

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO**

FACOLTA DI SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO

Ciclo XXI

Settore scientifico disciplinare:

L-LIN/10 - Letteratura inglese, L-ART/03 Storia dell'arte contemporanea

Giovanni Parenzan

**Trauma, memoria e immagine nel secondo dopoguerra**

Relatore:

Prof.ssa Alessandra Violi

Anno accademico 2008-2009



a K



## Capitolo I

<b>Premesse teoriche. Trauma, narrazione, immagine</b>	p. 9
1. Premesse teoriche. La teoria del trauma in Freud, Lacan, e Caruth	p. 15
1.1. Trauma e origine: <i>Al di là del principio di piacere</i>	p. 15
1.2. Storia e partenza: <i>L'uomo Mosé e la religione monoteistica</i>	p. 26
1.3. Sopravvivenza e risveglio: il sogno del bambino che brucia	p. 32
2. La possibilità della fine: trauma e movimento narrativo	p. 41
2.1. Peter Brooks e il la 'trama maestra' di Freud	p. 41
2.2. Etica e creazione letteraria: l'apporto teorico di Caruth	p. 44
2.3. Al di là di Caruth: letteralità e elaborazione	p. 50
3. Da Freud a Warburg: trauma e animazione dell'immagine	p. 55
3.1. Delirio, fantasia e psicanalisi: la <i>Gradiva</i> di Jensen e Freud	p. 55
3.2. L'immagine animata: il ritorno del passato	p. 62
3.3. La scultura minimalista: rimozione, astrazione, movimento	p. 65

## Capitolo II

<b>Trauma, immaginazione e movimento in Samuel Beckett</b>	p. 71
1. Tempo e differenza. Il ritardo	p. 76
1.1. Trauma e lutto	p. 76
1.2. Differenza dell'origine, differenza della fine	p. 79
1.3. Ripetizione e supplemento	p. 83
2. Logica e tempo	p. 85
2.1. Le 'disgiunzioni incluse'	p. 85
2.2. Differenza, logica e movimento	p. 89
3. La memoria tra trauma e elegia	p. 92
3.1. La scena-madre: maternità e distanza	p. 93
3.2. La negazione dell'appoggio e il fallimento dello spirito poetico	p. 95
3.3. Elegia e trauma	p. 97
3.4. Rescissione e fissazione in quadro	p. 99
3.5. Polarizzazione e permutabilità	p. 101
3.6. Gravità. Caduta e stile	p. 105
3.7. La 'bastardizzazione' dello stile	p. 110
3.8. La parola condivisa. Rinneamento e teatro	p. 113
4. Effetti di lettura: trauma e fantasia di movimento	p. 115
4.1. Fantasia come lavoro del lutto. Il romanzo	p. 117

4.2. Memoria assoluta e rimpianto. L'elegia	p. 120
4.3. Immaginazione e movimento. La storia come problema di percezione	p. 121
Capitolo III	
<b>La resistenza al passato. Descrizione, immagine e memoria nell'opera di Alain Robbe-Grillet</b>	p. 125
Davanti al trauma : il romanzo al bivio	p. 125
1. Descrizione e memoria	p. 128
1.1. Descrizione e memoria nel nouveau roman	p. 129
1.2. La descrizione in Robbe-Grillet	p. 131
1.3. Presente dello sguardo e passato della storia : <i>L'année dernière à Marienbad</i>	p. 135
2. Mancare e descrivere	p. 137
2.1. Per una genealogia traumatica del vuoto	p. 139
2.2. Descrizione e appoggio: architettura della rimozione e del ritorno	p. 147
2.3. Attraverso il vetro: genesi di un'aberrazione	p. 151
2.4. Strutture della significazione: l'ipallage della metafora	p. 156
2.5. Dentro il vuoto: la figurazione del trauma	p. 160
3. Descrizione e <i>ekphrasis</i>	p. 167
3.1. L'immagine in movimento : l' <i>ekphrasis</i> e il fantastico	p. 169
3.2. La doppia aberrazione : <i>La Chambre secrète</i>	p. 173
Trauma come spazio dell'incoscienza: psicanalisi di un passo sospeso	p. 179
Capitolo IV	
<b>Robert Morris, il minimalismo e la caduta nel tempo</b>	p. 181
Il trauma nel campo espanso	p. 181
1. Archeologia del Minimalismo. Storia di una colonna	p. 186
1.1. Presenza e grazia: dal Modernismo al Minimalismo	p. 186
1.2. Il tempo del teatro	p. 189
1.3. La caduta nel tempo. Antropomorfismo e disintegrazione	p. 192
1.4. La costruzione di un evento scultoreo	p. 195
1.5. La caduta dal tempo. Fenomenologia e gestalt	p. 199
1.6. Resistenze. Caduta e frammentazione	p. 203
2. Fenomenologia e caduta dal tempo	p. 208

2.1. La caduta risolleata	p. 210
2.2. Fenomenologia e modernismo	p. 213
2.3. Fenomenologia e psicanalisi	p. 215
3. La resistenza alla teoria. Morris tra Green e Dwan	p. 218
3.1. Smembramento e occupazione dello spazio	p. 219
3.2. Contro l'architettura: la negazione dell'alzato	p. 223
3.3. Rovine e carceri. La caduta e la serie	p. 227
3.4. Sublime e perturbante	p. 230
3.5. Memoria e reintegrazione del corpo	p. 233
Corpi in equilibrio. La memoria integrata	p. 235
<b>Conclusion</b>	p. 239
Immagini	p. 245
Bibliografia	p. 257





## Capitolo I

### Premesse teoriche. Trauma, narrazione, immagine

I disastri che hanno segnato la Seconda Guerra mondiale hanno rappresentato un lascito imponente per il pensiero del dopoguerra. Maurice Blanchot è stato tra i primi a registrare nella scrittura l'impatto del disastro. Per Blanchot,

il disastro rovina tutto lasciando tutto immutato. Non colpisce questo o quello, « io » non sono sotto la sua minaccia. Nella misura in cui, risparmiato, lasciato da parte, il disastro mi minaccia, esso minaccia in me ciò che è fuori di me, un altro da me che divento passivamente altro. Il disastro non colpisce. [...] l'infinito della minaccia in un certo senso ha infranto ogni limite.<sup>1</sup>

Una radicale atemporalità si iscrive da subito nella *Scrittura del disastro*: il disastro è, nella definizione (o forse si dovrebbe dire: nell'indefinizione) datane da Blanchot, ciò che, allo stesso tempo, non arriva mai e che non smette mai di arrivare (essendo “quello che non viene, quello che ha fermato ogni venire”). La circostanza storica è trascesa da Blanchot in *condizione* assoluta. Tuttavia, ciò non significa che in Blanchot l'indefinizione del disastro risulti in una negazione della storicità dell'esperienza: l'atemporalità del disastro è infatti il risultato dell'esperienza storica, di un eccesso della storia. Per Primo Levi, l'Olocausto “è successo e quindi può succedere ancora”. Per Blanchot, poiché è successo, il disastro può *ancora* succedere. Pur registrando l'impatto dell'esperienza storica, il pensiero di Blanchot la trasforma in minaccia perpetua, senza tempo e senza misura. Così facendo le toglie *gravità* - la possibilità di accadere, di realizzarsi: “non c'è tempo o spazio in cui si compia”.<sup>2</sup> Il disastro avvenuto – la Shoah, Hiroshima – è dunque trasformato in un disastro eternamente a venire. Possibilità pura, assoluta, essa è esclusa dalla possibilità della storia (“lasciando tutto immutato”). Insieme alla storia, la dimensione etica della scrittura di Blanchot trascende la memoria

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *La scrittura del disastro* (1981), trad. it. di Federica Sossi, Milano, SE, 1990, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

e l'individuo (“« io » non sono sotto la sua minaccia”), rendendo il passato immemorabile (“è piuttosto sempre già passato”).

La scrittura di Blanchot, assumendo la responsabilità del disastro, lo eterna, lo indefinisce. Ci si può dunque chiedere in che misura la scrittura possa includere la storicità dell'esperienza senza assimilarla: può un testo registrare l'impatto della storia senza disperderla? Può la parola *contenere* il disastro?

Un concetto derivato dalla psicanalisi permette di contenere, di limitare l'impatto della storia nel testo: si tratta del trauma. L'*Enciclopedia della psicanalisi* di Laplanche e Pontalis definisce il trauma come segue:

Evento della vita del soggetto che è caratterizzato dalla sua intensità, dall'incapacità del soggetto di rispondervi adeguatamente, dalla viva agitazione e dagli effetti patogeni durevoli che esso provoca nell'organizzazione psichica.

In termini economici, il trauma è caratterizzato da un afflusso di eccitazioni che è eccessivo rispetto alla tolleranza del soggetto e alla sua capacità di dominare e di elaborare psichicamente queste eccitazioni.

[...] “Trauma” è un termine da lungo tempo in medicina e chirurgia. Proviene dal greco trauma = ferita, e deriva da = perforare, e designa una ferita con lacerazione. [...] La psicanalisi ha ripreso questo termine trasponendo sul piano psichico i suoi tre significati: quello di shock violento, quello di lacerazione, quello di conseguenza sull'insieme dell'organismo.<sup>3</sup>

Nell'“Introduzione alla psicanalisi”, Freud definì il trauma come

un'esperienza che nei limiti di un breve lasso di tempo apporta alla vita psichica un incremento di stimoli talmente forte che la sua liquidazione o elaborazione nel modo usuale non riesce, donde è giocoforza che ne discendano disturbi permanenti nell'economia energetica della psiche.<sup>4</sup>

Il trauma è dunque precisamente l'esperienza che si rifiuta all'assimilazione. La forma del testo letterario riflette allora l'impatto del trauma precisamente nella misura in

---

<sup>3</sup> Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi* (1967), ed. it. a cura di Giancarlo Fuà, Bari, Laterza, 1968, pp. 618-619.

<sup>4</sup> Sigmund Freud, “Introduzione alla psicanalisi” (1915-17), in *Opere*, vol. 8, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti, 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000., p. 437.

cui gli resiste: la scrittura iscrive l'esperienza traumatica proprio contenendo la memoria del passato e la minaccia che esso comporta. All'"infinito della minaccia" di Blanchot è dunque possibile opporre il contenimento del trauma da parte del testo letterario.

Proveniente dalla 'nuova retorica' della scuola di Yale all'inizio degli anni novanta e influenzata dalla decostruzione di Jacques Derrida, la teoria del trauma è andata sempre più affermandosi negli studi culturali anglo-americani, fino a diventarne una branca autonoma, i *trauma studies*.<sup>5</sup> La *trauma theory* è derivata dall'incontro di due ambiti di ricerca: da una parte la riflessione sul trauma sviluppata da Freud in *Al di là del principio di piacere* e *L'uomo Mosé e la religione monoteistica* e poi da Lacan nel seminario "Tuché e automaton"; dall'altra l'indagine sul rapporto tra Olocausto, testimonianza e finzione<sup>6</sup>. Recentemente si assiste inoltre al tentativo di estendere questo concetto agli studi visuali<sup>7</sup>.

In Europa, invece, il concetto di trauma ha trovato scarso impiego. Esso è tuttavia stato considerato estesamente da Aleida Assmann nel suo studio delle forme della memoria culturale.<sup>8</sup> Assmann ha cercato di individuare i mutamenti della memoria

---

<sup>5</sup> La letteratura sul trauma è ormai molto ampia, e non è quindi possibile fornire una bibliografia ragionata, tantomeno una completa. Tra i testi di riferimento. Segnaliamo Judith Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books, 1997; Bessel A. van der Kolk e Onno van der Hart, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", *American Imago*, vol. 48, n. 4 (1991), pp. 425-454. Oltre ai testi a cui farò via via riferimento, vanno segnalati alcuni numeri monografici di riviste americane dedicate al trauma: *Diacritics*, vol. 28, n. 4 (1998), "Trauma and Psychoanalysis", a cura di Jonathan Elmer, Mary Jacobus, Petar Ramadanovic e Lyndsey Stonebridge; *Cultural Critique*, n. 46 (2000), "Trauma and Its Cultural Aftereffects", a cura di Karyn Ball; *Postmodern Culture*, vol. 11, n. 2 (2001), "Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Experience", a cura di Linda Belau e Petar Ramadanovic. Per un'archeologia filosofica e accademica degli studi sul trauma si veda Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000. Tra le prime applicazioni letterarie del concetto di trauma, di particolare importanza è quella di Susan Stewart, "Reverse Trompe l'Oeil/The Eruption of the Real", in *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 273-289.

<sup>6</sup> I *trauma studies* sono spesso ancora collegati usciti alla riflessione sull'Olocausto e letteratura. Il testo fondatore di tale riflessione è Shoshana Felman e Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992. Come vedremo, la riflessione di Cathy Caruth fa eccezione perchè dialoga con quella di Felman: in parte le è debitrice, in parte la anticipa. Felman cita i saggi di Caruth su *Mosé e la religione monoteistica* di Freud ("Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History", *Yale French Studies*, n. 79, "Literature and the Ethical Question", ed. Claire Nouvet [1991]) e quello su de Man ("The Claims of Reference", *Yale Journal of Criticism*, vol. 4, n. 1 [1990]) in *Testimony*, op. cit., pp. 22 e 258. Tra i numerosi altri studi sul trauma relativi all'Olocausto, si veda Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

<sup>7</sup> Si vedano *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, ed. Frances Guerin e Roger Allas, London, Wallflower Press, 2006; e *Trauma and Visuality in Modernity*, ed. Lisa Saltzman e Eric Rosenberg, Hanover, Dartmouth College Press, 2006.

<sup>8</sup> Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999), trad. it. di Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2002.

culturale derivati dai traumi della seconda guerra mondiale, e in particolare dalla Shoah<sup>9</sup>. Secondo Assmann, l'Olocausto determina una crisi della tradizione e della memoria intesa come patrimonio collettivo ed eredità culturale. Esso infatti impedisce il passaggio dall'esperienza personale alla memoria collettiva in cui consiste il lavoro della memoria. Nella testimonianza dei sopravvissuti dei campi di concentramento, non è però il racconto in sé stesso ad essere impossibile; Ruth Kluger, sopravvissuta di Auschwitz, sostiene che le parole con cui ha raccontato il suo trauma "sono come tutte le altre e che non è stato difficile trovarle".<sup>10</sup> Piuttosto, se per Assmann "il trauma è un'impossibilità del racconto", è a causa della "differenza tra le parole, intersoggettive, e l'esperienza, soggettiva"<sup>11</sup>: è perché quelle stesse parole che possono essere trovate e che guariscono la memoria personale non hanno alcun utilità per chi le legge o le ascolta. Esse nulla dicono, nulla spiegano. Secondo Assmann,

le parole non registrano il trauma. Poiché appartengono a tutti, esse non possono contenere nulla di incomparabile, specifico o eccezionale.<sup>12</sup>

Questa separazione tra esperienza e tradizione, tra storia e memoria si manifesta nei "luoghi del trauma" come Auschwitz, che si ritiene debbano veicolare una memoria storica. Per Assmann invece i luoghi del trauma sono l'opposto dei "luoghi della memoria" per come li intende Pierre Nora.<sup>13</sup> Ad Auschwitz, il racconto del testimone non è comprensibile, perché la sua esperienza, ricordata nel racconto, resta inimmaginabile, non può cioè essere immaginata da chi ascolta. Il racconto del sopravvissuto "trascende l'immaginazione del visitatore postumo". Come ha scritto Ruth Kluger, "occorreva più fantasia di quanto di solito abbia la gente per immaginare cosa sia accaduto là [a Dachau] quarant'anni fa". Secondo Kluger, i musei sorti sul luogo del trauma non veicolano niente: "se qualcuno ritiene di trovare là qualcosa, significa che se lo è portato appresso col bagaglio." Assmann commenta:

---

<sup>9</sup> Per il rapporto tra storia e memoria, cfr. pp. 145-161; sul trauma, pp. 287-294; sui traumi di guerra, pp. 310-330; sui luoghi del trauma, pp. 364-371.

<sup>10</sup> Citato da Assmann, *ibid.*, p. 289.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 294 e 289.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 365.

I sopravvissuti che tornano sui luoghi dell'orrore si portano appresso col bagaglio cose del tutto diverse da quelle che portano con sé quanti conoscono Auschwitz solo attraverso i libri e le immagini. Il bagaglio di coloro che non sono stati direttamente coinvolti in questo avvenimento è innegabilmente più leggero rispetto a quello di quanti hanno ricordi e legami personali con quel luogo. Si può ragionevolmente pensare che le aspettative sulla suggestione del luogo diventino minori nella misura in cui il bagaglio dei visitatori è più leggero.<sup>14</sup>

Questa differenza di peso rende impossibile il passaggio del 'bagaglio' storico, la sua trasmissione alla memoria culturale. L'inutilità del racconto rende inevitabile la separazione tra storia personale e memoria collettiva.<sup>15</sup>

Impiegando il concetto di trauma nello studio della tradizione culturale, Assmann non si sofferma sul rapporto che l'esperienza traumatica instaura tra esperienza storica e forma narrativa. Secondo Assmann, infatti, "le parole non registrano il trauma" perché si può comprendere soltanto ciò di cui si fa esperienza. A livello della storia personale, l'esperienza non pone problemi di racconto; a livello sociale, il testo non registra e non veicola il trauma. In altri termini, l'esperienza non è messa in discussione a livello personale, e il racconto è concepito solo nella sua dimensione collettiva. Il trauma non implica dunque un'analisi dell'esperienza storica né un problema narrativo.

Se per Blanchot il disastro è incontenibile, illimitato, per Assmann, al contrario, il trauma è ciò che nega la propagazione, l'eredità, che impedisce la trasmissione, che conserva l'esperienza. A differenza del 'disastro', il trauma è, secondo Assmann, un'esperienza che rimane necessariamente *limitata*: "il trauma non s'imprime in noi come un'eredità". Secondo Kluger,

la parola Auschwitz determina largamente quello che si pensa di una persona, quando si sa che è stata là. [...] ma non è così semplice. Pensate quello che volete, ma io non

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>15</sup> In *Heidegger e "gli ebrei"* (1988), trad. it. di Giovanni Scibilia, Milano, Feltrinelli, 1989, Jean-Francois Lyotard sostiene la necessità della distinzione tra efficacia personale e efficacia collettiva: a livello sociale, il trauma *deve* restare inassimilabile. Esso è la sola modalità in cui è possibile la memoria dell'Olocausto. Esso diventa cioè, in Lyotard, una *necessità* della memoria: non più una fatalità ma una prescrizione. Secondo Assmann, "il concetto di trauma proposto da Lyotard, in questa forma collettiva e nobilitata, diventa metaforico. [...] Difende il trauma come oblio non pacificato, perché sostiene che solo in questa forma si possa assicurare la continuità dell'Olocausto nella memoria culturale. Mentre l'elaborazione terapeutica di un'esperienza traumatica consente al singolo di riappacificarsi con il ricordo, a livello sociale questo salutare approccio è precluso." Assmann, *Ricordare*, op. cit., p. 292.

sono originaria di Auschwitz, sono originaria di Vienna. Vienna è impossibile sfilarla di dosso, la si sente nel linguaggio; invece Auschwitz è stata estranea al mio essere come la luna. [...] è il posto più sbagliato in cui io sia mai stata, e il suo ricordo resta un corpo estraneo nell'anima, come un proiettile di piombo nel corpo, che non si può estrarre.<sup>16</sup>

Il trauma è ciò che non ha eredità, è un corpo estraneo che nessuno rivendica, e che resta inassimilabile.

È possibile evitare l'illimitazione dell'esperienza di Blanchot e la negazione della parola di Assmann? Che problemi pone il trauma al testo come atto narrativo? In che modo il trauma determina la possibilità della storia? E ancor prima: che problema pone all'esperienza stessa? Per passare dal problema della trasmissione a quello della narrazione, è necessario spostare l'attenzione dalla memoria culturale all'analisi dell'aporia dell'esperienza implicita nel concetto di trauma. Soltanto un'analisi dettagliata dell'esperienza traumatica ci mette in condizione di comprendere fino a che punto i traumi della seconda guerra mondiale costituiscano un vuoto non solo nella memoria collettiva, ma più fondamentalmente a livello dell'esperienza individuale: il concetto di trauma implica che l'evento non sia raccontabile e dunque condivisibile precisamente perché non è direttamente esperito neanche da chi ne ha fatto esperienza. Non è solo il "visitatore postumo" a non avere il bagaglio dell'esperienza: anche il bagaglio dei sopravvissuti, proprio perché troppo pesante, rimane non reclamato. È proprio questa la tesi centrale dello studio di Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History* (1996): il trauma rappresenta un'aporia dell'esperienza, un bagaglio non reclamato (*unclaimed baggage*).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Citato da Assmann, *ibid.*, p. 290.

<sup>17</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996. La metafora dell'inconscio come bagaglio fa letteralmente irruzione nell'intervista di Caruth a Jean Laplanche svoltasi a Parigi il 23 ottobre 1994: "JL. Questa situazione originale, per come la intendo io, coinvolge un adulto che ha un inconscio – sono molto realista, dico "ha un inconscio", non ho paura di dirlo, penso che questo sembri molto strano ai filosofi, "ha un inconscio", come una borsa dietro di sé [*like a bag behind him*] – CC. È il nostro bagaglio! [*It's our baggage!*] JL. Sì, è il nostro bagaglio." Cathy Caruth, "An Interview with Jean Laplanche" (2001), *Postmodern Culture*, vol. 11, n. 2 (2001), *Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Experience*, a cura di Linda Belau e Petar Ramadanovic; poi ristampata in *Topologies of Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory*, a cura di Linda Belau e Petar Ramadanovic, New York, Other Press, 2002, pp. 102-126.

Quella di Caruth è la prima e più importante analisi delle implicazioni teoriche, filosofiche e letterarie del concetto di trauma<sup>18</sup>. È quindi necessario ripercorrerla per poter valutare il significato del suo contributo nonché le ripercussioni della sua riformulazione della teoria del trauma sullo studio della letteratura e del testo traumatico in particolare.

In un secondo momento, cercheremo di mostrare i limiti dell'analisi di Caruth rispetto all'interpretazione dei testi letterari. Il trauma implica infatti un problema non solo testimoniale ma anche creativo, che si manifesta in un funzionamento particolare della sequenza narrativa, più specificamente in un'aporia del tempo e del movimento.

Se il testo traumatico contiene un trauma, è perché la sua dimensione creativa implica una difesa, che arriva ad assumere forme patologiche. L'aporia della letteratura traumatica consiste, come si vedrà, in un ricorso esteso e sistematico al tema dell'immagine e della sua animazione. Per rendere conto del ruolo della fantasia nella reazione al trauma, e dunque del rapporto tra immagine e memoria, sarà dunque opportuno leggere la riflessione freudiana sul trauma insieme a quella sull'animazione delle immagini.

## **1. Premesse teoriche. La teoria del trauma in Freud, Lacan e Caruth**

### **1.1. Trauma e origine. *Al di là del principio di piacere***

L'oggetto principale dell'analisi di Caruth sono i due grandi testi freudiani sul trauma, *Al di là del principio di piacere* (1920) e *L'uomo Mosé e la religione monoteistica* (1938). A questo nucleo si aggiunge l'analisi del sogno del bambino che brucia contenuta nell'*Interpretazione dei sogni* (1899) e la sua reinterpretazione da parte di Jacques Lacan nel seminario "Tuché e automaton" (1964).

---

<sup>18</sup> Il libro di Caruth ha suscitato una vasta eco nella critica letteraria e teorica e nei *cultural studies* anglo-americani. Gran parte dei *trauma studies* prende spunto dal suo studio. L'eco della riflessione di Caruth è arrivata in Italia solo recentemente: Giorgio Agamben ha "provato a svolgerne le idee in riferimento all'archeologia" in *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 101-111. Per una critica di Caruth, si veda Ruth Leys, *Trauma*, op. cit., pp. 266-297.

La tesi centrale del libro di Caruth è che “il trauma non è semplicemente un effetto di distruzione, ma anche, fondamentalemente, un enigma di sopravvivenza.”<sup>19</sup> Questo è, secondo Caruth, il messaggio dei due grandi testi di Freud sul trauma, *Al di là del principio di piacere* e *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*. Soltanto attraverso una lettura congiunta della teoria del trauma individuale contenuta in *Al di là del principio di piacere* nel contesto dell'analisi del trauma storico affrontato in *L'uomo Mosé e la religione monoteistica* “possiamo comprendere appieno la complessità del problema della sopravvivenza al cuore dell'esperienza umana”<sup>20</sup> (UE, 58).

*Al di là del principio di piacere* comincia con l'osservazione, da parte di Freud, di un fenomeno che sembra estraneo alla teoria psicanalitica del sogno. La Prima Guerra Mondiale ha determinato la comparsa di molte “afezioni” i cui sintomi sono, per Freud, comparabili a quelli delle nevrosi traumatiche sviluppate “in seguito a gravi scosse meccaniche, scontri ferroviari e altri incidenti che implicano un pericolo mortale”.<sup>21</sup> I sintomi caratteristici della “nevrosi traumatica” sono sogni che hanno una caratteristica particolare:

La vita onirica delle persone affette da nevrosi traumatica ha la caratteristica di riportare il malato nella situazione del suo incidente, da cui egli si risveglia con rinnovato spavento. (ADL, 25)

Il principio di piacere non può certo rendere conto di questa ripetizione traumatica. Il ritorno letterale dell'evento si sottrae anche all'interpretazione dei sogni, basata sulla distorsione significativa della nevrosi. In assenza di tale distorsione, sembra venire a mancare il lavoro psichico che ne è l'oggetto:

---

<sup>19</sup> “Trauma is not simply an effect of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival.” Caruth, *Unclaimed Experience*, op. cit., p., 58. D'ora in avanti i riferimenti a questo saggio saranno indicati tra parentesi nel corpo del testo con la sigla UE seguita dal numero di pagina.

<sup>20</sup> “It is only by reading the theory of individual trauma in *Beyond the Pleasure Principle* in the context of the notion of historical trauma in *Moses and Monotheism* that we can understand the full complexity of the problem of survival at the heart of human experience.”

<sup>21</sup> Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 24. D'ora in avanti i riferimenti saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla ADL seguita dal numero di pagina.



Se si ritiene ovvio che il sogno notturno trasponga nuovamente queste persone nella situazione che ha creato la loro malattia, si dimostra di non aver compreso la natura del sogno. (*ADL*, 26)

Nessun desiderio o significato inconscio rende conto del sintomo traumatico. Come sottolinea Caruth,

a differenza dei sintomi di una normale nevrosi, le cui dolorose manifestazioni possono in fin dei conti essere comprese nei termini del tentativo di evitare un conflitto spiacevole, la dolorosa ripetizione del flashback può solo essere compresa come l'assoluta incapacità della mente di evitare un evento spiacevole a cui non è stato dato significato psichico in nessun modo.<sup>22</sup> (*UE*, 59)

Si deve dunque pensare che, come dice Caruth, “il trauma è sofferto nella psiche proprio perché *non* è direttamente disponibile alla coscienza”<sup>23</sup>. Il trauma dunque non consiste solo nell'aver vissuto un evento di una violenza sconvolgente; esso consiste anche nell'aver mancato tale violenza, nell'averle sopravvissuto. Il trauma ritorna perché non è stato esperito quando avviene, e pone così, secondo Caruth, il problema centrale del rapporto tra morte, coscienza e sopravvivenza:

l'intricata relazione tra trauma e sopravvivenza emerge in questo testo non, come ci si potrebbe aspettare, a causa di una relazione apparentemente diretta tra coscienza e pericoli mortali, ma piuttosto attraverso la stessa paradossale struttura indiretta [“structure of *indirectness*”] del trauma psichico.<sup>24</sup> (*UE*, 60)

Se nel trauma l'esperienza esclude la coscienza, che rapporto lega allora coscienza e sopravvivenza? Si tratta cioè di capire il ruolo della coscienza nella prossimità di vita e morte. In cerca di una condizione dell'esistenza dell'uomo in cui questa prossimità – che caratterizza la situazione traumatica – sia condizione permanente, Freud si rivolge

---

<sup>22</sup> “The literal return of the event, [...] the painful repetition of the flashback can only be understood as the absolute inability of the mind to avoid an unpleasurable event that has not been given psychic meaning in any way.”

<sup>23</sup> “Trauma is suffered in the psiche precisely because it is *not* directly available to experience.”

<sup>24</sup> “The intricate relation between trauma and survival arises in this text, not, as one might expect, because of a seemingly direct relation between consciousness and life-threatening events, but rather through the very paradoxical structure of *indirectness* in psychic trauma.”

alle origini della vita ed elabora un modello biologico che renda conto della pulsione di morte in termini economici e energetici. L'obiettivo di tale indagine è, per Caruth, è arrivare a fornire un modello evolutivo che renda conto dei sintomi della nevrosi traumatica. In effetti,

prendendo il ritorno letterale del passato come modello del comportamento ripetitivo in generale, Freud sostiene in ultima istanza, in *Al di là del principio di piacere*, che è la ripetizione traumatica, piuttosto che la distorsione significativa delle nevrosi, che definisce la forma della vita dell'individuo.<sup>25</sup> (UE, 59)

A partire dallo stimolo fornito dalla nevrosi traumatica, Freud elabora infatti, nel quarto capitolo, una definizione del "sistema Percezione-Coscienza". Soffermiamoci sulla sua "speculazione psicanalitica". Essa prende le mosse dall'impressione che la coscienza non sia "il più universale attributo dei processi psichici, ma solo una loro funzione particolare" (ADL, 41-42). Fornendo "percezioni di eccitazioni provenienti dal mondo esterno", il sistema-coscienza deve situarsi al confine tra l'interno e l'esterno: deve cioè "essere rivolto al mondo esterno e includere gli altri sistemi psichici". (ADL, 42) Secondo Freud, "la sostanza grigia della corteccia cerebrale è ancora un residuo della superficie primitiva dell'organismo, e potrebbe aver ereditato alcune delle sue caratteristiche essenziali." (ADL, 44) La coscienza svolgerebbe nell'uomo una funzione di difesa analoga a quella dello strato corticale ricettivo nella "vescichetta vivente":

Questo piccolo frammento di sostanza vivente è sospeso in un mondo esterno dotato delle più forti energie e perirebbe a causa delle stimolazioni che ne emanano se non fosse provvista di uno scudo che lo *protegge dagli stimoli*. (ADL, 46)

La protezione degli stimoli è, secondo Freud, "quasi più importante della ricezione degli stessi". (ADL, 46-47) Gli eccitamenti provenienti dal mondo esterno non lasciano tracce permanenti nella coscienza. Quest'ultima, infatti, non deve essere in grado di registrare gli stimoli: se questi ultimi vi fossero preservati allo stato conscio, "limiterebbero la capacità del sistema di ricevere nuovi eccitamenti" (ADL, 43); se invece vi restassero

---

<sup>25</sup> "Taking this literal return of the past as a model of repetitive behaviour in general, Freud ultimately argues, in *Beyond the Pleasure Principle*, that it is traumatic repetition, rather than the meaningful distortions of neurosis, that defines the shape of individual lives."

allo stato inconscio, non sarebbero compatibili con la caratteristica principale del sistema (la coscienza). Di conseguenza, la coscienza filtra gli eccitamenti dal mondo esterno e li inoltra verso l'interno agli altri sistemi psichici: soltanto questi ultimi sono in grado di 'trattenerli' e di memorizzarli. La diminuzione della sensibilità dello strato corticale (cioè del sistema percezione-coscienza) ha cioè la funzione di trasmettere agli strati interni degli stimoli di quantità e qualità tollerabili:

con la sua morte lo strato più esterno ha salvato gli strati più profondi dallo stesso destino, almeno finché non arrivano stimoli così forti da spezzare lo scudo protettivo. (ADL, 46)

Freud è indotto a supporre che "il diventare cosciente e il lasciare dietro di sé una traccia mnestica siano processi tra loro incompatibili all'interno di uno stesso sistema." (ADL, 43). Si può così dedurre che "*la coscienza sorge al posto di una traccia mnestica*" (ADL, 44).

In condizioni normali gli stimoli esterni determinano, all'interno della psiche, una determinata quantità di eccitazione. L'energia esterna può essere presente nel sistema in due stati: Freud utilizza la distinzione stabilita da Breuer fra l'energia di investimento "quiescente", "legata" e l'energia "liberamente mobile negli elementi dei sistemi psichici" (ADL, 45):

possiamo forse supporre che il processo con cui l'energia che affluisce nell'apparato psichico viene "legata" consista in una conversione dallo stato liberamente fluttuante a quello quiescente. (ADL, 52)

La vita psichica consiste nella reazione agli stimoli, e cioè nella legatura di determinate quantità di energia libera in vista della "scarica" in cui si concreta il principio di piacere. Solo se "legata" (se ricondotta allo stato quiescente o "tonico") l'energia può essere gestita in funzione di tale principio.

Nel capitolo successivo, Freud deduce da questa struttura il funzionamento dei "moti pulsionali". Se l'obiettivo dell'attività psichica è ridurre l'eccitamento attraverso la legatura, e riportare l'organismo a uno livello energetico più basso, allora le pulsioni –

in quanto richieste corporee avanzate alla vita psichica – corrisponderanno, nell’“ipotesi” di Freud, a delle spinte a ripristinare uno stato energetico precedente:

Una pulsione sarebbe dunque una spinta, insita nell’organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente al quale l’organismo ha dovuto rinunciare sotto l’influsso di forze perturbatrici provenienti dall’esterno. (*ADL*, 63)

In quest’identificazione di vita psichica e pulsione, la vita risulta essere determinata sin dall’origine da un eccesso di energia:

In un certo momento le proprietà della vita furono suscitate nella materia inanimata dall’azione di una forza che ci è ancora completamente ignota. Forse si è trattato di un processo analogo a quello che in seguito ha determinato lo sviluppo della coscienza in un determinato strato della materia vivente. La tensione che sorse allora in quella che era stata fino a quel momento una sostanza inanimata fece uno sforzo per autoannullarsi; nacque così la prima pulsione, la pulsione a tornare allo stato inanimato. (*ADL*, 63)

Allora non soltanto la pulsione, in quanto spinta a ridurre l’eccitamento, è “conservatrice”, ma essa è definibile come *pulsione di morte*: “se ogni essere vivente muore (ritorna allo stato inorganico) per motivi *interni*, allora possiamo dire che *la meta di tutto ciò che è vivo è la morte*”. (*ADL*, 63) Secondo questo modello pulsionale la morte è definibile come uno stato di esaurimento del lavoro psichico di “legatura”: nella psiche non restano residui di energia libera, e per questo l’organismo è capace di quella scarica con cui può raggiungere la morte biologica. La vita stessa non è cioè che il tentativo di tornare allo stato inorganico della morte. Nella pulsione dell’organismo verso la morte è incorporato (e superato) anche il principio di piacere. Se, da un lato, il lavoro di legatura dell’energia in eccesso è preliminare al ripristino del dominio del principio di piacere, dall’altro, come Freud dirà alla fine della sua speculazione, si tratta di un servizio ricambiato: infatti “sembra addirittura che il principio di piacere si ponga al servizio delle pulsioni di morte”. (*ADL*, 101)

Freud può allora tornare al problema di partenza, quello delle nevrosi traumatiche. Secondo il suo modello biologico e pulsionale, il trauma consiste nello sfondamento

della barriera eretta dall'organismo contro gli stimoli, e nell'inondazione dell'apparato psichico da parte di una quantità di energia libera in eccesso<sup>26</sup>:

Chiamiamo traumatici quegli eccitamenti che provengono dall'esterno e sono abbastanza forti da spezzare lo scudo protettivo. (*ADL*, 49-50)

L'apparato psichico reagisce a quest'irruzione sospendendo i processi in corso, e concentrando la propria attività sulla legatura dell'energia libera vacante nella psiche. Col trauma, infatti,

non è più possibile evitare che l'apparato psichico sia sommerso da grandi masse di stimoli; sorge invece un altro problema – il problema di dominare lo stimolo, di “legare”, in senso psicologico, le masse di stimoli che hanno fatto irruzione nell'apparato psichico, in modo da potersene poi sbarazzare. (*ADL*, 46)

Per reagire all'irruzione, l'apparato raccoglie energia di investimento da mandare verso la “vasta breccia apertasi nella barriera protettiva”. (*ADL*, 52) Tale “controinvestimento” impoverisce gli altri sistemi psichici e implica “un'estesa paralisi” (*ADL*, 50-51). Ora, per legare l'energia libera, l'organismo è costretto a rimettere in scena il trauma. Come Freud ha notato dall'inizio, tale ripetizione ha luogo in sogni e in *flashbacks* (è cioè quasi del tutto assente dalla vita diurna). I sogni traumatici hanno una funzione specifica: se eludono l'appagamento e vanno al di là del principio di piacere, Freud può invece supporre

che essi aiutino a venire a capo di un altro compito, che deve essere risolto prima che possa instaurarsi il dominio del principio di piacere. Questi sogni cercano di dominare gli stimoli retrospettivamente, sviluppando quell'angoscia la cui mancanza era stata la causa della nevrosi traumatica. (*ADL*, 53-54)

---

<sup>26</sup> Già nell'“Introduzione alla psicanalisi”, pur ammettendo di non essere ancora riuscito a ricondurre le nevrosi traumatiche nel suo “quadro teorico”, Freud aveva manifestato la certezza della dimensione economica del trauma: “l'espressione traumatico non ha altro senso se non questo, economico”. Freud, “Introduzione alla psicanalisi”, in *Opere*, vol. 8, op. cit, p. 436.

La coazione a ripetere che caratterizza la nevrosi traumatica rende manifesto il funzionamento delle pulsioni e, (ri)mettendo il soggetto in prossimità della morte, riattiva in particolare quella prima pulsione a ritornare allo stato inanimato. Poichè il trauma è il momento di massima prossimità della morte, la coazione a ripetere, sintomo dell'esperienza traumatica, può essere spiegata come "pulsione di morte": come dice Caruth, "il disturbo traumatico è di fatto l'apparente lotta per morire"<sup>27</sup> (UE, 63). Questa lotta è cioè, di fatto, apparente: l'avvicinamento alla morte segue infatti un percorso più indiretto e tortuoso. Da un lato, la ripetizione mira a legare l'energia libera per permettere lo scarico finale. Dall'altro però, e per la stessa ragione, nella misura in cui impone alla psiche un lavoro supplementare e ritarda lo scarico finale - nella misura in cui "introduce per così dire nuove *differenze vitali* che dovranno essere livellate" (ADL, 89) -, il trauma costituisce per l'organismo un ostacolo sulla via della morte. Quest'*approssimazione* – il fatto cioè che essa sia stata mancata - determina un processo dalla temporalità doppia, letteralmente *ambigua*: la coazione a ripetere è, allo stesso tempo, un'intensificazione della pulsione, un'accelerazione verso la fine della vita, un riavvicinamento alla morte intravista, e un arresto, una sospensione nell'avvicinamento alla fine.

Che ruolo svolge allora la temporalità in questo modello? La natura del sogno traumatico è rivelatrice: l'obbiettivo della legatura è infatti di sviluppare *a posteriori* quella difesa (e cioè l'angoscia) la cui assenza ha permesso l'infrazione traumatica. In effetti, per Freud il paradosso temporale messo in evidenza dal trauma – e cioè il fatto che la vita sia una pulsione di morte – è la reazione a un "controsenso" temporale precedente, quello che caratterizza la (non)percezione dell'evento traumatico. Quest'ultimo, infatti, non comporta una lacerazione fisica – che anzi di regola si oppone allo sviluppo della nevrosi; esso è invece definibile come una lacerazione nella percezione del tempo. Per questa ragione Freud attribuisce "molta importanza allo spavento":

La condizione perché esso [il trauma] si verifichi è che manchi quella preparazione [al pericolo] propria dell'angoscia che implica il sovrainvestimento dei primi sistemi che ricevono lo stimolo. (ADL, 53)

---

<sup>27</sup> "Traumatic disorder is indeed the apparent struggle to die".

In effetti, il ruolo della coscienza non è solo quello di proteggere dagli stimoli. A differenza dello strato corticale della “vescichetta”, infatti, essa filtra e assorbe gli stimoli esterni inserendoli in un’ordinata successione temporale. La coscienza è dunque un sistema di difesa basato sull’inserimento della percezione nel tempo. Di conseguenza, il trauma in quanto ferita della psiche è un’infrazione nell’esperienza del tempo. Secondo Freud, la spiegazione del trauma come danno diretto alla struttura molecolare del sistema nervoso, cioè alla barriera contro gli stimoli, non rende conto degli effetti dell’esperienza traumatica sull’organo della mente. Se il sogno traumatico ripete l’evento che ha scatenato la nevrosi, e se il paziente si sveglia con rinnovato spavento, è perché *il trauma stesso* deve consistere in uno spavento. Lo spavento designa “lo stato di chi si trova davanti a un pericolo che non ci si aspetta, e sottolinea l’elemento della sorpresa”; si distingue dunque dalla paura, che “richiede un determinato oggetto di cui si ha timore”; e dall’angoscia, che “indica una certa situazione che può essere definita di attesa del pericolo e di preparazione al pericolo stesso” (ADL, 25). In sostanza, Freud aggira la teoria del danno molecolare a vantaggio di una spiegazione propriamente temporale. Come osserva Caruth,

ciò che provoca il trauma, allora, è uno shock che sembra funzionare proprio come una minaccia al corpo ma è di fatto una breccia nell’esperienza mentale del tempo [...]. Lo shock della relazione della mente alla minaccia di morte non è l’esperienza diretta della minaccia, ma precisamente il *mancare* quest’esperienza, il fatto che, non essendo esperita *nel tempo* essa non è stata ancora pienamente conosciuta.<sup>28</sup>(UE, 61-62)

La minaccia non è stata vissuta *nel tempo*, ovvero non è stata vissuta *in tempo*. Poiché l’organismo non ha avuto il tempo di preparare una difesa, esso è ora costretto a ripetere l’evento traumatico per ristabilire *a posteriori* il giusto ordine *nel tempo*, per arrivare cioè, grazie alla ripetizione, a anteporre all’evento lo schermo dell’angoscia. Sorpresa, colta *fuori tempo* al momento del trauma, la coscienza può ricostituirsi solo rimettendo in scena la mancanza della morte in cui il trauma consiste.

---

<sup>28</sup> “What causes trauma, then, is a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind’s experience of time [...]. The shock of the mind’s relation to the threat of death is thus not the direct experience of the threat, but precisely the *missing* of this experience, the fact that, not being experienced *in time* it has not yet been fully known.”

Tuttavia, Freud si spinge più lontano: la coscienza stessa consiste in una mancanza della morte, ovvero in *un atto di sopravvivenza*. Secondo Freud, infatti, il ritardo del trauma ripete il ritardo che ha determinato la nascita della vita e della coscienza. Se una forza “completamente ignota” ha inondato la materia inorganica con l’eccesso di energia che ha determinato la vita; se cioè la vita è dovuta al ritardo della reazione a quest’animazione – il ritardo della prima pulsione di tornare allo stato inanimato – , allora l’atto di partenza (*act of leaving*) del trauma ripete l’atto di partenza dalla morte che ha coinciso con la nascita della vita. L’esperienza traumatica ripropone cioè, secondo Freud, l’enigma dell’animazione della materia e della nascita della coscienza. La vita è nata da subito come impossibilità della morte: la coscienza è costituita dal mistero di una sopravvivenza che è rivendicata precisamente per il fatto di non essere, e di non poter essere, compresa. La coscienza non può che mancare la morte che è, precisamente, inconcepibile. Per Caruth, trauma e coscienza sono dunque entrambi *atti di sopravvivenza*:

per la coscienza allora, l’atto di sopravvivenza, come l’esperienza del trauma, è il ripetuto confronto con la necessità e l’impossibilità di cogliere la minaccia alla propria vita. È perché la mente non può confrontare la possibilità della sua morte direttamente che la sopravvivenza diventa paradossalmente, per l’essere umano, un’infinita testimonianza dell’impossibilità di vivere.<sup>29</sup>(*UE*, 62)

La morte sfugge alla coscienza proprio perché la coscienza sfugge alla morte: perché è ciò che nasce quando l’organismo esce dalla morte – quando una forza inconcepibile (“che non possiamo concepire”) la costringe a ‘mancarla’. Secondo Freud, l’esperienza traumatica non fa dunque che riportare l’individuo alle origini della vita. Se Freud passa dall’eziologia della nevrosi alla ricostruzione evoluzionistica, è perché legge la pulsione di morte che determina la ripetizione come una spinta verso l’origine, l’inafferrabile origine della coscienza, il suo sorgere in contemporanea alla vita. Il mancare la morte, e non la morte, è la condizione dell’origine.

