79.

Conclusione

Avendo analizzato in che modo e in quale misura il frammento investa molti aspetti di *Enfance*, dal contenuto alla forma, è evidente come le singole componenti del testo incarnino il desiderio di narrare di sé da parte dell'autrice. Dopo aver indagato i motivi che possono aver spinto Nathalie Sarraute a comporre il testo in modo frammentato, si è notato come questa modalità di scrittura non sia nuova all'opera sarrautiana, che specialmente nel suo primo testo, *Tropismes*, sperimenta una scrittura fatta di brevi sequenze giustapposte per formare una totalità mai del tutto completa. In *Enfance* è frammentata la stessa voce che narra gli episodi della vita dell'autrice, la quale si sdoppia per intraprendere un dialogo con un altro io, in un gioco di scambi e restituzioni con se stessa, per lottare contro l'impellente desiderio di parlare di sé, investigando i propri sentimenti sepolti nell'inconscio per restituire al lettore avvenimenti semplici, che potrebbero riguardare chiunque. I due *je* fanno luce su determinate parole, frasi o atteggiamenti che hanno scatenato reazioni involontarie nella Nathalie Sarraute bambina, che, nel rievocarle, comincia un interrogatorio a se stessa per poter restituire sulla pagina il suo sentire.

Il frammento si fa lontananza, distacco, diversità, nel momento in cui si passa ai contenuti del testo. Un'infanzia frammentata fra diverse lingue, diversi territori, accentua una sensibilità precoce in Nathalie alle parole e al linguaggio, che coglie frammenti ora in francese, ora in russo o in tedesco, che rimangono impressi nella sua mente, e riemergono nel momento in cui da adulta decide di scriverli. Anche il rapporto fra i genitori è segnato da una frattura che non è solo data dal loro divorzio, ma anche dal distacco che si nota nel rapporto che l'autrice ha con la madre e con il padre, figure a cui gravita attorno senza poterle riunire.

Infine, la forma stessa con cui Nathalie Sarraute assembla i differenti episodi che si susseguono nel testo è frammentata. Tanto la tipografia che la struttura contribuiscono a dare l'impressione di una volontà da parte dell'autrice di dilatare il testo frammentandolo, attraverso punti di sospensione, spazi bianchi e inserendovi episodi che rimandano a un'idea di frammentazione che talvolta si fa taglio, talvolta masticazione, altre lacerazione.

Si può concludere, quindi, che la presenza di frammenti nel contenuto e nella forma del testo inevitabilmente non esauriscano la totalità dell'infanzia di Sarraute, proprio perché anche questa è sempre stata a sua volta frammentata. Di essa rimangono atomi, frammenti di esperienze ed impressioni che vengono restituiti come ricordi.

Bibliografia

Opere

Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983

Critica

Gretchen Rous Besser, *Nathalie Sarraute*, Boston, Twayne Publishers, 1979

Pierre Boncenne, *Faites comme si je n'avais rien dit*, Paris, Éditions du Seuil, 2004

Pascal Fautrier, "Sarraute et l'autofiction : les yeux largement fermés", in *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, pp. 243-256, disponibile online [Autofiction\(s\) - Sarraute et l'autofiction : les yeux largement fermés - Presses universitaires de Lyon \(openedition.org\)](#)

Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008

Beatrice Girardey-Milz, *Langage de l'intime et voix de l'intérieur*, Thèse in Littérature Comparée, pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Montpellier III, disponibile online [LANGAGE DE L'INTIME ET VOIX DE L'INTERIEUR \(biu-montpellier.fr\)](#)

Johnnie Gratton, "Autobiography and Fragmentation: the case of Nathalie Sarraute's *Enfance*", in *Nottingham French Studies*, 1995, XXXIV/2, pp. 31-40

Johnnie Gratton, "Towards Narrativity: Nathalie Sarraute's *Enfance*", in *Twentieth-Century literary criticism*, 2004, CXLV, pp. 294-300

Leah Dianne Hewitt, *Autobiographical thightropes*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990

Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute: A life between*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2020

Annabel L. Kim, *Unbecoming language*, Columbus, Ohio State University press, 2018

Anna Krykun, *Etre une femme de lettres en France au XXe siècle : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar*, Thèse en Lettres Modernes, Doctorat en cotutelle, disponibile online [Etre une femme de lettres en France au XXe siècle: Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar](#)

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

Philippe Lejeune, "Paroles d'enfance", in *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, pp. 255-275

Philippe Lejeune, "Aussi liquide qu'une Soupe", in *Autour de Nathalie Sarraute*, Textes réunis par Sabine Raffy, Actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle, 9 au 19 juillet 1989, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, pp. 63-90

Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011

Valerie Minogue, "Nathalie Sarraute's Enfance: from experience of language to language of experience", in *Studies in French fiction in honour of Vivienne Mylne*, London, Grant and Cutler, 1988, pp. 209-223

Anthony Newman, "Enfance de l'écriture, l'écriture d'Enfance", in *Autour de Nathalie Sarraute*, Textes réunis par Sabine Raffy, Actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle, 9 au 19 juillet 1989, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, pp. 37-48

Linda Pavlovski, *Twentieth-Century literary criticism*, CXLV, 2004

Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1990

Christine Planté, "Le désir du neutre sur *Enfance* de Nathalie Sarraute", in *Féminin/masculin Écritures et représentations*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2003, pp. 145-166, disponible online [Féminin/Masculin : écritures et représentations. Corpus collectifs - Le désir du neutre - Presses universitaires de la Méditerranée \(openedition.org\)](#)

Michael Sheringham, *French autobiography: devices and desires: Rousseau to Perec*, Oxford, Oxford University Press, 1993

Galia Yanoshevsky, "L'image de soi au miroir de l'entretien", in *Les discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, pp. 159-194, disponible online [Les discours du Nouveau Roman - L'image de soi au miroir de l'entretien - Presses universitaires du Septentrion \(openedition.org\)](#)

Galia Yanoshevsky, "Métadiscours, conceptualisation et théorisation", in *Les discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, pp. 195-229, disponible online [Les discours du Nouveau Roman - Métadiscours, conceptualisation et théorisation - Presses universitaires du Septentrion \(openedition.org\)](#)