---

<sup>29</sup> “For consciousness then, the act of survival, as the experience of trauma, is the repeated confrontation with the necessity and impossibility of grasping the threat to one’s life. It is because the mind cannot confront the possibility of its death directly that survival becomes for the human being, paradoxically, an endless testimony to the impossibility of living.”



La sopravvivenza, il risveglio alla vita, sono dunque traumatici. Ed è proprio in tal senso che Freud legge il sogno traumatico:

La vita onirica delle persone affette da nevrosi traumatica ha la caratteristica di riportare il malato nella situazione del suo incidente, *da cui egli si risveglia con rinnovato spavento*. (ADL, 25)

Caruth nota questo slittamento fondamentale del ritorno traumatico dall'evento ripetuto nel sogno *allo stesso risveglio* che, dice Freud, rinnova lo spavento. Nella sua differenza dalla paura e dall'angoscia lo spavento è, come si è visto, e come dirà Freud più tardi, la caratteristica dell'esperienza traumatica: consistendo in un ritardo, in un'assenza di preparazione, lo spavento è precisamente il modo in cui il trauma (non) è esperito. Caruth nota come, nella descrizione di Freud, l'incubo traumatico riporti due volte il malato nella situazione dell'origine:

Se *spavento* è il termine con il quale Freud definisce l'effetto traumatico di non essere stato preparato in tempo, allora il trauma dell'incubo non consiste semplicemente nell'esperienza all'interno del sogno, ma nell'*esperienza di risvegliarsi da esso*. È *l'esperienza del risvegliarsi nella coscienza* che, singolarmente, è identificata col rivivere il trauma, e in quanto tale non è solo il sogno che sorprende la coscienza ma, di fatto, proprio il risveglio stesso che costituisce la sorpresa: il fatto non solo del sogno, ma di essergli passato oltre. Ciò che è enigmaticamente suggerito, cioè, è che il trauma consiste non soltanto nell'aver confrontato la morte, ma *nell'esser sopravvissuto, precisamente, senza saperlo*.<sup>30</sup> (UE, 64)

Il sogno traumatico ripete il tentativo di appropriarsi di una sopravvivenza inconcepibile:

Ciò a cui si ritorna nel flashback non è l'incomprensibilità della propria quasi-morte, ma la stessa incomprendibilità della propria sopravvivenza. La ripetizione, in altre parole, non è semplicemente il tentativo di cogliere che si è quasi morti ma, più fondamentalmente e enigmaticamente, il tentativo stesso *di rivendicare la propria*

---

<sup>30</sup> "If *fright* is the term by which Freud defines the traumatic effect of not having been prepared in time, then the trauma in the nightmare does not simply consist in the experience within the dream, but in *the experience of waking from it*. It is the experience of *waking into consciousness* that, peculiarly, is identified with the reliving of the trauma."

*sopravvivenza*. Se la storia va compresa come storia di un trauma, è una storia che è esperita come l'infinito tentativo di assumere la sopravvivenza come propria.<sup>31</sup> (UE, 64)

Secondo Caruth, “è quest'incomprensibilità della sopravvivenza che è al cuore della formulazione freudiana della pulsione di morte”. Quest'ultima è da subito, per Freud, la reazione all'inconcepibilità della forza. Caruth rilegge così il passaggio centrale di *Al di là del principio di piacere*:

In un certo momento le proprietà della vita furono suscitate [in inglese *awoken*: “risvegliate”] nella materia inanimata dall'azione di una forza che ci è ancora completamente ignota. [...] La tensione che sorse allora in quella che era stata fino a quel momento una sostanza inanimata fece uno sforzo per autoannullarsi; nacque così la prima pulsione, la pulsione a tornare allo stato inanimato. (ADL, 63)

In conclusione, secondo Caruth Freud ci dice che “la vita stessa [...] è un risveglio da una ‘morte’ per la quale non c'è stata preparazione.”<sup>32</sup> (UE, 65).

## 1. 2. Storia e partenza. *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*

A differenza delle teorie postmoderne che negano la possibilità della referenza, e cioè dell'accesso della parola alla storia, il trauma garantisce la possibilità di intendere la storia e la conoscenza in maniera non più direttamente e strettamente referenziale.

L'intimo legame tra trauma e storia è al centro della riflessione di Freud sulla storia degli Ebrei contenuta in *Mosé e la religione monoteistica*.<sup>33</sup> Secondo Caruth, la scrittura di questo testo si pone da subito all'insegna di una referenza indiretta: di fronte alla

---

<sup>31</sup> “What one returns to in the flashback is not the incomprehensibility of one's near death, but the very incomprehensibility of one's own survival. Repetition, in other words, is not simply the attempt to grasp that one has almost died but, more fundamentally and enigmatically, the very attempt *to claim one's own survival*. If history is to be understood as the history of a trauma, it is a history that is experienced as the endless attempt to assume one's survival as one's own.”

<sup>32</sup> “Life itself, Freud says, is an awakening out of a ‘death’ for which there was no preparation.”

<sup>33</sup> Sigmund Freud, *L'uomo Mosé e la religione monoteistica. Tre saggi* (1937), Torino, Bollati Boringhieri, 2002. D'ora in avanti i riferimenti saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *UM* seguita dal numero di pagina.

minaccia della persecuzione nazista, Freud si allontana dal presente della persecuzione degli Ebrei verso le origini della loro storia. Solo questa partenza verso il passato può rendere conto della loro attuale situazione. Come Freud scrisse a Arnold Zweig,

dati i recenti divieti vien fatto da chiedersi di nuovo come mai gli Ebrei sono diventati ciò che sono e perché si sono tirati addosso un odio così inestinguibile. Ben presto ho scoperto una formula adatta al caso: è stato Mosè a creare gli Ebrei.<sup>34</sup>

Per Caruth, in questa “concisa, piccola formula buttata giù per Zweig, [...] Freud suggerisce che la storia degli Ebrei sorpassa ogni semplice nozione di ritorno”:

Poiché se Mosè di fatto ha “creato gli Ebrei” nel suo atto di liberazione - se l’esodo dall’Egitto, dunque, trasforma la storia degli *Israeliti*, che avevano in precedenza vissuto a Canaan, nella storia degli *Ebrei*, che divennero una vera nazione solo nell’atto di lasciare la cattività - allora il momento dell’inizio, l’esodo dall’Egitto, non è più semplicemente un ritorno, ma è piuttosto, più veridicamente, una partenza.<sup>35</sup> (*UE*, 13)

Con il ritorno a Canaan non è preservata tanto la libertà, quanto un altro patrimonio del popolo ebraico messo in pericolo dalla cattività in Egitto: la religione monoteistica. In altri termini, per Freud (secondo Caruth), la liberazione dall’Egitto non è tanto il ritorno al passato della libertà, quanto la partenza nel futuro del monoteismo.

A questo spostamento dall’interpretazione canonica della storia ebraica ne segue un altro. Perché secondo Freud, dopo la liberazione dall’Egitto, gli Ebrei assassinarono Mosè, e rimossero il misfatto: assimilarono il dio di Mosè a un’altra divinità di nome Yahweh, e attribuirono la liberazione a un altro uomo, un sacerdote anch’esso di nome Mosè, vissuto in un altro luogo e in un altro tempo. Ma il dio Yahweh “dovette pagare cara quest’usurpazione” (*UM*, 67): l’ombra del dio mosaico rimosso “divenne più forte di lui” (*UM*, 68), e finì per ritornare a imporsi nella religione ebraica. Alla storia di un ritorno liberatore Freud sostituisce dunque la storia di un trauma e della sua rimozione:

---

<sup>34</sup> Id., “Lettera a Zweig del 30 settembre 1934”, in Sigmund Freud e Arnold Zweig, *Lettere sullo sfondo di una tragedia, 1927-1939*, a cura di David Meghnagi, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 128-129.

<sup>35</sup> “For if Moses indeed “created” the Jews, in his act of liberation – if the exodus from Egypt, that is, transforms the history of the *Hebrews*, who had previously lived in Canaan, into the history of the *Jews*, who become a true nation only in their act of leaving captivity – then the moment of beginning, the exodus from Egypt, is no longer simply a return but is rather, more truly, a departure.”

centrando la sua storia nella natura della partenza e del ritorno costituiti dal trauma, Freud risitua la stessa possibilità della storia nella natura di una partenza traumatica.<sup>36</sup> (UE, 15).

Così, “alla nota dualità della storia ebraica [la cattività d’Egitto vs. il ritorno in Israele], bisogna aggiungerne altre due” (UM, 81): quella tra due nuove religioni, e quella tra due fondatori. Ora, secondo Freud la possibilità della ricostruzione storica risiede solo nella distinzione di queste apparenti identità, nella ricostituzione della loro differenza. Tale differenza è stabilita da Freud precisamente leggendo la storia degli Ebrei come storia traumatica: due tempi differenti sono messi in relazione da un trauma e dalla sua rimozione. Solo l’individuazione di una frattura traumatica permette di articolare la storia degli Ebrei.

Se la continuità della loro storia è interrotta dall’irruzione di un trauma, analogamente la ricostruzione di Freud è interrotta da un esempio già utilizzato in *Al di là del principio di piacere*, e che non sembra avere attinenza con una trattazione storica – che “ha apparentemente ancor meno in comune con il nostro problema” (UM, 77). È l’esempio dell’incidente ferroviario:

Succede che un uomo lascia in apparenza incolume un luogo in cui ha sofferto un incidente pauroso, ad esempio una collisione di treni. Nel corso della settimana seguente sviluppa però una serie di gravi sintomi psichici e motori, che si possono fare derivare solo dallo *shock*, da quella scossa o cosa qualsiasi accaduta in quell’occasione. Egli ha adesso una “nevrosi traumatica”. È un fatto assolutamente incomprensibile, vale a dire un fatto nuovo. Il tempo intercorso tra l’incidente e il primo apparire dei sintomi è chiamato “periodo di incubazione”, con trasparente allusione alla patologia delle malattie infettive. A conti fatti siamo obbligati ad accorgerci che, nonostante la fondamentale differenza dei due casi, in un punto vi è tuttavia concordanza tra il problema della nevrosi traumatica e quello del monoteismo ebraico. Alludo a quel carattere che si potrebbe chiamare *latenza*. Secondo la nostra fondata ipotesi, vi è appunto nella storia della religione ebraica un lungo periodo dopo il distacco dalla religione di Mosé in cui non si trova traccia dell’idea monoteistica, del disprezzo per il cerimoniale e del grande rilievo conferito all’aspetto

---

<sup>36</sup> “Centering his story in the nature of the leaving and returning, constituted by trauma, Freud resituates the very possibility of history in the nature of a traumatic departure.”

etico. Eccoci pronti ad accogliere la possibilità che la soluzione del nostro problema vada ricercata in una particolare situazione psicologica. (*UM*, 77-78)

L'irruzione di questo esempio nella ricostruzione storica di Freud è per Caruth particolarmente significativa: esso infatti esercita una forza dirompente sulla spiegazione edipica della storia degli Ebrei che Freud ha appena fornito<sup>37</sup>. In effetti, scrive Caruth,

la cosa che veramente ci colpisce nell'esperienza dell'evento da parte della vittima dell'incidente, e ciò che sembra costituire l'enigma centrale rivelato dall'esempio di Freud, non è tanto il periodo di oblio che segue all'incidente, ma piuttosto il fatto che la vittima dello scontro non è mai stata pienamente cosciente durante l'incidente stesso: la persona si allontana, dice Freud, "in apparenza incolume". L'esperienza del trauma, il fatto della latenza, sembrerebbe dunque consistere non nell'oblio di una realtà che non può quindi mai essere conosciuta pienamente, ma in una latenza inerente all'esperienza stessa. Il potere storico del trauma non deriva semplicemente dal fatto che l'esperienza è ripetuta dopo il suo oblio, ma che è solo in e attraverso quest'inerente oblio [*inherent forgetting*] che esso è esperito per la prima volta.<sup>38</sup> (*UE*, 17)

Questa modalità della storia può essere pienamente compresa, secondo Caruth, solo attraverso l'analisi della dimensione retorica della ricostruzione di Freud, ovvero della sua "scrittura della storia".<sup>39</sup> Per Caruth, infatti, questa stessa scrittura è un "atto storico" (*historical act*).

---

<sup>37</sup> Si delinea qui l'opposizione, su cui avremo modo di soffermarci, tra i due modelli di trauma elaborati e mai conciliati da Freud: uno infantile e edipico, l'altro adulto e legato a incidenti e nevrosi di guerra.

<sup>38</sup> "Yet what is truly striking about the accident victim's experience of the event, and what in fact constitutes the central enigma revealed by Freud's example, is not so much the period of forgetting that occurs after the accident, but rather the fact that the victim of the crash was never fully conscious during the accident itself: the person gets away, Freud says, "apparently unharmed." The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known, but in an inherent latency within the experience itself. The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all."

<sup>39</sup> Prendo l'espressione da Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975. Per "scrittura della storia" intenderemo però ogni scrittura che comporti, implicitamente o esplicitamente, una riflessione teorica o letteraria sul rapporto tra scrittura e storia (al di là della disciplina storica *stricto sensu*). L'espressione dunque si applica ugualmente a Freud, Caruth, Duras, Ginzburg, Flaubert, Robbe-Grillet, Beckett. In quest'ultimi sostituisce a volte il termine "scrittura di sé", restringendolo a un rapporto con gli *eventi* del proprio passato.

È precisamente sulla storia del testo che Freud ha attirato l'attenzione attraverso le due prefazioni alla terza parte e al "Sommaro e ricapitolazione" che vi sono inclusi. Le due prefazioni recano date diverse: la prima "Prima del marzo 1938", la seconda "Giugno 1938". In quest'ultima, Freud racconta la storia del libro e spiega che è l'invasione dell'Austria da parte della Germania nazista a separarle. Prima dell'invasione Freud viveva sotto la protezione della Chiesa cattolica. Per timore di perdere questa protezione si era deciso a pubblicare solo due parti del suo testo. Dopo l'invasione tedesca, nella certezza della persecuzione, era partito per Londra ("Ho abbandonato insieme a molti amici la città che fin dall'infanzia, per settantotto anni, era stata la mia patria", *UM*, 65), dove aveva potuto finalmente pubblicare il suo saggio. Tuttavia, incapace di rinunciare alle versioni precedenti, aveva incluso le parti già scritte insieme alla parte nuova. Spiegando nel "Sommaro" la volontà di inscrivere gli avvenimenti storici nella storia del proprio testo, Freud intendeva giustificare davanti ai lettori le inevitabili e "spesso letterali" ripetizioni delle prime due parti, nonché la presenza delle due prefazioni alla terza, che di fatto, "si contraddicono a vicenda, anzi che si escludono a vicenda" (*UM*, 65):

Perché non l'ho evitato? [...] non ero in grado di cancellare le tracce della maniera in cui è nato questo lavoro. (*UM*, 115)

Secondo Caruth, il saggio di Freud, includendo letteralmente, attraverso la sua struttura doppia, il trauma dell'invasione tedesca, testimonia della struttura traumatica di cui parla, ovvero della stessa modalità della storia individuata nel monoteismo ebraico. Tanto la storia degli Ebrei che la ricostruzione fattane da Freud implicano una frattura traumatica della continuità tra due periodi, nonché l'estesa ripetizione da una parte e dall'altra di questa frattura.

Tuttavia, ciò che più colpisce Caruth non è il riferimento diretto al trauma storico contenuto nel testo di Freud, quanto il rapporto enigmatico che vi si instaura fra trauma, scrittura e partenza. È per l'appunto la partenza da Vienna per Londra che permette a Freud di pubblicare il saggio: l'invasione tedesca "mi ha costretto a lasciare casa mia, ma mi ha anche liberato". Per Caruth,

l'intervallo tra le due prefazioni, che Freud nota esplicitamente, e che è anche lo spazio letterale tra “Prima del marzo 1939” e “Nel giugno 1938”, segna anche, implicitamente, lo spazio di un trauma, un trauma non solamente *denotato* dalle parole “invasione tedesca”, quanto piuttosto *portato* dalle parole *verliess ich*, sono partito [I left]”<sup>40</sup> (UE, 21)

Ad essere traumatico è il fatto che l'invasione ha tolto a Freud la libertà di stare nella sua città, ma allo stesso tempo gli ha dato la libertà di pubblicare il suo testo; che il trauma della perdita della libertà ha implicato, paradossalmente, la liberazione della scrittura. È questo legame inafferrabile tra scrittura e partenza, che ripete e “entra in risonanza” (“resonates”) con il trauma del popolo ebraico (con l'uccisione di Mosé e il conseguente abbandono della religione monoteistica), ad essere propriamente traumatico.<sup>41</sup> Il testo di Freud dice quindi due volte – nella sua tesi e nella sua struttura - che è la partenza stessa a garantire la possibilità della storia traumatica. Così facendo risponde, secondo Caruth, alla domanda: “cosa significa per la storia essere la storia di un trauma?”<sup>42</sup> (UE, 15) Nel porre l'accento sull’“atto di partire”, le prefazioni di Freud illustrano e ‘applicano’ l'esempio dell'incidente di treno (“succede che un uomo lascia in apparenza incolume il luogo di un incidente pauroso”): il trauma, nella sua dimensione inconscia, è portato (*borne*) da un atto di partenza. Secondo Caruth, “è la *dimensione inconscia della partenza [the unconsciousness of leaving]* che sostiene l'impatto della storia.”<sup>43</sup> (UE, 22).

Nella sua storicità, l'atto di partire rimane assolutamente opaco, ma proprio questa opacità genera la sua forza, la forza che si ripercuote nell'inconscio del testo di Freud, che emerge e risuona nelle sue parole.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> “The interval between the prefaces, which Freud explicitly notes, and which is also the literal space between “before March 1938” and “in June 1938”, also marks, implicitly, the space of a trauma, a trauma not simply *denoted* by the words “German invasion”, but rather *borne* by the words *verliess ich*, “I left”.” [L'inglese *to leave* e il tedesco *Verlassen* hanno il duplice senso di *partire e lasciare*.]

<sup>41</sup> Sul rapporto (non ‘traumatico’) tra scrittura e partenza, si veda Vincent Kaufman, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990, pp. 13-51.

<sup>42</sup> “What does it mean, precisely, for history to be the history of a trauma?”

<sup>43</sup> “It is the unconsciousness of leaving that bears the impact of history.”

<sup>44</sup> L'impatto della referenza è l'oggetto del capitolo IV del libro di Caruth, “The Falling Body and the Impact of Reference”, (UE, 73-90), l'unico dei cinque studi che lo compongono a non occuparsi esplicitamente della teoria del trauma. Caruth vi legge tre saggi di Paul de Man: “The Resistance to Theory”, in *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, trad. it. di Stefano Rosso, “Sulla resistenza alla teoria”, *Nuova Corrente*, n. 93-94 (1984); “Phenomenality and Materiality in Kant”, in *Hermeneutics: Questions and Prospects*, a cura di Gary Shapiro e Alan Sica, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984, trad. it. di Elena Ferrari in “Fenomenalità e materialità

### 1. 3. Sopravvivenza e risveglio. Il sogno del bambino che brucia

*Al di là del principio di piacere* è un nodo cruciale del pensiero di Freud, un punto di articolazione del suo percorso: se prepara il futuro del saggio su Mosé, allo stesso tempo riapre sul passato dell'*Interpretazione dei sogni*. In effetti, oltre a implicare la struttura storica della sopravvivenza delineata ne *L'uomo Mosé*, l'esperienza traumatica pone, come si è visto, un doppio ostacolo all'interpretazione dei sogni. Da un lato, la letteralità del sogno traumatico esclude la "distorsione significativa della nevrosi": non presentando un lavoro di elaborazione psichica, sembra non fornire elementi all'analisi. Dall'altro, non è solo il sogno stesso ad essere traumatico, ma anche il risveglio dal sogno. Quest'ultimo problema era già stato affrontato da Freud nell'*Interpretazione* a proposito del caso del padre che ha perso il figlio e lo sogna la notte successiva alla sua morte.<sup>45</sup>

Caruth si propone di leggere questo sogno alla luce della teoria del trauma successivamente elaborata da Freud e dell'interpretazione datane da Jacques Lacan nel suo *Seminario* su "Tuché e automaton". Infatti,

---

in Kant", in *La via al sublime*, a cura di Marshall Brown, Vita Fortunati e Giovanna Franci, Firenze, Alinea, 1987; e "Aesthetic Formalization in Kleist", in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 263-290. Nel primo saggio de Man sostiene che la decostruzione, e in generale le teorie orientate linguisticamente, non negano la referenza e l'accesso alla storia, ma piuttosto negano la possibilità di strutturare la referenza in base ai modelli delle scienze naturali. La riformulazione della teoria della referenza, e quindi del rapporto tra teoria e referenza, proposta da de Man si manifesta, secondo Caruth, in un esempio che ricorre nei saggi su Kant e Kleist: quello della caduta del corpo. Caruth studia il modo in cui, nel saggio di de Man su Kant, "il problema della referenza diventa, nella storia del pensiero, inestricabilmente legata ad una caduta letterale" (*UE*, 75), e cioè qual è nella *Critica del giudizio*, secondo de Man, l'impatto della teoria newtoniana della gravità sulla concezione della filosofia intesa come corpo. Caruth analizza poi come la teoria della referenza dello stesso de Man sia improntata alla figura della caduta che egli vede ripercuotersi tra la vita e la scrittura di Kleist, in particolare nel suo "Teatro delle Marionette" e cioè nella figura "antigravitazionale" della marionetta. L'esempio della caduta rappresenta per de Man il modello della referenza: quest'ultima postula un momento materiale del significante che appartiene al linguaggio ma che è rescisso dalla significazione. Il pensiero di de Man pone la basi della concezione indiretta della referenza che è alla base della teoria del trauma delineata da Caruth a partire dai testi di Freud e di Lacan. Su questo saggio, forse il più bello del libro, ritorneremo nel cap. IV a proposito della centralità del rapporto tra trauma e caduta nella scultura minimalista.

<sup>45</sup> Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, vol. 3, 1899, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, cap. VII.



mentre Freud introduce il sogno nell'*Interpretazione dei sogni* come una spiegazione esemplare (per quanto enigmatica) di perché dormiamo – perché non affrontiamo adeguatamente la morte al di fuori di noi – Lacan suggerisce che già nel cuore di questo esempio si trova quella che più tardi, in *Al di là del principio di piacere*, diventerà la nozione freudiana di ripetizione traumatica, e specialmente gli incubi traumatici che, dice Freud, « risvegliano il sognatore con un nuovo spavento ». <sup>46</sup> (UE, 92)

All'inizio del settimo capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*, Freud riporta un sogno che gli è stato raccontato “da una paziente che a sua volta l’aveva sentito a una conferenza sul sogno”:

un padre ha vegliato giorni e notti intere accanto al letto del suo del suo bambino malato. Dopo la sua morte, va a riposare in una stanza attigua, lasciando però la porta aperta per poter gettare dalla sua stanza uno sguardo in quella dove giace nella bara, attornata da grandi candele, la salma del figlio. Un vecchio è stato incaricato della veglia e gli siede accanto mormorando preghiere. Dopo alcune ore di sonno, il padre sogna che *il bambino è accanto al suo letto, lo prende per un braccio e gli bisbiglia pieno di rimprovero: “Babbo, non vedi che brucio?”* Si sveglia, nota una luce chiara che proviene dalla camera mortuaria, accorre e trova il vecchio guardiano assopito, i veli e un braccio del caro defunto bruciati da una candela caduta su di essi. <sup>47</sup>

Il sogno sembra sostituire alla manifestazione di desideri interni il riferimento diretto, esplicito a una realtà traumatica esterna. Il riferimento è talmente diretto che il padre stesso si rende conto *nel sogno* di ciò che avviene al di fuori. Pur avendo capito cos'è successo, però, egli continua a sognare. Il sogno, ritardando il risveglio e l'intervento del padre, pone allora a Freud il problema: perché sognare anziché svegliarsi? Freud riconduce inizialmente le cause di questo ritardo all'appagamento dei desideri: immaginando che il figlio gli parli, il padre rianima il figlio morto, e per mantenerlo in vita prolunga il sonno; svegliandosi, al contrario, sarebbe incorso nella dolorosa constatazione della morte, e l'avrebbe accelerata. In sostanza il sogno, mostrando la

---

<sup>46</sup> “While Freud introduces the dream in the *Interpretation of Dreams* as an exemplary (if enigmatic) explanation of why we sleep – how we don't adequately face the death outside of us – Lacan suggests that already at the heart of this example is the core of what would later become, in *Beyond the Pleasure Principle*, Freud's notion of traumatic repetition, and especially the traumatic nightmares that, as Freud says, “wake the dreamer up in another fright”.”

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 465.

realtà del fuoco, cancella la realtà della morte. Non è dunque vero che il padre non veda il figlio bruciare; piuttosto il padre può vederlo bruciare solo nel sogno. Il padre sogna precisamente perché vede che il figlio sta bruciando. Il sogno trasforma la conoscenza della realtà della morte nella finzione dell'animazione. Solo nella finzione del sogno è possibile affrontare la realtà della morte.

Tuttavia, questa prima spiegazione è messa in questione dallo stesso Freud qualche pagina più tardi. Freud individua ora dietro a quel sogno un'altra forza:

possiamo supporre che un ulteriore motivo scatenante nella produzione del sogno fosse il bisogno di dormire del padre. [...] In ogni sogno, proprio come in questo, il desiderio di dormire dà supporto al desiderio inconscio.<sup>48</sup>

Il desiderio di vedere il figlio in vita è inestricabilmente legato a quello di dormire. Quest'ultimo è un desiderio più basilare, comune a tutti i sognatori, e indipendente dai loro desideri inconsci. Si tratta, secondo Caruth, dell'"appagamento del desiderio *della stessa coscienza*" (UE, 95). Ora, secondo Freud,

tutti i sogni servono lo scopo di prolungare il sonno anziché svegliarsi. Il sogno è il GUARDIANO del sonno e non ciò che lo disturba.<sup>49</sup>

Il desiderio "della coscienza in quanto tale" è allora, secondo Caruth, "desiderio [...] *di non svegliarsi*" (UE, 97). La coscienza desidera dunque dormire "anche alle spese di una realtà bruciante [*burning reality*]" ; essa è cioè "legata alla stessa morte a cui volge le spalle" (UE, 97). Secondo Caruth allora,

il sogno non è più legato al desiderio all'interno del mondo inconscio della fantasia della psiche; è piuttosto, Freud sembra suggerire, *qualcosa nella realtà stessa che ci fa dormire*.<sup>50</sup> (UE, 97)

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>50</sup> "The dream is thus no longer simply linked to a wish within the unconscious fantasy world of the psyche; it is rather, Freud seems to suggest, *something in reality itself that makes us sleep.*"

Se per Freud il prolungamento del sogno indica il modo paradossale in cui la coscienza si riferisce alla realtà, per Lacan invece questo esempio sembra poco indicato per confermare la tesi di Freud secondo la quale il sogno è l'appagamento di un desiderio:

Se la funzione del sogno è di prolungare il sonno, se, dopo tutto, il sogno può avvicinarsi tanto alla realtà che lo provoca, non si può forse dire che a questa realtà si potrebbe rispondere senza uscire dal sonno? Dopo tutto, ci sono attività sonnambuliche. La questione che si pone e che, del resto, tutte le precedenti indicazioni di Freud ci permettono qui di produrre è – *che cos'è che sveglia?* Non è forse, *nel* sogno, un'altra realtà? Realtà che Freud descrive così – *Daß das Kind an seinem Bette steht*, il bambino è vicino al suo letto, *ihn am Arme faßt*, lo prende per un braccio e gli sussurra con un tono di rimprovero, *und ihm vorwurfsvoll zuraunt: Vater, siehst du denn nicht*, Padre, non vedi, *daß ich verbrenne?*, che brucio?

C'è più realtà – non vi sembra? - in questo messaggio che non nel rumore con cui il padre identifica la strana realtà di ciò che avviene nella stanza accanto. Non passa forse, in queste parole, la realtà mancata che ha causato la morte del figlio?<sup>51</sup>

Da una parte, nel risveglio è sfidato e contraddetto il desiderio di dormire. Dall'altra, non è tanto la realtà esterna dal sogno, e che nel sogno è compresa, a destare l'interesse di Lacan, quanto piuttosto un'altra realtà, che a differenza della prima appartiene esclusivamente al sogno: quella portata dalle parole del figlio. Ciò che, secondo Caruth, colpisce Lacan è cioè che le parole del figlio veicolino proprio il problema del rapporto tra sonno e risveglio. Anziché rappresentare una realtà esterna, le parole del figlio, all'interno del sogno, affrontano la realtà del sogno stesso. Secondo Lacan, allora, il padre si sveglia *precisamente perché dorme*:

*è il sogno stesso, cioè, che risveglia chi dorme*; ed è in questo paradossale risveglio – un risveglio non ai, ma contro ai desideri della coscienza – che chi dorme confronta la realtà di una morte a cui non può voltare le spalle.<sup>52</sup> (UE, 99).

---

<sup>51</sup> Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi* (1964), trad. it. di Adele Succetti, a cura di Antonio di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003, pp. 56-57.

<sup>52</sup>“It is *the dream itself*, that is, *that wakes the sleeper*, and it is in this paradoxical awakening – an awakening not to, but against, the very wishes of consciousness – that the dreamer confronts the reality of a death from which he cannot turn away.”

Il sogno dunque, risvegliando chi dorme alla realtà della morte, è il luogo in cui si stabilisce “un rapporto *etico* al reale” (UE, 92).

In cosa consiste questo rapporto? Che significato ha questo risveglio? Lacan sembra dirci due cose: anzitutto che, svegliandosi, il padre risponde a un appello che può essere sentito solo nel sogno; e poi che, proprio per questo, il risveglio implica l'impossibilità di un confronto diretto con il reale, e che il reale può essere solo affrontato *partendo* (dal sogno). Il padre, risvegliandosi, non può rispondere alla realtà del sogno, può solo risvegliarsi alla realtà *del passato*, della morte ormai avvenuta del figlio:

Nel suo risveglio, la risposta del padre ripete in un colpo un doppio fallimento nel vedere: un fallimento nel vedere adeguatamente dentro e un fallimento nel vedere adeguatamente fuori.<sup>53</sup> (UE, 103)

Il padre si risveglia dunque per scoprire che, ancora una volta, ha risposto troppo tardi all'appello del figlio.

Se questo sogno non è una finzione, come credeva Freud, è perché anziché rappresentare, il sogno rimette in scena, in questo ritardo, la ripetizione del trauma di aver mancato la morte del figlio. Come scrive Caruth,

la relazione tra il bruciare all'interno e il bruciare all'esterno non è quindi né una finzione (come nell'interpretazione di Freud) né una rappresentazione, ma una *ripetizione* che rivela, nella sua contraddizione temporale, come il legame stesso del padre al figlio – la sua risposta alle sue parole – è collegata al mancare la sua morte.<sup>54</sup> (UE, 100)

È nella ripetizione traumatica dunque, che si istaura il rapporto etico all'altro, che si risponde, inevitabilmente troppo tardi, al suo appello. Il rapporto etico al reale coincide con il rapporto con l'Altro:

---

<sup>53</sup> “In his awakening, the father’s response repeats in one act a double failure of seeing: a failure to see adequately inside and a failure to see adequately outside.”

<sup>54</sup> “The relation between the burning within and the burning without is thus neither a fiction (as in Freud’s interpretation) nor a direct representation, but a *repetition* that reveals, in its temporal contradiction, how the very bond of the father to the child – his responsiveness to the child’s words – is linked to the missing of the child’s death.”

ed è questo legame che il sogno rivela, in maniera esemplare, essere il reale, come un incontro col reale stabilito attorno a un'intima impossibilità.<sup>55</sup> (UE, 103)

Lacan estende quindi la teoria freudiana del trauma a una concezione filosofica più ampia che nella ripetizione vede in gioco il rapporto tra l'inconscio e il reale. In *Al di là del principio di piacere* Freud aveva collegato il trauma all'origine della vita; secondo Lacan, il sogno del bambino che brucia mette il trauma *all'origine della psicanalisi*:

Non è forse degno di nota che, all'origine dell'esperienza analitica, il reale si sia presentato nella forma di quanto c'è in esso di inassimilabile – nella forma del trauma, determinando così tutto il seguito e imponendogli un'origine apparentemente accidentale?<sup>56</sup>

Da una parte, attraverso il concetto di coazione a ripetere, Lacan collega l'interpretazione freudiana del sogno alla “speculazione” di *Al di là del principio di piacere*; dall'altra, attraverso la riformulazione etica dell'idea di sopravvivenza, egli reinterpreta la riflessione contenuta in *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*. La sopravvivenza del padre, infatti,

non deve più essere intesa come un accidentale vivere oltre il figlio, ma piuttosto come un modo di esistenza determinato dalla struttura impossibile della risposta. [...] Lacan, in altre parole, legge la storia del padre come una sopravvivenza inerentemente e costitutivamente legata all'appello di un figlio morto.<sup>57</sup> (UE, 101, 103)

Nell'interpretazione di Lacan, le parole del figlio sono solo un appello a vedere il fuoco dentro il sogno. Secondo Caruth, tuttavia, pur senza percorrerla Lacan apre un'altra possibile strada alla lettura, secondo la quale quelle parole vanno lette anche come appello a svegliarsi al fuoco all'esterno, come imperativo a svegliarsi:

---

<sup>55</sup> “And it is this bond that the dream reveals, exemplarily, as the real, as an encounter with the real established around an inherent impossibility.”

<sup>56</sup> Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, op. cit., p. 54.

<sup>57</sup> “His survival must no longer be understood as an accidental living beyond the child, but rather as a mode of existence determined by the impossible structure of a response. [...] Lacan, in other words, reads the story of the father as a survival inherently and constitutively bound up with the address of a dead child.”

Il figlio ordina al padre, che sarebbe rimasto dentro al sogno per vedere suo figlio vivo ancora una volta, di vedere non dall'interno – l'interno del sogno, e l'interno della morte, che è l'unico luogo dove il figlio può ora essere veramente visto - ma dall'esterno, di lasciare il figlio nel sogno in modo da risvegliarsi altrove. È proprio il figlio morto, il figlio nella sua irriducibile inaccessibilità e alterità, che dice al padre: *svegliati, lasciami, sopravvivivi; sopravvivivi per raccontare la storia di me che brucio*.<sup>58</sup> (UE, 105)

Svegliarsi significa dunque sostenere l'imperativo di sopravvivere<sup>59</sup>. È nella ricezione di quest'appello ("true reception of an address") che avviene "l'incontro del padre con l'alterità del figlio morto".

Il risveglio non è però una ripetizione del trauma della perdita del figlio, ovvero dello stesso fallimento nel vedere. Esso implica infatti una partenza e una differenza: la partenza del padre intimata dal figlio, e la differenza a cui il padre si risveglia, l'intollerabile differenza tra il bruciare dentro e il bruciare fuori, tra il bruciare del figlio prima e dopo la morte. Il risveglio è quindi un atto nuovo (*a new act*), è cioè la trasmissione di questa differenza: ciò che è trasmesso (*passed on*) è la performance di un risveglio che non è situabile né nel bambino né nel padre, ma *tra* di loro, nel movimento stesso – la partenza, la differenza – tra i due, la partenza e la differenza che li separa e, allo stesso tempo, li unisce. Le parole del figlio contengono l'incontro -

---

<sup>58</sup> "The father, who would have stayed inside the dream to see his child alive once more, is commanded by this child to see not from the inside – the inside of the dream, and the inside of the death, which is the only place the child could now be truly seen – but from the outside, to leave the child in the dream so as to awaken elsewhere. It is precisely the dead child, the child in its irreducible inaccessibility and otherness, who says to the father: *wake up, leave me, survive; survive to tell the story of my burning*."

<sup>59</sup> Questa struttura della parola della perdita è fortemente affine a quella descritta da Jean-Luc Nancy a proposito dal *Noli me tangere* in *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003. Nella 'resurrezione' di Nancy si ritrova la stessa idea di prolungamento e di rinnovamento che caratterizzano il resoconto di Freud e Lacan, nonché l'idea di partenza di Caruth: "Il morto [...] non è « morto » una volta per tutte : muore indefinitamente, è colui che non smette di partire. Colui che dice : « Non mi toccare » poiché la sua presenza è quella di una sparizione infinitamente rinnovata o prolungata. *Non mi toccare, non mi trattenere, non pensare di afferrarmi o di raggiungermi, perchè parto verso il Padre.*" ["Le mort [...] n'est pas « mort » une fois pour toutes: il meurt indéfiniment, il est celui qui ne cesse de partir. Celui qui dit: « Ne me touche pas » car sa présence est celle d'une disparition indéfiniment renouvelée ou prolongée. *Ne me touche pas, ne me retiens pas, ne pense ni me saisir ni m'atteindre, car je pars vers le Père*"] (31). Nella resurrezione del corpo è cioè implicita una stessa idea del reale come contatto mancato : "Non venendo a contatto della sua presenza manifesta, accedere alla sua presenza reale, che consiste nella sua partenza" ["Ne venant pas au contact de sa présence manifeste, accéder à sa présence réelle, qui consiste dans son départ"] (28); e una stessa concezione dell'Altro come *indisponibile* : "la « resurrezione è la surrezione, il sorgere dell'indisponibile, dell'altro e di colui che sparisce *nel corpo stesso e come il corpo.*" ["la « résurrection » est la surrection, le surgissement de l'indisponible, de l'autre et du disparaissant *dans le corps meme et comme le corps.*"] (29)

mancato – col reale, un incontro che quelle parole rinnovano, *dovunque il caso le faccia accadere*. Caruth commenta:

L'accidente [in inglese *accident* è sia “incidente” che “accidente” e corrisponde alla *tuché*, accidente, caso, di Lacan] non è una realtà che può semplicemente essere conosciuta una volta per tutte, ma un incontro col reale che deve aver luogo ogni volta di nuovo nell'incidente di dove le parole si dà il caso che cadano [*happen to fall*].<sup>60</sup> (UE, 107)

In conclusione, secondo Caruth la teoria di Lacan è *risvegliata* dalla teoria freudiana del trauma. Lo stesso Lacan, d'altronde, sembra indicare questa conclusione:

La funzione della *tuché*, del reale come incontro – incontro in quanto può essere mancato, in quanto essenzialmente è incontro mancato – si è presentata inizialmente, nella storia della psicoanalisi, in una forma che, da sola, basta a destare la nostra attenzione – quella del trauma. (TA, 53-54)

Per Lacan la teoria del trauma è già *contenuta* nell'*Interpretazione dei sogni*, all'interno della teoria dell'appagamento dei desideri. Lacan sembra dunque dirci che, nelle parole di Caruth,

il testo freudiano [...] è il sito di un trauma, un trauma che sembra essere situato nell'impatto della teoria del trauma sulla stessa teoria psicanalitica del sogno.<sup>61</sup> (UE, 109)

Il testo di Freud entra in risonanza con l'oggetto della sua indagine: non soltanto parla del trauma ma il trauma parla attraverso di esso.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> “The accident is not a reality that can simply be known once and for all, but an encounter with the real that must take place each time anew in the accident of where the words happen to fall.”

<sup>61</sup> “The Freudian text, Lacan seems to be telling us, is the site of a trauma, a trauma that appears to be located in the impact of the theory of trauma on the psychoanalytical dream theory itself.”

<sup>62</sup> Il libro di Caruth attribuisce e, a sua volta, richiede una particolare attenzione ad alcuni termini. Da un lato, l'obiettivo di Caruth è analizzare “il potenziale retorico e la risonanza letteraria” (*the rhetoric potential and the literary resonance*) di quattro concetti-chiave (“*key-figures*”): *partenza, caduta, bruciare, risveglio* (*departure, falling, burning, awakening*) (UE, 5). Dall'altro, vi ricorrono due espressioni metaforiche cariche di significato: “risuonare” (*to resonate, to be resonant*) e “parlare attraverso” (*to speak through*), come opposto di “parlare di” (*to speak about*). La prima indica che il testo - letterario, teorico o psicanalitico - “entra in risonanza” con il soggetto che tratta, ovvero che il funzionamento di ciò che sta all'occorrenza analizzando riverbera ed è dunque ripetuto nella struttura del

\*\*\*

In *Unclaimed Experience*, Caruth analizza quasi esclusivamente le tesi e la struttura retorica di testi teorici. Un solo capitolo – il secondo - è dedicato alla lettura di un testo narrativo, il romanzo-film *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais e Marguerite Duras. Sarebbe dunque che l'analisi del testo letterario occupi una parte minoritaria della sua ricerca. È tuttavia necessario dire che, da una parte, come si è visto, i testi teorici sono considerati nel loro funzionamento retorico; Caruth individua le proiezioni del tema sulla superficie del testo, ovvero le implicazioni e le aderenze di tematica e retorica. Una distinzione netta tra opere letterarie e opere teoriche non è dunque possibile, perché esse si incontrano sul terreno del funzionamento testuale. Dall'altra parte, la stessa Caruth insiste sul fatto che l'esperienza traumatica può essere reclamata solo attraverso il linguaggio letterario:

Questa domanda [...], che avvenga all'interno di un testo strettamente letterario o in uno più deliberatamente teorico, non può mai essere posta in una maniera diretta, ma deve, di fatto, anche essere parlata in un linguaggio che è sempre in qualche modo

---

testo stesso. La *risonanza* è l'incontro di due frequenze (vibrazioni, suoni) che risulta in una frequenza maggiore rispetto alla somma delle due singole vibrazioni. L'espressione indica dunque una corrispondenza di tematica e retorica, cioè un punto di contatto tra significato (il fenomeno trattato) e significante (il testo teorico). Un esempio di tale contatto è contenuto in *Al di là del principio di piacere* dove Freud parla della partenza dal luogo del trauma. Come ha osservato Jacques Derrida (in *Speculare – "su Freud"* [1980], trad. it. di Leone Gazziero, Milano, Raffaello Cortina, 2000), abbandonando le nevrosi di guerra che non ha finito di spiegare, che sono rimaste per il momento incomprensibili, per dedicarsi allo studio del *Fort-da*, il testo di Freud parte apparentemente illeso dal luogo dell'evento traumatico, che è sia il luogo in cui si parla (Freud parla) del trauma, che il luogo traumatico della (per la) psicanalisi, dal momento che è il luogo in cui qualche cosa (e cioè il problema posto dalle nevrosi traumatiche) si presenta ma rimane inconcepibile, ci elude. Come sostiene Caruth, è lo stesso problema del trauma ad essere traumatico per la psicanalisi: è una forza che la deve riguardare ma che finisce inspiegabilmente per mancarla, o meglio per mancarla a causa della sua inspiegabilità. Il senso della seconda metafora – *to speak through* – sta precisamente in questa dimensione del testo (in questo caso teorico). Abbandonando le nevrosi di guerra il testo smette di parlare del (*about*) trauma, ma è proprio in questa partenza che il trauma – che è l'oggetto del testo - illustra il suo funzionamento, rivela la sua forza, manifesta il suo meccanismo nel testo stesso: in quel movimento il trauma parla attraverso (*through*) il testo. Il testo è attivo quando parla di (*about*) qualcosa, ma si fa passivo quando si fa luogo di una forza che parla attraverso (*through*) di esso. Inversamente, il testo, senza saperlo, parla attraverso quella stessa struttura (in questo caso traumatica) che è il suo oggetto di studio (ma senza dirla). Questo secondo senso del parlare attraverso, come "riporto" (Derrida) del *tema* sul/nel *rema* (come aderenza, contatto, di tematica e retorica) è particolarmente rilevante ai nostri fini, dal momento in cui la maggior parte dei testi considerati non parla di trauma, non lo descrive, non lo racconta, ma ne adotta il funzionamento.



letterario: un linguaggio che sfida la nostra comprensione nello stesso momento in cui la reclama.<sup>63</sup>(*UE*, 5)

Si tratta allora di capire le implicazioni della teoria elaborata da Caruth e di individuarne i vantaggi e i limiti nell'ambito letterario. Cercheremo quindi di contestualizzarla soffermandoci sull'applicazione del modello traumatico freudiano al funzionamento narrativo proposta da Peter Brooks in *Reading for the Plot* (1984). Rispetto alla generalizzazione del modello operata da Brooks, la teoria di Caruth è applicata ad un testo propriamente traumatico. In un secondo momento, considererò la sua lettura di *Hiroshima mon amour* per capire quale sia, secondo Caruth, l'impatto del trauma sulla creazione letteraria. Si vedrà che è necessario estendere questo approccio per rendere conto del ruolo della fantasia in un testo *specificamente* – e non, come dice Caruth, “in qualche modo” (*somehow*) - letterario.

## 2. La possibilità della fine: trauma e movimento narrativo

### 2. 1. Peter Brooks e la ‘trama maestra’ di Freud

Peter Brooks è stato fra i primi a individuare nel modello di trauma elaborato da Freud lo strumento ideale per la comprensione della dinamica narrativa.<sup>64</sup> L'applicazione di *Al di là del principio di piacere* al testo letterario gli ha permesso di superare la concezione statica della narrativa tipica dello strutturalismo. In effetti, secondo Brooks, il testo di Freud incoraggia l'assimilazione del problema della *fine della vita umana* a quello della *fine dei romanzi*.<sup>65</sup> Come si è visto, Freud aveva esteso l'analisi delle nevrosi “traumatiche” e “di destino” all'intera dinamica della vita

---

<sup>63</sup> “Such a question, I will argue, whether it occurs within a strictly literary text or in a more deliberately theoretical one, can never be asked in a straightforward way, but must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary: a language that defies, even as it claims, our understanding.”

<sup>64</sup> Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995 (2° ed. 2004).

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 104.

pulsionale. La coazione a ripetere che caratterizza i sogni traumatici determina, secondo Freud, un ritardo nel raggiungimento della morte. L'energia in eccesso, cioè libera (o "non legata"), che col trauma ha fatto irruzione nella psiche è sottoposta a un lavoro di legatura, terminato il quale essa può essere "scaricata". Questo scarico, a sua volta, permette la morte, che consiste nella realizzazione della pulsione a raggiungere uno stato di quiete precedente. I traumi determinano la pulsione di morte, la intensificano, sono il momento in cui la pulsione di morte è più forte e allo stesso tempo la morte è più lontana. L'organismo è in una condizione paradossale: l'evento traumatico l'ha posto nell'immediata vicinanza della morte, eppure, allo stesso tempo, costringendo la psiche alla legatura, il trauma l'ha ritardata e allontanata. La forza della pulsione è proporzionale alla distanza instaurata dalla legatura tra il momento del trauma e quello della morte. A sua volta, tale distanza (e tale lavoro) è inversamente proporzionale alla distanza dalla morte a cui il trauma ha posto l'organismo.

Secondo Brooks, l'articolazione di inizio, metà e fine in cui consiste la trama romanzesca è determinata dal desiderio della fine. Il testo funziona come un organismo, ed è animato da una pulsione di morte narrativa: tende cioè a ristabilire lo stato di quiete che ne precede la nascita, la cui alterazione coincide con l'avvio della storia. Tuttavia, l'organismo non si accontenta di qualunque fine (di una fine qualunque), ma sceglie la fine adatta<sup>66</sup>. Allo stesso modo, gran parte del lavoro della trama consiste nell'evitare il pericolo di una morte sbagliata. In effetti, la deviazione coincide con il pericolo di una morte anticipata. I momenti di pericolo, in cui il romanzo sfiora la morte e la evita, equivalgono a delle esperienze traumatiche. Le diversioni del racconto dalla linea retta che conduce alla morte (alla fine del romanzo) corrispondono cioè alle esperienze traumatiche che determinano la pulsione di morte – che aumentano il desiderio della fine rendendola presente e poi allontanandola, approssimandola e differendola. In effetti, come osserva Laplanche, il trauma funziona come un *détour*:

Ogni essere vivente aspira alla morte in ragione della sua tendenza *interna* più fondamentale, e la diversità della vita, come l'osserviamo nelle sue molteplici forme, non fa mai altro che riprodurre una serie di metamorfosi fissate nel corso dell'evoluzione,

---

<sup>66</sup> In *Speculare - su "Freud"*, Jacques Derrida ha assimilato la predeterminazione della propria fine descritta da Freud alla scena del lascito, dell'eredità, e della *cartolina (carte postale)*: "bisogna quindi [...] inviarsi il messaggio della propria morte" (114).

deviazioni [*détours*] avventizie provocate da questo o quel trauma, questo o quell'ostacolo supplementare.<sup>67</sup>

Il trauma costituisce dunque, nella storia di una vita, una deviazione (*détour*) "avventizia". La *diversione* origina la diversità (*diversité*) della storia, ed è associata alla *differenza*, cioè al differimento supplementare (*supplémentaire*).

Freud, si è detto, aveva integrato le nevrosi traumatiche nel contesto più ampio della vita pulsionale. Nei termini di Caruth, era *partito* dall'esperienza del trauma per spiegare la dinamica della vita<sup>68</sup>. Con un movimento analogo, applicando il modello freudiano, Peter Brooks è partito dalla narrazione traumatica alla ricerca di una comprensione generale della trama romanzesca. Pur occupandosi del funzionamento traumatico della letteratura in generale (o forse proprio per questo), Brooks non rende conto della singolarità dei testi traumatici, ovvero di quei testi che raccontano un trauma. Concentrandosi sul problema del desiderio narrativo in quanto *desiderio della fine*, entrambi assimilano la specificità del trauma nella continuità della storia. Ma come si devono leggere allora quei testi che mettono in atto una feroce resistenza alla fine, che mettono in questione la possibilità stessa del movimento narrativo? Su questa domanda si incentrerà la lettura dell'opera di Samuel Beckett e di Alain Robbe-Grillet che proporremo rispettivamente nel secondo e nel terzo capitolo.<sup>69</sup>

Sia Freud che Brooks ci indicano la strada, dicendoci che tra trauma e fine c'è un rapporto indissolubile: il trauma è, allo stesso tempo, un ostacolo sulla via della fine e

---

<sup>67</sup> Jean Laplanche, "Pourquoi la pulsion de mort?", in *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970, p. 165.

<sup>68</sup> Questo passaggio è ben esemplificato dall'improvviso abbandono dal problema delle nevrosi traumatiche per passare alla celebre analisi del gioco del rocchetto: "A questo punto propongo di abbandonare l'oscuro e tetro argomento della nevrosi traumatica e di studiare il metodo di lavoro che l'apparato psichico adotta in una delle sue prime attività normali: il gioco dei bambini." (*ADL*, 26). Questo 'abbandono' è stato notato da diversi commentatori, tra i quali Derrida (*Speculare* – "su Freud", op. cit., pp. 47-48) e da Caruth (*UE*, 116). Freud lascia dunque il problema della coazione a ripetere, ovvero della ripetizione *letterale* dei sogni: questa ripetizione sembra escludere il lavoro di assimilazione del trauma – la "perlaborazione" che per Freud è presupposto del ricordo -, ed impedire cioè la legatura che è sola condizione del raggiungimento della fine. Cfr. Sigmund Freud, "Ricordare, ripetere, perlaborare" (1914), in *Opere*, vol. 7, *Totem e tabù e altri scritti, 1912-1914*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 353-361. In questo passaggio dall'adulto al bambino si preannuncia uno dei problemi fondamentali della teoria del trauma, sul quale tornerò più avanti, ovvero l'alternanza, all'interno dell'opera di Freud, di due modelli traumatici distinti e apparentemente incompatibili: quello infantile, associato alla rimozione, e quello adulto, esemplificato nella sua opera dall'incidente ferroviario.

<sup>69</sup> Non casualmente Beckett e Robbe-Grillet sono i primi due scrittori considerati da Brooks nella "Conclusione" del suo studio: sono cioè i due autori su cui il suo studio si chiude, ovvero i primi che la sua analisi 'esclude'. Brooks, *Trame*, op. cit., pp. 327-331.

un catalizzatore di quella forma paradossale di nostalgia dell'origine che è la pulsione di morte. Se testo letterario e figurativo condividono, come sostiene Brooks, il funzionamento dell'apparato psichico, allora la resistenza alla fine, l'immobilità del racconto andranno letti come *sintomi* di un trauma, che determina l'impossibilità della storia e la ripetizione letterale nel testo. L'analisi della forma traumatica deve dunque ridurre l'estensione del modello freudiano: deve cioè, per poterlo applicare, operare una restrizione simmetrica all'estensione di Freud e Brooks. Interrogarsi sulla possibilità del racconto traumatico significa domandarsi come la coazione a ripetere, cioè la ripetizione *letterale* dell'evento traumatico, possa conciliarsi con le necessità della creazione romanzesca. È questo l'interrogativo posto dalle opere di Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet e Robert Morris.

## 2. 2. Etica e creazione letteraria. L'apporto teorico di Caruth

È in base a questi problemi che si misura l'apporto della lettura di Caruth. Nella sua analisi di *Hiroshima mon amour* di Duras e Resnais, Caruth ha ristretto il modello freudiano al racconto di un trauma<sup>70</sup>. Hiroshima è infatti il teatro di un doppio trauma. Dopo la seconda guerra mondiale, un'attrice francese vi incontra un architetto giapponese.<sup>71</sup> La loro storia d'amore ripercorre gli orrori della guerra: dapprima si instaura, tra i due amanti, un dialogo sulla possibilità di vedere la storia, e un questionamento dell'associazione di vista e comprensione, su cui si fonda la possibilità della testimonianza. In seguito, la donna racconta il proprio passato, e cioè la storia del suo amore per un soldato tedesco durante l'occupazione tedesca a Nevers e della sua tragica fine, con la sua uccisione il giorno della Liberazione. Il racconto di quest'amore coincide con la nuova avventura amorosa con il giapponese. Hiroshima è cioè il luogo di un doppio tradimento, al contempo erotico e narrativo: raccontando il suo amore per un soldato tedesco ucciso al momento della liberazione, Lei è consapevole di tradirne la memoria. La nuova storia d'amore e il racconto di quella passata hanno la stessa funzione, lo stesso esito, e cioè l'oblio.

---

<sup>70</sup> "Literature and the Enactment of Memory: Duras, Resnais, *Hiroshima mon amour*" (UE, 25-56).

<sup>71</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.

Secondo Caruth, il testo pone il problema di “come si può raccontare senza tradire il passato”. Questo sembra anche il problema del film, dal momento che pur essendo ambientato e dedicato a Hiroshima, esso racconta la storia di Nevers. Il racconto di Nevers è cioè, letteralmente, un domanda *posta a Hiroshima*. Sorge allora una seconda domanda: come si può essere fedeli al passato senza raccontarlo direttamente? *Hiroshima mon amour*, sostiene Caruth, “esplora le possibilità di una storia fedele nel suo stesso modo indiretto di raccontare.”<sup>72</sup> (UE, 27) Il racconto di Nevers, e il conseguente tradimento del corpo del soldato – “the necessary betrayal of bodily sight” (UE, 33) – può avere luogo soltanto a Hiroshima, e cioè nel luogo di un altro trauma. Il racconto del trauma può solo essere contenuto nell’appello al trauma dell’Altro. Il superamento coincide cioè con l’accesso a “una storia più ampia” (“a larger history”, UE, 31).

L’attenzione di Caruth si concentra su un testo particolare nella misura in cui, in *Hiroshima mon amour*, l’esperienza traumatica è raccontabile e raccontata. Mettendo in atto “l’inevitabile necessità della memoria”, il racconto di Lei supera la malinconia e integra il passato nella continuità di una storia dotata di una fine. Come si conviene, il romanzo di Duras ha un’inizio, una metà e una fine. All’inizio, Lei non è in grado di distinguere il corpo morto del soldato dal proprio corpo vivente. Questa confusione è sintomo di una reazione malinconica:

Le moment de sa mort m’a échappé vraiment puisque... puisque même à ce moment-là, et même après, oui, même après, je peux dire que je n’arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien...<sup>73</sup>

L’elaborazione della perdita porta però al superamento della malinconia e alla progressiva distinzione dei corpi. Al momento di uscire dalla cantina, Lei riprende a vedere, a distinguere, e a ricordare:

Je commence à voir.

---

<sup>72</sup> “*Hiroshima mon amour* explores the possibilities of a faithful history in the very indirectness of its telling.”

<sup>73</sup> Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 100.

Je me souviens avoir déjà vu - avant – avant – pendant que nous nous aimions,  
pendant notre bonheur.

Je me souviens.

Je vois le jour.

Je vois ma vie. Ta mort.

Ma vie qui continue. Ta mort qui continue.<sup>74</sup>

In quest'implicazione di vista e memoria, vedere implica ricordare (si noti il passaggio da “vedere” a “ricordare di aver visto” a “ricordare” *tout court*), e distinguere corrisponde a separarsi. Questa separazione è il primo passo verso l'oblio:

Ah, c'est horrible. Je commence à moins bien me souvenir de toi... Je commence à t'oublier.<sup>75</sup>

Inconcepibile a Nevers, il trauma è diventato raccontabile a Hiroshima. La storia può dunque raggiungere la fine, che coincide con l'oblio dell'amore passato:

J'ai raconté notre histoire.

Je t'ai trompé cette nuit avec cet inconnu.

J'ai raconté notre histoire.

Elle était, vois-tu, racontable.

[...] Regarde comme je t'ai oublié.<sup>76</sup>

Il racconto di Nevers è dunque, un racconto *liberatore*. Non è un caso che l'uscita dalla malinconia coincida con la Liberazione; nella cronologia del romanzo, la liberazione dal passato di Nevers coincide con il bombardamento di Hiroshima che segna la fine della guerra.

*LUI*. Qu'est-ce que c'était pour toi, Hiroshima en France? – *ELLE*. La fin de la guerre, je veux dire, complètement.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 48.

Permettendo l'elaborazione e l'integrazione del passato nella memoria di "una storia più grande", il racconto finisce per trascendere la letteralità del trauma. Rappresentando l'infedeltà della memoria il romanzo di Duras – e il film di Resnais – sembrano tradire il problema centrale della memoria traumatica.

Questo problema, già indicato da Freud in *Al di là del principio di piacere*, è il centro stesso della teoria del trauma di Caruth: si tratta della *letteralità* del sogno traumatico e del ritorno del rimosso. Come si è visto, la latenza è, per Caruth, ciò che preserva l'evento traumatico nella sua letteralità, evitando l'elaborazione dell'esperienza. È quindi la garanzia e lo strumento di una fedeltà assoluta della memoria. Al contrario, il racconto di *Hiroshima mon amour* segna il passaggio dalla ripetizione letterale all'elaborazione simbolica.<sup>78</sup> Il "necessario tradimento della vista del corpo" corrisponde, per Caruth, al "movimento inevitabile dalla vista e comprensione letterale a quella figurata"<sup>79</sup> (UE, 32).

Tuttavia, Caruth non sembra soffermarsi sulla forma di questo tradimento per chiarire quale ruolo vi svolga l'atto narrativo – per chiarire cioè in che modo il narrare

---

<sup>78</sup> Per Dominick LaCapra i due concetti di *ripetizione* e *perlaborazione* esposti da Freud in "Ricordare, ripetere, perlaborare" sono fondamentali nell'applicazione del concetto di trauma agli studi storici. Essi corrispondono, secondo LaCapra, ai due principali modi di intendere il trauma e la sua scrittura. Normalmente, la ripetizione implica un'assenza di elaborazione e dunque di lavoro da parte della psiche: non è dunque un *processo*, ma uno *stato* assimilabile alla malinconia. Al contrario, l'elaborazione è assimilabile al lavoro del lutto, ovvero la rescissione libidica dei legami con l'oggetto perduto che risulta nella fine del lutto e nell'integrazione della perdita nel tessuto della memoria. Cfr. Freud, "Lutto e malinconia" (1917), in *Opere*, vol. 8, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti, 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 102-118. Secondo LaCapra però la loro distinzione è molto labile: da un lato anche la coazione a ripetere è un processo, benché non "teleological or developmental"; dall'altro la perlaborazione è un processo che non ha – e non deve avere – fine, perché solo una "narrazione redentiva" può raggiungere una distanza sicura dal passato, che la metta al riparo da ritorni. Questa narrazione redentiva non è possibile: il principale insegnamento che si può trarre dalla Shoah è infatti, secondo LaCapra, che la ragione illuministica non aveva ragione di sentirsi al riparo da ritorni del passato come quelli che hanno distinto il nazismo. (Per questa "sopravvivenza del passato" della mitologia nel presente del nazismo cfr. Carlo Ginzburg, "Mitologia germanica e nazismo" (1984), in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 210-238). LaCapra identifica il lavoro storico con la perlaborazione (*working thought*), in cui rimangono però componenti di ripetizione (*acting out*). Essendo lo storico, specialmente lo storico dell'Olocausto, sottoposto all'inevitabile *transfert* del proprio oggetto di studio, essendo dunque la coazione a ripetere parte della scrittura di storia, il lavoro storico in quanto perlaborazione (*working thought*) cerca di moderare, senza voler né poter eliminare, questo trasferimento (*trasference*) per acquisire una distanza etica dall'evento studiato, un distacco che permetta l'azione, e cioè "il passaggio da vittima a agente". Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 141-153. Paul Ricoeur fa coincidere la storia in quanto lavoro della memoria con il lavoro del lutto in *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato* (1998), trad. it. di Nicoletta Salomon, Bologna, Il Mulino, 2004.

<sup>79</sup> "The inevitable movement from literal to figurative sight and understanding."

tradisce il passato. Non si pone cioè il problema della responsabilità della forma<sup>80</sup>. Sposta invece l'attenzione da un problema inerente al testo, contenuto nei suoi confini, a un problema 'intertestuale': è la trasmissione del passato traumatico attraverso la sua ripetizione, che costituisce per Caruth il luogo e il lavoro della memoria. In effetti, come si è visto, nell'analisi della teoria del trauma di Freud e di Lacan, Caruth ha sostenuto che il trauma implica una doppia dimensione: non è solo l'evento che è traumatico, ma anche il fatto di essergli sopravvissuto. Il romanzo di Duras giustifica questa lettura: in esso, sono la sopravvivenza e l'oblio che ne consegue a essere traumatici, a costituire l'orrore ("c'est horrible, je commence à t'oublier.") In altri termini, ciò che è orribile a Hiroshima e Nevers, è l'inevitabile necessità dell'oblio:

*LUI. Dans quelques années, [...] je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli.*<sup>81</sup>

Il paradosso della memoria messo in atto da *Hiroshima mon amour* è che ciò che si ricorda non è l'orrore di Hiroshima o di Nevers, ma l'orrore del loro tradimento.

Se il racconto del trauma tradisce la letteralità dell'esperienza sussumendo "l'evento della morte nella continuità della storia della sua vita"<sup>82</sup> (*UE*, 32), questo tradimento a sua volta costituisce un trauma. È la sopravvivenza che è ripetuta (*enacted*) nel racconto del trauma: quest'ultimo diventa a sua volta traumatico precisamente perchè, tradendo la letteralità dell'evento, ripete *letteralmente* il trauma della sopravvivenza:

Elle livre à ce Japonais – à *Hiroshima* – ce qu'elle a de plus cher au monde, son expression actuelle même, sa *survivance* à la mort de son amour, à *Nevers*.<sup>83</sup>

Il trauma della sopravvivenza è *letteralmente* consegnato (*livré*) a Hiroshima.<sup>84</sup> Tradita a livello dell'esperienza, la fedeltà letterale è preservata nel racconto ad un altro,

---

<sup>80</sup> La formulazione più nota del rapporto tra forma e responsabilità, e cioè del tradimento della contingenza da parte del racconto, è contenuta in un celebre passo della *Nausea* di Sartre. Brooks vi si sofferma in "Una trama maestra. Freud come modello per la narrativa", in *Trame*, op. cit., pp. 101-103.

<sup>81</sup> Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 105 (corsivi miei).

<sup>82</sup> "[T]he insistence of her seeing in this story, as the inevitable movement from literal to figurative sight or understanding, subsumes the event of death in the continuous story of her life".

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>84</sup> Giorgio Agamben ha ben illustrato questa 'idea della prosa': rispondendo alla domanda "a che cosa resta fedele un poeta?", Agamben parla dell'oblio come modo della tradizione, e ricorda come un



restituita *in extremis*, l'oblio essendo diventato, nelle ultime parole del romanzo, "ciò che ha di più caro al mondo". La fedeltà, l'attaccamento letterale all'oblio ha sostituito l'attaccamento al soldato (inteso letteralmente come contatto con il suo corpo morto).

La dimensione etica del racconto messa in scena da *Hiroshima mon amour* è dunque consustanziale alla teoria del trauma sviluppata da Caruth. A sua volta, la fedeltà di Caruth al testo di Duras la spinge a includere e sublimare la letteralità del trauma nella storia più grande della sua trasmissione. Il trauma smette di essere situabile in una persona, in un racconto, ma si preserva nel continuo passaggio ("passing on", dice Caruth) dell'esperienza. Il tradimento implicito nel racconto è letteralmente *contenuto* nella catena delle testimonianze. Secondo una logica supplementare, nell'appello all'Altro, nell'apostrofe, il racconto inganna il tradimento<sup>85</sup>.

---

glossario medievale traducesse *dementecare*, che nell'uso andava sostituendo *oblivisci*: *dementecastis* con: *oblivioni tradidistis*, « hai dimenticato », « hai consegnato all'oblio ». La tradizione è un tradimento, e, inversamente, l'oblio, il tradimento è un atto, una responsabilità, una *consegna*. Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Macerata: Quodlibet, 2002, p. 27. Il lessico di Duras è qui complementare a quello di Caruth: ad essere consegnato (*livré*) col racconto, nel romanzo di Duras è il bagaglio non reclamato (*unclaimed*) del trauma.

<sup>85</sup> È stato più volte notato che la riflessione di Caruth sul trauma è strettamente imparentata alla decostruzione di Paul de Man, di cui Caruth è stata allieva e a cui ha dedicato il suo primo libro, *Empirical Fictions: Locke, Kant, Woodsworth, Freud*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989. Come ha detto LaCapra, "la sua versione della teoria del trauma, così come quella di Shoshana Felman, può a sua volta essere interpretata come un intricato spostamento e travestimento [*disguise*] della variante demaniana della decostruzione." (LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. 107.) Il contributo di Caruth è così ridotto per presunta mancanza di originalità e derivazione – una doppia derivazione da un presunto originale derridiano, essendo la traduzione (*version*) di una sua variante (*variant*) -, nonché per una certa malafede, implicita nella presunta dissimulazione (travestimento, *disguise*) delle fonti (che, al contrario, sono dichiarate fin dalla dedica). Al di là del fatto che ogni teoria ha un'origine e che non è l'origine che ne determina la validità, lo stesso LaCapra finisce per smentirsi quando afferma, come anche in questo caso hanno fatto altri, che "quando si legge il primo Derrida, si può sostenere (com'è stato fatto) che spesso suona come un allusivo e indiretto discorso da sopravvissuto, dove la fonte del problema non è mai menzionata. Ma in qualche modo si ha l'iscrizione di effetti post-traumatici nella scrittura" (173). Non soltanto la successione stabilita in precedenza tra teoria e trauma è rovesciata (per cui non si capisce se la riflessione sul trauma viene da Derrida o se la riflessione di Derrida viene da un trauma), ma in più l'accusa di dissimulazione della fonte cade sullo stesso Derrida, e LaCapra cade in un'inutile e interminabile caccia alle streghe, dissimulata a sua volta da archeologia dell'origine. Ma questo è il problema, certamente derridiano, di *ogni* archeologia dell'origine.

### 2. 3. Al di là di Caruth. Letteralità ed elaborazione

Come si è visto sin qui, l'oggetto dell'attenzione di Caruth in *Unclaimed Experience* non è tanto l'elaborazione letteraria dell'evento quanto l'aspetto etico della testimonianza<sup>86</sup>. L'analisi di Caruth contiene però un'indicazione fondamentale per la definizione del rapporto tra trauma e creazione letteraria. Brooks aveva fornito (attraverso Freud) la prima indicazione essenziale per la ricerca del trauma *nel testo* (e non nella sua trasmissione), dicendo che il trauma ostacola la fine del racconto. Questo ci ha permesso di considerare la mancanza di fine come possibile sintomo di un trauma. Per parte sua, sottolineando l'inevitabile necessità dell'oblio, Caruth ci fa capire che l'evento traumatico si preserva nella sua letteralità solo nella misura in cui resta non detto. Se l'esperienza traumatica può secondo Caruth solo essere detta, e tradita dicendola, si assiste allora a un paradosso: un testo letteralmente traumatico, oltre a non finire, non racconta il trauma; è invece traumatico se resiste alla fine e al movimento dalla vista letterale alla comprensione metaforica. Due problemi però si pongono: a livello psicanalitico, è possibile che i sogni traumatici consistano nell'esatta ripetizione dell'evento che ha scatenato la nevrosi? A livello letterario, è possibile un ritorno letterale del trauma attraverso la narrazione? Freud e Caruth sembrano pensare che il trauma è un'esperienza che sfida l'elaborazione e dunque anche l'interpretazione. Sembra allora che il romanzo di Duras considerato da Caruth non confermi la sua stessa teoria. A mio avviso questo disaccordo tra teoria e esempio indica un problema più grande, e cioè l'applicabilità del concetto di trauma a un testo letterario. Se trauma e

---

<sup>86</sup> A causa del suo apparente e relativo disinteresse per i problemi letterari e le implicazioni immaginative impliciti nella "scrittura di storia" (a causa cioè dell'attenzione riservata alla letteralità testimoniale a scapito dell'elaborazione letteraria), Ruth Leys considera quella di Caruth "una versione estremamente letterale [*literalist*] della storia come *cronaca*, concepita come un metodo non soggettivo, non narrativo e non rappresentazionale di memorializzare il passato" e la collega così alla tradizione degli *Annales*. Leys, *Trauma*, op. cit., p. 273. L'esempio più conosciuto della posizione opposta, ovvero della dimensione "radicalmente costruttivista" (LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. 8) del discorso storico è rappresentato da Hayden White, in particolare *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973. Ai nostri scopi è opportuno sottolineare, con LaCapra, che "non si dovrebbe confondere il contrasto tra letterale [*literal*] e figurato [*figurative*] con quello tra il fattuale [*factual*] e il fittivo [*fictive*]. Asserzioni di fatti o rivendicazioni di verità possono essere veicolate in un linguaggio figurato. Inversamente, la finzione (*fiction*) può essere scritta in un linguaggio non figurativo, "letterale", ovvero in un linguaggio che cerca di eliminare o di rendere banali tutte le metafore (come, in maniere diverse, nella scrittura di Flaubert, Kafka, o Beckett)". LaCapra, *Writing History*, op. cit., p. 13.

parola sembrano escludersi è perché il trauma è contenuto dal testo, nel testo, e la narrazione fa schermo contro il ritorno del rimosso. È allora opportuno analizzare il rapporto che si instaura nella letteratura traumatica tra narrazione e rimozione, tra fantasia e difesa, e più in generale tra creazione e psicanalisi. Si tratta di passare dalla concezione etica della letteratura come testimonianza, che sottende l'analisi di Caruth, a un'idea di letteratura come resistenza alla memoria e difesa dall'inconscio.

In effetti, la teoria di Caruth si fonda su uno dei due modelli traumatici elaborati da Freud, ovvero il trauma adulto, determinato da disastri meccanici o da esperienze di guerra, discusso in *Al di là del principio di piacere*. Questo modello implica una certa definizione di latenza e di ripetizione. La latenza preserva l'evento nella sua letteralità: dopo la latenza e grazie ad essa (e a quella che Caruth chiama "latenza inerente" all'esperienza traumatica, al fatto cioè che l'evento sia mancato quando accade), l'evento ritorna esattamente nella forma originaria. Vista la parziale aporia della teoria di Caruth, ci sembra opportuno prendere in considerazione un secondo modello di rimozione proposto da Freud e formulato nella teoria della seduzione infantile. Secondo questa teoria, un trauma originario determinerebbe la costituzione dell'individuo: esso è contenuto nella scena di seduzione del bambino da parte dell'adulto. Tale seduzione non è percepita come traumatica al momento in cui è esperita, ma le viene attribuito un significato traumatico *a posteriori*, in corrispondenza dell'inizio della pubertà. In questa latenza (*Nachträglichkeit*) l'organismo mantiene il ricordo di un avvenimento che non è ancora traumatico.<sup>87</sup> L'elaborazione fantasmatica si sostituisce alla realtà dell'esperienza ed è determinata da una latenza sostanzialmente differente da quella del trauma adulto, che manteneva l'evento nella sua letteralità. Questo modello è stato abbandonato a favore della teoria di Edipo, che ne ha mantenuto tuttavia l'idea di rimozione.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> È quanto sostenuto da Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis nella loro ricognizione del significato e della fortuna della teoria della seduzione nell'opera di Freud, in *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme* (1964), Paris, Hachette, 1994.

<sup>88</sup> Non si tratta dunque propriamente di rimozione: "sembra proprio che, per Freud, esso non persista né allo stato cosciente, né propriamente allo stato rimosso [...] l'essenziale è che non è legato al resto della vita psichica. Assistiamo alla formazione di ciò che è designato, negli *Studi sull'isteria*, con il termine « gruppo psichico separato »." Jean Laplanche, "L'ordre vital dans le conflit psychique", in *Vie et mort en psychanalyse*, op. cit., p. 69 (corsivi miei). È quindi tanto più singolare che qualche paragrafo dopo Laplanche affermi: "Così, preservato da ogni usura dal processo di rimozione, il fantasma diventa fonte permanente di eccitazione libera." (170) Piuttosto che essere sintomo di un'oscillazione (freudiana) tra due modelli distinti di trauma o di un ritorno del rimosso, quest'incoerenza testimonia della più generale difficoltà di distinguere i due modelli implicite nella teoria di Freud, su cui torneremo fra poco.

Al fine di rispondere agli interrogativi posti in precedenza, mi sembra essenziale ricorrere a entrambi i modelli, benchè essi rimangano, nell'intero arco della ricerca di Freud, distinti e incompatibili. In questo senso è significativo che, se Caruth insiste sulla literalità dei *flashback* traumatici, Jean Laplanche, a sua volta, neghi la literalità esatta della loro ripetizione, la loro assoluta differenza rispetto alle normali nevrosi, e insista invece sulla loro interpretabilità.<sup>89</sup> Per lo psicanalista francese, i sogni traumatici “sono ripetitivi, ma non esattamente ripetitivi [...] e questa è la differenza che fa tutta la differenza.” È proprio per questo che Laplanche non poteva che essere sorpreso dal rifiuto di Freud di analizzarli:

Questo è molto strano, di vedere Freud affascinato dal contenuto manifesto di quei sogni, e incapace di vedere che persino quei sogni possono essere analizzati. *Sono ripetitivi, ma non sono completamente ripetitivi; c'è sempre qualche punto in cui il metodo analitico può essere usato. E questo lo dimentica completamente.*<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Il flashback di *Hiroshima mon amour* in cui è contenuto il racconto di Nevers avviene sotto ipnosi: per questo Lei prende Lui per il soldato tedesco. “LUI. Quand tu es dans la cave, je suis mort? ELLE. Tu es mort... et...” (Duras, *Hiroshima on amour*, op. cit., p. 87). Non è dunque un *flashback*, come Caruth lo considera. La *trasmissione* letterale del passato non avviene sotto forma di ritorno del rimosso: non è cioè il sogno ad essere letterale, ma l'ipnosi (e forse per questo Caruth non la menziona). Questa *trance* (“Elle ne sort pas de la possession”, p.94) è interrotta dallo schiaffo di Lui, e seguita dall'affermazione da parte di Lei di aver dimenticato e tradito il suo amore passato. Che il racconto sotto ipnosi permetta l'“abreazione” del trauma e il suo oblio è però controverso. Sul dibattito sul ruolo dell'ipnosi per la cura delle nevrosi di guerra dopo la Prima Guerra Mondiale si veda Leys, “Traumatic Cures: Shell Shock, Janet, and the Question of Memory”, in *Trauma*, op. cit., pp. 83-119.

<sup>90</sup> L'intervista di Caruth a Laplanche risulta allora necessariamente in un *incontro mancato*: “*JL*. I traumi trattati da Freud sono traumi adulti. E sono in genere dei grandi traumi, incidenti ferroviari e così via. Ora, sotto quest'aspetto ci sono diversi punti interessanti che devono essere reinterpretati. Primo, Freud dice che i sogni delle nevrosi traumatiche confermano che alcuni sogni non sono l'appagamento di un desiderio. Ma non ha provato a analizzare quei sogni. Li ha semplicemente presi per il loro contenuto manifesto. È molto strano vedere Freud affascinato dal contenuto manifesto di quei sogni e incapace di vedere che anche quei sogni potrebbero essere analizzati. *Sono ripetitivi, ma non sono completamente ripetitivi; c'è sempre qualche punto in cui il metodo analitico può essere impiegato. E questo Freud lo dimentica completamente. [...] CC*. Lei pensa che quello che si chiama *flashback* o ripetizione, il ritorno costante del messaggio nei sogni e così via, può essere inteso come l'imposizione di questa domanda, “cosa vuol dire?” *JL*. Sì. *CC*. In questo caso, se ritorniamo al sogno, lei ha detto che il sogno può essere interpretato. Ma si può reinterpretare il sogno in questo contesto come non esattamente letterale, ma nemmeno come un simbolo nel senso normale, dal momento che ha a che fare con questo messaggio enigmatico? Voglio dire, non c'è ancora una differenza tra gli incubi traumatici e altri tipi di incubo? *JL*. Sì. C'è senz'altro qualcosa che resiste all'interpretazione. Ma abbiamo qualcosa di simile in sogni simbolici, sogni che hanno un contenuto apertamente simbolico: ci sono sogni che ci si impongono per il fatto di contenere temi in cui dopo tutto non c'è niente da interpretare. Anche quella è ripetizione. C'è quest'esperienza nei sogni dei nostri pazienti nevrotici; a volte ci portano un sogno che è così reale, che è una ripetizione di quello che è successo ieri, e dicono “non c'è niente da interpretare”. Quindi sono molto scettico riguardo all'impossibilità d'interpretare quei sogni traumatici. *CC*. Si potrebbe forse dire, però, che gli incubi traumatici sono collegati in modo più diretto al messaggio traumatico originario? *JL*. Sì, ci può essere una scorciatoia tra loro. Ma in quelle scorciatoie bisogna sempre trovare i piccoli dettagli, i

Secondo Laplanche, il trauma è cioè soggetto a elaborazione, e implica una dimensione immaginativa.

Nel testo letterario, quest'elaborazione assume la forma di una partenza dalla letteralità dell'inconscio verso la creazione discorsiva. È stato Jacques Lacan a indicare le modalità e le ragioni di questa dinamica. In "L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud" (1957), Lacan sostiene che il significato inconscio insiste sotto (ma non riesce a sfondare) la barriera che lo separa dal significante (la barra di Saussure) e per questo la forza si trasmette sulla catena che lega i significanti, e si converte così nel movimento del testo.<sup>91</sup> Dunque, secondo Lacan, è impossibile dire il trauma. Questa reintegrazione è una riscrittura piuttosto che una ripetizione o un ricordo: "In fin dei conti direi che si tratta meno di ricordare quanto di riscrivere la storia."<sup>92</sup> Creazione, fantasia sono concepiti da Lacan come strategie di difesa messe in atto dal discorso letterario. Applicando la distinzione tra significato e significante Saussure e quella tra metafora e metonimia di Jakobson, Lacan integra i due modelli proposti da Freud risolvendone l'incompatibilità. Concependo il rimosso come ciò che insiste sotto la catena dei significanti, Lacan ha, secondo Caruth, tentato di "rileggere il modo in cui la rimozione è tradizionalmente intesa attraverso la teoria del trauma".<sup>93</sup> (UE, 135-136) Con quest'operazione decisiva Lacan sposta l'attenzione dalla ripetizione come testimonianza, come trasmissione letterale del trauma, al testo come luogo di resistenza alla memoria.

---

dettagli che cambiano in tali sogni, e sono quei dettagli che cambiano che possono essere il punto di partenza del metodo analitico, che è interpretazione e libera associazione. CC. Vuole dire quello che cambia in essi – JL. Sì, quello che cambia persino in quei sogni. *Freud ha detto che le ripetizioni sono uguali, ma non sono sempre uguali, e questa è la differenza che fa tutta la differenza.*" Cathy Caruth, "An Interview with Jean Laplanche", in Belau e Ramadanovic, *Topologies of Trauma*, op. cit., pp. 116-118 (corsivi miei). *Unclaimed Experience* dimostra che, su questo punto cruciale, Caruth non ha assimilato il contributo di Laplanche.

<sup>91</sup> Jacques Lacan, "L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud" (1957), in *Scritti*, vol. I, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1974, pp. 488-523.

<sup>92</sup> Id., *Il Seminario. Libro I. Gli scritti teorici di Freud, 1953-1954* (1975), ed. it. a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1978, p. 18.

<sup>93</sup> "Jacques Lacan [...] can be seen as attempting to reread the received understanding of repression theory through trauma theory". Non solo Caruth è consapevole dell'oscillazione di Freud tra questi due modelli e del significato della lettura di Lacan, ma individua anche in questa conciliazione uno dei compiti centrali della psicanalisi: "Questo compito è, credo, uno dei problemi principali della psicanalisi di oggi, dal momento che, tra le altre cose, permette una comprensione del perché la teoria del trauma emerge specificamente come comprensione dell'incubo all'interno di una più ampia teoria dei sogni e che prende in considerazione gli effetti dirompenti di realtà esterne in relazione a sistemi simbolici, culturali e di genere più grandi." (UE, 136)

\*\*\*

In questo studio ci proponiamo di analizzare alcuni testi narrativi in cui il recupero di una memoria letterale fallisce, o viceversa, in cui è messo in scena il tentativo – anch'esso, come vedremo, destinato al fallimento - di resistere alla memoria. L'opera di Beckett e di Robbe-Grillet sono casi esemplari di questa doppia impossibilità di frapporre e conservare la distanza tra racconto e storia, tra parola e passato. Si tratterà dapprima di soffermarsi sulle precise strategie attraverso le quali, da *Fin de partie* a *Mal vu mal dit*, i testi di Beckett mettono in atto tale resistenza: ripetizione e esaurimento sono le tecniche retoriche che più si prestano a quest'intenzione. In *L'année dernière à Marienbad* e *La chambre secrète* di Alain Robbe-Grillet, i testi che occuperanno il terzo capitolo, la resistenza al passato ricorre a strategie diverse: essa prende la forma della descrizione e dell'assoluto presente che secondo Robbe-Grillet le corrisponde. In tal senso, *L'année dernière à Marienbad* si distingue nettamente da *Hiroshima mon amour*. Robbe-Grillet e Duras non saranno dunque distinti in base all'appartenenza al movimento del *nouveau roman*, ma in base alla diversa corrispondenza tra strategie testuali e forme della memoria che i loro testi mettono in atto. La rappresentazione del passato, presente in Duras, è negata invece – ma vedremo in che senso - in Robbe-Grillet.<sup>94</sup>

La letteralità del discorso narrativo deriva dalla rimozione del significato inconscio (o, per dirla con Lacan, dell'inconscio come significato). A differenza di Caruth, la ripetizione che accumuna la scrittura di Beckett e di Robbe-Grillet non ripresenta il trauma ma lo copre. Tuttavia anche in questi testi che tengono il passato a distanza, si assiste infine al ritorno del rimosso. Ciò non significa però che con questo ritorno il trauma possa finalmente essere detto e compreso. La rimozione e la latenza non sono infatti gli ultimi baluardi della resistenza al passato. In una seconda reazione di difesa, il

---

<sup>94</sup> Ammettendo l'inevitabile necessità del tradimento, *Hiroshima mon amour* sembra contraddire la definizione della scrittura di Duras in quanto malinconica proposta da Julia Kristeva in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 227-265. Per Michelle Beauclair, invece, la scrittura di Duras mette in scena un lutto interminabile, un indefinito lavoro della memoria che finirebbe per corrispondere, ma solo negli effetti – la mai raggiunta liberazione dal passato -, a una paradossale malinconia. Michelle Beauclair, *Albert Camus, Marguerite Duras, and the Legacy of Mourning*, New York, Peter Lang, 1998. Vedremo a proposito dell'opera di Beckett il rapporto tra memoria traumatica e lutto impossibile. Per una critica della confusione e dell'equivalenza di lutto interminabile e malinconia, si veda LaCapra, *Writing History*, op. cit., pp. 150-153.

rimosso viene sottoposto a una elaborazione che assume la forma del delirio, in cui è *letteralmente contenuta* la verità del passato. In *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, Freud aveva implicato la verità del trauma nella deformazione del delirio:

Fin dove giunge la deformazione, è giusto designarla come *delirio*; per quanto reca il ritorno del passato, la si deve chiamare *verità*. Anche il delirio psichiatrico contiene un pezzettino di verità, e la convinzione del malato si propaga da questa verità fino all'involucro delirante. (UM, 143)

Per capire questa seconda strategia di difesa, cioè l'incorporazione della verità del trauma nel delirio, propongo di ritornare a un testo precedente di Freud che contiene un'indagine del rapporto tra fantasia e difesa. In questo rapporto è in gioco quello più grande tra arte e psicanalisi.

### **3. Da Freud a Warburg. Trauma e animazione dell'immagine**

#### **3. 1. Delirio, fantasia e psicanalisi: la *Gradiva* di Jensen e Freud**

Letteratura e psicanalisi si incontrano per la prima volta nell'analisi freudiana di una novella di Jensen, *Gradiva. Fantasia pompeiana* (1897)<sup>95</sup>. Qui Freud si propone di applicare a un testo letterario i risultati ottenuti nell'interpretazione dei sogni.

La novella di Jensen racconta la storia di un giovane studioso dell'antichità classica, Norbert Hanold, che la passione per l'archeologia ha allontanato dalla vita normale. "Il sesso femminile era stato infatti per lui un concetto che riguardava soltanto oggetti marmorei o rinvenimenti di scavo"<sup>96</sup>. Hanold sviluppa un'ossessionante attrazione per un antico bassorilievo che raffigura una giovane donna che cammina, a cui dà il nome di "Gradiva", l'avanzante. Colpito dalla posizione, a suo avviso non verosimile, del piede

---

<sup>95</sup> Sigmund Freud, "Delirio e sogni nella *Gradiva* di W. Jensen" (1906), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 459-539. D'ora in avanti i riferimenti al saggio saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla DS seguito dal numero di pagina.

<sup>96</sup> Wilhelm Jensen, *Gradiva. Fantasia pompeiana*, in Freud, *Saggi sull'arte*, op. cit., p. 387.

della statua, Hanold decide di cercare l'origine di questa figura, la natura del suo potere, e di trovare la donna reale che vi è stata fissata in calco. Dopo aver sognato di vedere Gradiva camminare nelle strade di Pompei, immediatamente prima che l'eruzione di lava la ricopra e la seppellisca, Hanold decide di partire per la necropoli romana, dove è ormai convinto che la Gradiva abbia vissuto. Qui la sua fissazione si anima in delirio: Hanold incontra Gradiva in pieno giorno e la prende per il fantasma della figura rappresentata nel rilievo. La storia rivela che questo delirio è a sua volta un errore: la donna incontrata da Hanold si rivela essere reale – è la compagna di giochi d'infanzia per cui Hanold aveva sviluppato e rimosso una passione infantile, e il cui ritorno ha scatenato la sua fantasia. È la stessa Zoe (= vita) che, fingendo di essere Gradiva, ritrasferisce la sua passione dal rilievo su sé stessa. A posteriori si comprende che la rimozione della passione infantile che dà origine al racconto coincide con la nascita dei suoi interessi archeologici: l'ossessione per la Gradiva si manifesta letteralmente come fissazione della donna reale in statua. Il ritorno del rimosso scatena la fantasia di difesa del delirio che si trasforma nei ripetuti tentativi di fuga da parte del protagonista. Il sogno dell'eruzione del Vesuvio ha comunicato a Hanold che egli vive nella stessa città di Gradiva, mettendolo sulle tracce del mistero: Gradiva vive nella sua città perché è Zoe, la sua compagna di giochi. La partenza di Hanold per Pompei obbedisce quindi a una doppia logica: se da un punto di vista inconscio Hanold si allontana dalla donna reale, consapevolmente egli si avvicina all'origine archeologica della sua passione. Con il viaggio, Hanold cerca cioè di ristabilire tra sé e il passato la distanza instaurata dalla rimozione. Il movimento della sua fantasia corrisponde al movimento della fantasia di Jensen. Tuttavia, Hanold finisce per avvicinarsi a ciò che fugge, incontrando Zoe a Pompei. Come Freud dirà in *Al di là del principio di piacere*, questa è una caratteristica della nevrosi traumatica “di destino”. Il viaggio a Pompei risponde alla doppia necessità dell'appagamento del desiderio e della pulsione di morte, che induce l'organismo a ritornare a uno stato di quiete precedente.

La novella di Jensen mette in scena esemplarmente quello che Brooks ha definito come “desiderio della fine”. La trasgressione della distanza temporale dal passato, genera il delirio del protagonista e produce un'accelerazione del movimento narrativo. Esso assume cioè nella creazione di Jensen una dimensione testuale.



*Gradiva* contiene però un'altra indicazione fondamentale: quando il movimento è impossibile – e cioè nel sogno – e la forma di difesa non può essere la fuga, l'inconscio mette in atto una strategia alternativa: è il delirio dell'animazione del rilievo<sup>97</sup>. La *Gradiva* illustra in maniera esemplare il modo in cui la dinamica narrativa si ripercuote nel funzionamento di un'immagine. Lungo l'intera storia, il gioco di resistenza tra rimosso e difesa dà luogo all'animazione e all'immobilizzazione della statua. Questa dialettica è inaugurata dalla pietrificazione di Zoe in *Gradiva* che corrisponde a una sepoltura (Hanold guarda al rilievo come “un monumento funerario”), ed è dunque rimessa in atto nel sogno dell'eruzione del Vesuvio.

Come l'accelerazione narrativa, anche l'animazione dell'immagine risponde alla pulsione di morte. Il sogno di Pompei illustra questa pulsione in maniera letterale. Hanold sogna di incontrare la *Gradiva* nelle strade di Pompei nel giorno dell'eruzione del Vesuvio. Dopo averla vista attraversare la strada e aver riconosciuto il suo modo di camminare, la raggiunge nel momento in cui le ceneri del vulcano in eruzione la seppelliscono sotto una coltre di ceneri. All'evocazione segue dunque immediatamente la sepoltura. Si tratta di un seppellimento letterale: all'animazione del rilievo segue la sua fissazione nella lava “in un meraviglioso, sereno, tranquillo atteggiamento composto per l'eternità”<sup>98</sup>. La ripetizione del calcio illustra il meccanismo pulsionale descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*, e individuato proprio grazie all'analisi dell'esperienza traumatica. La pulsione di morte è difatti, lo ricordiamo, la reazione dell'organismo a un eccesso di tensione. Vale la pena di rileggere il passo già menzionato di *Al di là del principio di piacere* alla luce dello studio sulla *Gradiva*:

In un certo momento le proprietà della vita furono suscitate nella materia inanimata dall'azione di una forza che ci è ancora completamente ignota [...]. La tensione che sorse allora in quella che era stata fino a quel momento una sostanza inanimata fece uno sforzo per autoannullarsi; nacque così la prima pulsione, la pulsione a ritornare allo stato inanimato. (*ADL*, 63)

---

<sup>97</sup> Il delirio in pieno giorno di Pompei non essendo un vero delirio: la donna che Hanold incontra è una donna reale.

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 399.

La reazione al ritorno del rimosso trova nella novella di Jensen un equivalente plastico. Inversamente, la dinamica di animazione e arresto dell'immagine è informata da un funzionamento traumatico. *Gradiva* ci offre il modello dell'identificazione tra movimento narrativo e animazione dell'immagine: la narrazione si contrae nel funzionamento *plastico* della memoria traumatica.

La novella di Jensen dimostra l'inseparabilità di ripetizione letterale e elaborazione fantasmatica, di coazione a ripetere e delirio. È questo stesso gioco di resistenze che caratterizza il rapporto tra psicanalisi e creazione poetica nell'interpretazione proposta da Freud in "Il delirio e i sogni della *Gradiva* di Wilhelm Jensen". Come si è visto, il ritorno del rimosso si trasforma in movimento narrativo. La forma del testo proibisce allora all'interprete l'accesso all'inconscio del personaggio. Su questa constatazione si apre l'interpretazione di Freud:

I nostri lettori avranno certo osservato con qualche sorpresa che abbiamo finora trattato Norbert Hanold e Zoe Bertgang in tutte le loro manifestazioni e attività psichiche, cose se fossero individui reali e non creazioni di un poeta, e come se la mente del poeta fosse uno schermo trasparente e non un mezzo deformante od offuscante. E tanto più strano però deve apparire il nostro modo di procedere dal momento che il poeta ha espressamente escluso di descrivere qualche cosa di reale, denominando il proprio racconto una "fantasia." (*DS*, 490)

La creazione letteraria fa "schermo" tra l'analista e il personaggio. Jensen si frappone tra Freud e Hanold, e la sua fantasia si frappone tra il personaggio e il suo trauma. Poiché corrisponde alla creazione di Jensen, la fantasia di Hanold lo difende, all'interno del testo, sia dal ritorno del trauma che dall'interpretazione psicanalitica. La perplessità di Freud è dovuta al fatto che il delirio è cioè incorporato, trasformato nel corpo del testo. La trasparenza dello 'schermo' ipotizzata da Freud, lungi dal risolvere il problema, instaura, nella sua interpretazione, una relazione tra letteralità e fantasia del tutto analoga a quella della novella. Da un lato infatti, l'analisi di Freud si confronta con la scoperta della fedeltà assoluta della creazione alla realtà psichica:

Troviamo che tutte le sue descrizioni sono così fedelmente aderenti alla realtà, che non vi sarebbe nulla da obiettare se la *Gradiva* fosse descritta non come una fantasia, ma come uno studio psichiatrico. (DS, 491)

Se l'opera equivale a uno studio psicanalitico, allora inversamente, per accedere all'inconscio del personaggio la psicanalisi deve partire dal sogno e estendersi all'analisi dell'intera opera letteraria:

Veramente ci eravamo proposti soltanto di esaminare, con l'aiuto di certi metodi analitici, i due o tre sogni che si trovano inseriti nel racconto *Gradiva*; come è accaduto dunque che ci siamo lasciati trascinare ad anatomizzare l'intera storia e ad analizzare i processi psichici dei due personaggi principali? (DS, 490)

In questo scarto si misura il movimento stesso della riflessione di Freud. In quanto esatta ripetizione di una descrizione fedele del reale, il commento alla *Gradiva* deve fatalmente ricalcare la storia di Jensen; Freud dichiara infatti, a difesa della fedeltà del suo resoconto, di aver ripetuto

il racconto quasi esclusivamente con le parole stesse del poeta, e lasciando perciò che egli stesso fornisse tanto la trama della storia quanto il suo commento. Chi vorrà *confrontare* la nostra esposizione con la *Gradiva* originale ci darà atto di ciò. (DS, 492)<sup>99</sup>

Il testo letterario è l'*originale* dell'interpretazione psicanalitica. La novella di Jensen rende questo calco tanto più inquietante nella misura in cui è il personaggio di Zoe che risolve la situazione attraverso il transfert della passione di Hanold dal rilievo a sé stessa. Come osserva Kenneth Gross,

la statua vivente assume il ruolo sia del fantasma che dell'analista; Zoe/Gradiva diventa sia il sito della fissazione che lo strumento del suo superamento. [...] Questa

---

<sup>99</sup> Sullo scandalo del calco come "fatalità della scultura" ha scritto pagine fondamentali Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (1997), Paris, Minuit, 2008.

versione della fantasia della statua anticipa l'analogia più tardi descritta da Freud tra i deliri del paziente e le costruzioni terapeutiche dell'analisi stessa.<sup>100</sup>

Dall'altro lato, la fatalità del calco si estende dalla descrizione della realtà psichica contenuta nel racconto alla stessa interpretazione dei suoi elementi poetici. Secondo Freud, "solo in due punti il poeta si è servito della libertà che gli era concessa per creare premesse che non sembrano aver radici nel terreno legittimo della realtà." (*DS*, 490). Per ritornare alla realtà dell'inconscio, allora, la psicanalisi deve effettuare un movimento equivalente e di segno opposto a quello della creazione letteraria, una vera e propria fantasia di ritorno:

Si sarebbe tentati a questo punto di sbrigliare la propria fantasia per ristabilire un aggancio alla realtà. (*DS*, 491)

È, questa, la scoperta di un'inquietante affinità, ovvero della natura supplementare del discorso analitico, che ripete e sostituisce la fantasia letteraria. Nella coincidenza di delirio e creazione, la resistenza al trauma, in letteratura, diventa una resistenza alla psicanalisi. Il calco è cioè la fatalità dell'interpretazione: se "la perfezione della sua memoria implicava una certa inutilità del suo girovagare", ugualmente il calco della psicanalisi non fa che ripetere il testo poetico.<sup>101</sup> In una letterale coazione a ripetere, il rapporto tra analisi e creazione instaurato dallo studio di Freud, ripete, nei termini di Caruth, il gioco di partenza e ritorni che costituisce la storia di Hanold. Questa fatalità, del resto, è la conclusione a cui arriva lo stesso Freud:

---

<sup>100</sup> Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 38.

<sup>101</sup> La dialettica tra *letteralità* e *fantasia* che struttura il testo di Freud ripete quella attorno alla quale si costruisce la novella di Jensen: qui infatti l'opposizione tra donna e rilievo si ripercuote in due aree semantiche opposte. Da un lato il calco (il rilievo, la fissazione di Hanold), la memoria letterale, fotografica del protagonista (la letteralità è eccesso della memoria: "sembra che tu abbia ragione di diffidare di una tua eccessiva capacità di imprimerti nella mente le immagini"), la sua prigionia ("Roma era diventata una prigioniera"), il recinto, l'esempio del padre, il laccio (del padre di Zoe, dell'antichità: "il mondo antico lo riprendeva nei suoi lacci"); dall'altra la libertà ("ero padrone assoluto dei miei atti"), il movimento (il passo di Gradiva, il viaggio di Hanold), il delirio di Hanold ("Tu sei pazzo da legare, Norbert Hanold!", 441) e la fantasia dell'autore del rilievo (l'allontanamento dalla verosimiglianza che Hanold riscontra nel modo in cui l'artista ha raffigurato il piede della statua). In sostanza il testo di Jensen si struttura come un gioco di forza, una contesa tra le due diverse necessità della memoria: l'elaborazione fantasmatica (Laplanche) e la ripetizione letterale (Caruth).

Così né il poeta può sfuggire allo psichiatra, né lo psichiatra al poeta, e la trattazione poetica di un tema psichiatrico può, senza perdere la propria bellezza, risultare corretta. (DS, 492)

Non solo nella storia di Jensen, ma nel testo stesso di Freud il destino “fa sì che il mezzo impiegato per la fuga conduca precisamente a ciò che sfugge.” La costruzione dell’analisi è in realtà la distruzione della sua libertà nell’aderenza alla forma della creazione letteraria.

La novella di Jensen dimostra l’inseparabilità di ripetizione letterale e elaborazione fantasmatica, coazione a ripetere e delirio. Diventa allora evidente che lo spazio traumatico implica uno spazio più grande di quello descritto da Caruth. L’analisi di Freud è quindi specialmente significativa perché propone un’identificazione tra lavoro letterario e lavoro analitico, tra creazione, scrittura e memoria; identificazione problematica perché indica che non si tratta soltanto di una corrispondenza ma di un gioco di sostituzioni (di lì una “certa inutilità” della psicanalisi rispetto alla creazione). Il lavoro della memoria fatto nel testo è il lavoro della narrazione *nel presente*, ed è quindi una memoria finzionale che si rivela essere tale ed è sostituita dal delirio della parola letteraria.

Questo problema diventa evidente nei testi di Beckett e di Robbe-Grillet e, come vedremo, prende la forma di un’incompatibilità tra *storia* e *discorso* (tra *fabula* e *intreccio*): la narrazione è un atto che sostituisce il passato. Ma, da una parte, il discorso letterario non riesce a obliterare la storia traumatica; dall’altra, la finzione della memoria è in sé traumatica – è cioè determinata dal trauma (la *finzione* non è meno sintomatica di un evento traumatico di quanto lo sia la sua registrazione fedele).

In *Fin de partie* l’origine della fantasia si trasforma in fantasia del’origine. Il testo si oppone al lavoro della memoria trasformando la storia passata in romanzo (come vedremo ‘romanzo familiare’ nei termini di Freud). In *L’année dernière à Marienbad* e *La chambre secrète* passato e presente si escludono: il presente della narrazione resiste al passato della storia e ne prende il posto: la finzione diventa un’impostura. Come nella *Gradiva*, in questo conflitto di tempi il passato della storia è sostituito dal presente dell’immagine, dal delirio della sua animazione.

### 3. 2. L'immagine animata: il ritorno del passato

All'indicazione di Brooks (il testo traumatico resiste alla fine) e di Caruth (il testo traumatico non dice il trauma), possiamo ora aggiungere quella di Jensen: laddove il trauma ritorna e non si trasforma in movimento narrativo, la strategia di difesa del testo letterario consiste nel sogno dell'animazione dell'immagine.

È in effetti possibile applicare quest'indicazione a numerosi testi del secondo dopoguerra. Se è vero che, come ha dimostrato Kenneth Gross, questo sogno è figura ricorrente della letteratura di ogni epoca, tra gli anni '50 e gli anni '60 si assiste però a una moltiplicazione dei romanzi che evocano l'immagine: una breve rassegna di titoli basterebbe a indicare la portata del fenomeno. *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957) di Simon; *Instantanées* (1962) di Robbe-Grillet; *La description de Saint Marc* di Butor, solo per citarne alcuni. Quest'evocazione, si è detto, avviene in corrispondenza della crisi del movimento narrativo. L'opera di Beckett e di Robbe-Grillet è in questo senso esemplare. In Beckett l'esaurimento del movimento narrativo conduce all'origine della fantasia (che a sua volta si presenta come fantasia dell'origine): vedremo che il lavoro di esaurimento dei possibili messo in atto dal testo è una tecnica per "fare l'immagine". Il tema dell'immagine percorre infatti l'opera di Beckett da "L'Image" (una prosa breve degli anni '50) a *Mal vu mal dit* (1981). Quanto a Robbe-Grillet, la sua "ossessione per il movimento trattenuto o impedito", notata da Bruce Morrissette, risulta nella fissazione visuale che caratterizza il suo immaginario, definito dall'uso della descrizione. Cercheremo di vedere come descrizione e animazione strutturano la sua opera, l'una come 'tecnica del presente', che mira a rimuovere il passato, a tenerlo a distanza, l'altra come incorporazione del suo ritorno.

Secondo Joseph Frank, la letteratura moderna è spesso contraddistinta da una "forma spaziale"<sup>102</sup>. La limitazione dello sviluppo temporale caratteristica del romanzo modernista, e di cui l'*Ulysses* di Joyce è l'esempio più eminente, risulta in un

---

<sup>102</sup> Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature," *Sewanee Review* vol. 53 (1945). La teoria di Frank hanno suscitato un acceso dibattito: Frank Kermode, "A Reply to Joseph Frank", *Critical Inquiry* vol. 4, n. 3. (1978), pp. 579-588; Joseph Frank, "Spatial Form: An Answer to Critics", *Critical Inquiry*, vol. 4, n. 2. (1977), pp. 231-252; William Holtz, "Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration", *Critical Inquiry*, vol. 4, n. 2. (1977), pp. 271-283; Joseph Frank, "Spatial Form: Some Further Reflections", *Critical Inquiry*, vol. 5, n. 2. (1978), pp. 275-290.

appiattimento della narrazione le cui parti, anziché concatenarsi (l'una all'altra) e susseguirsi (l'una dopo l'altra), si dispongono su un unico piano temporale. Secondo Frank, dunque, nel romanzo modernista la trama del romanzo classico è appiattita in quadro. Rispetto alla inclusione in quadro di cui parla Frank, i testi qui considerati presentano una dinamica opposta: l'immagine non è la forma in cui il racconto è *fissato* e sussunto a posteriori; è invece la forma di partenza assunta e svolta dalla narrazione, *animata* nel tempo della sequenza narrativa. Come vedremo, il movimento retorico necessario all'elaborazione del trauma assume, paradossalmente, la forma di una tecnica retorica classica: l'*ekphrasis*<sup>103</sup>. Come nella *Gradiva* di Jensen, l'animazione dell'immagine coincide con il suo inserimento in una dinamica narrativa. Tale dinamica può essere ridotta o *contenuta*, come in Robbe-Grillet, o persino *infima*, come in Beckett, ma non per questo è possibile appiattirla nel 'quadro' di una forma puramente 'spaziale'. Non è cioè possibile opporre immagine e narrazione, descrizione e storia, le prime come arti del tempo, le seconde dello spazio. L'assunto lessinghiano di Frank non è in questo caso sostenibile<sup>104</sup>. Per comprendere questi testi, anziché annullare il tempo, appiattirlo in spazio, è necessario inserire l'immagine nel suo flusso. Per Frank, testo e immagine si escludono, dal momento che la creazione della "forma spaziale" coincide con la fine del racconto. Beckett e Robbe-Grillet, invece, partono dall'esaurimento del racconto per mettere l'immagine in un tempo *altro*. L'animazione è quindi il risultato di un conflitto tra la necessità dell'immaginazione e l'impossibilità del racconto. La narrazione abbandona il tempo lineare e assume quello letteralmente *anacronistico* dell'immagine.

Per comprendere la temporalità dell'immagine, e il tempo della sua sopravvivenza, la riflessione di Aby Warburg costituisce un presupposto imprescindibile. Studiando la sopravvivenza (*Nachleben*) dell'Antichità nell'arte del Rinascimento, Warburg aveva notato come, per la rappresentazione del dolore, gli artisti rinascimentali ripetessero sempre formule di pathos (*Pathosformeln*) elaborate dall'arte classica. Tali formule erano impiegate ogni qualvolta l'artista dovesse rappresentare "l'intensificazione

---

<sup>103</sup> Per una ricostruzione del dibattito sul significato dell'*ekphrasis* si veda Federica Mazzara, "Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'*ekphrasis*", in *Intermedialità ed ekphrasis nel Preraffaellismo. Il caso Rossetti*, Tesi di dottorato (inedita), Università di Napoli, Napoli, 2007, pp. 1-70.

<sup>104</sup> Per un riepilogo della questione si veda W. J. T. Mitchell, "Space and Time: Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre", in *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 95-115.

patetica della vita in movimento”; esse rappresentavano un serbatoio formale inesauribile precisamente perché rimosso e per questo mantenuto intatto. Attraverso Nietzsche, Warburg individuò un sostrato pagano, e più specificamente dionisiaco, caratteristico dell’arte antica e che sopravviveva di fianco al pacato realismo idealizzante dell’arte rinascimentale. Nell’arte fiorentina confluivano e si scontravano così due diversi paradigmi dell’arte classica: la vitalità panica della menade irrompeva a sconvolgere la serenità olimpica celebrata da Winckelmann. Nella *Nascita del Battista* del Ghirlandaio<sup>105</sup>, la “vita patetica” faceva irruzione nella quiete dell’interno borghese sotto le apparenze di Ninfa, la figura che Warburg inseguì durante tutta la sua ricerca. La lettura di Warburg polarizza lo spazio della rappresentazione sia da un punto di vista emotivo che da un punto di vista visivo. L’intensificazione patetica della vita e del movimento è infatti contenuta ai margini della rappresentazione, in particolare nei capelli e nel panneggio delle figure. Nella *Nascita di Venere* di Botticelli, il movimento dei capelli della dea è il sintomo del trauma rimosso della castrazione di Crono<sup>106</sup>. I “movimenti patetici periferici” aprono al passato il corpo conchiuso - classico, olimpico - della Venere, e lo inseriscono nella corrente del tempo<sup>107</sup>. Per Warburg, come per Freud, l’animazione dell’immagine è il risultato di un conflitto di tempi. Il delirio dell’intensificazione patetica è il risultato di un’“incorporazione genealogica”<sup>108</sup>.

L’introduzione del “movimento patetico marginale” nella forma chiusa del corpo classico riqualifica la rappresentazione rinascimentale come inerentemente traumatica, e l’idea vigente dell’arte classica come fondamentalmente basata su una rimozione: fondata cioè su un isolamento del tempo e dal tempo, su una rimozione del contenuto psichico (del dolore), e su una costruzione ideologica dell’atemporalità della forma.

---

<sup>105</sup> Aby Warburg, “L’ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento”, in *Opere*, vol. I, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Arago, 2004, pp. 583-683.

<sup>106</sup> Id., “La *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Sandro Botticelli. Un’indagine sulla rappresentazione dell’antico nel primo Rinascimento italiano”, in *Opere*, op. cit., pp. 77-162.

<sup>107</sup> Per un’indagine di questa dialettica tra chiusura della forma e sua apertura al tempo, si veda Georges Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, crudeltà, sogno* (1999), trad. it. di Stefano Chiodi, Einaudi, Torino, 2001.

<sup>108</sup> “Proprio come l’*incorporazione genealogica* in delirio, in Nietzsche, non è dissociabile dalla sua critica della storia e dalla sua paziente elaborazione del tempo, attraverso concetti quali la genealogia o l’eterno ritorno, così l’*incorporazione fantasmatica* – o “demoniaca”, o “animistica” –, in Warburg, non è dissociabile della sua critica della storia dell’arte e dalla sua paziente elaborazione del tempo attraverso concetti quali la sopravvivenza o il Rinascimento.” Georges Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps de fantomes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 131.



Attraverso una concezione “patologica” della storia ereditata da Burckhardt<sup>109</sup>, Warburg ha riaperto la forma alle necessità della memoria. Dopo di lui, non è cioè più possibile separare il movimento delle immagini *nel tempo* dal movimento *del tempo* nelle immagini. Abbiamo visto come l’attenzione di Caruth per la trasmissione (*passing on*) della memoria relegasse in secondo piano la dinamica interna della forma letteraria. In questo contesto, la lezione di Warburg è indispensabile proprio perché ci indica che non c’è l’una senza l’altra: che non c’è trasmissione della forma senza una sua radicale ristrutturazione *interna*. Tale ridistribuzione corrisponde a una polarizzazione dell’immagine nello spazio e soprattutto nel tempo, ai due estremi dell’idealismo classico: infatti, oltre a portare l’attenzione sul delirio del patetismo marginale, Warburg ricondusse l’arte del ritratto alla pratica votiva del calco dal viso dei morti<sup>110</sup>. Questa polarizzazione corrisponde all’opposizione tra letteralità e fantasia che caratterizza il discorso traumatico e che abbiamo incontrato nella *Gradiva* di Jensen.

### 3. 3. La scultura minimalista. Rimozione, astrazione, movimento

La celebre sequenza iniziale di *Hiroshima mon amour* si apre su due corpi abbracciati ricoperti di cenere, la cenere di Hiroshima. Il fotogramma successivo presenta due corpi abbracciati e ricoperti di sudore. Come la *Gradiva* di Jensen, ma attraverso il montaggio, *Hiroshima mon amour* sembra chiedere con urgenza “cosa hanno a che fare i corpi morenti del passato con i corpi vivi del presente?”<sup>111</sup> Ripropone cioè la domanda che *Gradiva* rivolge a Hanold: “Che uno debba prima morire, per divenire vivo?”<sup>112</sup> Animando i corpi sepolti nella cenere, la sequenza iniziale del film di Resnais indica la centralità, all’interno della riflessione letteraria e cinematografica del secondo dopoguerra, del rapporto tra memoria e movimento dell’immagine, ovvero tra

---

<sup>109</sup> Andrea Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell’immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001, p. 81.

<sup>110</sup> Aby Warburg, “Arte del ritratto e borghesia fiorentina”, in *Opere*, op. cit., pp. 267-318.

<sup>111</sup> “What do the dying bodies of the past have to do with the living bodies of the present?” (*UE*, 26).

<sup>112</sup> Jensen, *Gradiva*, op. cit., p. 450. Sono numerose le analogie tra i due racconti. Entrambi raccontano un trauma personale sullo sfondo di un disastro collettivo, e ambientano una storia d’amore sul luogo della catastrofe. In più, in entrambi lo scioglimento della trama è garantito dal transfert, dove la figura dell’analista è svolta da Lui e dalla stessa Zoe.

testimonianza e animazione<sup>113</sup>. L'opera di Robbe-Grillet – così come *Hiroshima mon amour* – sembra indicare l'esistenza di un immaginario cinematografico nella letteratura del tempo. La congiunzione tra Resnais e Robbe-Grillet si incentra sulla condivisione di un'estetica basata sul questionamento del movimento dell'immagine. Sia in Resnais che in Robbe-Grillet, ne discende una pervasiva presenza della pittura e, soprattutto, della scultura. L'analisi di *L'année dernière à Marienbad* ci mostrerà la centralità del paradigma scultoreo nella scrittura di Robbe-Grillet – nonché nel cinema di Alain Resnais, il quale definì il suo film come un “documentario su una statua”.<sup>114</sup> Il cinema di Resnais e i romanzi di Robbe-Grillet condividono un'attenzione per il destino delle immagini: dopo la storia della scultura di *L'année dernière à Marienbad*, seguiremo la vita e la morte del dipinto di “La chambre secrète”, un breve racconto del 1962. In Robbe-Grillet, come in Resnais, anche le statue e i dipinti muoiono.<sup>115</sup>

Nell'ultimo capitolo cercheremo di completare il percorso che dalla letteratura, attraverso un'indagine sulle tracce del cinema, ci ha portato alla scultura. Dopo aver seguito le avventure di una statua e di un dipinto in Robbe-Grillet, cercheremo di dimostrare che questa dinamica memoriale – traumatica – si può ritrovare all'interno della stessa scultura di quegli anni e – cosa ancora più notevole – nel campo dell'arte astratta.

---

<sup>113</sup> Al montaggio di corpi vivi e corpi morti si accompagna il questionamento della possibilità di vedere al momento del trauma: “ELLE. J'ai tout vu à Hiroshima. LUI. Tu n'as rien vu à Hiroshima.” La dinamica di questo disaccordo sulla possibilità di rappresentare la storia *sul sito della catastrofe* (“on the site of the catastrophe”, *UE*, 34), *dal sito del trauma* (“from the site of trauma”, *UE*, 56), illumina, se non chiarisce, il dibattito sulla memoria del disastro che ha riguardato la Shoah, e in particolare il valore documentario degli scatti presi dal Sonderkommando di Auschwitz dall'interno della camera a gas. Nel nome dell'irrepresentabilità dell'Olocausto, Gerard Wajcman e altri hanno negato in maniera assoluta le “tesi sulla possibilità della storia” sostenute, *a partire* da quelle foto, da Georges Didi-Huberman in *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, pp. 9-65 (“Images malgré tout”). La polemica attorno al libro di Didi-Huberman, a cui la seconda parte del libro risponde, e che dunque il libro include e *comprende*, sembra infatti collocarsi “within the all of madness and the nothing of forgetting” che, per Caruth, caratterizza *Hiroshima mon amour* (*UE*, 34). È singolare che Didi-Huberman non menzioni la sequenza iniziale di questo film, una stupenda riflessione cinematografica sul rapporto tra cinema, montaggio e memoria, nella quale il suddetto dibattito è messo in parole e immagini precisamente nei termini di quello che Didi-Huberman definisce “pensiero del montaggio” (*pensée du montage*). Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., pp. 67-226 (“Malgré l'image toute”).

<sup>114</sup> L'immaginario della scultura nel cinema degli anni '60, e in particolare nel cinema di Resnais, è l'oggetto della ricerca di Suzanne Liandrat-Guigues, *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, 2002; Id., “Des statues et des hommes”, *Cinémathèque* n. 6 (Automne 1994), pp. 39-50; Id., *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Harmattan, 2005.

<sup>115</sup> *Les statues meurent aussi* (1957) è un documentario di Resnais e Chris Marker sulla scultura negra è pensata alla luce dell'incontro, determinato dal Cubismo, con l'arte occidentale. Se le statue muoiono entrando nel museo (immaginario e reale), il cinema di Resnais si propone di rianimarle attraverso il montaggio per garantirne la sopravvivenza. Sui rapporti tra il pensiero di Warburg e il cinema si veda Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, e Id., “Passage des frontières. Mnemosyne entre histoire de l'art et cinéma”, *Trafic*, n. 45 (2003), pp. 87-96.

L'applicazione di categorie storiche e psicologiche alla scultura minimalista è apparentemente problematica.<sup>116</sup> Essa è infatti contraddistinta da tre caratteristiche formali: la monocromia, la struttura seriale e l'astrazione geometrica in volumi regolari. Si presenta dunque come una forma priva di contenuto, senza profondità, in cui la superficie esaurisce il visibile. È allora possibile leggere il Minimalismo come arte traumatica? Nel primo studio importante del rapporto tra arte astratta e Olocausto, Mark Godfrey ha escluso che la teoria del trauma possa applicarsi a un'arte non narrativa:

Nessuna delle opere che mi interessano qui affronta la narrazione, per cui la letteratura sulla narrativa traumatica non parlerà a loro [*will not speak to them*]. Ma la ragione principale per cui gli studi sul trauma non mi aiuteranno è che molto spesso essi assumono la possibilità di due modi alternativi di rappresentazione, quello narrativo realista (che sia un brano di scrittura di storia, un film, un monumento) e quello traumatico. Ma questa scelta non si è offerta agli artisti che io studio: non è mai successo che decidessero riguardo all'astrazione come uno strumento di rappresentazione appropriato per negoziare [*negociating*] l'Olocausto nella loro opera.<sup>117</sup>

Secondo Godfrey, solo la narrazione può contenere un trauma. Non essendo narrativa, l'arte astratta esclude il contenuto traumatico. Inoltre, strategia creativa e inconscio sono incompatibili: il racconto *rappresenta* il trauma (nel caso della "narrativa realista") o lo ripete letteralmente, lo *ripresenta* (nel caso del racconto "traumatico"), ma non lo contiene, non racconta *a partire da* esso. Alla luce della riflessione di Godfrey, non è dunque possibile leggere la scultura minimalista in termini traumatici.

Tuttavia, come ho cercato di sottolineare, il rapporto tra strategia e difesa è centrale nella teoria del trauma. Tale conflitto è stato oggetto della prima analisi di un'opera d'arte moderna alla luce del concetto di trauma, quella svolta da Hal Foster sui *Car*

---

<sup>116</sup> Per quanto riguarda le arti visive, la prima lettura dell'arte tra 1945 e 1960 alla luce degli eventi della Seconda Guerra a mia conoscenza è quella tentata da Valeriano Bozal, *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Siruela, 2004. Purtroppo quello che la guerra, Auschwitz e Hiroshima hanno provocato non è esattamente stupore. Il primo studio degli effetti dell'Olocausto sull'arte è Ernst van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997. Tra la bibliografia recente sul rapporto tra trauma e immagine, si vedano *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, ed. Frances Guerin e Roger Allas, London, Wallflower Press, 2006; e *Trauma and Visuality in Modernity*, ed. Lisa Saltzman e Eric Rosenberg, Hanover, Dartmouth College Press, 2006.

<sup>117</sup> Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 226.

*Crashes* e i *Disasters* di Andy Warhol<sup>118</sup>. Secondo Foster, la ripetizione indefinita dell'immagine traumatica mira a trasformarla in simulacro, in immagine priva di contenuto. L'arte di Warhol è traumatica precisamente nella misura in cui, ripetendo il trauma, cerca di renderlo inoffensivo, di trasformare l'immagine in uno schermo che impedisce il contatto tra lo sguardo dello spettatore e l'evento rappresentato<sup>119</sup>. Questo tentativo è tanto più paradossale perché la fantasia di difesa è qui elaborata senza abbandonare l'immagine, ovvero mantenendo la rappresentazione fotografica del trauma (senza dunque partire dal corpo)<sup>120</sup>. La volontà di Warhol di diventare una macchina ("I want to be a machine") attraverso la ripetizione non riesce però a depurare l'immagine dal contenuto traumatico: tale contenuto si preserva ad esempio, secondo Foster, nella figura dell'uomo che passa indifferente di fianco al luogo dell'incidente. È questo, secondo Foster, il *punctum* della storia che la ripetizione non riesce a neutralizzare. Alla luce dello studio di Caruth non si può evitare di pensare alla partenza dal luogo dell'incidente ferroviario descritto da Freud nei suoi testi sul trauma. Ciò che diventa traumatico, nei *Car Crashes*, è precisamente questa sopravvivenza, e cioè l'atto, contenuto nell'immagine, di mancare la morte e di partire 'illesi' dal luogo del trauma.

A dispetto di quanto sostenuto da Godfrey, proprio per via del conflitto tra strategia e inconscio è secondo noi possibile estendere all'arte astratta il concetto di trauma. Per fare questo sarà necessario ripercorrere il dibattito, ancora in corso, sulla *letteralità* della scultura minimalista. Sulla scorta del libro di Caruth, bisognerà cercare le tracce di un contenuto memoriale sotto la letteralità di un testo scultoreo. Cercherò di dimostrare come nel cuore dell'astrazione si nasconda la rimozione di un evento, e come il gesto fondatore e originario della scultura minimalista sia rimosso e contenuto nel corpo della scultura. Tale origine è un movimento, e più precisamente, come si vedrà, la caduta di un corpo. Mettendo in scena semplicemente la caduta di una colonna, la performance "Column" di Robert Morris (1961) ci indicherà che, come in Resnais, "anche le statue muoiono". Si tratterà allora di leggere la storia della scultura minimalista alla luce della

---

<sup>118</sup> Hal Foster, "The Return of the Real", *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, pp. 127-168, e in "Death in America", *October*, vol. 75 (1996), pp. 37-59.

<sup>119</sup> In questa concezione traumatica (Lacan: "traumatique") dell'immagine, la teoria di Lacan e quella di Baudrillard convergono.

<sup>120</sup> Per un'indagine del rapporto tra fotografia e trauma, si veda Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002. Il primo capitolo, "To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition", si occupa della fotografia dei luoghi del trauma come fotografia di paesaggio: dunque fotografia non rappresentativa, ma che parte dal corpo.

storia di una scultura: *Senza titolo (Colonna)*, 1961, di Robert Morris. Assisteremo alla sua conversione e fissazione in una scultura *quasi* identica che la incorpora: *Due colonne* (1966) inaugura il passaggio della scultura dal corpo singolo alla struttura seriale (due colonne, e poi tre travi, quattro cubi) e, al tempo stesso, rappresenta la forma definitiva, canonizzata della scultura precedente (andata distrutta). L'atemporalità della serie si rivelerà fondata sul contenimento di un movimento, di un corpo, e di una caduta<sup>121</sup>. In sostanza, anche in questo caso un contenuto rimosso insiste sotto la catena dei significanti, sotto la successione di volumi scultorei letterali. Nella sua struttura seriale il minimalismo americano sembra dunque presentare una coazione a ripetere, una ripetizione 'traumatica' nel senso di Lacan, che cioè mira a coprire il contenuto rimosso, ma inevitabilmente finisce per produrlo.

È solo molti anni più tardi che l'implicazione traumatica delle serie minimalista emergerà, quando i volumi letterali usati da Robert Morris verranno ripresi da Richard Serra, e cioè letteralmente sollevati e tenuti in equilibrio nella scultura *I sommersi e i salvati* (1992). In quest'opera, così come nell'*Holocaust Memorial* di Serra e Peter Eisenmann a Berlino, la rimozione traumatica dell'origine della scultura minimalista si manifesta, e dimostra come i corpi caduti e i corpi morenti si uniscono ai corpi vivi e in movimento.

---

<sup>121</sup> Di particolare importanza per misurare l'impatto di questa caduta sarà il bellissimo saggio di Caruth, "The Falling Body and the Impact of Reference" (*UE*, 73-90). Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Ma., The MIT Press, 2004, pur rilevando la cronofobia come carattere fondamentale dell'arte degli anni '60, non descrive la scultura minimalista in termini traumatici.



## Capitolo II

### Trauma, immaginazione e movimento in Samuel Beckett

J'avais un faible pour les clôtures, pour les clôtures de fil de fer, un grand faible; pas pour les murs, ni pour les palissades, ni pour les haies opaques, non; mais pour tout ce qui limitait le mouvement, sans pour autant limiter la vue, pour le fossé, la fosse, la fenêtre à barreaux, le marécage, le sable mouvant, la claire-voie, pour tous j'avais de la tendresse, à cette époque, une grande tendresse.

Samuel Beckett, *Watt*

Com'è stato più volte notato, i personaggi di Beckett sembrano essere sopravvissuti a una catastrofe. Questo senso di sopravvivenza, che ha spesso indotto a parlare di letteratura apocalittica, è esplicitamente evocato dalle menomazioni di cui quasi tutti i suoi personaggi sono vittime. Implicitamente, esso è dovuto alla mancanza di concatenazione temporale e di successione narrativa che caratterizzano la sua scrittura e che fanno pensare a una sopravvenuta impossibilità della storia.

Tuttavia la fine è, in Beckett, anche ciò verso cui il racconto tende, ciò a cui esso anela più di quanto non cerchi di raccontare un evento, di esprimere un senso, di dare un significato. Già Blanchot metteva in luce il modo in cui, in *Molloy*, *Watt* e *Malone meurt*, la parola preserva, mai soddisfacendo, quest'anelito verso la fine:

[...] parola errante, non priva di senso, ma priva di centro, che non comincia, non finisce, eppure avida, esigente, che non si fermerà mai, di cui non si potrà mai soffrire che si fermi, poiché è allora che si dovrebbe fare la scoperta terribile che, quando essa non

parla, parla ancora, quando cessa, persevera, non silenziosa, poiché in essa il silenzio si parla eternamente.<sup>122</sup>

È questo tempo paradossale che per Blanchot contraddistingue il “morire”. Il tempo del morire si distingue dal tempo della ‘morte’: la scrittura non può compiere la morte, pur mettendola in parole (in realtà, come vedremo, proprio per questo). In Beckett dunque la fine – la morte – è, al tempo stesso, l’origine e l’esito della parola. Ma com’è possibile conciliare l’idea di un “tempo del morire”<sup>123</sup> e quella di una “scrittura del disastro”<sup>124</sup>? Come può essere la morte sia ciò da cui la scrittura viene che ciò verso cui la scrittura tende? Ciò che l’origina e, allo stesso tempo, ciò che l’attende?

È possibile rendere conto di questo paradosso ricorrendo alla definizione di trauma elaborata da Freud in *Al di là del principio di piacere*. L’esperienza traumatica, come si è visto, è la reazione a un evento improvviso o catastrofico che non è pienamente colto nel momento in cui avviene, ma ritorna successivamente in sogni, incubi e altri fenomeni di natura intrusiva. Come dice Caruth,

a differenza dei sintomi di una normale nevrosi, le cui dolorose manifestazioni possono in fin dei conti essere comprese nei termini del tentativo di evitare un conflitto spiacevole, la dolorosa ripetizione del flashback può solo essere compresa come l’assoluta incapacità della mente di evitare un evento spiacevole a cui non è stato dato significato psichico in nessun modo.<sup>125</sup> (*UE*, 59)

Ciò che lascia traccia è invece l’incomprensibilità dell’evento: l’evento traumatico ritorna perché non è stato vissuto la prima volta, ovvero perché è stato mancato. Ritorna precisamente come domanda di assimilazione. L’esempio di Tancredi e Clorinda citato da Freud è in tal senso particolarmente significativo:

---

<sup>122</sup> Maurice Blanchot, *Il libro a venire* (1959), trad. it. di Guido Ceronetti e Guido Neri, Torino, Einaudi, 1969, p. 286.

<sup>123</sup> Come lo definisce Simon Critchley in “Who Speaks in the Work of Samuel Beckett?”, *Yale French Studies*, n. 93 (1998), pp. 114-130.

<sup>124</sup> Blanchot, *La scrittura del disastro*, op. cit..

<sup>125</sup> “Unlike the symptoms of a normal neurosis, whose painful manifestations can be understood ultimately in terms of the attempted avoidance of unpleasurable conflict, the painful repetition of the flashback can only be understood as the absolute inability of the mind to avoid an unpleasurable event that has not been given psychic meaning in any way.”



La più commovente descrizione poetica di questo destino è stata data dal Tasso nel poema romantico *La Gerusalemme liberata*. Senza saperlo l'eroe Tancredi ha ucciso in duello l'amata Clorinda, le cui sembianze erano nascoste sotto l'armatura di un cavaliere nemico. Dopo che essa è stata sepolta egli si addentra nella sinistra foresta magica che terrorizza l'esercito dei crociati; con la spada colpisce un alto albero, ma dal tronco squarciato sgorga sangue, e la voce di Clorinda la cui anima era imprigionata nell'albero, rimprovera a Tancredi di aver infierito ancora una volta sulla donna amata. (*ADL*, 39-40)

Caruth commenta:

proprio come Tancredi non sente la voce di Clorinda fino alla seconda ferita, così il trauma non è localizzabile nel semplice evento violento o originale del passato dell'individuo, ma piuttosto nel modo in cui la sua stessa inassimilata natura – il modo in cui *non è stato conosciuto* alla prima occorrenza – ritorna più tardi a ossessionare il sopravvissuto.<sup>126</sup> (*UE*, 4)

Se Freud paragona il trauma alla sopravvivenza a un incidente ferroviario dalla cui scena una persona si allontana apparentemente illeso, è perché, come nota Caruth, “il trauma non è semplicemente un effetto di distruzione ma anche, fondamentalemente, un enigma di sopravvivenza”.<sup>127</sup> (*UE*, 58)

In questo capitolo cercheremo di mostrare come la ripetizione traumatica definisce anche la forma dei testi di Beckett. L'assunto di partenza è che la scrittura di Beckett è traumatica nella misura in cui ripresenta il trauma che le ha dato origine, e che questo trauma consiste nell'aver mancato la morte. Non è cioè tanto il ritorno di una catastrofe a rendere traumatica la scrittura di Beckett; ciò che è traumatico è l'aver mancato tale catastrofe, e con essa l'origine della storia. Il trauma, si è detto, ritorna e si ripete *perché* gli siamo sopravvissuti, perché siamo destinati a sopravvivergli. È perciò questa l'inevitabile necessità del trauma: ciò che ritorna e si ripete è cioè precisamente *la*

---

<sup>126</sup> “Just as Tancred does not hear the voice of Clorinda until the second wounding, so trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely *not known* in the first instance – returns to haunt the survivor later on.”

<sup>127</sup> “Trauma is not simply an effect of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival.” Caruth, *UE*, p. 58.

*sopravvivenza*<sup>128</sup>. Prendendo le mosse da *Fin de partie*, cercheremo di vedere come in Beckett morte e sopravvivenza, storia e partenza sono legate *dall'origine*.<sup>129</sup>

In effetti, l'opera di Beckett sembra determinata da una struttura temporale traumatica. Il ritardo (*belatedness*), cifra della scrittura di Beckett, sembra una condizione data, ma in realtà è l'effetto della parola. Tuttavia, l'opera di Beckett rivela uno scarto rispetto alla teoria di Caruth. Secondo Caruth, il trauma emerge nel testo in forma letterale: i *flashbacks* rimettono la persona nella situazione originale. La componente letterale, l'evento traumatico, entra intatto nel testo figurato, e costituisce un frammento di storia che si preserva e trasmette all'interno del tessuto finzionale. Nei testi di Beckett, invece, il trauma non è mai accessibile a livello letterale, perché entrando nel testo il passato si trasforma. Il testo costituisce la trasformazione di questo vissuto. Per questo, come vedremo, una componente elegiaca si associa al ricordo traumatico; livello letterale e figurato, realtà e immaginazione si confondono. La legatura traumatica consiste precisamente in questa confusione, nel montaggio senza transizione dei due estremi: l'evento e la sua memoria, la realtà e l'immaginazione, il letterale e il figurato.

In un primo tempo, partiremo da uno dei pochi studi del ruolo del trauma nell'opera di Beckett, per cercare di capire in che misura l'applicazione di tale concetto è possibile. Cercheremo di mostrare come la teoria della sopravvivenza elaborata da Caruth trova riscontro nel funzionamento traumatico del testo beckettiano. Essendo il ritardo una delle caratteristiche fondamentali di tale funzionamento, considereremo la struttura temporale del discorso, definendola sul modo della "differenza" per come è stata definita da Derrida in *De la grammatologie*. La parola di Beckett, infatti, mancando la fine, si presenta come inevitabile "supplemento". In un secondo tempo, analizzeremo il modo in cui il testo neutralizza l'avanzamento del tempo e della storia, e il rapporto che si instaura tra la parola e il ritardo originario. La scrittura mette in atto un lavoro di legatura che appiattisce la sequenza narrativa. Questo arresto dello sviluppo temporale prende la forma della "compossibilità logica", ovvero della giustapposizione di contrari che secondo Deleuze caratterizza la parola beckettiana. Una volta analizzate queste due caratteristiche fondamentali della scrittura di Beckett, il ritardo e la legatura, sarà necessario interrogarsi sulla loro origine. In effetti alcuni episodi propriamente

---

<sup>128</sup> Caruth, "Traumatic Departures: Survival and History in Freud", in *UE*, pp. 57-72.

<sup>129</sup> *Ibid.*, "Departure and History", pp. 65-67.

traumatici attraversano la produzione di Beckett. Il confronto tra queste ricorrenze tematiche e le caratteristiche stilistiche della sua prosa indica che il meccanismo della narrazione e lo spazio della rappresentazione implicano una matrice traumatica. Questa matrice sopravvive nel testo anche nel momento in cui il ricordo dell'evento traumatico è dissolto; le tracce del trauma si preservano a livello retorico anche quando sono oblitrate a livello tematico. Tuttavia, si porrà il problema dello statuto della memoria contenuta nel testo, dal momento che le scene traumatiche sembrano alterate dall'atto del racconto. Da una parte, si assiste all'astrazione del contenuto d'esperienza; ma dall'altra, delle componenti fantasmatiche si insinuano a posteriori nella memoria traumatica e intaccano la letteralità del ricordo. In questo senso la teoria di Caruth, che rende conto del movimento dal trauma al racconto, va integrata con l'analisi del movimento inverso: l'influenza del racconto sul trauma. Il trauma è indistinguibile dalla reazione del testo a tale evento. Tale reazione consiste nella riduzione della memoria traumatica a "quadro", rescissione che inverte e ripete quella in cui consiste il trauma originario. Ma questi due momenti sono legati insieme, con il risultato che trauma e elegia si confondono, che un evento traumatico può essere veicolato da uno stile elegiaco.

Infine, vedremo come sia la memoria a determinare il movimento narrativo e come la possibilità stessa della storia dipenda dalla lettura del passato. Questo atto di lettura è incorporato nel testo, nelle parole di alcuni personaggi che sembrano fornirci la 'ricetta' del suo funzionamento. A costoro si offrono due modi di percepire il passato: da una parte l'evento è negato in quanto passato e incluso nel presente della fantasia. Questo delirio genera il "romanzo", come nel caso di Hamm. Dall'altra parte, il passato è spinto verso il nulla della morte e il racconto ridotto a un'esclamazione. Questa rescissione annulla il movimento narrativo e vi sostituisce l'elegia. Queste due possibilità sono però date insieme, secondo il meccanismo della 'legatura' delle possibilità. In *Mal vu mal dit* questa giustapposizione determina l'illusione del movimento del personaggio. L'esito di questo confronto tra passato traumatico e presente della scrittura è la fantasia dell'animazione: se, come in *Film* (1963), essere significa essere percepiti e dunque muoversi, allora finché c'è movimento la morte è impossibile. Viceversa, la scrittura si rivela come fantasia e funge da antidoto alla realtà della perdita. L'opera di Beckett si rivela dilaniata da due possibilità opposte, entrambe derivanti dalla necessità prima,

assoluta e traumatica, di evitare il passato e il passaggio del tempo, entrambe ugualmente irraggiungibili: da una parte, la fluidità del delirio, dall'altra il silenzio della morte.

## 1. Tempo e differenza. Il ritardo

### 1. 1. Trauma e lutto

Il paradossale rapporto tra origine e fine configurato dalla scrittura di Beckett spiega perché solo recentemente il concetto di trauma sia stato applicato allo studio della sua opera<sup>130</sup>. Nel primo importante tentativo fatto in questa direzione, Jonathan Boulter si è interrogato sulle ragioni di questo “crucial oversight”<sup>131</sup>:

Penso che sia un'ironia particolarmente acuta che l'opera di Beckett, opera che è ritenuta centrale per la comprensione della letteratura del ventesimo secolo, sia raramente menzionata negli approcci letterari al trauma. L'opera di Beckett, che può essere ragionevolmente letta, persino superficialmente, come “traumatizzata” (o che mette in scena la rappresentazione del corpo traumatizzato), è raramente analizzata nei più importanti scritti teorici sul trauma.<sup>132</sup>

Secondo Boulter, ciò è dovuto al conflitto tra approccio traumatico e approccio post-moderno al testo letterario:

Se il post-modernismo celebra la frantumazione e la perdita delle categorie metafisiche e ontologiche tradizionali quali la verità, l'etica e il soggetto (e inversamente, se il modernismo *lamenta* [*mourns*] la perdita di queste categorie), le letture del trauma

---

<sup>130</sup> Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.

<sup>131</sup> Jonathan Boulter, “Does Mourning Require a Subject? Samuel Beckett’s *Texts for Nothing*”, *Modern Fiction Studies*, vol. 50, n. 2 (2004), pp. 332-350.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 345.

lavorano alla reintegrazione di questi concetti precisamente nella misura in cui lavorano a riscoprire, narrare e perlaborare (per usare il termine di Freud) la perdita originaria.<sup>133</sup>

Secondo Boulter, se letto in quest'accezione "ironica e conservativa (cioè come un concetto che vede, forse involontariamente, un ritorno alla metafisica), il trauma esprime in termini chiari quella che Derrida, in *La scrittura e la differenza*, ha chiamato « nostalgia delle origini »".<sup>134</sup> L'opera di Beckett – nel caso di Boulter i *Nouvelles et textes pour rien* – evitano questa "fantasmatica ossessione metafisica" (*ghostly metaphysical haunting*) nella misura in cui mettono in questione l'unità e la memoria stessa del soggetto, ovvero "i presupposti del trauma e del lutto". Non presentando un soggetto stabile e unificato e dotato di memoria, l'opera in Beckett metterebbe allora in scena "un trauma e un lutto aporetici".<sup>135</sup>

Il trauma, per Boulter, diventa aporetico dal momento che i presupposti del trauma e del lutto sono l'unità del soggetto, la sua stabilità e la sua memoria. Tuttavia, se il lutto richiede il ricordo in quanto oggetto del lavoro di rescissione libidica e di assimilazione memoriale, il trauma invece, come sostiene Caruth, implica precisamente una lacuna dell'esperienza, una falla nell'unità del soggetto. In tal senso, è la coscienza che viene meno nell'atto di mancare (*act of missing*) l'evento. Di fatto, l'analisi di Boulter si fonda su una completa "oversight" della differenza tra trauma e lutto<sup>136</sup>. Se le loro cause sono diverse, le loro operazioni sono addirittura opposte: da una parte, il trauma non è necessariamente la reazione a una perdita, come il lutto; è invece legato alla sopravvivenza – quella, nell'esempio di Freud, a un incidente ferroviario. Dall'altra, la reazione al trauma consiste, come si è visto, in un lavoro di legatura dell'energia libera che ha fatto irruzione nella psiche, mentre il lutto consiste in una rescissione dei legami libidici che legano il soggetto all'oggetto perduto. In sostanza, è possibile dire che il trauma, in Beckett, non è aporetico perché non è come il lutto – di più: il trauma è

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 332-333.

<sup>134</sup> *Ibid.*.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>136</sup> Confusione che a sua volta parte dal titolo, in cui non è il trauma ad apparire, ma il lutto; e che si manifesta nella formula ricorrente "trauma and mourning", ripetuta una ventina di volte nell'arco del saggio. Basti qui considerare il cortocircuito evidente nella definizione dei due concetti fornita da Boulter: "[I] trauma non è semplicemente un evento (di perdita, frammentazione, violenza), ma una reazione a un evento o eventi. Il trauma, come indica Freud, è una condizione complessa, a due facce: è sia evento/causa che reazione/effetto. Il trauma, in altre parole, deve implicare una qualche reazione all'evento [*sic*]. Nella mia interpretazione del trauma, questa reazione/effetto è quello che chiamerò qui lavoro del lutto." (335)

precisamente l'aporia del lutto. Se non distinto e opposto al lutto, il concetto di trauma si rivela impraticabile (*unworkable*): opporli significa riconoscere il *lavoro* di resistenza alla minaccia del passato svolto dal testo traumatico<sup>137</sup>.

La confusione dei due concetti produce (e procede da) una concezione limitata, semplificata della storia: se, secondo Caruth, la storia è “l'intricata relazione [...], l'intrecciarsi del confronto con la morte e il confronto con la vita”<sup>138</sup> (*UE*, 8-9), per Boulter essa è, più tradizionalmente e semplicemente, “il processo attraverso il quale l'esperienza entra e diventa memoria”.<sup>139</sup> Questa definizione corrisponde esattamente alla definizione della storia come lavoro del lutto data da Paul Ricoeur<sup>140</sup>. Alla luce della definizione di Caruth è invece possibile capire che l'opera di Beckett è traumatica precisamente perché rivela come la sopravvivenza del passato renda ugualmente impossibili la memoria e la storia e risulti nell'impossibilità della morte.

---

<sup>137</sup> Boulter conclude così il suo studio: “Forse la domanda più ampia ora dovrebbe essere « Quanto sono validi i concetti di lutto e di trauma [*mourning and trauma*] in generale dopo che si è dimostrato che sono impraticabili [*unworkable*] nei testi di Samuel Beckett? »” *Ibid.*, p. 346. In realtà, ciò che secondo Boulter è impraticabile nell'opera di Beckett è la concezione “ironica e conservativa” del trauma messa in opera da certe letture convenzionali (“conventional readings”, 345), che non lo distinguono dal lutto in quanto “nostalgia delle origini”. L'unico testo sul trauma discusso da Boulter è però quello di Caruth: per una strana ironia, Boulter ne rifiuta l'assunto centrale (il trauma non richiede un soggetto integro e dotato di memoria, ma al contrario lo mette in questione). Boulter deve cioè ipostatizzare delle letture convenzionali per dimostrare l'aporia del concetto di trauma. La conseguenza di questo presupposto è evidente: secondo Boulter, nell'opera di Beckett un trauma “aporetico” e “unworkable” è di fatto *al lavoro*: non sarebbe altrimenti possibile domandarsi, come fa Boulter, perché non sia mai stato applicato all'opera di Beckett un concetto che in Beckett si rivela impraticabile. Il testo di Boulter è cioè “ironico” e “conservativo” nel suo assunto esplicito (la definizione di trauma che propone, non distinto dal lutto, e con essa quella di storia); è originale e innovativo nelle conclusioni che ne trae, ovvero nell'assunto implicito (che il concetto di trauma, aporetico o meno, rende conto del funzionamento del testo di Beckett). In sostanza, quello che Boulter intende per “aporetico trauma” è precisamente quello che Caruth chiama, più semplicemente, “trauma”: un'aporia dell'esperienza che impedisce alla storia, che ha fatto irruzione nella psiche, di diventare memoria.

<sup>138</sup> “The intricate relation, [...] the intertwining between the confrontation with death and the confrontation with life”.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>140</sup> Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato* (1998), trad. it. di Nicoletta Salomon, Bologna, Il Mulino, 2004.

## 1. 2. Differenza dell'origine, differenza della fine

A differenza di quanto sostiene Boulter, lungi dall'essere l'espressione della nostalgia dell'origine criticata da Derrida, il trauma è ciò che, mancando l'origine, istaura nel testo una *differenza*, nel senso che lo stesso Derrida ha dato a questo termine. Tale nostalgia, infatti, non può darsi, dal momento che l'origine non è stata perduta poiché non è mai stata vissuta; essa non può *mancare* al soggetto nella misura in cui è stata originariamente *mancata*. L'assenza di ampiezza e di curvatura dello spazio della rappresentazione deriva, in Beckett, da questo traumatico 'mancare'. Il principio traumatico che sottende l'opera di Beckett è equivalente ma speculare alla 'privazione culturale' descritta nei *Tre saggi sulla sessualità*, in cui Freud indicava nella rimozione e nel ritorno del rimosso i due poli del movimento che costituisce la rappresentazione. Se "il rinvenimento dell'oggetto è propriamente una riscoperta", in Beckett mancare un oggetto implica sempre mancarlo di nuovo.<sup>141</sup> Il paradosso all'opera in Beckett consiste nella sostanziale corrispondenza di inizio e fine. *Fin de partie* (1957) mette bene in evidenza la tensione traumatica tra le due opposte funzioni date alla fine: la fine come origine, da una parte; come esito, via d'uscita dal racconto, dall'altra. Assenti, eluse - *mancate* - dal testo, vi sono entrambe messe in parola. Il racconto parte da una morte mancata, la catastrofe che ha risparmiato i due personaggi: "Clov. - La nature nous a oubliés."<sup>142</sup> E si chiude con una morte che, in quanto irraggiungibile, non potrà essere che *messa in scena*:

Clov! (*un temps long.*) Non? Bon. (*Il sort son mouchoir.*) Puisque ça ce joue comme ça... (*il déplie le mouchoir.*)... jouons ça comme ça... (*il déplie.*)... et n'en parlons plus (*il finit de déplier.*)... ne parlons plus. (*Il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui.*) [...] *Un temps. Il approche le mouchoir de son visage.* (FDP, 112)

Così si recita (*joue*) il dramma della fine. In *Fin de partie* inizio e fine sono dunque quasi equivalenti (vedremo tra poco in cosa consiste questo "quasi", questa infima

---

<sup>141</sup> Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), trad. it. di Mazzino Montinari, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 108.

<sup>142</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 25. D'ora in avanti i riferimenti all'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla FDP seguita dal numero di pagina.

differenza): “La fin est dans le commencement et *pourtant* on continue.” (FDP, 91) Il finale di partita continua nonostante si sia già finito, oppure – inversamente – è per questo *messo in scena*. La quasi-equivalenza tra inizio e fine è letterale dal momento che sempre, sin dall’inizio, è stato troppo tardi, e che da sempre se ne ha abbastanza (*assez*). Due esempi tratti dagli estremi del testo basteranno a provarla:

Hamm: [...] Clov.

Clov: Oui.

Hamm: Tu n’en a pas assez?

Clov: Si! (*Un temps.*) De quoi?

Hamm: De ce... de cette... chose.

Clov: Mais *depuis toujours*. (*Un temps*). Toi non? (FDP, 19)

Hamm. - [...] Clov.

Clov. - Oui.

Hamm. - Tu ne penses pas que ça a assez duré?

Clov. - Si! (*Un temps.*) De quoi?

Hamm. - Ce... cette... chose.

Clov. - Je l’ai toujours pensé. (*Un temps*). Pas toi? (FDP, 63)

Questo essere ‘già da sempre stato’, questo inscalfibile blocco temporale, riguarda tutto, e quindi include anche il futuro:

Clov: [...] Tu crois à la vie future?

Hamm: La mienne l’a toujours été. (FDP, 69)

E la storia che Hamm si racconta:

Hamm: (...) Mais quelle histoire?

Clov: Celle que tu te racontes depuis toujours. (FDP, 80)

Alla base dell’aporia traumatica della memoria, stà l’impossibilità del tempo di scorrere, e l’appiattimento della successione temporale in un presente assoluto:



Hamm: Quelle heure est-il?

Clov: La même que d'habitude. (*FDP*, 18)

La memoria è dunque negata dalla natura immemorale del tempo. Se l'opera di Beckett è stata letta alla luce della riflessione di Derrida<sup>143</sup> è perché, per Derrida, la successione temporale è impedita dalla *differenza* con cui si presenta l'origine: "à l'origine c'est l'intermédiaire"<sup>144</sup>. Se la differenza, il ritardo si trovano già nell'origine – il caso più celebre di questo ritardo è *En attendant Godot* - allora la parola che sopravvive alla fine è *supplementare*. Il supplemento deriva da una mancanza di presenza che lo richiede e che esso cerca di riempire e di annullare, ma che finisce inevitabilmente per sancire. Derrida scrive:

Ma il supplemento supplisce. Non si aggiunge che per sostituire. Interviene o si insinua *al-posto-di*; se riempie, è come si riempie un vuoto. Se rappresenta e fa immagine, è per la mancanza anteriore di una presenza. Supplente e vicario, il supplemento è un'aggiunta, un'istanza subalterna che *tiene-luogo*. In quanto sostituto, non si aggiunge semplicemente alla positività di una presenza, non produce alcun rilievo, il suo posto è assegnato nella struttura dal segno di un vuoto. Da qualche parte qualcosa non si può riempire *da sé*, non si può compiere che lasciandosi colmare per segno e procura. Il segno è sempre il supplemento della cosa stessa.<sup>145</sup>

In Beckett, il segno, la parola, è sempre il supplemento della fine. Proprio perché la fine si dà solo come possibilità, la parola supplisce a questa assenza finendo inevitabilmente per *differirla*, per instaurarla come differenza.

In termini pulsionali, questo ritardo originario corrisponde al ritardo della pulsione di morte, all'esiguo scarto che, separando la prima pulsione di vita dalla sua immediata

---

<sup>143</sup> Diverse letture dell'opera di Beckett fanno riferimento al pensiero di Derrida. Si veda, in particolare, Carla Locatelli, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose After the Nobel Prize*, Ann Arbor, Minnesota University Press, 1990. Tuttavia quest'applicazione è stata paradossalmente negata dallo stesso Derrida, che ha sempre evitato di scrivere su Beckett, giustificando questo rifiuto con un eccesso di prossimità tra la lettura decostruttiva e scrittura beckettiana. È a partire dalle ragioni di questo rifiuto che Asja Sfranjec ha studiato il rapporto complesso che lega Derrida a Beckett, in *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

<sup>144</sup> Jacques Derrida, *Della grammatologia* (1967), a cura di Gianfranco Dalmaso, Milano, Jaca Book, 1969 (2° ed. 1998), p. ?.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 201-202 (traduzione modificata).

risposta, ha permesso la nascita dell'organismo. Questa infima differenza è lo spazio che la scrittura di Beckett si affanna a richiudere. Abbiamo visto come, applicando il modello di Freud, Peter Brooks sia arrivato a sostenere che ogni testo desidera la propria fine, e addirittura che "il desiderio narrativo è in fondo *desiderio della fine*". Tuttavia nel romanzo classico inizio e fine sono separati dal mezzo: da Aristotele allo stesso Freud, la narrazione è il mezzo che ritarda la conclusione, articolandola all'inizio. Il ritardo soddisfa la necessità del racconto di scegliersi la risoluzione più consona. Al contrario, nessuna articolazione sembra governare la scrittura di Beckett, in cui il desiderio di morte è assoluto: qualunque fine sarebbe benvenuta. Il desiderio della fine che vi è messo in scena non ha però meno forza per il fatto di essere paradossale. La fine è cioè una necessità a cui la scrittura non sa rinunciare, e che per questo è cercata sin dal principio. Per questo è evitato l'accumulo (*entassement*) che, secondo Derrida, è la condizione necessaria della scrittura:

Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (*FDP*, 15-16)

Instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de... (*il cherche*)... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça nous fasse une vie. (*FDP*, 93)

In *Fin de partie* già da sempre, dall'inizio, è chiaro che la scrittura è compito impossibile (l'"impossible tas" evoca sia *impossible tâche* che *impossible task*). Di conseguenza, lo spazio della rappresentazione è *infimo* perché, per quanto esteso, è insignificante.

Hamm: On est pas en train de... de... signifier quelque chose?

Clov: Signifier? Nous, signifier! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne! (*FDP*, 49)

L'insignificanza non è questione di misura, ma di qualità – è forse *la* qualità della parola di Beckett. La sua è, cioè, un'opera *senza qualità*.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.

### 1.3. Ripetizione e supplemento

Il paradosso temporale messo in scena da Beckett è ben esemplificato dal mancato funzionamento della sveglia:

Clov: [...] Digne du jugement dernier! Tu as entendu?

Hamm: Vaguement.

Clov: La fin est inouïe!

Hamm: Je préfère le milieu. (*FDP*, 67)

In *Fin de partie*, la fine resta “inaudita” - resta solo il mezzo (“milieu”) che tuttavia non porta a niente. La sveglia non ha funzionato perché ha suonato troppo, o perché ha suonato troppo poco (torneremo sulle ‘disgiunzioni incluse’):

Hamm: [...] Le réveil, est-ce qu’il marche?

Clov: Pourquoi ne marcherait-il pas?

Hamm: D’avoir trop marché.

Clov: Mais il n’as presque pas marché.

Hamm: Alors d’avoir trop peu marché. (*FDP*, 67)

La sveglia ha funzionato troppo, perché è sempre stato già tardi; troppo poco, perché non c’è mai stato tempo. La sveglia è ‘degnata della fine’, ma Hamm non sente o non capisce bene, la *intende* solo vagamente. La fine è inaudibile *perché inaudita*: non la si può intendere perché non la si è sentita prima, e perciò è vano ripeterla. Riprendendo Derrida, si potrebbe dire che in Beckett tutto *finisce*, anziché *comincia*, con l’intermediario, “ecco ciò che è « inconcepibile alla ragione »”.<sup>147</sup> Il tempo è inconcepibile, è senza ragione, e per questo non c’è ragione che cambi: “Alors il n’y a pas de raison pour que ça change” (*FDP*, 19). “Je préfère le milieu” è cioè una sorta di formula per sottrarsi al tempo del racconto, equivalente a quella (*I would prefer not to*) grazie alla quale Bartleby si sottrae al momento dell’azione.

---

<sup>147</sup> Derrida, *Della grammatologia*, op. cit., p. 218.

In realtà, dunque, tutto è già finito: è questa in Beckett la follia della storia. La storia è la follia speculare rispetto a quella del pazzo che, portato davanti una finestra, non vedeva più niente o, meglio, che vedeva tutto come se fosse niente:

Il n'avait vu que des cendres. Lui seul il avait été épargné. Oublié. Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare. (*FDP*, 63)

Clov e Hamm sanno che non è così raro perchè la stessa sorte è toccata a loro. Ma se tutto è già finito, cosa si aspetta per finire? La scrittura di Beckett presenta il passaggio, descritto da Victor Burgin, dal *tempo transizionale* di Winnicott - il tempo della potenziale riunificazione con l'oggetto del desiderio, tempo orientato, riconfigurato (Ricoeur) - a quello che André Green ha chiamato *tempo morto* della malinconia<sup>148</sup>:

Se, come dice l'espressione, "non succede mai niente", [...] il tempo transizionale della potenziale riunificazione è trasformato nel *temps mort* - tempo morto - l'equivalente temporale dello spazio vuoto. Nella normale vita di tutti i giorni, questo è il tempo della noia, *l'attesa da cui non ci si aspetta niente*.<sup>149</sup>

Per Beckett la prosa è il tempo dopo la fine, e la scrittura lo spazio della sopravvivenza e dell'oblio ("tout est fini", "la nature nous a épargnés, oubliés"), il cui oggetto del desiderio è la morte, che continua a risparmiarci. Il senso (il significato e la direzione) della scrittura di Beckett si ritrova allora interamente in un bellissimo passaggio di *Malone meurt*:

Les yeux usés d'offenses s'attardent vils sur tout ce qu'ils ont si longuement prié, dans la dernière, la vraie prière enfin, celle qui ne sollicite rien. Et c'est alors qu'un petit air d'exaucement ranime les vœux morts et qu'un murmure naît dans l'univers muet, vous reprochant affectueusement de vous être désespérés trop tard.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> André Green, "Le temps mort" (1975), in *La diachronie en psychanalyse*, Paris, Minuit, 2000, pp. 137-144.

<sup>149</sup> Victor Burgin, *The Remembered Film*, London, Reaktion Books, 2004, p. 102.

<sup>150</sup> Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 141.

La fine è cioè una delle possibilità date in partenza che la scrittura di Beckett esaurisce: se sussiste come possibilità è perché il lavoro della parola l'ha resa *solo possibile*, o, per usare la definizione di Massimo Cacciari, *assolutamente possibile*<sup>151</sup>. La fine *viene solo esaurita*: si dà solo in partenza, come possibilità già da sempre mancata. Questo è il paradosso di Clov: dover fare una cosa che attende da sempre di fare ma che è impossibile perché l'attesa, il ritardo l'hanno resa impossibile. Partire è il grande problema di *Fin de partie* (dove *partie* suona quasi come *partir*; *fin de partir* ma anche *fin départie*, fine data in partenza, e per questo ormai irraggiungibile)<sup>152</sup>.

## 2. Logica e tempo

### 2.1. Le 'disgiunzioni incluse'

Inizio e fine, si è detto, sono quasi coincidenti. Tuttavia questa infima differenza, questo 'quasi' *basta*, è abbastanza (*assez*) per costituire lo spazio della rappresentazione. Le prime parole di Hamm sono infatti: "Fini, c'est fini, ça va peut-etre finir." (*FDP*, 15) Ora, la fine si presenta dall'inizio come possibilità ("ça va *peut-etre* finir"), ma perché si finisca questa possibilità *va esaurita*. È questo il senso del lavoro di 'esaustione dei possibili' in cui, secondo Gilles Deleuze, consiste la scrittura di Beckett.<sup>153</sup> L'opera di Beckett non si riduce cioè alla semplice constatazione dell'ineluttabilità di una condizione. Al contrario la rimette in atto, in parola, in una compulsione a ripetere di natura traumatica. Il ritardo non è solo condizione ereditata, subita come una nevrosi di destino, ma l'effetto della parola che rimette indefinitamente in scena il dramma dell'impossibilità di finire, il trauma di aver mancato la fine. Secondo Deleuze, la lingua poetica di Beckett prende le distanze dal linguaggio

---

<sup>151</sup> Secondo Cacciari, l'"assolutamente possibile" è il risultato dell'esaustione delle possibilità di entrare nella Legge raccontata da Kafka in "Davanti alla Legge", la parabola contenuta ne *Il processo*. Massimo Cacciari, "La porta aperta", in *Icone della Legge*, Adelphi, Milano, 1985, pp. 56-137.

<sup>152</sup> Ritroviamo qui la riflessione di Nancy sull'infinita partenza rappresentata nel *Noli me tangere*.

<sup>153</sup> Gilles Deleuze, "L'épuisé", in Samuel Beckett, *Quad, et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, pp. 55-106.

quotidiano; quest'ultimo è finalizzato alla realizzazione del possibile: “il linguaggio enuncia il possibile, ma preparandolo a una realizzazione.”<sup>154</sup> Si dice “è giorno” non perché faccia giorno, ma perché si intende fare qualcosa del giorno; il giorno è il pretesto, l'occasione per realizzare le possibilità che esso contiene.

Quando parlo, dico per esempio “è giorno”, l'interlocutore risponde “è possibile”, perché aspetta di sapere a cosa pretendo di far servire il giorno: uscirò perché fa giorno...<sup>155</sup>

In questa parola intenzionale, le possibilità si presentano allo stesso tempo, ma si offrono alla realizzazione solo in quanto alternative: “sempre la realizzazione del possibile procede per esclusione, perché suppone delle preferenze e dei fini che variano, sostituendo sempre i precedenti”<sup>156</sup> (58). Il presupposto della realizzazione delle possibilità è dunque che esse si escludano, che possibilità diverse non possano essere realizzate allo stesso tempo, ma una dopo l'altra. Alla realizzazione delle “disgiunzioni esclusive” la scrittura di Beckett oppone invece la combinazione delle alternative: tutte le possibilità alternative contenute in una determinata situazione sono soddisfatte. Le alternative diventano compossibili: “la disgiunzione è diventata inclusa”.<sup>157</sup> Ecco allora il metodo di Watt:

La méthode dont usait Watt pour avancer droit vers l'est, par exemple, consistait à tourner le buste autant que possible vers le nord et en même temps à lancer la jambe droite autant que possible vers le sud, et puis à tourner le buste autant que possible vers le sud et en même temps à lancer la jambe gauche autant que possible vers le nord.<sup>158</sup>

Nelle disgiunzioni incluse, tutte le possibilità sono esaurite allo stesso tempo, ma nessuna di esse è realizzata. La realizzazione del possibile è esaurita dalla compossibilità logica. La sequenza narrativa (un'azione-realizzazione dopo l'altra), è sostituita dall'appiattimento sull'asse sintagmatico dell'insieme paradigmatico delle possibilità (un'azione insieme alle altre). La compossibilità impedisce le

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>158</sup> Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1968 (2° ed. 2007), p. 76.

“trasformazioni narrative” (Todorov) su cui, secondo Brooks, si basa la costruzione della trama. Impedendo la successione, l’accumulazione e l’intenzione (o l’intensione in quanto curvatura dello spazio che ne deriverebbe), la scrittura di Beckett si oppone alla generazione di significato, è ‘sterile’ di conseguenze<sup>159</sup>. Il più famoso esempio della riduzione del racconto all’enumerazione di possibilità logiche è il brano delle “pierres à sucer” in *Molloy*.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Per questo, Deleuze aveva già preso Beckett come esempio di schizofrenia, ovvero della negazione generazionale e edipica. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), trad. it. di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 1975 (2002), pp. 82-84. Su questo punto torneremo più avanti in questo capitolo.

<sup>160</sup> “Je profitai de ce séjour pour m’approvisionner en pierres à sucer. C’étaient des cailloux mais moi j’appelle ça des pierres. Oui, cette fois-ci, j’en fis une réserve importante. Je les distribuai avec équité entre mes quatre poches et je les suçais à tour de rôle. Cela posait un problème que je résolus d’abord de la façon suivante. J’avais mettons seize pierres, dont quatre dans chacune de mes quatre poches qui étaient les deux poches de mon pantalon et les deux poches de mon manteau. Prenant une pierre dans la poche droite de mon manteau, et la mettant dans ma bouche, je la remplaçais dans la poche droite de mon manteau par une pierre de la poche droite de mon pantalon, que je remplaçais par une pierre de la poche gauche de mon pantalon, que je remplaçais par une pierre de la poche gauche de mon manteau, que je remplaçais par la pierre qui était dans ma bouche, dès que j’avais fini de la sucer. Ainsi il y avait toujours quatre pierres dans chacune de mes quatre poches, mais pas tout à fait les mêmes pierres. Et quand l’envie me reprenait de sucer je puisais à nouveau dans la poche droite de mon manteau, avec la certitude de ne pas y prendre la même pierre que la dernière fois. Et, tout en la suçant, je réarrangeais les autres pierres, comme je viens de l’expliquer. Et ainsi de suite. Mais cette solution ne me satisfaisait qu’à moitié. Car il ne m’échappait pas que cela pouvait être, par l’effet d’un hasard extraordinaire, toujours les mêmes quatre pierres qui circulaient. Et en ce cas, loin de sucer les seize pierres à tour de rôle, je n’en suçais en réalité que quatre, toujours les mêmes, à tour de rôle. Mais je les brassais bien dans mes poches, avant de faire sucette, et en le faisant, avant de procéder aux transferts, dans l’espoir de généraliser la circulation des pierres, de poche en poche. Mais ce n’était là qu’un pis-aller dont ne pouvait longtemps se contenter un homme comme moi. Je me mis donc à chercher autre chose. Et tout d’abord je me demandai si je ne ferais pas mieux de transférer les pierres quatre à quatre, au lieu d’une à une, c’est-à-dire, pendant que je suçais, de prendre les trois pierres qui restaient dans la poche droite de mon manteau et de mettre à leur place les quatre de la poche droite de mon pantalon, et à la place de celles-ci les quatre de la poche gauche de mon pantalon, et à la place de celles-ci les quatre de la poche gauche de mon manteau, et finalement à la place de ces dernières les trois de la poche droite de mon manteau plus celle, dès que j’aurais fini de la sucer, qui était dans ma bouche. Oui, il me semblait d’abord qu’en faisant ainsi j’arriverais à un meilleur résultat. Mais je dus changer d’avis, à la réflexion, et m’avouer que la circulation des pierres par groupes de quatre revenait à la même chose exactement que leur circulation par unités. Car si j’étais assuré de trouver chaque fois, dans la poche droite de mon manteau, quatre pierres totalement différentes de celles qui les y avaient immédiatement précédées, la possibilité n’en subsistait pas moins que je tombe toujours sur la même pierre, à l’intérieur de chaque groupe de quatre, et que par conséquent, au lieu de sucer les seize à tour de rôle, comme je le désirais, je n’en suce effectivement que quatre, toujours les mêmes, à tour de rôle. Il fallait donc chercher ailleurs que dans le mode de circulation. Car de quelque façon que je fisse circuler les pierres, je tombais toujours sur le même aléa. Il était évident qu’en augmentant le nombre de mes poches j’augmentais du même coup mes chances de profiter de mes pierres comme j’entendais le faire, c’est-à-dire l’une après l’autre jusqu’à épuisement du nombre. J’aurais eu huit poches, par exemple, au lieu des quatre que j’avais, que le hasard le plus malveillant n’aurait pu empêcher que sur mes seize pierres j’en suce au moins huit, à tour de rôle. Pour tout dire il m’aurait fallu seize poches pour être tout à fait tranquille. Et pendant longtemps je m’arrêtai à cette conclusion, qu’à moins d’avoir seize poches, chacune avec sa pierre, je n’arriverais jamais au but que je m’étais proposé, à moins d’un hasard extraordinaire. Et s’il était concevable que je double le nombre de mes poches, ne fût-ce qu’en divisant chaque poche en deux, au moyen de quelques épingles doubles supposons, les quadrupler me semblait dépasser mes possibilités. Et je ne tenais pas à me donner du mal pour une demi-mesure. Car je

Ora, come si concilia l'idea della differenza, del supplemento con quella, studiata da Deleuze, delle 'disgiunzioni incluse'? Come si concilia l'idea dell'aporia temporale con quella dell'aporia logica? Per rispondere a questa domanda è necessario capire perchè, in *Fin de partie*, una risposta vada bene per due domande, o che a una domanda si possano dare due risposte perfettamente opposte. Un esempio è quello della sveglia: ha funzionato troppo e, allo stesso tempo, ha funzionato troppo poco. *Fin de partie* ne fornisce molti altri:

Hamm: [...] Il est mort naturellement, ce vieux médecin?

Clov: Il n'était pas vieux.

Hamm: Mais il est mort?

Clov: Naturellement. (*FDP*, 40)

Hamm: Il y a de la lumière chez la Mère Pegg?

Clov: De la lumière! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un?

Hamm: Alors elle s'est éteinte.

Clov: Mais bien sur qu'elle s'est éteinte! S'il n'y en a plus c'est qu'elle s'est éteinte.

Hamm: Non, je veux dire la Mère Pegg.

Clov: Mais bien sur qu'elle s'est éteinte! Qu'est-ce que t'as aujourd'hui? (*FDP*, 60)

La sveglia ha funzionato troppo e, *allo stesso tempo*, troppo poco; ad essersi spenta è, allo stesso tempo, la luce (in senso letterale) e la madre Pegg (in senso figurato). Il paradosso logico è cioè una forma di aporia temporale. È perché non c'è tempo che la storia senza avvenimento è ridotta a logica (e, allo stesso tempo, logicamente ridotta).

---

commençais à perdre le sens de la mesure, depuis le temps que je me débattais dans cette histoire, et à me dire, Ce sera tout ou rien. Et si j'envisageai un instant d'établir une proportion plus équitable entre mes pierres et mes poches en ramenant celles-là au nombre de celles-ci, ce ne fut qu'un instant. Car ç'aurait été m'avouer vaincu. Et assis sur la grève, devant la mer, les seize pierres étalées devant mes yeux, je les contemplais avec colère et perplexité." Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, pp. 113-114.



## 2.2. Differenza, logica e movimento

Beckett sostituisce le opposizioni logiche alle transizioni narrative. Per questo Deleuze ne *L'épuisé* può accostare la compostibilità beckettiana e il montaggio con cui Bresson elimina le transizioni dei piano-sequenza.<sup>161</sup> Che tra due risposte opposte allo stesso problema si possa porre un romanzo (cioè che un romanzo si possa porre, *consistere*, tra due risposte opposte), è quanto sostenuto da Butor ne *La modification* (1957) Ma questo procedimento non fa che riproporre il problema del romanzo di formazione: il raggiungimento della maturità consiste nell'arrivare a rispondere in maniera opposta allo stesso problema iniziale. Si hanno dunque due esiti opposti: da una parte, il fallimento del romanzo di formazione nella corrispondenza, cioè co-incidenza di inizio e fine. È il caso dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, in cui la fine si presenta come rimpianto dell'inizio (l'episodio della visita al bordello). Oppure, dall'altra parte, la scoperta che la risposta cercata era già in nostro possesso, per cui il romanzo (per esempio *La principessa Brambilla* di Hoffmann) consiste nel rendere visibile la risposta di cui si era in possesso sin dall'inizio (quella risposta è la donna amata da sempre).

In quest'assenza di transizione, quale movimento è ancora permesso alla scrittura? Secondo Blanchot, il movimento inarrestabile, inesauribile del morire. In realtà, questo modello ancora lineare non rende conto della complessità della scrittura di Beckett, che pare sottesa da una struttura binaria. Già in *Molloy*, al protagonista pre-edipico, soggetto abortito, ripudiato dalla madre, si opponeva Moran, personaggio edipico, cercatore di trame, inseguitore del padre. L'assenza di successione temporale era il risultato di un conflitto, e la quasi-immobilità l'esito di una contesa sul *sensu* del racconto. In *From an Abandoned Work* (1957), il personaggio è combattuto tra due opposte attrazioni: uscito di casa, egli si mette in movimento ma non capisce se il movimento a partire della casa non lo spinga contemporaneamente a tornarci.<sup>162</sup> Di lì l'ambiguità del gesto della madre, di cui non riesce a capire il senso:

---

<sup>161</sup> Spiegare cosa dice Deleuze, "L'épuisé", *op. cit.*, pp. 86-88.

<sup>162</sup> Sul movimento in quest'opera, si veda Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 2004, pp. 131-144.

Then I raised my eyes and saw my mother still in the window waving, waving me back or  
I don't know, or just waving, in sad helpless love, and I heard faintly her cries.<sup>163</sup>

*Fin de partie* si regge su un'analogia contesa tra due opposti principi narrativi, uno dinamico, l'altro statico. In questa tensione, il movimento è quindi impedito, ma non bloccato, ridotto, ma non eliminato. Alain Badiou ha chiarito molto bene il legame necessario e indissolubile tra esaurimento della possibilità e movimento che caratterizza la scrittura di Beckett:

Innumerevoli, nelle prose di Beckett, sono i ciechi, gli storpi, i paralitici, i vecchi che hanno perduto il loro bastone, gli impotenti, e finalmente i corpi poco a poco ridotti a una testa, una bocca, un cranio, con due buchi per mal vedere e uno stillicidio di parole per mal dire. Così spogliato, il « personaggio » raggiunge il momento puro in cui il movimento è indistinguibile dall'immobilità, perché non è più che la propria ideale mobilità, solamente attestata da un'infima tensione, una sorta di differenziale che si direbbe, tanto allora la prosa si estenua, ricondotto a un punto di movimento. L'immobilità troverebbe la sua compiuta metafora nel cadavere: il « morire » è la conversione di ogni movimento possibile in riposo definitivo. Ma anche là, l'irriducibilità delle funzioni fa sì che il « morire » non sia mai la morte. In *Malone meurt*, vediamo come il movimento e il linguaggio determinino fino in fondo l'essere e l'immobile, di modo che il punto d'immobilità è costantemente differito. Esso non si lascia costruire che come limite mai raggiunto di un reticolo sempre più ridotto di movimenti, di reminiscenze e di parole. La poetica è allora quella di un alleggerimento progressivo dei vincoli, di una messa in rovina di ciò che ritarda il momento dell'immobilità. Se il movimento è disfatto, per non essere più che una differenza del riposo, il riposo, a sua volta, è disposto come integrale del movimento e del linguaggio, come un misto strano di rallentamento della prosa e di accelerazione del suo sbriciolamento.<sup>164</sup>

Nel movimento testuale (del discorso) e intradiegetico (dei personaggi), la differenza dell'origine risulta in un perpetuo lavoro: l'immobilità è *costruita* come un "limite mai

---

<sup>163</sup> "Quindi ho alzato gli occhi e visto mia madre ancora alla finestra gesticolando, facendomi cenno di rientrare o non lo so, o solo gesticolando, in triste disperato amore, e ho sentito debolmente il suo pianto." Samuel Beckett, *From an Abandoned Work* (1957), in *The Grove Centenary edition, Vol. IV, Poems, Short Fiction, Criticism*, New York, Grove Press, 2006, p. 342. D'ora in avanti i riferimenti all'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *FAW* seguita dal numero di pagina.

<sup>164</sup> Alain Badiou, *Beckett. L'incredibile désir*, Paris, Hachette, 1995, pp. 20-21.

raggiunto”. Tuttavia, il movimento, benchè in disfacimento, è ancora possibile. Per questa stessa ragione, anche se la compossibilità logica appiattisce il tempo, non per questo logica e movimento sono incompatibili. In Beckett, cioè, un movimento porta con sé le alternative, le trascina. Il procedimento (logico) diventa un modo di *procedere*, per esempio quello già visto di Watt:

La méthode dont usait Watt pour avancer droit vers l’est, par exemple, consistait à tourner le buste *autant que possible* vers le nord et en même temps à lancer la jambe droite *autant que possible* vers le sud, et puis à tourner le buste autant que possible vers le sud et en même temps à lancer la jambe gauche *autant que possible* vers le nord, et derechef à tourner le buste autant que possible vers le nord et à lancer la jambe droite autant que possible vers le sud, et puis à tourner le buste autant que possible vers le sud et à lancer la jambe gauche autant que possible vers le nord, et ainsi de suite, inlassablement, sans halt ni trêve, jusqu’il arrivât à destination, et pût s’asseoir.<sup>165</sup>

In questo stiramento del possibile (*autant que possible*), si procede verso est, ma tendendo a nord e a sud. Il procedere è sì rallentato, ‘ridotto’, ma perché *espanso* a includere il procedimento. Così l’esaustione dei possibili diventa il movimento stesso della narrazione. Il *montaggio* è una forma di stupidità della storia.<sup>166</sup> Stupidità, ma non ignoranza, perché la storia procede per contraddizioni, non ignorando ma *contemplando le possibilità*.

L’indefinizione del ‘morire’ descritta da Blanchot presuppone ancora un funzionamento lineare. Grazie a Deleuze, è possibile capire come invece il movimento sia il risultato di un gioco di resistenze. In Beckett, il movimento non è negato, ma *legato*. Ora, la “legatura” è il lavoro psichico in cui, secondo Freud, consiste la reazione a un trauma. Quest’attività di legatura è illustrata alla lettera dalla compossibilità delle alternative che impedisce l’avanzamento del testo. Ma essa manifesta come la legatura del tempo in un’unico presente indistinto (“Hamm: Quelle heure est-il? Clov: La meme

---

<sup>165</sup> Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 76 (corsivi miei).

<sup>166</sup> Per questo Deleuze considerava la connessione dei vuoti in Beckett come l’equivalente della tecnica del montaggio in Bresson: abolire ciò che sta tra due punti per connetterli, giustapporli (abolire i *travelling* nel cinema) equivale a mettere insieme, giustapporre ciò che sta dall’altra parte, una risposta, un’affermazione e il suo opposto, il suo riflesso (abolire le transizioni in letteratura). Cfr. Georges Didi-Huberman, “Q comme Quad”, in *Objet Beckett*, a cura di Marianne Alphanand e Natalie Léger, Paris, Imec Éditeur/Centre Georges Pompidou, 2007, pp. 113-127.

que d'habitude”) è il risultato di un lavoro sistematico: lavoro nel tempo e sul tempo. La scrittura è un lavoro testuale di resistenza al tempo, la tessitura traumatica di un unico, compatto blocco immemoriale.

### **3. La memoria tra trauma e elegia**

Fino a qui si sono individuati, nell'opera di Beckett, una condizione esistenziale e un meccanismo testuale che corrispondono a due conseguenze a un trauma. Il ritardo e la legatura sono però rescissi da un contenuto memoriale. Pure operazioni, sembrano indipendenti dall'esperienza e refrattarie a una spiegazione psicologica.

È tuttavia possibile sostenere che quest'astrazione sia il risultato e la traccia di queste stesse reazioni di difesa. Un contenuto d'esperienza e psicologico sarebbe stato rescisso: differenza e compossibilità sarebbero ciò che resta una volta che, attraverso di esse, il ricordo traumatico è stato evacuato dal presente della scrittura. Di lì l'assurdità della scrittura, 'macchina celibe' che lavora ancora ma non produce più niente. In effetti, tracce biografiche sono presenti nei discorsi dei personaggi. È il caso delle ultime opere, in cui le memorie, per quanto impersonali, riacquistano contorni più netti e leggibili. *Company* (1980) rappresenta un serbatoio di ricordi d'infanzia che una voce racconta a un ascoltatore nel tentativo di convincerlo e di indurlo a "confessare" che quelle memorie gli appartengono. Qui, ma anche in opere precedenti, è possibile individuare alcune 'scene' che chiameremo traumatiche. Leggeremo alcuni passi di *From an abandoned work* (1957), *Oh les beaux jours* (1963) e *Company* (1980) per individuare l'origine traumatica dell'astrazione nella scrittura di Beckett.

### 3.1. La scena-madre. Maternità e distanza

À l'écart des mères indifférentes.

*Mal vu mal dit*

*Company* (1980) è un alleato prezioso per l'individuazione di una componente traumatica della narrazione beckettiana. In questo testo, infatti, i ricordi frammentari e dispersi che costellano la produzione precedente si ampliano, si estendono, e la memoria sembra assumere una precisione letterale. Un ricordo d'infanzia sembra ricoprire all'interno di *Company* un ruolo prevalente. Si tratta del primo episodio, che racconta la passeggiata di ritorno a casa di madre e figlio, mano nella mano. Per rompere il silenzio il figlio chiede alla madre chiarimenti sulla distanza del cielo:

Looking up at the blue sky and then at your mother's face you break the silence asking her if it is not in reality much more distant than it appears. The sky that is. The blue sky. Receiving no answer you mentally reframe your question and some hundred paces later you look up at her face again and ask her if it does not appear much less distant than in reality it is. For some reason you could never fathom this question must have angered her exceedingly. For she shook off your little hand and made you a cutting retort you have never forgotten.<sup>167</sup>

Questo ricordo d'infanzia era già raccontato in *Malone dies*:

The sky is further away than you think, is it not, mama? [...] She replied, to me her son, It is precisely as far away as it appears to be.<sup>168</sup> (*MD*, 98)

E poi, in versione più dura, nei *Texts for nothing*, dov'è restaurata la risposta tagliente ("cutting retort") omessa ma mai dimenticata in *Company*:

A small boy, stretching out his hands and looking up at the blue sky, asked his mother how such a thing was possible. Fuck off, she said.<sup>169</sup> (*TFN*, 50)

---

<sup>167</sup> Samuel Beckett, *Company*, in *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*, New York, Grove Press, 1996, p. 6. D'ora in avanti i riferimenti a quest'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *CO* seguita dal numero di pagina.

<sup>168</sup> "Il cielo è più lontano di quanto si pensi, non è vero, mamma? [...] Ella rispose, a me suo figlio, È esattamente tanto lontano quanto sembra."

Nei tre casi, il cielo permette al figlio di rompere il silenzio, e di allacciare un legame con la madre. Gli fornisce letteralmente un pretesto: un elemento che preesiste al testo, che introduce il dialogo con la madre. La domanda sulla distanza del cielo è solo in apparenza domanda *alla* madre: si tratta in realtà di una domanda *della* madre (“asking her”: sia “chiedendole” che “chiedendola”), di una domanda fatta per “rompere il silenzio”, per parlare. Il cielo è il punto d’appoggio sul quale si sostiene l’amore del figlio, il punto di massima prossimità alla madre. Si tratta di una contiguità letterale: “guardando in alto il cielo e poi [“and then”: e *quindi*] il viso di tua madre rompi il silenzio chiedendole se in realtà non sia molto più distante di quanto appaia. Cioè il cielo. Il cielo blu.” La precisazione è necessaria per evitare il *mal-inteso*, perché non si capisca che in realtà è la madre a essere richiesta ed a essere molto più distante di quanto non sembri. *Excusatio* o *explicatio non petita*, che tradisce il vero significato della frase coprendolo. Il cielo, qui, serve per dissipare il sospetto, che non sussisterebbe se la madre non avesse già rifiutato di rispondere al figlio, se non gli avesse già negato il volto ancor prima di parlare. Possiamo immaginare che la madre ora risponda che la domanda è stupida, che è stupido chiedere del cielo. Ma il bambino intende che la domanda stupida, illegittima, è chiedere la madre: il trauma qui è la propria incomprensibile illegittimità. La risposta tagliente (*cutting retort*) che taglia il legame con il figlio è però a sua volta ‘tagliata’: resta non detto proprio ciò che non è mai stato dimenticato (*you have never forgotten*).

Il malinteso è dovuto alla differenza tra due lingue: la madre risponde male perché non capisce la lingua del figlio, perché capisce “cielo” laddove la lingua del figlio intende “madre”. Se la seduzione del bambino da parte dell’adulto è confusione di lingue tra madre e figlio<sup>170</sup>, il trauma è la loro radicale distinzione. Nei *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Freud definisce la psicanalisi come la traduzione del linguaggio adulto dei sintomi in quello infantile dell’inconscio:

---

<sup>169</sup> “Un bambino piccolo, allungando le mani e guardando in alto il cielo blu, domandò a sua madre come fosse possibile una cosa del genere. Fottiti, ella disse.”

<sup>170</sup> Questa confusione è alla base della teoria del trauma della seduzione elaborata da Sandor Ferenczi in “The Confusion of Tongues Between Adults and Children: The Language of Tenderness and of Passion” (1933), *International Journal of Psycho-Analysis* vol. 30, n. 4 (1949), pp. 225-230.

[C]on l'aiuto dei loro sintomi e altre manifestazioni della loro malattia, [la psicanalisi] traccia i loro pensieri inconsci e li traduce in pensieri consci.<sup>171</sup>

Come osserva Caruth,

La parola "traduzione" identifica il processo del divenire conscio con il "ritorno" linguistico da una lingua straniera, i "sintomi e altre manifestazioni", alla madrelingua.<sup>172</sup>

Per Freud, quindi, se il linguaggio dei sintomi è la lingua straniera, quello infantile è la *lingua-madre*, ovvero la *lingua della madre*. Che la madre non capisca il figlio è dunque un fallimento *letterale* che comporta il collasso del senso figurato. Il figlio è condannato ad essere due volte straniero, a essere da sempre – e per sempre - incapace di parlare.

### **3. 2. La negazione dell'appoggio e il fallimento dello spirito poetico**

Prima del *cutting retort*, la madre e il figlio camminano verso casa mano nella mano. L'appoggio è una caratteristica di tutti i personaggi di Beckett, mai capaci di camminare da soli con le proprie gambe. C'è da pensare che il sostegno sottratto dalla madre venga cercato in tutte le altre relazioni, in una classica compulsione a ripetere. Ciò che al bambino viene a mancare è la transizione verso il mondo adulto, la trasformazione della distanza, la capacità di avvicinarsi all'oggetto del suo sguardo (e del suo desiderio). Il passaggio a Edipo è negato non da una rimozione del desiderio per la madre, ma dal trauma dell'appoggio negato. Nella scena, di fatto, si coniugano due movimenti: il ritorno a casa e l'avvicinamento al cielo (che si profila alla fine della "long steep homeward", la lunga salita verso casa). La madre dovrebbe fare da appoggio per il passaggio dalla casa al mondo, dalla madre alla natura.

---

<sup>171</sup> Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, op. cit., p. 42.

<sup>172</sup> Cathy Caruth, "Past Recognition: Narrative Origins in Wordsworth and Freud", *Modern Language Notes*, vol. 100, n. 5 (1985), pp. 935-948 (937).

Nella sua analisi del rapporto tra io romantico e io psicanalitico, Cathy Caruth ha sostenuto la corrispondenza tra la nascita dello “spirito poetico” in Wordsworth e la nascita dell’impulso sessuale in Freud. Origine di entrambi è il seno della madre, che, nella definizione di Freud, costituisce l’appoggio (*prop*) che rende possibile il passaggio dal bambino al poeta e dall’istinto di conservazione all’impulso sessuale:

L’io riconosce sé stesso [...] come una relazione tra pensieri inconsci e consci, e narra questa relazione come la storia dell’impulso sessuale.

[...] Uno “spirito poetico” è un “essere” la cui storia è la mediazione di due discorsi, o che definisce la differenza tra due discorsi come la propria storia.<sup>173</sup>

Secondo Caruth, i “sintomi voltano le spalle, o traducono figurativamente, i pensieri inconsci, che sono così concepiti come il significato “letterale” distorto dalla nevrosi”. Il venire meno dell’appoggio, nella scena di *Company*, implica dunque il fallimento dello ‘spirito poetico’, ovvero il collasso del senso figurato sul senso letterale. Come ha sostenuto Stanley Cavell, la “letteralizzazione delle parole” [*literalizing of words*] è uno dei cardini della parola di Beckett.<sup>174</sup> L’episodio della risposta sembra rivelarci che esso è dovuto alla trasformazione poetica di un’esperienza traumatica: la lingua poetica è basata sull’inclusione di una lingua rifiutata, dichiarata ‘bastarda’.<sup>175</sup>

Il malinteso non è dunque da sempre comico, come nel caso già visto della madre Pegg. Alla sua origine c’è un fraintendimento doloroso. Il significato dell’*intendersi male* diventa più chiaro se lo si confronta col motto di spirito. Secondo Freud, quest’ultimo consiste in un’espressione in cui senso letterale inconscio e senso figurato conscio coesistono, in cui il primo traspare sotto il secondo.<sup>176</sup> Il motto di spirito

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 936-937.

<sup>174</sup> Stanley Cavell, “Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett’s *Endgame*”, in *Must we mean what we say?*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1979 (2° ed. 2003), pp. 115-162 (128). Secondo Cavell, il linguaggio di Beckett è caratterizzato da una letteralità nascosta (“hidden literality”, 119).

<sup>175</sup> Didier Anzieu ha insistito sul rapporto tra la lingua poetica di Beckett, e in particolare sul suo abbandono dell’inglese, e il rapporto conflittuale con la madre. Beckett rinnega anche la madre-terra, l’Irlanda, se in Winnie è sepolta *nel seno della madre*. Didier Anzieu, *Beckett* (1992), trad. it. Rosa Maria Salerno, Genova, Marietti, 2001. L’autotraduzione sarebbe atto autoriflessivo riparatore, delirante, ‘schizofrenico’. Si veda anche Ann Banfield, “Beckett’s Tattered Syntax”, *Representations*, n. 84 (2003), pp. 6-29.

<sup>176</sup> Sigmund Freud, “Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio” (1905), in *Opere*, vol. 5, *Il motto di spirito e altri scritti, 1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 7-211. Freud vede nel



consiste nel movimento di ritorno dal figurato al letterale; presenta dunque una struttura analoga allo spirito poetico, che “definisce la propria storia come differenza tra due discorsi”. Il gioco di parole, in Beckett, presenta il crollo della struttura di passaggio, la rimozione del supporto (*prop*) nel senso freudiano; risponde invece ad una necessità propriamente traumatica. Il malinteso sembra infatti una formazione di compromesso, dal momento che ripete il trauma ma allo stesso tempo lo neutralizza usandolo come cardine del dialogo, permettendo alla parola di continuare. I giochi di parole includono e *contengono* la possibilità del malinteso. La compossibilità è il linguaggio in cui madre e figlio possono *coincidere*, anche se partendo da intenzioni diverse. Bloccare il tempo, sottrarlo alla lingua, è il solo modo di non ripetere il trauma. La compossibilità è cioè una formazione di compromesso tra la necessità di superare il trauma e quella di rimetterlo in scena. La legatura avrebbe una funzione anti-traumatica, e la logica (illogica) sarebbe psicologizzata.<sup>177</sup>

### 3.3. Elegia e trauma

Il racconto dell'episodio conduce fino al *cutting retort*, che però è omissis. Il tema – la risposta tagliente (*cutting retort*) - si ripercuote così nel racconto, che taglia la risposta (*cutting the retort*). Questo rescissione retrospettiva si manifesta in altri due casi. Anzitutto, la solitudine del figlio e il silenzio della madre si traducono nell'isolamento del bambino da parte della voce. “As a boy you come out”, “You walk” ecc. La doppia valenza del pronome (*Company* fu scritto in inglese) sembra dunque piegata, orientata verso la seconda persona singolare (“tu”). Il problema della compagnia su cui è fondato *Company* è posto da subito, e da subito ne è anticipata la ‘soluzione’, come rivelano le ultime parole del romanzo: “and you as you always were. Alone.” (*CO*, 46) In secondo luogo, quest'effetto di inquadratura traspare dalla reazione del bambino all'assenza di risposta da parte della madre: “Receiving no answer you mentally *reframe* your question [...]” (*CO*, 12). La domanda non è riformulata

---

motto di spirito una riduzione delle inibizioni, che consente di liberare una tensione psichica ottenendo un alleviamento del dispendio psichico già in atto e risparmio su quello in procinto di verificarsi.

<sup>177</sup> Deleuze aveva sottolineato la psicologizzazione beckettiana della logica in “L'épuisé”, *op. cit.*, p. 62.

(*rephrased*), ma ri-incorniciata (*reframed*)<sup>178</sup>. Si assiste cioè al passaggio dal discorso (*phrase*) al quadro (*frame*). La memoria elegiaca, insinuandosi nel testo, appiattisce il passaggio del tempo in immagine.

La storia personale è dunque vista attraverso il discorso che ne fa il soggetto. Diventa quindi necessario analizzare l'episodio non solo da un punto di vista tematico, ma anche da quello retorico. La relazione di supporto (dal cielo alla madre) che a livello tematico struttura l'episodio si riflette nella sua costruzione narrativa. L'episodio traumatico del *cutting retort* è raccontato in tono elegiaco, poichè l'intero passo oscilla attorno all'asse cielo-madre. L'interesse per l'uno sostituisce il disinteresse dell'altra. In questo caso, l'assenza di relazione permette l'accostamento di forma elegiaca e contenuto traumatico. La bellezza elegiaca non è difatti persistente al trauma: non si tratta qui del racconto di come un rapporto idillico è stato spezzato. Non si tratta di un narratore extradiegetico che racconta una storia come se stesse accadendo sotto i nostri occhi, ma di una voce che ricorda il passato al presente ("you walk"). L'ambiguità è però mantenuta per l'intero episodio. È solo l'ultima parola che rivela che si trattava non di una finzione, ma di una memoria: "*she made a cutting retort you have never forgotten.*"

Quando la madre si ritira, il ricordo d'infanzia – quest'esordio di romanzo di formazione che si rivelerà un aborto – si trasforma, retrospettivamente, in ricordo traumatico. Se la madre avesse risposto, avremmo assistito alla formazione del bambino in uomo, al suo accesso al mondo attraverso la madre, e al racconto della sua storia alla terza persona (come futuro di una storia che si svolge sotto i nostri occhi mentre leggiamo). Ma siccome la madre non risponde, anziché essere un episodio di appoggio, di transizione verso l'età adulta, la scena elegiaca si trasforma in appoggio del ricordo traumatico (passato, già avvenuto, o che si dà per tale, per autobiografico). Il racconto si converte al passato, passando dal presente ("you come out", "you turn right") al ricordo. La seconda persona e la 'sostituzione' finale ci permettono cioè di capire il necessario legame tra romanzo, memoria e trauma.

---

<sup>178</sup> Per dire "riformulare" la scelta più ovvia sarebbe "rephrase".

### 3.4. Rescissione e fissazione in quadro

L'analisi mostra dunque che la rescissione del legame col passato, e la conseguente riduzione in elegia, implica la creazione dell'immagine – del quadro – in cui consiste l'unica possibilità di un racconto compiuto. Ma anche che la rescissione in quadro coincide (o è fatta coincidere) con il ricordo traumatico. Così, in *From an abandoned work*, il racconto comincia con il figlio che abbandona la casa e vede la madre alla finestra:

Up bright and early that day, I was young then, feeling awful, and out, the mother hanging out of the window in her nightdress weeping and waving. [...] Then I raised my eyes and saw my mother still in the window waving, waving me back or I don't know, or just waving, in sad helpless love, and I heard faintly her cries. The window-frame was green, pale, the house-wall grey and my mother white and so thin I could see past her (piercing sight I had then) into the dark of the room, and on all that full the not long risen sun, and all small because of the distance, very pretty really the whole thing, I remember it, the old grey and then the thin green surround and the thin white against the dark, if only she could have been still and let me look at it all. No, for once I wanted to stand and look at something I couldn't with her there waving and fluttering and swaying in and out of the window as though she were doing exercises, and for all I know she may have been, not bothering about me at all. (*FAW*, 342)

Un'altra scena-madre, dunque. Anche qui, la rescissione del legame con la madre (“*the mother*”, e non “*my mother*”) determina l'arresto sull'immagine, la finestra-cornice (“*window-frame*”) attraverso cui il figlio la vede. Tuttavia, il quadro si forma e sempre si rompe: la creazione dell'immagine non è mai definitivamente compiuta, essendo invece il compito eterno della parola. Quando si arresta, l'immaginazione deve sempre ripartire (come in *Imagination morte imaginez*). L'arresto sull'immagine su cui si conclude *L'image*, breve testo degli anni '50, rappresenta per questo solo un provvisorio successo della parola: “C'est fait, j'ai fait l'image.”<sup>179</sup> Se l'opera è lasciata incompiuta (*abbandonata*), è perché il movimento rianima il quadro, e il ritorno della memoria

---

<sup>179</sup> Samuel Beckett, *L'image*, Paris, Minuit, 1988, p. 18.

rimette in marcia il discorso. Così, la riemersione dei ricordi, non più rescissi e relegati in quadro, non più contenuti nei limiti di una cornice, provoca l'accelerazione del racconto e del passo del protagonista: "I strive with them as best I can, quickening my step when they come on"<sup>180</sup> (*FAW*, 345). È la stessa dinamica che dà forma alla *Gradiva* di Jensen, dove l'avvicinamento del rimosso provoca le partenze di Hanold, e il suo delirio di mobilità a partire dal rilievo.

Questa dimensione doppia, sia letterale che figurata, della scrittura ci pone davanti ai limiti dell'interpretazione sia di Boulter che della stessa Caruth. Riprendiamo la definizione 'circolare' del trauma data da Boulter:

[I]l trauma non è semplicemente un evento (di perdita, frammentazione, violenza), ma una reazione a un evento o eventi. Il trauma, come indica Freud, è una condizione complessa, a due facce: è sia evento/causa che reazione/effetto. Il trauma, in altre parole, deve implicare una qualche reazione all'evento. Nella mia interpretazione del trauma, questa reazione/effetto è quello che chiamerò qui lavoro del lutto.<sup>181</sup>

Boulter ripiega in corso d'opera, cambia idea a metà strada. Il punto d'arrivo della sua definizione è però il seguente: il trauma consiste solamente nell'evento, dal momento che la reazione ad esso è rappresentata dal lavoro del lutto. Per questo il trauma è necessariamente inapplicabile *nell'*opera di Beckett.

Secondo Caruth, invece, il testo letterario contiene il ritorno letterale dell'evento traumatico. Una componente materiale non significativa – la storia – emerge ed è contenuta nel racconto. Nel caso di *Hiroshima mon amour*, il ritorno del passato di Nevers consisteva nel *flashback* della "possessione". In tale ipnosi, la necessità della trasmissione era soddisfatta insieme a quella della preservazione dell'evento allo stato letterale. Nel capitolo precedente abbiamo però visto che il trauma si trasmette intatto perché la *trance* preserva il racconto dall'accedere a una dimensione letteraria. La ripetizione letterale si dà cioè in letteratura solo come ripetizione ipnotica, e solo così evita le "distorsioni significative" da parte del testo letterario. In Beckett, invece, la reazione al trauma, la sopravvivenza e la rescissione costituiscono un secondo trauma indissolubilmente legato al primo. Il movimento che lega il racconto all'evento procede

---

<sup>180</sup> "Lotto con essi meglio che posso, accelerando il passo quando si avvicinano."

<sup>181</sup> Boulter, "Does Mourning Require a Subject", *op. cit.*, p. 335.

in due direzioni: il trauma dà forma al testo, ne determina l'impalcatura formale, ma inversamente il testo informa il trauma, lo deforma retrospettivamente. Non è quindi possibile dire dove finisce l'uno e dove comincia l'altro. In Beckett è dunque preso in conto l'esito del lavoro della fantasia letteraria e della figurazione del passato, vicino o lontano che sia.

### 3. 5. Polarizzazione e permutabilità

Abbiamo visto finora che la ferita traumatica (*cut*) si ripercuote nel testo in due operazioni testuali sul ricordo: la rescissione del pronome "you" e la rescissione della memoria in immagine. Queste due operazioni della parola rispondono alle due strutture – una temporale, l'altra logica – che abbiamo individuato nella prima parte. Il lavoro della differenza – che in *Company* è figurata dalla solitudine originaria: "tu come sei sempre stato. Solo." – consiste in questa infiltrazione a posteriori del trauma nel racconto.

Anche l'inversione logica penetra nel ricordo. La domanda non risposta - "chiedendole se in realtà non sia molto più distante di quanto non sembri" - è riformulata, ma all'inverso: "chiedendole se non sembri molto più distante di quanto in realtà non sia". È la prima delle inversioni che caratterizzano lo spazio della rappresentazione in *Company*, e una delle innumerevoli che strutturano tutta l'opera di Beckett. La rappresentazione è polarizzata e verticalizzata, e i poli diventano permutabili. I testi di Beckett sono pieni di personaggi che hanno la faccia nella terra o che giacciono ventre all'aria nei campi con lo sguardo rivolto verso il cielo. L'alternativa o montaggio di scrittura e evento, del cielo e del volto, dell'elegia intesa come sublimazione, assolutizzazione poetica della distanza e del trauma come sua indefinizione, si ripercuote anche nella configurazione dello spazio finzionale. Così, non c'è transizione tra il discorso elegiaco, da un lato, e l'abiezione come fallimento del soggetto, rifiutato della madre e destinato a camminare nel fango, dall'altro.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Sull'abiezione in letteratura, si veda Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980. Sulla filosofia del "sottosuolo" in Dostoevsky, René Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità* (1953), trad. it. di Roberto Rossi, Milano, SE, 1996.

Consideriamo per esempio la permutabilità che affetta lo spazio, attraverso la coppia madre-cielo. La finestra in alto attraverso la quale Clov guarda fuori in *Fin de partie* è la stessa finestra attraverso la quale il figlio vede la madre dall'esterno in *From an Abandoned Work*. Questa corrispondenza indica una fondamentale caratteristica topologica (relativa cioè alla logica spaziale) post-traumatica dell'opera di Beckett: la camera in cui stanno Hamm e Clov corrisponde alla camera della madre dove Beckett ha ambientato numerosissime altre opere: da *Molloy*, che inizia con "je suis dans la chambre de ma mère"<sup>183</sup>, passando per *Film*, dove la camera è quella della madre appena deceduta, poi per *Immobile*, una prosa breve del 1970, per arrivare infine a *Mal vu mal dit*. In queste ultime due compare anche la finestra e, attraverso di essa, la madre. Anche qui, il racconto consiste in uno spettatore che guarda la donna guardare attraverso la finestra. Se interno e esterno sono rovesciabili come un guanto è perché la stanza è il luogo dell'abbandono da parte della madre: l'interno è già da sempre esterno. È qui evidente la corrispondenza dei due funzionamenti descritti: il meccanismo supplementare (l'essere da sempre fuori casa, da sempre in marcia ma verso casa) e l'opposizione logica (dentro/fuori). È un caso di *logica supplementare*.<sup>184</sup>

La permutabilità riguarda anche le posizioni familiari. In *Company*, il rapporto verticale tra madre e figlio è ripreso qualche pagina dopo nel ricordo-sogno del tuffo (già in *Watt* e in "From Future Reference", un poema del 1930):

You stand at the tip of the high board. High above the sea. In it your father's upturned face. Upturned to you. You look down to the loved trusted face. He calls you to jump. He calls, Be a brave boy.<sup>185</sup> (*CO*, 12)

---

<sup>183</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 7.

<sup>184</sup> Curiosamente, l'invenzione beckettiana, e in particolare il suo allontanamento da Joyce, è stata fatta rigirare sul cardine di questi stessi due *volets*, ovvero la contemplazione del cielo e la camera della madre. In effetti, si è detto che la svolta nella poetica di Beckett risale a un episodio poi ripreso in *Krapp's Last Tape*: in una notte della primavera del 1946, Beckett ebbe una "visione interiore" standosene sdraiato di notte su un molo a Dublino, visione che gli chiari una volta per tutte quale doveva essere l'argomento della sua opera. Prima di quella notte l'opera di Beckett aveva seguito il solco di Joyce. In realtà, non si tratta della primavera del 1946 né del molo di Dublino (come viene detto in *Krapp*), ma dell'estate del 1945 nella stanza della madre. «Rendilo chiaro una volta per tutte!» dirà un giorno Beckett al biografo Knowlson. Ma il primo a confonderli è stato lui.

<sup>185</sup> "Sei in piedi sul bordo del trampolino. In alto sul mare. Nel mare la faccia rivolta verso l'alto di tuo padre. Rivolta in alto verso te. Guardi giù il volto amato e fidato. Lui ti invita a buttarti. Ti dice, Fai il bravo."

Alle figure della madre e del cielo si sostituiscono quelle del padre e del mare, in una configurazione inversa in cui genitore e figlio si scambiano posizione. Padre e mare sono qui complementari come prima madre e cielo: lo slancio verso l'uno sta per lo slancio verso l'altro. Il rifiuto del tuffo da parte del figlio taglia fuori il padre, così come il *cutting retort*, anch'esso tagliato dalla scena iniziale, taglia fuori il figlio. Questa è la conseguenza di quel taglio originario: permutabilità e polarizzazione sono gli esiti poetici di quella rescissione inaugurale. Posizioni (alto/basso), azioni (tagliare-essere tagliato) e personaggi (padre-madre-figlio) circolano liberamente nel testo agli estremi dello spazio discorsivo. Ora, come sostengono Deleuze e Guattari ne *L'anti-Edipo*, questa assoluta permutabilità è anti-edipica:

Quando Edipo si insinua nelle sintesi disgiuntive della registrazione desiderante, impone loro l'ideale di un certo uso, limitativo e esclusivo, che si confonde con la forma della triangolazione – essere papà, mamma o bambino. È il regno dell'*oppure* nella funzione differenziante della proibizione dell'incesto: qui è la mamma che comincia, qui è papà, qui sei tu. Resta al tuo posto. [...]

La schizofrenia ci dà una singolare lezione extra-edipica, e ci rivela una forza sconosciuta della sintesi disgiuntiva [...]. Una disgiunzione che resta disgiuntiva, e che tuttavia afferma i termini disgiunti, li afferma attraverso tutta la loro distanza, senza limitare l'uno coll'altro né escludere il secondo dal primo, è forse il più profondo paradosso. «Sia... sia», invece di «oppure». [...] Lo schizofrenico è morto o vivo, non le due cose al contempo, ma ciascuna delle due al termine di una distanza che sorvola scivolando. È bambino o genitore, non l'uno e l'altro, ma l'uno in capo all'altro come le due estremità di un bastone in uno spazio indecomponibile. È questo il senso delle disgiunzioni ove Beckett iscrive i suoi personaggi e gli avvenimenti che capitano loro: *tutto si divide, ma in sé stesso*.<sup>186</sup>

La scena edipica è smontata nella depersonalizzazione e pronominalizzazione dei ruoli familiari. La permutabilità delle posizioni enunciative è d'altra parte, secondo Laplanche e Pontalis, una delle caratteristiche principali del fantasma originario, una scena in cui le posizioni di discorso sono permutabili, che può essere rivissuta via via

---

<sup>186</sup> Deleuze e Guattari, *L'Anti-Edipo*, op. cit., pp. 82-84.

dal punto di vista del padre, della madre e del figlio.<sup>187</sup> L'inconscio è atemporale, e si può passare da figlio a padre a madre e viceversa senza passaggio di tempo: si può cioè diventare padre senza dover crescere. Tuttavia, secondo Laplanche e Pontalis tale permutabilità riguarda solo la scena-madre, il "fantasme originaire". In Beckett, invece, la 'bastardizzazione' traumatica si riflette nella bastardizzazione narrativa: tutte le scene di *Company* possono essere considerate il risultato di una permutazione<sup>188</sup>. Se la scena-madre rappresenta una rescissione, e se il racconto della scena ne opera un'altra, questo implica che quella scena non abbia più diritti di primogenitura di quanti ne abbiano le altre scene del romanzo. Si assiste cioè ad una 'bastardizzazione' del racconto, che ripete quella dell'evento, e a cui corrisponderà come vedremo quella dello stile. In Beckett, invece, ciò che è evitato è lo sviluppo nel tempo. Come dice Winnie in *Oh les beaux jours*:

Quelle bénédiction que rien ne pousse, imagine-toi si toute cette saloperie se remettait à pousser.<sup>189</sup>

L'interruzione della crescita è una "benedizione". Come vedremo, l'annullamento del tempo permette di "dire bene", permette cioè lo scorrimento della parola. Così è negato il passaggio dall'inconscio allo spirito poetico, dall'infanzia alla storia. Poiché la lettera dell'inconscio è legata al senso figurato, la lingua poetica non è né solo figurata, né metaforica, dal momento che la metafora è la transizione (o meglio, transazione) del senso dal letterale a quello figurato.

---

<sup>187</sup> Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme* (1964), Paris, Hachette, 1985.

<sup>188</sup> Tuttavia Laplanche e Pontalis, *ibid.*, p. 39, notano come spesso la scena-madre esista solo nella ricostruzione fatta dall'analista a partire da 'scene' successive. È quindi essa stessa il risultato di un processo di astrazione di componenti formali dal contenuto onirico e inconscio.

<sup>189</sup> Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963, p. 46. D'ora in avanti i riferimenti a quest'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *OBJ* seguita dal numero di pagina.



### 3.6. Gravità. Caduta e stile

La negazione del supporto implica, come si è visto, la caduta in un mondo dove tra vicino e lontano non c'è transizione. La madre non rende la distanza, non la traduce, la lascia assoluta: la distanza dal cielo è, nei termini di Deleuze e Guattari, “indecomponibile”, da “sorvolo”. Il trauma implica dunque la caduta in un mondo schizofrenico dove il cielo è sia lontano che vicino. La compossibilità logica, l'accostamento-montaggio degli estremi, si manifesta come l'esito di un trauma. Da esso deriva la possibilità di sorvolare lo spazio della significazione come una distanza indivisibile. La logica diventa inclusione delirante degli estremi nell'atto di parola; contiene il tempo e lo sviluppo; il passaggio dal bambino all'adulto rin-negato dalla madre, “e viceversa”.

In *Imagination morte imaginez* (1965), luce e buio, caldo e freddo si alternano senza transizione sui due corpi distesi:

Between their absolute *stillness* and the convulsive light the contrast is striking, in the beginning, for one who *still* remembers having been struck by the contrary.<sup>190</sup>

L'immobilità (*stillness*) del presente è *montata* insieme all'immobilità (“still” significa sia “ancora” che “immobile”) del ricordo. Così i contrari possono colpire (*strike*) quasi allo stesso tempo. In questo doppio colpo ritroviamo la doppia temporalità del trauma come evento e come memoria testuale.

L'assenza di mediazione, di transazione, e l'impossibilità della metafora implicano una caduta della referenza. La caduta è figura ricorrente nella scrittura di Beckett: “falls I had had in plenty”, “I shall fall as I go along” (*FAW*, 347). In *Imagination Dead Imagine*, la caduta è spogliata della gravità:

[T]here may intervene, experience shows, between end of fall and beginning of rise, pauses of varying length, from the fraction of the second to what would have seemed, in other times, other places, an eternity.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Samuel Beckett, *Imagination Dead Imagine*, in *The Grove Centenary Edition, Vol. IV, op. cit.*, p. 363.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 362.

Anche in questo caso, dietro alla figurazione astratta si nasconde una caduta, traumatica e ripetuta, in cui il peso non è ancora annullato. È la caduta letterale che ritroviamo nel seguito di *Company* quando il bambino cerca invano di *attirare* lo sguardo della madre:

You climb to near the top of a great fir. You sit a little listening to all the sounds. Then throw yourself off. The great boughs break your fall. The needles. You lie a little with your face to the ground. Then climb the tree again. Your mother answers Mrs Coote again saying, He has been a very naughty boy. (*CO*, 14-15)

Qui la caduta traumatica si dà in spettacolo. È invece rovesciata ed elusa nella storia-romanzo raccontata da Hamm in *Fin de partie*:

Hamm. – [...] (*Un temps*.) Alors je continue. Avant d’accepter avec gratitude il demande s’il peut avoir son petit avec lui.

Clov. – Quel age ?

Hamm. – Oh tout petit.

Clov. – Il aura grimpé aux arbres.

Hamm. – Tous les petits travaux.

Clov. – Il aura grandi.

Hamm. – Probablement. (*FDP*, 82)

Nella fantasia di Hamm, la caduta traumatica raccontata in *Company* è negata, rimossa, e la crescita ancora possibile (*probablement*)<sup>192</sup>. Ne è confermato però il tratto fondamentale, e cioè l’equivalenza di arrampicamento e crescita e, inversamente, di caduta e negazione genealogica. Un passo di *Oh les beaux jours* ci permette di capire che è l’*attrazione* per la madre a determinare lo spazio della rappresentazione. Sepolta nel seno materno (*mamelon*), Winnie riflette sulla gravità:

---

<sup>192</sup> Caruth ha sviluppato una teoria del rapporto tra trauma, referenza e caduta a partire dal già citato saggio su Wordsworth e Freud per arrivare al cap. IV di *Unclaimed Experience*. Eleanor Kaufman ha, con esiti a dire il vero modesti, la teoria della referenza sviluppata in questo capitolo al ricordo traumatico dell’Olocausto contenuto in *W ou la mémoire d’enfance* di Georges Perec, e in particolare all’immagine ricorrente della caduta e del sostegno (*prop*). Non fa però menzione dello studio di Caruth sulle origini narrative, in cui è elaborato un confronto con la riflessione freudiana sulla funzione dell’appoggio. Eleanor Kaufman, “Falling from the Sky. Trauma in Perec’s *W* and Caruth’s *Unclaimed Experience*”, *Diacritics*, vol 28, n. 4 (1998), pp. 44-53.

La gravité, Willie, j'ai l'impression qu'elle est plus ce qu'elle était, pas toi? (*Un temps.*)  
Oui, l'impression de plus en plus que, si je n'étais pas tenue – (*geste*) – de cette façon, je m'en irais tout simplement flotter dans l'azur. (*OBJ*, 45)

La gravità è cambiata: o inchioda per terra o solleva nel cielo. La gravità stessa, legge scientifica, è sottoposta a distinzioni generazionali, degenera invecchiando. Ma cosa vuol dire che la gravità decade? La gravità non è forse la legge della caduta nel tempo? Per rispondere a queste domande, bisogna sottolineare quale ripercussione abbia, su questa decadenza, la dinamica madre-figlio evidenziata in *Company*. Winnie è incollata a terra, sepolta nel seno della madre. Abbiamo visto come la 'bastardizzazione', la reciproca rescissione anti-edipica dei legami parentali, coincida con il passaggio dalla *propria* madre ("my mother") a "la madre" ("the mother"). Il rifiuto di rispondere nega l'accesso al mondo e trasforma il seno materno in gabbia. Winnie non è ancora nata, o è ancora morta, o è nata morta. Le è stato impedito di nascere, è stata rigettata ed è caduta dall'alto. Tuttavia, la rescissione traumatica permette al personaggio di risalire in superficie:

Et qu'un jour peut-etre la terre va céder, tellement ça tire, oui craquer tout autour et me laisser sortir. (*OBJ*, 46)

È all'opera una gravità inversa, che "tira" il personaggio, che lo spinge secondo la proporzione della legge fisica ("de plus en plus"): gravità degenerata, che viene dal basso e prende il posto di quella parentale. Winnie andrebbe a galleggiare nell'azzurro, nel luogo che nella memoria precede la domanda e il trauma. Cosa la trattiene? Questa forza è sconosciuta, è legata alla domanda, ma si tratta della stessa forza che ritarda la partenza di Clov in *Fin de partie*.

Il ritorno a galla, la riemersione è però anche quella delle domande, che ritornano perché 'evase'. Così in *From an abandoned work*, l'interrogazione sull'uccisione dei genitori:

My father, did I kill him too as well as my mother, perhaps in a way I did, but I can't go into that now, much too old and weak. The questions float up as I go along and leave me

very confused, breaking up I am. Suddenly they are there, no, they float up, out of an old depth, and hover and linger before they die away, questions that when I was in my right mind would not have survived one second, no, but atomized they would have been, before as much as formed, atomized. (*FAW*, 345)

Le domande sono lì e allo stesso tempo tornano a galla: l'indecisione riguardo alla loro distanza prefigura quella della distanza del cielo in *Company*, ripresa e declinata all'inizio di *From an abandoned work* a proposito degli uccelli:

[...] at a distance often they seemed still, then a moment later they were upon me. Birds with my piercing sight I have seen flying so high, so far, that they seemed at rest, then the next minute they were all about me, crows have done this. (*FAW*, 342)

Con l'età (e anche Winnie è cinquantenne, "à la cinquantaine") non si riesce più a "atomizzare" le domande, a dissolverle, e per questo le domande *sopravvivono* e *tornano a galla* (*float up*). Si tratta di due questioni collegate ("in twos often they came, one hard on the other"). La prima riguarda il futuro prossimo - "come andrò avanti un altro giorno?"; la seconda, che segue a ridosso e infierisce impietosa sulla prima ("hard on the other"), riguarda la memoria: "Ho ucciso mio padre? Ho ucciso mio padre come ho ucciso mia madre? Ho mai ucciso nessuno?" (*FAW*, 345) Riferito alla scena iniziale della finestra, questo passo sembra indicare che l'uccisione della madre, lungi dall'essere letterale, è solo figurata - l'uccisione consiste nella figurazione stessa. La rescissione con cui è 'uccisa' la madre, e il passato, consiste nella riduzione al puro linguaggio figurato, alla pura figura, attraverso la sua trasformazione in quadro. L'uccisione è un effetto della memoria, e la morte il suo coronamento. La legatura traumatica consiste nel legare insieme letterale e figurato. Tuttavia, la distinzione tra rescissione luttuosa e legatura traumatica qui si incrina: il lutto consiste nella rescissione del legame con la madre, e corrisponde dunque esattamente al trauma del rinnegamento, con la sola differenza che la vittima del trauma diventa agente del lutto. In secondo luogo, la legatura traumatica consiste precisamente nel legare insieme il trauma letterale e la sua reazione figurata (la rescissione in quadro), per cui trauma e lutto non sono qui distinguibili, e la memoria è traumatica perché li confonde. Di fatto, gli episodi non sono mai originari, e nel racconto dell'origine si insinuano le operazioni di risposta: così

l'isolamento del "you", l'incorniciatura della domanda. Per questo, come dice Stanley E. Gontarsky, non è possibile individuare nella biografia dell'autore l'origine di tali episodi, di queste scene d'infanzia:

Queste scene d'infanzia hanno indotto i suoi primi biografi (tra gli altri) a suggerire che *Company* (e molto dell'opera di Beckett) era autobiografia criptata [...]. Ma tali accenti autobiografici ignorano l'antiempirismo che attraversa queste opere, il rifiuto della "verificabilità" della conoscenza immediata poichè nel mondo finzionale di Beckett tutto è ri-presentazione, sempre già una ripetizione.<sup>193</sup>

In effetti, le infiltrazioni del presente del racconto del ricordo impediscono di stabilire una successione cronologica. Così, in *From an Abandoned Work*, la rescissione della madre in quadro coincide quasi esattamente con l'allontanamento del figlio da parte della madre. È qui possibile individuare i limiti della lettura di Caruth. Infatti, come dice Caruth, il trauma risuona nel testo a livello retorico. Ma a differenza di quanto sostiene Caruth, una volta emerso nel testo, il trauma non si mantiene a livello letterale, ma è infiltrato dalla reazione al trauma, dalla difesa: ciò che è traumatico è esattamente la confusione della realtà e del suo "antidoto" (*contre-poison*), l'immaginario, delle "cose" e delle "chimere":

Déjà tout s'emmèle, choses et chimères. Comme de tout temps.

[...] Tant il est vrai que réel et – comment dire le contraire? Enfin, ces deux-là. Tant vrai que les deux si deux jadis à présent se confondent. [...] Tant il est vrai que les deux sont mensonges. Réel et – comment mal dire le contraire? Le contre-poison.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Gontarski continua così, in riferimento a *Company*: "La ricerca di un modello originario per la rappresentazione finzionale ignora o sovverte la natura stessa di questa finzioni tarde dove il narratore è un "inventore inventato che inventa tutto per compagnia" [*a devised devisor devising it all for company*]. Dopo tutto, il narratore, nel gioco di parole più ricorrente di *Company*, sta "mentendo" [*lying*] dall'inizio." Gontarsky si riferisce all'"ascoltatore" di *Company*, che è "lying in the dark": "to lie" significa infatti sia "giacere sdraiato" che "mentire". Stanley E. Gontarski, "The Conjuring Something Out of Nothing: Samuel Beckett's 'Closed Space' Novels", in Beckett, *Nohow On, op. cit.*, pp. xx-xxi.

<sup>194</sup> Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, pp. 24 e 49-50. D'ora in avanti i riferimenti a quest'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *MVD* seguita dal numero di pagina.

### 3.7. La ‘bastardizzazione’ dello stile

L’assenza di gravità si ripercuote nella concezione dello stile che distingue la parola nuova da quella vecchia, “le vieux style”. L’assenza di transizione determina il patetismo, ovvero l’inclusione del “vecchio stile” È però falsità meccanica quando Winnie non è più “follette et jeunette”: ella sorride e smette di sorridere a comando, a scatti meccanici, senza transizioni: “ – (*sourire*) – le vieux style! – (*fin du sourire*) – ”. Il montaggio come *découpage* sarà poi l’operazione di *Not I*, dove una bocca è ritagliata dal corpo. Qui la parola di Beckett, il segno grafico dell’indicazione scenica, ‘taglia’ il sorriso di Winnie. Il taglio rievoca quello dell’assenza di risposta (la domanda è elegiaca perchè assoluta) della madre in *Company*.<sup>195</sup> Eppure, Winnie non è sottoposta alla gravità, all’attrazione che implica gradualità, movimento nel tempo. Che cosa la trattiene dal galleggiare nel blu? Nel suo monologo, come nei suoi sorrisi, la gravità è un residuo, e per questo la separazione dal vecchio stile, stile *grave*, che cade nel tempo, è elegiaca, assoluta, e esclude l’indicazione temporale del verbo: “Tandis que si tu venais à mourir - Ah le vieux style!”, “[...] en fin de journée. Ah le vieux style!” (*OBJ*, 30), “La journée est maintenant bien avancée. Ah le vieux style!” (*OBJ*, 43) Il nuovo stile degenera in una parodia del vecchio. È questo residuo che impedisce di galleggiare nel blu.

La critica ha individuato innumerevoli riferimenti in *Oh les beaux jours*.<sup>196</sup> Anzichè ricordare quello che ha raccontato prima, il testo raccoglie memorie di altri testi, che non gli appartengono e gli impediscono di costituirsi in storia. La citazione qui è senza’altro un mezzo per ‘bastardizzare’ la scrittura, negarle il diritto alla discendenza. L’adozione di memorie testuali esterne sostituisce la discendenza e la continuità interna:

---

<sup>195</sup> Analoga funzione di svuotamento patetico va riscontrata nelle innumerevoli pause – “(*Un temps*)” - che tagliano le *pièces* di Beckett. Come rileva Bennett Simon, “queste pause non segnano ‘silenzi gravidi’ [*pregnant silences*]; piuttosto, sono modi di sospendere o interrompere il pieno sviluppo di un sentimento. Le pause frequenti fanno inoltre tutt’uno con il contenuto tematico – la frattura [*break*] nella continuità delle generazioni.” Bennett Simon, *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies From Aeschylus to Beckett*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 214. Come osserva Sandra Raponi, “« Pausa » è la parola usata più frequentemente nel testo. Essa spezza l’inerzia con cui il sentimento di disperazione è diffuso. Storie e dialoghi sono costantemente interrotti, perdendo la loro forza.” Sandra Raponi, “Meaning and Melancholia in Beckett’s *Endgame*”, *J\_Spot, Journal of Social and Political Thought*, vol. 1, n. 4 (2003), URL: <http://www.yorku.ca/jspot/4/beckett.html>.

<sup>196</sup> Si veda, per esempio, David J. Alpaugh, “Negative Definition in Samuel Beckett’s *Happy Days*”, *Twentieth Century Literature*, vol. 11, n. 4 (1966), pp. 202-210.

quest'adozione ripropone a livello retorico l'adozione di Clov da parte di Hamm, ma la inverte (così come il taglio testuale invertiva quello materno). La citazione è cioè un'altra forma di taglio che disappropria il *testo* del proprio passato. Sono queste citazioni che costituiscono la memoria di Winnie, i suoi "bei giorni"; rappresentano ciò che le appartiene, come il sacco da cui tira fuori le cose. Se Winnie, raccontando, non arriva a 'svuotare il sacco', è proprio per l'impossibilità di dire cose che le appartengano. Le memorie sono esterne come le cose, e la combinatoria della parola si combina con quella degli oggetti nella borsa.

Lo stile 'bastardo' comporta l'alterità dell'io non solo rispetto alle proprie memorie, ma anche a sé stesso. La proliferazione degli *alter ego* è un'altra forma di questa rescissione che ostacola parimenti la formazione dell'individuo, la coerenza logica e lo sviluppo narrativo. Come la citazione e l'adozione, anche il gioco finzionale del vortice degli "Io" è il risultato di un'esperienza traumatica. Considerando il modo in cui l'esperienza traumatica determina l'ambiguità tra finzione e autobiografia in Philip Roth, Roger Luckhurst collega l'eccesso dell'immaginazione alla de-figurazione del protagonista: "L'autobiografia può solo essere un atto di 'de-immaginazione' [*de-imagining*] rispetto alla mediazione romanzesca."<sup>197</sup> Il trauma defigura dunque l'identità, la memoria, il testo. L'eccesso di citazioni, memorie e metamorfosi trasforma il soggetto in una fantasia assoluta senza appoggio apparente nella realtà dell'esperienza.<sup>198</sup> La fantasia *prolifera* davanti all'impossibilità del riconoscimento; in questo senso il disconoscimento materno individuato in Beckett ripropone, rovesciandola, la dinamica dell'immaginazione materna descritta da Flaubert ne *L'educazione sentimentale*:

D'ailleurs, le petit mort était méconnaissable maintenant. [...] Tous les quarts d'heure à peu près, Rosanette ouvrait les rideaux pour contempler son enfant. Elle l'apercevait, dans

---

<sup>197</sup> Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008, p. 137.

<sup>198</sup> In *The Facts: A Novelist's Autobiography* (1988), è un *alter ego* che, alla fine del romanzo, rigetta la ricostruzione autobiografica del personaggio "Roth": "Quanto alla caratterizzazione dei personaggi, tu, Roth, sei quello reso in modo meno completo di tutti i tuoi protagonisti... Ne deduco che hai scritto così tante metamorfosi di te stesso che non sai più chi sei o sei mai stato. Ormai sei solo un testo che cammina." (166). Cito da Luckhurst, *ibid.*, p. 137. Questo *de-immaginazione* è una forma di *delirio* che genera un movimento testuale analogo a quello della *Gradiva* di Jensen, in cui, come si è detto, la storia si muove *per partire* dal passato, per evitarne il ritorno. Il 'gradivismo' di Beckett consiste nel fatto che, come in Jensen, il movimento del personaggio corrisponde a quello del racconto – i loro cammini sono legati, ma slegati (e cioè: scatenati) dal passato.

quelques mois d'ici, commençant à marcher, puis au collège, au milieu de la cour, jouant aux barres; puis à vingt ans, jeune homme; et toutes ces images, qu'elle se créait, lui faisaient comme autant de fils qu'elle aurait perdus, - l'excès de la douleur multipliant sa maternité.<sup>199</sup>

In Beckett, invece, è l'immaginazione del figlio che si scatena a partire dal trauma del disconoscimento.<sup>200</sup> Wolfgang Iser così spiega questa dimensione protesica dell'immaginazione di sé, su cui si “appoggia” (nel senso di *to prop*) la funzione poetica:

Beckett ha dato voce a [...] un problema: cioè, l'auto-modellamento è la risposta alla nostra inaccessibilità a noi stessi. L'atto di finzione [*fictionalising*] comincia dove finisce la conoscenza, e questa linea divisoria si rivela la sorgente di finzioni attraverso le quali noi ci estendiamo oltre noi stessi.<sup>201</sup>

Possiamo vedere la conferma di questa funzione di appoggio nelle parole dello stesso Iser, in cui peraltro si manifesta l'articolazione, essenziale in Beckett e già visto in *From an Abandoned Work*, tra movimento orizzontale (andare avanti, camminare) e verticale (la caduta sempre sperata):

La creazione è fondamentalmente “decomposizione”, come disse Beckett, perché viviamo in un mondo interpretato che necessita di [*stands in need of*] continua risistemazione per impedirgli di cadere in un'immobilità di morte.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1965, p. 359.

<sup>200</sup> Sulla strategia poetica della de-figurazione in Beckett, si veda Evelyne Grossman, “Créé - décrété - incréé : les défigurations de Samuel Beckett”, in *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004, pp. 48-73.

<sup>201</sup> Wolfgang Iser, “Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions”, *New Literary History*, vol. 21, n. 4 (1990), pp. 950-951.

<sup>202</sup> Id., “The Interplay between Creation and Interpretation”, *New Literary History*, vol. 15, n. 2 (1984), p. 394.



### 3.8. La parola condivisa. Rinnegamento e teatro

In *Company*, il tema elegiaco del paesaggio è associato di nuovo al rifiuto della nascita: questa volta si tratta dell'avversione del padre al parto. La voce spiega così la camminata in montagna (“tramp in the mountains”) del padre nel giorno della nascita del figlio:

But on that particular morning his love of walking and wild scenery was not the only mover. But he was moved also to take himself off and out of the way by his aversion to the pain and general unpleasantness of labour and delivery. (*CO*, 12)

L'avversione (“aversion”) è la declinazione maschile e attenuata dell'aborto (“abortion”). L'atteggiamento del padre corrisponde a quello del figlio quando riemergono le domande da “atomizzare”: la messa in marcia e lo scenario naturale (questa volta non elegiaco ma pittoresco: “wild scenery”).

Come rileva Evelyne Grossmann, “aborto”, parola-chiave della scrittura di Beckett, è soprattutto “parola-chiave dei regolamenti di conti tra padre e figlio”<sup>203</sup>. In *Cendres* (1960), il figlio si rivolge al padre così:

Père. (*un temps*) Tu ne me reconnaitrais pas, tu me maudirais de m'avoir fait, espèce d'avorton, mais ça de ton vivant déjà, tes derniers mots pour moi, espèce d'avorton.<sup>204</sup>

È possibile dire che, più ancora che parola-chiave, la prima occorrenza di “specie d'aborto” è parola-cerniera, il luogo del discorso dove si articolano, si innestano uno sull'altro il discorso del figlio e quello del padre. In questa “maledizione”, la compossibilità logica si dà come condivisione, non come malinteso: la *intendono* sia il padre che il figlio. L'insulto è così trasformato in una specie di *shifter*. Se la benedizione è, in *Oh les beaux jours*, la separazione delle generazioni, l'assenza di crescita, la maledizione è, inversamente, il luogo dell'imbricazione dei discorsi, della cannibalizzazione e ingestione dell'altro, che dà luogo al ventriloquismo, alla polifonia:

---

<sup>203</sup> Evelyne Grossman, *L'esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998, p. 90.

<sup>204</sup> Samuel Beckett, *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 1960, pp. 45-46 (corsivi miei).

la compossibilità logica si rivela luogo del delirio in quanto incorporazione genealogica. La parola traumatica è parola *condivisa*. Il trauma funge cioè da cardine nella (de)generazione del teatro. Quest'incorporazione ha dunque una portata radicale: “j'ai été le fils et j'ai été le père”<sup>205</sup> diventa infatti la formula della recitazione, della creazione del teatro. L'assunzione della voce del padre ne anticipa le ultime parole. È però, a questo punto, legittimo supporre che la recitazione asseconi la necessità dell'angoscia: il trauma passato sarebbe ripetuto al futuro, per cercare di sanare la ferita (il taglio) anteponeendogli la difesa. L'anticipazione sarebbe allora una citazione del “vecchio stile” del padre. La maledizione al futuro coincide con la morte letterale del padre, come nel passato con quella ‘figurata’ del figlio. Il potere della parola e del teatro consiste nell'anticipazione della morte. Non si tratta però di un'usurpazione edipica: il padre non è ucciso, non più di quanto il figlio non sia (stato) ucciso dal suo rifiuto. Il loro legame è rescisso in virtù di un meccanismo schizofrenico, più complesso di quello edipico, per cui il rinnegamento è opera sia del padre che del figlio.

Riprendiamo la citazione da dove l'abbiamo interrotta:

*(Un temps. Il imite la voix de son père)* “Tu viens nager?” “Non.” “Viens, viens.” “Non.”  
 Regard assassin, démitour, trois enjambées, regard assassin, “. Éspèce d'avorton!”,  
 exit.<sup>206</sup>

Ritroviamo qui il rifiuto di tuffarsi in mare per raggiungere il padre omesso in *Company*. Ma ciò che più conta è che qui la nascita del teatro coincide con la trasformazione del rapporto padre-figlio in un rapporto padrone-schiavo: “Viens.” “Non.” In *Oh les beaux jours* l'idea della condizione di Winnie era derivata, a detta dello stesso Beckett, dalle immagini del supplizio di marinai sepolti nella sabbia fino al collo e lasciati sotto il sole e le intemperie. L'impossibilità di passare al mondo è cioè il supplizio che supplisce alla filiazione: il legame parentale fa da appoggio per il passaggio alla relazione servo-padrone, che ripete quella familiare e si installa nel vuoto lasciato dal fallimento di quest'ultima. Così Clov può entrare al servizio di Hamm solo grazie alla mediazione di suo padre. Le due relazioni sono equivalenti e dunque permutabili, come dimostrano gli scambi già citati tra Nagg e Nell e tra Clov e Hamm.

<sup>205</sup> Id., *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minit, 1967, p. 134.

<sup>206</sup> *Ibid.* p. 46.

La relazione padrone-schiavo è, in *Cendres*, già contenuta in quanto teatro: assunzione della voce dell'altro, parola soffiata, rubata che supplisce a quella del padre. Una voce include l'altra: la 'disgiunzione inclusa' è polifonica, e una parola appartiene indistintamente ai due personaggi. Nel caso della madre Pegg, anche se la parola era condivisa, poteva essere presa alla lettera oppure in senso figurato. Qui il malinteso traumatico è rovesciato nella logica del teatro che, come in *Fin de partie*, può solo mettere in scena la morte, e dissolvere il trauma nella fantasia.

#### **4. Effetti di lettura. Trauma e fantasia di movimento**

Il trauma originario del rifiuto materno è dunque spogliato del contenuto emotivo e mantenuto nella sua struttura formale. Resta all'opera, nel testo, un meccanismo formale ormai vuoto che continua ad andare avanti pur avendo dissolto il materiale mnemonico che le dava forma. La polarizzazione, l'assenza di transizioni e di gravità determinano lo stile di una parola senza contenuto.

Un secondo trauma è però contenuto nel testo: è il trauma della rescissione della memoria, dell'“uccisione” dei genitori. Trauma figurato, che consiste precisamente nell'appiattimento dell'affetto in figura-quadro e che risponde al trauma originario (esposto in maniera letterale nell'episodio d'apertura di *Company*). Il ritorno del rimosso è allora sempre il ritorno di due traumi connessi: la 'legatura' post-traumatica consiste precisamente in questo collegamento dell'evento traumatico con il suo 'opposto', la memoria traumatica. Se il trauma non si dà a leggere è precisamente perché ci è mostrato l'esito di una lettura 'tagliante' del passato che lo ha rescisso, appiattito, e reso inaccessibile. Un tale atto di lettura è contenuto in *Mal vu mal dit*, quando la donna sfoglia le immagini dell'album:

Tel sous son oreiller – tel au fond d'un tiroir quelconque cet album qui sort de l'ombre. Qu'en temps voulu il sera peut-être donné de feuilleter avec elle. [...] Et quelles peuvent bien être les images qui font pencher encore plus la tête et la figent longuement. Ce ne sont que fleurs desséchées. Aplaties. Ne que ! (*MVD*, 17)

Come in un quadro di Vermeer, assistiamo la lettura di un testo che solo un giorno, forse, ci sarà dato sfogliare, e che, chissà, è forse solo fatto di memorie appiattite come fiori disseccati. Il libro è, qui, ciò che serve a appiattare le immagini e ad arrestare – finalmente ma non definitivamente - lo sguardo.

Il trauma implica, in effetti, un atto ermeneutico: proprio per il fatto di sottrarsi all'esperienza, il passato si presenta alla coscienza sotto la forma paradossale di un ossimoro: in quanto esperienza ermeneutica<sup>207</sup>. Scritta a più di vent'anni di distanza da *Fin de partie*, *Mal vu mal dit* rende esplicita l'iscrizione all'interno del testo dell'atto di lettura e dell'incapacità di leggere<sup>208</sup>. Di fatto, i testi di Beckett propongono una riflessione sull'illeggibilità poiché qualcosa vi è mal detto (e mal visto), vale a dire poiché contengono delle figure che mal leggono e mal dicono. Eppure, per uno strano paradosso, quest'incapacità è appunto ciò che permette l'avvenimento della parola: perché il desiderio e l'immaginazione stimolino l'avanzamento del discorso è necessario che si veda male, che l'illuminazione lasci a/da desiderare (“Vrai que l'éclairage laisse à désirer”, *MVD*, 30).

D'altra parte, il *mal leggere (mal lire)*, il doppio movimento del delirio (*dé-lire*) in quanto al contempo evocazione del passato e incapacità di riconoscerlo è il meccanismo descritto da Freud nello studio sulla *Gradiva* di Jensen. L'animazione della rilievo è il risultato dell'incapacità del protagonista di riconoscere il ritorno del passato; di fronte a questa minaccia il solo rimedio sarà di rimettere a morte, di seppellire a Pompei il fantasma che la sua immaginazione ha rianimato. Il delirio è dunque un'impossibilità di leggere il tempo, l'incapacità traumatica di leggere il passato *in quanto passato*, senza incorporarlo nel presente.<sup>209</sup> Frank Kermode ha sostenuto che la presenza dei fantasmi

---

<sup>207</sup> Questo effetto di lettura è alla base di altre scoperte freudiane. Cynthia Chase ha sostenuto che l'individuazione del complesso di Edipo da parte di Freud passa per un'interpretazione della tragedia di Sofocle prima di quanto non derivi dall'osservazione empirica dei casi clinici, rispetto ai quali la stessa scrittura di Freud – in questo caso *l'Interpretazione dei sogni* – si pone in posizione di “supplemento”. Inoltre, privilegiando la coerenza degli oracoli sull'evidenza delle prove, la stessa tragedia di Sofocle mette in rilievo la “natura scandalosamente testuale” del destino di Edipo. Cynthia Chase, “Oedipal Textuality. Reading Freud's Reading of *Oedipus*”, in *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 175-195 (182).

<sup>208</sup> Iser è ritornato a più riprese sull'implicazione della lettura nell'opera di Beckett, a partire da *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.

<sup>209</sup> In *L'Image survivante*, *op. cit.*, Georges Didi-Huberman ha mostrato come il delirio in quanto confusione di tempi, configurazione anacronica, « incorporazione genealogica » è, da Nietzsche a

rappresenta una minaccia per la leggibilità del testo, poiché compromette la chiarezza ed efficacia (“clearness and effect”) che gli permettono di arrivare a una chiusura.<sup>210</sup> Per questa ragione la critica ha attribuito il ritorno reale del fantasma di Haldin, in *Under Western Eyes* di Conrad, a un delirio del protagonista Razumov; così facendo, ha sepolto il fantasma nella psicologia (“buried in psychology”) – atto di dislettura finalizzato alla preservazione della sequenza narrativa. Normalmente, secondo Kermode, “gli autori [...] « portano in primo piano [*foreground*] » sequenza e messaggio. Questo non può essere fatto senza arretrare [*backgrounding*] qualcosa in secondo piano”.<sup>211</sup>

Cercheremo ora di mostrare quali configurazioni di questo rapporto tra passato traumatico e presente della lettura siano possibili in Beckett da *Fin partie* a *Mal vu mal dit*. In *Fin de partie*, infatti, sono delineate due configurazioni: una che permette l’avanzamento della storia, e una che permette il suo arresto. La reazione al trauma passato che, come si è visto, è inclusa nell’opera di Beckett, è cioè duplice: da una parte il passato si evita tirandolo nel presente del delirio, dall’altro spingendolo verso il nulla della morte. A seconda che l’una o l’altra strategia sia adottata, avremo un romanzo o un’elegia. Ma una terza via è tracciata in *Mal vu mal dit*: qui, realtà e immaginazione, passato e presente, sono messi faccia a faccia, uno di fronte all’altro, sullo stesso livello testuale, e per questo la narrazione avanza sotto forma di animazione dell’immagine.

#### 4.1. Fantasia come lavoro del lutto. Il romanzo

Il lavoro di esaurimento del possibile e di neutralizzazione della sequenza riguarda sia il movimento del testo di Beckett che quello dei suoi personaggi. Ma tale testo non è l’unico a occupare le pagine di *Fin de partie*: la storia raccontata da Hamm non sottosta alle stesse leggi, non è legata alle stesse catene della sua ‘cornice’, e può per questo

---

Warburg, il rischio preso dalla filologia in quanto atto di lettura. A sua volta, nella sua analisi del *Giro di vite* di James (« Piège pour la psychanalyse : le tour de vis de la lecture », in *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 237-344), Shoshana Felman ha dimostrato che il delirio – visione di fantasmi – è al contempo (follia della letteratura) prodotto della scrittura e effetto di lettura.

<sup>210</sup> Frank Kermode, “Secrets and Narrative Sequence”, *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1 (1980), pp. 83-101.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 88.

“avanzare bene”. Tuttavia questa storia è il prodotto dell’altra. La fantasia di mobilità – del testo di Hamm così come di quello di Beckett – è cioè generata dall’impedimento e esaurimento del movimento della scrittura di Beckett. Come dice Deleuze, la fantasmagoria è il risultato della “mondanizzazione o depersonalizzazione del movimento perduto o impedito”<sup>212</sup>. La stessa forza di resistenza che neutralizza e riduce il movimento nella ‘cornice’, sembra incanalare il movimento nella fantasia del personaggio. L’inaccessibilità del trauma originario genera la possibilità, di cui Hamm approfitta, di sostituire la realtà del passato con un’immaginazione. Come rileva Boulter a proposito dei *Texts*,

rescindendo il narratore dal suo passato, Beckett radicalizza la nozione freudiana di *Nachträglichkeit*: le memorie possono ancora essere introiettate nel presente del narratore, ma non c’è speranza di stabilire un legame tra la sua condizione presente e il trauma che ne è la precondizione.<sup>213</sup>

In sostanza, alla legatura traumatica del racconto principale si oppone la rescissione luttuosa della fantasia che vi è contenuta. Il movimento è legato; la fantasia, scatenata. Ma entrambe le operazioni narrative sono eccessive, e finiscono per impedire la memoria della successione temporale. Una stessa economia determina quindi il testo (la ‘cornice’) e la fantasia in esso contenuta: memoria e scrittura non si escludono solo nella legatura del primo, ma anche nella rescissione che sfocia nella seconda.<sup>214</sup> L’indistinzione tra fantasia originaria, fantasia dell’origine e origine della fantasia diventa il grande problema dell’esperienza traumatica.<sup>215</sup>

La parola, nel rendere assolutamente possibile la fine, deve al contempo *rescindere la storia dalla sua origine*. In *Fin de partie* Hamm trasforma il passato – l’entrata di Clov al suo servizio – in “storia raccontata”.<sup>216</sup> Il racconto di come Clov sia entrato a servizio da Hamm è costruito da Beckett come un progressivo slittamento da un modo storico, genetico, a un altro fantasmatico, assoluto. La storia di Hamm è allucinata

---

<sup>212</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Minuit, 1983, p. 80.

<sup>213</sup> Boulter, “Does Mourning Require a Subject”, *op. cit.*, pp. 340-341.

<sup>214</sup> Il trauma è “aporetico” se, confondendolo con il lutto, lo si intende in base agli effetti e lo si concepisce, come fa Boulter, solo come un “tentativo di ristabilire il legame col presente”. Nella nostra prospettiva, il fatto che questo legame non si dia e che al suo posto se ne stabilisca uno con la fantasia non ridimensiona l’applicazione del concetto né cancella gli effetti dell’esperienza.

<sup>215</sup> Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *op. cit.*

<sup>216</sup> Si pensi a Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, II.

prima come fantasia (“mon histoire”) e poi nemmeno più come fantasia dell’origine, ma come fantasia *tout court*. La rescissione è completata in tre tappe: *origine*, *storia*, *romanzo*.

Hamm: J’ai avancé mon histoire. (*Un temps*) Je l’ai bien avancée. (*Un temps*) Demandez-moi où j’en suis.

Clov: Oh, à propos, ton histoire?

Hamm: (*Très surpris*) Quelle histoire?

Clov: Celle que tu te racontes depuis toujours.

Hamm: Ah tu veux dire mon roman?

Clov: Voilà. (*FDP*, 80)

L’origine del romanzo corrisponde con il romanzo dell’origine: il “romanzo familiare” (Freud) costituisce la tappa intermedia tra l’esperienza, ormai inaccessibile, e la creazione letteraria<sup>217</sup>. La storia è *finita* per creare il romanzo, ovvero ha finito per crearlo: *voilà*. Nei termini di Kermode, perché la storia avanzi con chiarezza ed efficacia e diventi « romanzo », il passato in cui ha origine dev’essere incorporato nel presente, sepolto nell’immaginazione. *Fin de partie* contiene la memoria sepolta del passato del romanzo, ormai allucinato in fantasia narrativa<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> Sigmund Freud, “Il romanzo familiare dei nevrotici” (1908), in *Opere*, vol. 5, *Il motto di spirito e altri scritti, 1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 469-474. Si veda anche Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

<sup>218</sup> Il paradosso in virtù del quale il vecchio stile (il “vieux style” di *Oh les beaux jours*, la “vecchia profondità” [*old depth*] di *From an abandoned work*) è incorporato nel testo si ritrova, come osserva Jean-François Hamel, anche nell’opera di Claude Simon: “A prima vista, la poetica della storia messa in opera dalla *Georgiche* sembra tendere all’aporia. Perché il romanzo è anzitutto il racconto di un rifiuto di un racconto. È come se le *Georgiche* dovessero *resuscitare i racconti giudicati menzogneri per metterli a morte di nuovo*, come se la cesura moderna delle tradizioni narrative non potesse dirsi senza la ripresa e la perpetuazione di quest’ultime. [...] Strano ritorno attraverso il quale ciò che è giudicato menzognero perché obsoleto rispetto al regime moderno di storicità si trova rammemorato.” Jean-François Hamel, *Revenances de l’histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, pp. 197-198 (corsivi miei). La dinamica “gradiviana” secondo cui una cosa è rievocata per essere messa di nuovo a morte riguarda, in Beckett, tanto il contenuto - come vedremo tra poco a proposito di *Mal vu mal dit* - quanto lo stile.

## 4.2. Memoria assoluta e rimpianto: l'elegia

Da una parte, la parola dei personaggi lavora a rendere l'origine assoluta includendola nell'immaginario; dall'altra, essa astrae l'*un tempo* (*autrefois*) da qualunque legame col presente. La distruzione della consecuzione temporale sfocia in elegia e prende una forma particolare, quella dell'esclamazione, tanto più precisa poiché indica sintatticamente l'isolamento.

Hamm: Autrefois tu m'aimais.

Clov: Autrefois! (*FDP*, 20)

Nagg: [...] Hier tu m'as gratté là.

Nell: (*élégiaque*) Ah hier! (*FDP*, 34)

Anche il passato più prossimo è dissolto dall'eshaustione del possibile. Dietro ogni giorno si profila la possibilità della morte. La prossimità della morte è occasione di rimpianto: la felicità è una possibilità del passato.

Hamm: Oh c'est loin, loin. Tu n'étais pas encore de ce monde.

Clov: La belle époque! (*FDP*, 63)

La memoria è immemoriale, mai legata alla vita e alla storia, alla vicenda narrata, e se lo è, come nel caso dell'arrivo di Clov a servizio da Hamm, va sciolta dal legame col presente della parola. A ossessionare il presente assoluto è la fantasia dei "bei giorni" in cui eravamo morti. La memoria diventa elegiaca perchè non serve da antidoto contro la morte, che è il luogo irraggiungibile della felicità, il compimento ideale della parola. Allora, al contrario, il passato è felice (e rimpianto) nella misura in cui le si approssima. *Prossimità* letterale (ancora una volta) nell'episodio del lago di Como, quando Nagg ricorda il racconto della "storia del mondo e del pantalone":



Elle [la storia del mondo e del pantalone] t'a toujours fait rire. (*Un temps*) La première fois j'ai cru que t'allais mourir. [...] Tu as tellement ris que tu nous a fait chavirer. On aurait du se noyer. (*FDP*, 35- 36)

“*Avremmo dovuto annegare*”: Hamm ci rivela che sarebbe stato preferibile morire, e che quest'opportunità è stata, ancora una volta, mancata, ed è ora rimpianta. Il trauma consiste davvero, come sostiene Caruth, nella ripetizione della sopravvivenza originaria (per cui il rovesciamento equivale al - e ripete il - rifiuto materno).

In sostanza, il delirio (in quanto *troppo da leggere allo stesso tempo*) è l'alternativa alla morte in quanto *niente da leggere*: niente storia, niente essere, niente movimento. Da una parte il passato è tirato verso il presente e assimilato, dall'altra è spinto verso la morte e il nulla.

#### **4.3. Immaginazione e movimento: la storia come problema di percezione**

La storia avanza nel delirio: questo sogno di mobilità è, lo abbiamo visto, impedito al movimento reale tanto dei personaggi che del racconto, dove l'inclusione logica impedisce, senza negare del tutto, la successione narrativa.

Questi due sensi in cui la storia avanza (come scarto irriducibile e come fantasia di fluidità) strutturano anche *Mal vu mal dit*. Si assiste però qui a un cambiamento importante. Già in *Company*, una voce disincarnata cercava di attribuire al personaggio un passato che non gli apparteneva. L'autorializzazione di Hamm era sostituita dalla finzionalizzazione della voce narrativa. Se in *Fin de partie* il fantasma è “sepolto” poiché ridotto a fantasma del personaggio, in *Company* esso si libera e diventa il racconto che lo assilla. *Mal vu mal dit* compie questo movimento: il delirio è assunto da una voce narrativa non più finzionalizzata. Si hanno così due istanze enunciative che si oppongono allo stesso livello del testo. La constatazione della morte della vecchia donna si alterna con l'immaginazione che la rimette in movimento. I due discorsi – costativo e performativo – assumono ora la forma logica della compossibilità. Ma se i due discorsi hanno lo stesso statuto è perché la morte è proprio come il movimento: è un effetto della scrittura.

A partire da *Film* (1963), Beckett riprende la massima dell'idealismo assoluto espressa dal filosofo irlandese Berkeley, *esse est percipi*. Se essere è essere percepiti, allora non c'è essere senza movimento. Di conseguenza, in assenza di movimento non c'è linguaggio: come dice Badiou, in Beckett "il movimento e il linguaggio determinano [affectant] fino in fondo l'essere e l'immobile"<sup>219</sup>. Allo stesso tempo però, non è possibile esaurire l'essere senza muoversi: il movimento del personaggio (interpretato da Buster Keaton) è orientato alla neutralizzazione dello spazio. Perché si raggiunga la fine e si smetta di essere bisogna esaurire il movimento, ovvero lo *scambio* simbolico contenuto nei luoghi della rappresentazione classica. Bisogna allora coprire il quadro che dà sull'esterno fittizio, e lo specchio che *restituisce* l'interno reale. Per smettere di essere bisogna non solo smettere di raccontare, ma anche di percepire.

A partire da *Film* fino a *Mal vu mal dit* Beckett sembra affermare che la storia è un problema – letteralmente: un difetto - di percezione. I temi beckettiani del movimento e dell'immaginazione si fondono e gettano nuova luce sulla produzione precedente, che così può essere riletta *après-coup*. In *Mal vu mal dit* la dialettica movimento-immobilità viene investita di una funzione nuova: discernere il reale dal suo antidoto (*contre-poison*), l'immaginario. Il presente – la morte della donna - è ignorato e la narrazione può solo concepirsi come animazione del corpo della vecchia ormai morta, cioè come rianimazione di un passato da tempo andato. L'immaginazione è sì al presente (il presente è cioè immaginazione), ma questa immaginazione si presenta come passato, lo ripete, lo rievoca - il passato essendo il tempo in cui la vecchia era ancora in vita. La fine è già arrivata: la vecchia è morta. Allora il racconto ha da subito, da sempre mancato questa fine e si presenta come la continuazione immaginaria di una storia di cui si è ignorata e si continua a ignorare la fine, e che dunque non può più essere conclusa. Raccontare, scrivere è immaginare, e non poter finire; immaginare è mancare la morte, la fine della storia: *Imagination morte imaginez*.

È l'immaginazione che vede muoversi la vecchia che, *in realtà*, è morta da molto tempo. L'immaginazione, che produce la parola e che dalla parola è prodotta, *anima* la vecchia morta. L'immaginazione è assoluta, sciolta dal reale, e crede di vedere la vecchia muoversi, crede di percepirla muoversi, e dunque – poiché *esse est percipi* – la crede essere. Ma se il movimento è solo immaginato, allora l'essere è una fantasia, è il

---

<sup>219</sup> Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, op. cit., p. 21.

prodotto dell'immaginazione. Il racconto si divide tra la realtà di una donna immobile e la fantasia di un fremito, di un *infimo* sorriso (“un sourire infime”) sulla labbra, effetto dell'opera.

L'apparizione del romanzo (“Hamm. - Tu veux dire mon roman? Clov. – *Voilà*”) e la creazione dell'immagine (“*C'est fait, j'ai fait l'image*”) si trasforma in fantasia pigmalionica, che però che sin dall'inizio rimpiange e reinscena il ritorno alla pietra, alla morte: “*Là voilà donc comme changée en pierre face à la nuit*”. (*MVD*, 8) E poi:

Tout cela au présent, comme si elle avait le malheur d'être encore en vie.

[...] Comme si elle avait le malheur d'être encore en vie. (*MVD*, 8, 14)

La prosa è cioè costretta a mettere in scena quel ritorno alla pietra che l'opera stessa ha rotto:

Un très long temps: peu à peu elle se mit à paraître. Obscurément. À vrai dire ce temps dure encore. Malgré qu'elle n'y soit plus. Depuis longtemps. (*MVD*, 16)

Si riprofila l'incubo del supplemento e l'imperativo irrealizzabile (“dire”) che la parola restituisca le cose alla morte a cui le ha strappate, che finisca la confusione di cose e chimere.

Déjà tout s'emmêle, choses et chimères. Comme depuis tout temps. S'emmêle et s'annule. Malgré les précautions. Si seulement elle pouvait n'être qu'ombre. (...) Comme tout serait simple alors. Si tout pouvait n'être qu'ombre. Ni être, ni avoir été ni pouvoir être. Du calme. (*MVD*, 24)

Lo spazio della prosa di Beckett è quello del movimento dell'immaginazione. Si capisce che, per Beckett, l'ideale della pittura e dell'arte, il suo fine (e la sua fine) è *solo vedere* - un vedere puro, assoluto, ab-solto da ogni movimento<sup>220</sup>:

---

<sup>220</sup> Alan Ackerman ha sostenuto che la riflessione sull'arte ha anticipato e determinato il percorso delle sue scelte poetiche di Beckett. Alan Ackerman, “Samuel Beckett's ‘Spectres du Noir’: The Being of Painting and the Flatness of Film”, *Contemporary Literature*, vol. 44, n. 3 (2003), pp. 399-441.

la chose en suspens, je dirais volontiers la chose morte, idéalment morte, si ce terme n'avait pas des si fâcheuses associations. [...] La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre.<sup>221</sup>

Se il movimento e il linguaggio infettano fino in fondo l'essere e l'immobile, allora, inversamente, laddove c'è linguaggio la morte non è possibile. *Nel* linguaggio, la morte può essere solamente *detta* (è quello che Deleuze, riprendendo Blanchot, chiamava "l'esercizio superiore della parola"). Se in *Mal vu mal dit* la morte della vecchia donna è detta, è perché la si *immagina*. Beckett non oppone dunque l'immaginazione alla morte, ma *all'immaginazione della morte*: la morte è l'effetto dell'immaginazione che immagina la propria morte. Questa incorporazione paradossale è ben descritta da Gontarsky come "persistenza dell'immaginazione persino di fronte alla morte dell'immaginazione".<sup>222</sup> Dire che in *Mal vu mal dit* la constatazione della morte si pone sullo stesso piano del movimento equivale a dire che la morte si dà a leggere come effetto del delirio. Una logica delirante presiede ai due movimenti del testo e corrisponde al doppio movimento del delirio secondo Freud: è l'immaginazione che, alternativamente, evoca e seppellisce il fantasma, che mette in scena il ritorno della donna alla pietra: "eccola dunque cambiata in pietra davanti alla notte". Incorporando la morte nell'immaginario, *Mal vu mal dit* corona l'incamminamento verso la morte cominciato con la memoria elegiaca di *Fin de partie*. Là, incorporazione e astrazione del passato sfociavano nel romanzo e nell'elegia; qui, nel vuoto della memoria ulteriormente scavato dal delirio, si oppongono la scrittura e la morte.

---

<sup>221</sup> Samuel Beckett, "La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon", in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn, London, John Calder, 1983, pp. 126.

<sup>222</sup> "Imagination's persistence even in the face of the death of imagination." Gontarski, "The Conjuring Something Out of Nothing", *op. cit.*, p. xvii.

## Capitolo III

### La resistenza al passato. Descrizione, immagine e memoria nell'opera di Alain Robbe-Grillet

#### Davanti al trauma : il romanzo al bivio

In Beckett, il racconto di un trauma infantile non può essere distinto dalla scrittura traumatica adulta. È impossibile stabilire con certezza la direzione della scrittura: assenza di transizione, verticalità, permutabilità possono ugualmente essere la causa e l'effetto del racconto di un trauma. Il trauma non può aver determinato la struttura dello stile più di quanto lo stile stesso non possa aver determinato la traumaticità di un ricordo d'infanzia. Al di là del *senso* del racconto, ciò che ci resta è il rapporto, tanto profondo quanto inestricabile, che collega, nella scrittura, esperienza e stile.

La gioventù è dunque, in *Company*, un luogo simbolico. Era già stato così per il romanzo di formazione del XIX secolo che, come ha sostenuto Franco Moretti, fissava “nella *gioventù* la parte significativa dell'esistenza”.<sup>223</sup> Secondo Moretti, uno dei compiti del romanzo di formazione in quanto forma simbolica era di tenere

sotto controllo l'imprevedibilità del mutamento storico, incardinandola alla rappresentazione della gioventù: un momento assai turbolento dell'esistenza, certo, ma anche breve e ben delimitato nel tempo.<sup>224</sup>

Inevitabile, dunque, che con la crisi del romanzo di formazione venga meno questa funzione di contenimento. Ora, per Moretti questa crisi è determinata dalla centralità che i traumi assumono nell'esperienza della gioventù europea ecostituisce il sintomo del ‘disagio della civiltà che precede e determina lo scoppio della prima guerra mondiale. È

---

<sup>223</sup> Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (1986), Torino, Einaudi, 1999, p. 3.

<sup>224</sup> Id., “« Un'inutile nostalgia di me stesso ». La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914”, in *Il romanzo di formazione*, pp. 257-273 (258).

cioè la gioventù, “diventata più vulnerabile, e riluttante a crescere”<sup>225</sup>, ad assumersi il compito di rappresentare la sopravvenuta impossibilità della storia. Se la “crescita individuale” equivaleva alla “socializzazione”, ora tale crescita è impossibile: il tardo romanzo di formazione abbonda di giovani infantilizzati come Törless. *L’educazione sentimentale* di Flaubert precorre questo esito; l’ultimo incontro tra Federico e Mme Arnoux si conclude, sì, con un bacio, ma un bacio ‘aberrante’: “elle le baisa au front comme une mère...” Se la crescita è negata è perché, come osserva Moretti, “con tante possibilità di venire ferito, è del tutto ragionevole che l’individuo si faccia, per così dire, sempre più piccolo.”<sup>226</sup>

Secondo Moretti, la “regressione” si manifesta a livello narrativo attraverso la rottura dell’equilibrio tra i ‘nuclei’, che in narratologia sono “scelte rapide ed irreversibili tra opzioni molto diverse”, e i ‘satelliti (o catalisi), “episodi subordinati che accompagnano e arricchiscono, senza però modificarlo, il percorso prescelto.”<sup>227</sup> Tale equilibrio ha dato origine al romanzo di formazione. I satelliti vi si configuravano infatti come un’*occasione*: erano cioè plasmabili e si prestavano ad essere trasformati in nuclei. Il mondo era allora pieno di opportunisti, giovani che coglievano l’occasione per trasformare la realtà secondo i propri desideri. Questo equilibrio entra però in crisi nel momento in cui le occasioni si trasformano in incidenti: “nuclei non più prodotti dall’eroe come altrettante svolte del suo maturare – ma contro di lui da un mondo del tutto indifferente al suo sviluppo soggettivo.” I nuclei diventano cioè l’“equivalente narrativo” dei traumi.<sup>228</sup> Il risultato di questa rottura è la radicale incompatibilità tra nuclei e satelliti:

quando l’equilibrio dell’episodio ottocentesco entra in crisi [...] la narrativa può privilegiare o i nuclei oppure i satelliti. Il tardo romanzo di formazione sceglie i primi, il modernismo i secondi: dal punto di partenza comune essi si spingono perciò in direzioni opposte.<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>226</sup> *Ibid.*.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 263.

Il *Ritratto di un artista da giovane* di Joyce è, per Moretti, uno dei luoghi più rappresentativi di quest'alternativa. In esso, ai nuclei traumatici, trasformati in piccole 'epifanie', si accostano, senza fondersi, episodi insignificanti, satelliti di ascendenza flaubertiana. Il contrasto tra quarto e quinto capitolo testimonia di quest'oscillazione tra due modi incompatibili della scrittura. L'uscita dall'*impasse* rappresentata dall'*Ulisse* comporterà un ritorno al bivio dove nuclei e satelliti si sono separati per imboccare l'altra via (quella dei satelliti). In sostanza, secondo Moretti, "il tardo romanzo di formazione non preparò il modernismo, ma semmai lo *ritardò*."<sup>230</sup>

Questo ritardo è, a nostro avviso, una delle componenti essenziali della scrittura traumatica. Esso implica una temporalità non lineare tanto dell'evoluzione letteraria quanto del romanzo stesso. Sulla scorta della riflessione di Caruth, è però possibile riformulare la tesi di Moretti ipotizzando un modello diverso da quello della biforcazione. Se questo ritardo è la caratteristica essenziale della scrittura traumatica, è perché non si ha davvero un'esclusione reciproca: il ritorno del nucleo traumatico è infatti *contenuto nel e dal* satellite. Cercheremo di mostrare le implicazioni di questo gioco di resistenze nell'opera di Alain Robbe-Grillet. Il *nouveau roman* che Robbe-Grillet ha propugnato è basato sull'uso sistematico di un 'satellite', la descrizione. Ma, come vedremo, narrazione e descrizione, nuclei e satelliti non possono essere tenuti distinti, e il ritorno del rimosso comporta precisamente la loro confusione.

L'opera di Robbe-Grillet sembra fondarsi sul rifiuto di categorie psicologiche e in particolare psicanalitiche. Si tratterà di vedere in che modo l'apparente esclusione tra nuclei e satelliti può permetterci di inferire la struttura traumatica di un testo descrittivo. Vedremo come la descrizione, satellite caratterizzato in narratologia da un tempo zero, contenga la violenza del passato. Un segreto si nasconde dietro la chiarezza uniforme che secondo Blanchot domina la prosa di Robbe-Grillet. Cercheremo allora di metterci sulle tracce dell'evento bandito dal testo se è vero che, come dice Frank Kermode, "un modo di trovare il segreto è cercare le prove della soppressione, che ci diranno a volte dov'è situato il segreto soppresso".<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> Kermode, "Secrets and Narrative Sequence", *op. cit.*, p. 88.

## 1. Descrizione e memoria

Moretti sostiene – in un'affermazione che sembra unire *La prospettiva come forma simbolica* di Panofski ad *Al di là del principio di piacere* di Freud - che “la letteratura non serve a moltiplicare le tensioni simboliche, ma a ridurle e a tenerle sotto controllo”.<sup>232</sup> La poetica di Robbe-Grillet manifesta però una meccanica più complessa: la scrittura tiene sotto controllo le tensioni che essa stessa suscita e moltiplica. Questa doppia istanza della scrittura – generativa e repressiva – risulta in un reciproco tradimento tra presente della scrittura e passato della storia. Il movimento stesso del testo mette in atto la consapevolezza della necessità del tradimento. Quest'aporia, tuttavia, sembra implicare una fedeltà paradossale – la fedeltà al fallimento della storia. Come osserva Moretti, il fallimento sociale testimoniato dal romanzo di formazione rende necessario un fallimento estetico:

quando una forma affronta problemi che si rivelano insolubili, andrà appunto incontro a un doppio fallimento - estetico e sociale. Per il tardo romanzo di formazione, tale problema insolubile fu il trauma.<sup>233</sup>

Non è dunque possibile restare fedele al fallimento della storia se non fallendo la testimonianza. L'esperienza traumatica sembra allora legare storia e discorso narrativo in una paradossale fedeltà. La forma può parlare il disastro solo voltandole le spalle. Per questo, come ha rilevato Marie-Laure Basuyaux, nel dopoguerra “Orfeo e Lazzaro sono le due figure incaricate di iscrivere il disastro a fondamento del fatto letterario.”<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Moretti, “La crisi del romanzo di formazione”, in *Il romanzo di formazione, op. cit.*, p. 270.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>234</sup> Marie-Laure Basuyaux, “Les années 1950: Jean Cayrol et la figure de Lazare”, *Acta Fabula, L'idée de littérature dans les années 1950*, <http://www.fabula.org/revue/document61.php>.



## 1.1. Descrizione e memoria nel *nouveau roman*

Il problema del tradimento della memoria è all'origine del *nouveau roman* e della descrizione della superficie che la contraddistingue. Dietro all'impiego sistematico della descrizione urge un'istanza memoriale. È infatti nel *romanesque concentrationnaire* di Jean Cayrol che Roland Barthes ha individuato la fondazione della nuova letteratura. Questa convinzione è il risultato di un significativo allontanamento dalla propria tesi di partenza: dopo aver in un primo tempo definito Cayrol "l'epigono dell'esistenzialismo" e la sua opera come "prolungamento della letteratura dell'assurdo", Barthes arriva a definirlo "padre del Nouveau Roman". Questo è possibile perché in Cayrol esistenzialismo e *nouveau roman* trovano la loro radice comune, e questa radice comune è una modalità dello sguardo:

Ciò che [queste opere] hanno in comune, e che è senza dubbio un fatto dell'epoca, è lo stesso modo di accomodare lo sguardo. Si direbbe che il romanzo, dopo secoli di visione profonda, si fissa alla fine per compito un'esplorazione delle superfici.<sup>235</sup>

È cioè il "romanzo degli oggetti che compie il passaggio da una fenomenologia (esistenzialista) a una letteratura oggettiva (*nouveau roman*)"<sup>236</sup>. Il sorprendente allontanamento di Barthes dal "romanzo della memoria" alla "scrittura bianca" non fa che ripetere la necessità, testimoniata dalla "scrittura lazzariana" di Cayrol, di *partire dal corpo*<sup>237</sup>. La creazione è, nei termini di Caruth, il "necessario, inevitabile tradimento della vista del corpo". Il *nouveau roman* eredita da Cayrol la consapevolezza della necessaria esclusione di creazione e testimonianza. È la poetica della descrizione a veicolare questa necessità.

L'opposizione tra narrazione e descrizione è, come ricorda Genette, "uno dei caratteri salienti della nostra coscienza letteraria".<sup>238</sup> In termini narratologici, la

---

<sup>235</sup> Roland Barthes, "Préromans" (1954), in *Œuvres complètes, Tome 1 (1942-1961)*, Paris, Seuil, 2002, p. 417.

<sup>236</sup> Basuyaux, "Les années 1950: Jean Cayrol et la figure de Lazare", *Acta Fabula*, op. cit.

<sup>237</sup> Si veda quanto detto in precedenza sul *Noli me tangere* da Nancy, che sembra in effetti avanzare una lettura "lazzariana" del corpo risorto di Cristo.

<sup>238</sup> Gérard Genette, "Frontiere del racconto", in *Figure II*, trad. it. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, p. 30.

descrizione è un satellite esterno rispetto alla svolgimento della storia e caratterizzato da un tempo zero.<sup>239</sup> Grazie all'impiego pressoché esclusivo della descrizione, vera e propria “tecnica del presente”, il *nouveau roman* sostituisce il passato della storia con il presente della creazione. La descrizione si sposta dall'asse paradigmatico a quello sintagmatico (o come dice Genette, dal selettivo al successivo): il racconto si costruisce attorno a molteplici serie descrittive i cui elementi si tessono e si incrociano per generare un senso interno al testo, eliminando la referenza alla realtà esteriore.<sup>240</sup> L'opposizione tra “creazione” (il presente dello sguardo) e testimonianza (il passato della storia) è, secondo Ricardou, la pietra d'angolo del *nouveau roman*. La descrizione crea una realtà romanzesca autonoma evitando la rappresentazione di una storia: così, il nuovo romanzo è “meno la scrittura di un'avventura che l'avventura di una scrittura”.<sup>241</sup> Tuttavia, la descrizione non può evitare di suscitare un « senso ipotetico », di generare cioè il sospetto di un avvenimento passato o di un referente esterno<sup>242</sup>: la sua “corsa contro il senso” deve dunque fermarsi nel momento in cui quest'ultimo cessa di essere puramente ipotetico e la descrizione si sta “tradendo”.<sup>243</sup> Così in *Description panoramique d'un quartier moderne* (1961) di Claude Ollier, man mano che la descrizione di ciò che si vede dalla finestra si completa, si capisce che il racconto evita un punto della stanza, il letto, di cui solo viene descritto un piede. La descrizione si tesse fino a suscitare nel lettore il sospetto che sul letto ci sia una donna, o forse una coppia; si ferma prima di evocare il fantasma di un corpo, o di un'evento (una storia d'amore). Secondo Ricardou, se la descrizione “oltrepassa questa soglia”, il senso “smetterà di essere una conseguenza della descrizione e diverrà fonte di ispirazione. La descrizione creatrice diventerà descrizione creata.”<sup>244</sup> La “corsa contro il senso” finisce cioè per essere corsa *incontro* al senso.<sup>245</sup> La descrizione deve dunque “suicidarsi” nel preciso istante in cui finisce per evocare lo spettro di un passato, per produrre il

---

<sup>239</sup> Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1980), trad. it. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche, 1981.

<sup>240</sup> Dina Sherzer, “Serial Constructs in the Nouveau Roman”, *Poetics Today*, vol. 1, n. 3 (1980), pp. 87-106..

<sup>241</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 91-111 (“La description créatrice: une course contre le sens”).

<sup>243</sup> *Ibid.*, pp. 112-121 (“La description trahie”).

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>245</sup> Se dunque il *romanesque concentrationnaire* di Cayrol era prolungamento della letteratura dell'assurdo, nella letteratura come *corsa contro il senso* riemerge il fondamento testimoniale del Nouveau Roman. In questo ritorno del rimosso si intrecciano ancora una volta storia nel romanzo e storia del romanzo.

fantasma di un'origine.<sup>246</sup> Il *sensò*, cioè la *possibilità* di un corpo, di una storia, è sia l'origine rimossa che il destino scongiurato della descrizione; evitare un passato equivale a suscitare il fantasma di un altro, o lo stesso passato come fantasma. Di fatto, secondo Ricardou,

*testimoniare* è l'esatto contrario di *creare*. Voler mescolare la creazione alla testimonianza equivale ad ammettere il loro tradimento reciproco.<sup>247</sup>

## 1.2. La descrizione in Robbe-Grillet

Cercheremo di analizzare la dinamica narrativa dell'opera di Robbe-Grillet, e di dimostrare che il mistero del rapporto tra quello che da Barthes a Genette è stato chiamato il primo e il secondo Robbe-Grillet si spiega precisamente con questo tradimento. Da una parte c'è il Robbe-Grillet descrittore, l'esploratore delle superfici che, come diceva Barthes, "recide spietatamente il visivo da ogni raccordo"<sup>248</sup>; che mette in scena una feroce "resistenza ottica" all'aneddoto<sup>249</sup>; che si propone di "assassinare l'aggettivo classico"<sup>250</sup>; e che, come lo stesso scrittore afferma, "mette in

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp. 108-109 ("Le suicide de la description"). L'avventura del racconto pare ancora ricalcarsi sul racconto di un'avventura: in tal senso il suicidio della descrizione, in quanto *ancilla narrationis*, prima del ritorno della 'padrona' sembra tradurre quello raccontato da *Les bonnes* di Genet. E d'altra parte *Un regicidio* che inaugura l'opera di Robbe-Grillet, nella cui scrittura ricorrerà il mito di Edipo.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 121. Nel suo importante studio sul mito di Don Giovanni, dunque sul tradimento della parola, Shoshana Felman ha dimostrato, sulla scorta della teoria di Austin, l'infondatezza della distinzione tra parola performativa e parola constativa. Don Giovanni seduce promettendo (di sposare), e la promessa è la parola performativa per antonomasia. Ma allo stesso tempo, ciò che Don Giovanni promette - e tradisce - è lo stare insieme del matrimonio, il con-stare. La parola di Don Giovanni, insomma, realizza questo paradosso: promette il constativo. Così facendo rivela l'aporia della rivendicazione, da parte del linguaggio, di due capacità *distinte*: quella di tenere fede ai fatti, di testimoniare, e quella di creare a partire da essi (quest'inclusione segna il passaggio dalla prima alla seconda teoria del performativo da parte di Austin). Promettendo la stabilità, la parola *constativa* di Don Giovanni sempre ha effetto, seduce, e questo invalida da subito la promessa di stabilità del matrimonio: se una promessa implica una seduzione, allora la promessa ad una donna implica la seduzione di un'altra. La logica seriale, supplementare è già *contenuta* nella logica di coppia. La vicenda narrata nel *Don Giovanni* (e gli stessi testi di Molière e Da Ponte) dimostra che è il tradimento della parola che crea e muove la storia (e il racconto). Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou la séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>248</sup> Roland Barthes, "Letteratura oggettiva" (1954), in *Saggi critici*, a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 2002, p. 17.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 18.

scena delle strutture mentali prive di tempo”<sup>251</sup>. Dall'altra, c'è il romanziere della memoria, del tempo e del desiderio, lo “speleologo dell'immaginario” rivelato di colpo da *L'anno scorso a Marienbad*.<sup>252</sup> Il carattere di questo film ha posto la critica davanti a un'alternativa: o vi appariva un nuovo Robbe-Grillet, oppure bisognava domandarsi se il film di Resnais avesse tradito le intenzioni dello sceneggiatore.<sup>253</sup> La risposta di Genette è che aveva “peccato solo per eccesso di fedeltà e che il tradimento, se tradimento c'era, fosse da attribuirsi a Robbe-Grillet stesso.”<sup>254</sup> I suoi testi mettono in scena il tradimento reciproco del presente della descrizione da parte dell'immaginazione del passato, e viceversa.

La poetica di Robbe-Grillet si fonda su un'avversione esplicita, feroce nei confronti del *sensu* inteso baudelairianamente come corrispondenza tra soggetto e mondo instaurata dallo sguardo, e di cui il simbolo e la metafora sono i portatori<sup>255</sup>. Di fatto, la “destituzione dei vecchi miti della « profondità »”<sup>256</sup> comporta il rifiuto della rappresentazione: si tratta di liberare il movimento della scrittura sostituendo il presente della descrizione in corso al racconto di un evento avvenuto “un tempo” (*autrefois*), “altrove” (*ailleurs*). Questa liberazione da preesistenze riprende l'intenzione sartriana di dare voce alla contingenza del mondo: per Sartre, “coprire la realtà con immagini eidetiche – illusioni che restano da atti di percezione passati – [...] è cadere nella malafede [*mauvaise foi*].”<sup>257</sup> Ora, come si può portare in letteratura un uomo, una cosa, senza tradirne l'assoluta contingenza in cui consiste la sua libertà e che, per Sartre, contraddistingue la nostra condizione? In un bellissimo capitolo di *The Sense of an Ending* Frank Kermode riassume il problema:

Si può dire che mentre, nel mondo, non ci può essere un carattere, poiché un uomo è quello che fa e sceglie liberamente quello che fa – e nel momento in cui rivendica, per i

---

<sup>251</sup> Alain Robbe-Grillet, “Temps et description dans le récit d'aujourd'hui” (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 130. D'ora in avanti i riferimenti a questo saggio saranno indicati nel testo con la sigla *TD* seguita dal numero di pagina,

<sup>252</sup> Gérard Genette, “Vertigine immobile”, in *Figure I* (1966), trad. it. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1988, p. 63.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>254</sup> *Ibid.*.

<sup>255</sup> Alain Robbe-Grillet, “Naturalisme, humanisme, tragédie” (1958), in *Pour un nouveau roman*, op. cit., pp. 45-67.

<sup>256</sup> Id., “Une voie pour le roman futur” (1956), in *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 22.

<sup>257</sup> Frank Kermode, *The Sense of and Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 134.

suoi atti, una predisposizione psicologica o di altro tipo è un *lâche*, un *salaud*; dall'altra parte, nel romanzo, non ci può essere una esatta rappresentazione di questo, perché se un uomo fosse completamente libero potrebbe semplicemente uscire dalla storia [*he would simply walk out of the story*], e se non avesse un carattere non lo riconosceremmo.<sup>258</sup>

La letteratura è, per Sartre, l'antagonista della contingenza, nella misura in cui implica una forzatura che curva il tempo e lo trasforma in destino, e così facendo dà al romanzo una fine. Questa forzatura è il carattere: in letteratura non ci sono uomini, ma personaggi.

Se il problema di Sartre era portare l'uomo dentro la letteratura, la soluzione di Robbe-Grillet è portare l'uomo e le cose fuori dal racconto inteso come *rappresentazione*: ri-presentazione di un passato, di ciò che è successo un tempo, altrove. "Scène", un breve testo contenuto in *Instantanées* (1962), illustra questa fuga dalla rappresentazione<sup>259</sup>. Vi si assiste come dalla poltrona di un teatro ai gesti di un personaggio su un palco:

Quand le rideau s'ouvre, la première chose qu'on aperçoit depuis la salle [...] est un personnage vu de dos, assis à sa table de travail au milieu de la scène vivement éclairée.<sup>260</sup>

Il racconto prosegue descrivendo dapprima i gesti del "personaggio", poi i suoi movimenti sul palco. Ma il personaggio è da subito "irricoscibile" (Kermode) perché visto di spalle; la negazione del teatro contenuta – controllata e ritardata - nella descrizione iniziale si manifesta alla fine con un suo movimento eccessivo:

Sans se retourner, le personnage recule ensuite vers la rampe, tout en continuant de regarder la porte. Lorsqu'il arrive à proximité de la table, il pose la main droite sur le coin de celle-ci et...

« Moins vite », dit à ce moment une voix dans la salle. C'est quelqu'un, sans doute, qui parle dans un porte-voix, car les syllabes résonnent avec une ampleur anormale.<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>259</sup> Alain Robbe-Grillet, "Scène" (1955), in *Instantanées*, Paris, Minuit, 1962, pp. 49-60.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 58.

Un movimento di troppo ha fatto uscire il personaggio dalla rappresentazione: questo è dunque, letteralmente, il personaggio che è *uscito dalla storia* (*walked out of the story*) di cui Kermode parla a proposito di Sartre. In “Scène”, il racconto si spoglia del passato come della preesistenza di un copione. Crollata l’illusione rappresentativa, l’indicazione data al personaggio è seguita anche dalla descrizione, che riprende dal capoverso.

Le personnage s’arrête. La voix reprend.

« Moins vite ce mouvement, recommencez à partir de la porte [...] »

Le personnage est donc debout contre la porte, face à celle-ci, c’est-à-dire tournant toujours le dos. On dirait qu’il cherche à entendre quelque chose, qui se passerait de l’autre côté du panneau. Aucun bruit ne parvient jusqu’à la salle. Sans se retourner, le personnage fait un pas en arrière et s’immobilise à nouveau.<sup>262</sup>

Questa contraddizione è uno dei principi cardinali della poetica descrittiva di Robbe-Grillet. L’errore spezza la continuità della storia, trasformando la seconda parte del testo nella correzione della prima. La rappresentazione classica mette in scena un testo precedente, e una storia avvenuta: in narratologia, una *storia* o *fabula*. La distinzione attorno a cui rivolge il testo classico è la sbarra che separa e allo stesso tempo articola *fabula* e intreccio, storia e discorso. In Robbe-Grillet, invece, l’errore e la correzione determinano il brusco e inatteso passaggio dalla rappresentazione di un allora e di un altrove al qui ed ora del discorso.

Tout l’intérêt des pages descriptives – c’est-à-dire la place de l’homme dans ces pages – n’est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description. (*TD*, 127-128)

L’asse di simmetria del racconto è così spostato *all’interno* del testo. Il rapporto verticale tra passato e presente è cancellato e sostituito da quello orizzontale tra due presenti leggermente differenti.

Questo stesso rovesciamento è messo in scena nei romanzi di quegli anni. Ne *Les Gommès*, ad esempio, il detective Wallas indaga sull’omicidio di Daniel Dupont. Il

---

<sup>262</sup> *Ibid.*

lettore, tuttavia, sa che Dupont è sopravvissuto al tentativo d'assassinio. È lo stesso Wallas che finisce per ucciderlo il giorno dopo quando si presenta sul luogo del presunto omicidio. *Les Gommès* è, come ha notato per primo Samuel Beckett, una riscrittura del mito di Edipo che, secondo Brooks, è l'archetipo della *detective story*. A sua volta, quest'ultima costituisce, secondo Todorov, il modello dell'atto letterario della *configurazione*: l'indagine del detective mette in intrigo la fabula in cui consiste la storia dell'assassinio.<sup>263</sup> Ma *Les Gommès* traduce il mito di Edipo alla lettera, nella misura in cui ne riproduce la struttura: includendo la *fabula*, trasforma fatalmente il racconto nella sua ripetizione - o meglio, nella sua correzione, dal momento che il primo tentativo di omicidio era fallito.

### 1.3. Presente dello sguardo e passato della storia. *L'année dernière à Marienbad*

*Scène* rende manifesta la necessità della descrizione di affermarsi *a partire* dal passato. Robbe-Grillet è consapevole del fatto che, perché la descrizione si imponga, è prima necessario "coprire la realtà di immagini eidetiche". Il passaggio dal Robbe-Grillet della descrizione a quello della rappresentazione, manifestatosi con *L'année dernière à Marienbad*, è dunque una doppia costruzione della critica: già un testo del 1955 indicava il passaggio inverso.

È stato però *L'année dernière à Marienbad* a rivelare il Robbe-Grillet "speleologo della memoria" e a rivelare la strategia - l'impostura - della descrizione. Si tratta, come dice Robbe-Grillet, della "storia di una persuasione".<sup>264</sup> In un *grand hotel* dall'arredo fastoso ma glaciale che accoglie una clientela ricca e oziosa, un uomo, X, incontra una donna, A, e "le offre la cosa più impossibile in questo labirinto dove il tempo è abolito : le offre un passato." (*AD*, 13) X cerca di convincerla che si sono conosciuti l'anno scorso, in una città, Marienbad; là A gli aveva promesso di abbandonare M, suo (probabile) marito, e di fuggire con lui, ma aveva infine rimandato la fuga all'anno

---

<sup>263</sup> Tzvetan Todorov, "Tipologie del romanzo poliziesco", in *Poetica della prosa* (1971), trad. it. di Elisabetta Ceciarelli, Napoli, Theoria, 1989, pp. 7-20.

<sup>264</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 12. D'ora in avanti i riferimenti a quest'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *AD* seguita dal numero di pagina.

successivo. X è adesso lì proprio per questa promessa. Tuttavia A nega questo passato comune, non se ne ricorda, e resiste ai tentativi di seduzione di X conservando l'immobilità statuaria che condivide con gli altri ospiti dell'hotel.

La descrizione da parte di X di quello che è successo l'anno scorso non riesce però a formare una storia coerente; al contrario, "s'inventa ininterrottamente, come sul filo della scrittura, si ripete, si sdoppia, si modifica, si smentisce, senza mai accumularsi per costituire un passato – quindi una storia nel senso tradizionale del termine." (TD, 133-134)<sup>265</sup> Il mondo di Marienbad è "un mondo senza passato che basta a sé stesso in ogni istante e che si cancella via via." (TD, 131) Il tempo vi si trova "tagliato dalla sua temporalità. Non scorre più. Non compie più niente." (TD, 133) Si resta dunque fissati in un "presente perpetuo che rende impossibile qualunque ricorso alla memoria." (TD, 131) La descrizione insistente del loro passato comune arriva però a smuovere l'immobilità della donna suscitando in lei il fantasma di una violenza, di un assassinio, di un suicidio. Il passato, reale o immaginario, mina la resistenza di A, che si decide finalmente a partire con X. E tuttavia alla fine si scopre che

nous étions justement l'année dernière, [...] et que nous étions à Mareinbad. Cette histoire d'amour qu'on nous racontait comme une chose passé était en fait en train de se dérouler sous nos yeux, ici et maintenant. Car, bien entendu, il n'y a pas plus d'*ailleurs* possible que d'*autrefois*. (TD, 131)

La strategia di Robbe-Grillet consiste dunque nel porre il passato al fine di negarlo. Si tratta di un'astuzia che gioca sull'inevitabile tradimento tra sguardo e storia. Se per Ricardou la testimonianza non può compiersi che cancellando la creazione letteraria, inversamente la creazione non può compiersi che obliterando la testimonianza. Secondo Robbe-Grillet, "un'immaginazione, se è abbastanza viva, è sempre al presente" (AD, 16). Così,

ce passé-là, lui non plus, n'a aucune réalité en dehors de l'instant où il est évoqué avec assez de force ; et, lorsqu'il triomphe enfin, il est tout simplement devenu le présent, comme s'il n'avait jamais cessé de l'être. (AD, 15)

---

<sup>265</sup> Per una panoramica degli usi della ripetizione in Robbe-Grillet, si veda Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 198-210.



Si vede bene cosa implica questa concezione dell'immagine: anzitutto un'antica teoria dell'immaginazione, quella della *falsa veritas*, l'allucinazione vera della retorica classica.<sup>266</sup> In secondo luogo, una nuova idea del realismo: se il presente dello sguardo non si impone che come fallimento della storia è perchè “non ci può essere realtà al di fuori delle immagini che si vedono, delle parole che si sentono.” (*TD*, 131)<sup>267</sup> Infine, un'economia supplementare, nell'accezione data a questo termine da Derrida. Lo sguardo supplisce alla storia: la supporta, l'appoggia, ma per sostituirla. È quindi propriamente un “supplemento pericoloso”.<sup>268</sup> L'imbricazione supplementare del passato e del presente è del resto confermata dal fatto che la descrizione di X è, sin dall'inizio, all'imperfetto :

Vous étiez seule, un peu à l'écart des autres, debout contre une balustrade de pierre sur laquelle votre main était posée, le bras à demi étendu. (*AD*, 57)

All'origine c'è il presente; il presente è un passato imperfetto; lo sguardo è un ritardo della storia. È questo lo scandalo della descrizione.

## 2. Mancare e descrivere

In Robbe-Grillet, tutti i tempi, tutte le immaginazioni, per quanto contraddittorie esse siano, acquisiscono, nel presente dello sguardo, lo stesso grado di realtà. Come dice Genette, “questo sistema di proiezione è per eccellenza il *medium* della sua opera”<sup>269</sup>.

---

<sup>266</sup> Genette riconosce nell'affermazione di Robbe-Grillet “quella teoria, non certo nuova, che fa di un'immagine o di un ricordo una percezione debole e un'immagine « abbastanza viva » una vera percezione, poichè ogni percezione è « una allucinazione vera »”. Come osserva Genette, si tratta di una “teoria tutta teorica che svuota l'immagine di ogni coscienza dell'immagine, il ricordo di ogni coscienza del passato, il sogno di ogni sentimento onirico, e che riduce la vita psichica a una sfilza di immagini mentali tutte equivalenti, salvo che nell'intensità.” Genette, “Vertigine immobile”, in *Figure I, op. cit.*, p. 74.

<sup>267</sup> Tuttavia, “cercando di sostituire ad esso un fantasma di realismo integrale, Robbe-Grillet fa senza volerlo un salto nell'irreale.” *Ibid.*, p. 74. In più, se anche questo realismo fosse nuovo, non è nuova la pretesa: come ha sostenuto Federico Bertoni, ogni “realismo innovatore” pretende di essere più realista di quello precedente, che considera “ingenuo”, e quello di Robbe-Grillet non fa eccezione. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 299-307.

<sup>268</sup> Derrida, *Della grammatologia, op. cit.*, pp. 197-225.

<sup>269</sup> Genette, “Vertigine immobile”, in *Figure I, op. cit.*, p. 73.

Tuttavia, in *Marienbad*, il passaggio dal passato al presente è reso possibile dalla ‘perforazione di un buco’ nella struttura rigidamente chiusa in cui è sepolta A: la creazione, da parte di X, di un vuoto nella sua memoria. Inversamente, ne *Le Voyeur* (1955) è il vuoto di memoria del protagonista a generare i suoi tentativi di ricostruire l’omicidio della ragazzina avvenuto durante il suo soggiorno sull’isola. Il discorso di Mathias ‘risistema’ i pezzi della storia per proiettarli su quella lacuna. Questo legame tra proiezione e vuoto fu notato da Maurice Blanchot:

[...] sospettiamo la descrizione minuziosamente oggettiva, dove tutto è recensito, espresso e rivelato, di avere per centro una lacuna che è come l’origine e la fonte di quest’estrema chiarezza grazie alla quale vediamo tutto, tranne ella stessa. Questo punto oscuro che ci permette di vedere, questo sole posto eternamente sotto l’orizzonte, questa macchia cieca che lo sguardo ignora, isola d’assenza in seno alla visione, ecco il fine della ricerca e il luogo, la posta in gioco dell’intrigo.<sup>270</sup>

Robbe-Grillet ha più volte sottolineato il ruolo centrale che riveste l’assenza (“manque”) all’interno della sua opera. *I demoni* di Dostoevski è secondo lui basato su un vuoto, e così *Le Voyeur* che ne è la “riscrittura”: entrambi ruotano attorno a un elemento mancante, lo stupro e l’omicidio di una giovinetta. Anche *Les Gommès* è basato su un vuoto nella coscienza di Wallas. Quanto a *La Jalousie*, tutto il romanzo contiene e ruota su un elemento assente, il probabile marito di A..., la ‘fonte’ dello sguardo del romanzo.

---

<sup>270</sup> Blanchot, *Il libro a venire*, op. cit., p. 221.

## 2.1. Per una genealogia traumatica del vuoto

Il “manque” è dunque, in Robbe-Grillet, il motore e il cardine della storia: come lo scrittore dirà nella *Préface à une vie d'écrivain* (2003), esso è “le centre narratif de toute oeuvre”.<sup>271</sup> Robbe-Grillet motiva così la necessità di “costruire sul vuoto”:

Un scientifique de formation comme moi, qui pense que la littérature va être le lieu de la liberté, de la construction, de l'effervescence, est frustré de trouver à l'inverse un monde figé, aux structures closes. [...] Or, ce que démontre la science actuelle, c'est que si un système est cohérent, il est forcément incomplet, sinon il perdrait sa cohérence. Sa cohérence est due au fait qu'il y a des manques. (*PR*, 46)

La narrazione si avvia quando il *manque* in una “serie” genera un “eccesso” in un'altra (*PR*, 35). Robbe-Grillet spiega questa dialettica ricorrendo alla definizione di “struttura” data da Deleuze nella *Logica del senso*:

Pour figurer une structure, il faut imaginer deux séries d'éléments. Ces deux séries sont parallèles, donc, comme toute parallèle, elles semblent avoir un point en commun à l'infini. Ces deux séries ne sont pas de même nature ; il y a, par exemple, une série d'objets et une série de concepts. Dans l'une des séries, il manque un élément, dans l'autre, il y a un élément en trop, et le fait qu'il y aie un élément qui manque et un élément en trop a pour conséquence que, dans les deux séries, tous les éléments bougent sans cesse. (*PR*, 38)<sup>272</sup>

Ora, è inevitabile associare questa dialettica tra *manque* e eccesso alla dinamica traumatica del “missing” e del delirio scatenato dal ritorno del rimosso. Il vuoto in *Marienbad* è anche, inevitabilmente, produzione di un trauma; e il *missing* del *Voyeur* genera i sintomi di un delirio post-traumatico. Il trauma è dunque declinato in entrambi i sensi considerati da Freud: come origine del fantasma (*Voyeur*) e come fantasma

---

<sup>271</sup> Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain* (2003), Paris, Seuil/France Culture, 2005, p. 54. D'ora in avanti i riferimenti a quest'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *PR* seguita dal numero di pagina.

<sup>272</sup> È la mobilità della “casella vuota” che genera il movimento del testo. Gilles Deleuze, *Logica del senso* (1969), trad. it. di Mario De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 50-52.

dell'origine (*Marienbad*). Sono questi i due sensi dell'oscillazione dal primo al secondo Robbe-Grillet.<sup>273</sup>

La genealogia del concetto di *manque* tracciata da Robbe-Grillet è, d'altra parte, chiaramente traumatica. Ripercorrendo l'analisi di alcuni brani di storia del romanzo contenute ne *Le miroir qui revient* e nella *Préface*, è possibile ricostruire i fondamenti sia tematici che retorici della sua scrittura. È proprio Flaubert, "il padre del nouveau roman" (*PR*, 26), il primo grande scrittore del "manque":

dans toute l'oeuvre de Flaubert, il y a des exemples célèbres de ces brusques creux. On a un récit très continu, et tout d'un coup, un énorme manque. (*PR*, 51)

Robbe-Grillet si sofferma, in particolare, sulla celebre accelerazione narrativa dell'*Educazione sentimentale* ammirata anche da Proust. Per comprendere l'importanza di questo passo per la poetica di Robbe-Grillet, è opportuno rileggerlo nella cornice del suo commento:

On est à la fin de la Révolution de 1848, qui est un échec [...]. Frédéric Moreau est sur les boulevards, où une foule se presse, et il reconnaît de loin Dussardier, qui tient à proclamer son engagement républicain. Il voit cet ami affronter un agent de police et lui crier au nez : « Vive la République ! » L'autre sort son sabre et le tue. La foule s'écarte, on sent un événement capital, un héros du livre vient d'être assassiné, et le texte dit : « Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard; et Frédéric, béant, reconnut Sénécal. » C'est donc un des amis du héros principal qui vient d'en tuer un autre. Et ça s'arrête là. Il y a un blanc, puis deux lignes plus loin : « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint. » Il y a, dans ce court passage, trois ans de la vie de Flaubert, son voyage en Orient, matérialisés dans le texte par ces blancs, avant et après « il voyagea »<sup>274</sup> (*PR*, 48)

---

<sup>273</sup> È colui che indaga sul crimine che lo compie (*Les Gommés*), è colui che lo compie che ne contiene – nasconde e resiste – la memoria (*Le Voyeur*). Il trauma è qui visto dal punto di vista del 'carnefice', che ne è anche la vittima, e va dunque inteso nel senso datogli da Moretti: "[...] traumi: devastanti scoperte di desideri sessuali socialmente illeciti ma emotivamente irresistibili". Moretti, "La crisi", in *Il romanzo di formazione*, op. cit., p. 264.

<sup>274</sup> Il passo di Flaubert da Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1965, p. 450.

Un rapporto chiaro s'instaura, in questo passo, tra trauma e partenza, storia e racconto: il trauma della vista dell'assassinio determina prima l'arresto ("ça s'arrete là"), poi l'accelerazione narrativa: dapprima il bianco tipografico del capitolo, poi la condensazione di tre anni di vita in tre righe. Che si tratti di una deliberata "iscrizione del disastro" (Basuyaux) nello spazio della scrittura, lo indica l'impiego improprio dell'aggettivo "béant":

Flaubert en est parfaitement conscient, à cause du mot « béant ». En réalité, lorsqu'il voit mourir Dussardier, Frédéric n'est pas béant, il est sidéré, le mot « béant » ne convient pas. Flaubert emploie volontairement ce mot à plusieurs reprises dans son œuvre, en déplaçant la béance d'un élément à l'autre. [...] La figure s'appelle un hypallage, le déplacement d'un adjectif caractérisant un des personnages vers un autre, ou d'un objet vers un personnage, etc. (PR, 51-52)

La violenza del vuoto tematico si ripercuote in pieno sulla costituzione del testo attraverso l'"ipallage". Si tratta della stessa figura già incontrata in Beckett: come si ricorderà, in *Company* la domanda alla madre era stata "re-incorniciata". L'ipallage era, là, uno spostamento di un sostantivo da un tempo – il presente della scrittura – a un altro – il passato della storia. Tale spostamento generava un'ambiguità fondamentale, dando l'impressione di un intreccio inestricabile tra realtà passata e memoria 'in corso', e la conseguente impossibilità di stabilire un senso, una precedenza tra storia e discorso. Qualcosa di simile avviene in Flaubert: il trauma è 'deviato' dalla storia e incanalato in una figura del discorso. Di lì anche l'inatteso slittamento dal personaggio allo scrittore operato da Robbe-Grillet ("Il y a, dans ce court passage, trois ans de la vie de Flaubert.") È attorno a questi vuoti nella storia che si tesse lo stile di Flaubert. Robbe-Grillet ricorda come Philippe Hamon abbia sostenuto che "l'oeuvre de Flaubert est un carrefour de manques et de malentendus. Effectivement ces manques sont les trous du canevas." (PR, 50) I "manques" sono un elemento fondamentale dello stile come "ricamo" (*broderie*) di cui l'opera di Flaubert è l'esempio più rappresentativo. Secondo Carlo Ginzburg, la variantistica ci indica il significato di questo stacco, di questo vuoto narrativo, e conferma che "lo stile e la storia sono strettamente intrecciati".<sup>275</sup> Sia

---

<sup>275</sup> Carlo Ginzburg, "Decifrare uno spazio bianco", in *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 109-126.

l'ipallage che l'assenza di transizione temporale sono infatti l'esito di un lavoro di scrittura riscontrabile dall'analisi delle varianti. Scopriamo così che Flaubert scrisse inizialmente "Frédéric riconobbe Sénécal" e solo ad uno stadio avanzato della redazione aggiunse il "béant"; similmente, inizialmente aveva scritto "Poi viaggiò" per cancellare in seguito il "poi". Come nota Ginzburg, "la soppressione dell'avverbio temporale rientra in una strategia complessiva volta, com'è stato notato, a produrre "effetti di disgiunzione".<sup>276</sup> Se Ginzburg può accostare la 'disgiunzione' di Flaubert al montaggio cinematografico di Eisenstein (nonché al metodo storico di Bloch)<sup>277</sup>, è per la stessa ragione che ha portato Deleuze a paragonare la 'perforazione dei buchi' di Beckett alla tecnica del montaggio di Bresson.<sup>278</sup>

La violenza degli esempi scelti da Robbe-Grillet ha una chiara impronta traumatica: in Flaubert, "les images sont toujours très percutantes, c'est à dire qu'on voit, on sent les bords qui s'écartent" (*PR*, 49). La separazione delle serie è dovuta all'impatto dell'avvenimento veicolato dall'immagine. Le parole di Ginzburg rendono ancora meglio la natura traumatica dello stile di Flaubert, rievocando tanto la definizione baudeleriana (e poi beniaminiana) del trauma quanto la sua associazione con i 'nuclei' descritta da Moretti nella sua analisi del *Ritratto* di Joyce: "lo spazio bianco rafforza lo *choc* prodotto da una svolta improvvisa, e inaspettata, nell'intreccio del romanzo."<sup>279</sup> Così, in *Madame Bovary*, è l'occasione tanto attesa "d'évoluer dans ce monde dont elle a revé", offerta dal ballo dal marchese d'Andervilliers, che, traumaticamente mancata,

---

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*, pp. 116 e seguenti.

<sup>278</sup> Un'osservazione sulla forse bella ma certo infedele traduzione italiana di questo passo da parte di Giovanni Raboni diventa per noi necessaria, nella misura in cui essa oblitera completamente il senso del testo di Flaubert, e del lavoro su cui attirano l'attenzione tanto Ginzburg che Robbe-Grillet. Eccola: "Dalla folla s'alzò un urlo di terrore. L'agente si fece un vuoto attorno con lo sguardo; e Federico, la bocca spalancata come per gridare, riconobbe Sénécal. Poi i viaggi..." (Gustave Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1966, p. 368; corsivi miei). Da un lato Raboni, traducendo "cercle" con "vuoto", fa un vuoto attorno a Sénécal; dall'altro tappa (*bouche*) il buco fatto da Flaubert riempiendo l'apertura 'assoluta' ("béant") proprio con la bocca (*bouche*) che nel testo 'manca', e che è a sua volta riempita di un'intenzione – "di gridare" – del tutto assente nel testo. Il movimento dell'ipallage è dunque rovesciato: tornando dal personaggio alla bocca, l'aggettivo è riaccomagnato a casa. Si assiste in sostanza a un doppio spostamento del 'vuoto' – spostamento dello spostamento (per ipallage) operato dall'autore. Come se non bastasse, reintroducendo l'avverbio temporale rimosso ("Poi i viaggi..."), Raboni ristabilisce la "transizione" (Ginzburg) cancellata da Flaubert. Infine, triplicando la punteggiatura, sospende nell'indefinito la puntualità del verbo... Resta da capire se è il testo a non essere traducibile o la traduzione a non voler essere testuale (o entrambi), ma l'ultima frase fa propendere per la seconda ipotesi.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 113.

rappresenterà il crepaccio (“crevasse” dice Flaubert) dentro cui precipita Emma Bovary. (PR, 48)

Accanto alla proliferazione di vuoti, Flaubert sembra privilegiare un'altra strategia che ritroveremo in Robbe-Grillet: lo riempimento del “crepaccio” con una descrizione. Ginzburg segnala un esempio “straordinario” di quest’“improvvisa transizione”: si tratta del passaggio dal quinto al sesto capitolo della prima parte dell’*Educazione sentimentale*. La madre ha appena comunicato a Frédéric la rovina finanziaria che manda all’aria i suoi piani per il futuro:

Frédéric n’entendait plus. Il regardait machinalement, par-dessus la haie, dans l’autre jardin, en face.

Une petite fille d’environ douze ans, et qui avait les cheveux rouges, se trouvait là, toute seule. Elle s’était fait des boucles d’oreilles avec des baies de sorbier ; son corset de toile grise laissait à découvert les épaules, un peu dorées par le soleil [...]

- C’est la fille de M. Roque, dit Mme Moreau. Il vient d’épouser sa servante et de légitimer son enfant.

Il quinto capitolo si chiude; il sesto si apre così:

Ruiné, dépouillé, perdu!

Il était resté sur le banc comme étourdi par une commotion.

Osserva Ginzburg: “La descrizione della ragazzina, vista attraverso lo sguardo assente di Frédéric, posticipa la reazione di quest’ultimo rallentando la narrazione”.<sup>280</sup> La descrizione *ritarda* la presa di coscienza dell’avvenimento. Si tratta della reazione ritardata (*belated*) della coscienza che secondo Caruth è l’elemento chiave dell’esperienza traumatica. Se, come sostiene Ginzburg, un rapporto “cognitivo” è individuabile tra storia e stile, è possibile dire che la descrizione corrisponde chiaramente a quello che Caruth chiama “spazio dell’incoscienza” (*space of unconsciousness*).

Significativamente, secondo Robbe-Grillet, la descrizione flaubertiana “è come il primo oggetto del *nouveau roman* che fa irruzione nella letteratura.” (PR, 27-28) È però

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 111.

la descrizione de *Lo straniero* di Camus a fornire il paradigma del rapporto cognitivo che i romanzi di Robbe-Grillet instaurano tra coscienza e descrizione. Robbe-Grillet condivide la genealogia di Barthes, secondo il quale il “romanzo delle superfici” di Cayrol era il prolungamento dell’esistenzialismo e il padre del nuovo romanzo - dunque il *trait-d’union* tra la letteratura dell’assurdo e la letteratura oggettiva. Riprendendo uno scritto di Sartre su Husserl, egli stabilisce una differenza radicale tra la “coscienza kantiana” che permea i romanzi di Balzac e la “coscienza husserliana” che contraddistingue la nuova letteratura, da Kafka a Camus. Come disse Sartre, secondo Husserl “la conscience n’a pas de dedans”. Essa nasce come proiezione della coscienza fuori di sé sul mondo e ha origine a contatto con la superficie delle cose. L’inizio de *Lo straniero* di Camus, “testo estremamente importante della letteratura francese, che bisogna leggere e rileggere” (PR, 24), trae le conseguenze romanzesche di questa fenomenologia. Ancora una volta riprendiamo l’esempio nel contesto della lettura di Robbe-Grillet:

Les apparitions de cette conscience husserlienne sont tout à fait frappantes dans l’étranger. Effectivement, quand Meursault, le narrateur dont la mère est morte, va à l’asile et participe à la veille funèbre, il est comme en dehors de tout ça, il est fasciné par le monde mais ne le comprend pas. [...] Assis devant le cercueil, Meursault remarque que les vis du couvercle ne sont pas enfoncées : il n’en tire aucune conclusion, il est fasciné par ces vis. [...] Il ne va pas s’en nourrir pour produire du sens, il se projette entièrement vers les vis qui ne sont pas enfoncées. Cette projection de la conscience hors de soi, c’est ce que Husserl appelle l’intentionnalité. Il n’y a pas de dedans, mais c’est le mouvement de projection hors de soi, sur les objets du monde, qui fait surgir à la fois le monde et exister la conscience. (PR, 34)

L’intenzionalità di Husserl è, secondo Robbe-Grillet, il *non-voler-dir-niente* delle cose. In quest’assenza di cognizione, di presa di coscienza, consiste la reazione davanti alla morte della madre con cui si apre il romanzo:

Aujourd’hui maman est morte. Ou peut être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile : “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.” Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier.



Come nota Robbe-Grillet, Mersault manca completamente la notizia. Ma questo “manque” si ripercuote nell’incertezza temporale dell’inizio:

Dans la première phrase de *l’Etranger*, on ne sait pas où poser le pied. « Je ne sais pas », « ça ne veut rien dire », et ce mélange étonnant de la temporalité [...] : « aujourd’hui », « hier », « demain », « hier » dans la même phrase, si bien qu’on sent parfaitement que les rapports au monde de ce narrateur sont mal assurés et que tout bouge, tout est sujet à caution, tout est mouvant, le narrateur ne sait pas lui-même où poser le pied. (PR, 25)

Il vuoto di coscienza risulta in una completa confusione temporale. In Camus, come in Flaubert, la descrizione ritarda la realizzazione dell’evento. La coscienza, infatti, bandita dalla prima frase del romanzo, ritorna, poiché, “in realtà, nessuno può avere una coscienza husserliana” (PR, 34). In *Le miroir qui revient*, Robbe-Grillet aveva già notato quanto questa “evacuazione dell’umanismo” fosse “pericolosa”<sup>281</sup>. Camus, infatti, evacua la coscienza ma

il le fait *sans prendre garde* que cette évacuation (ce rejet) alimente ainsi, chaque jour un peu plus, le trop-plein du dehors, tandis que, parallèlement, elle crée peu à peu au-dedans de sa conscience malheureuse un grand espace vide, maintenue au prix d’une dépense d’énergie de plus en plus ruineuse, et dont les parois craquent de tout côté.

[...] Le dangereux déséquilibre entre l’univers extérieur trop plein et cette conscience vidée ne pouvait que conduire à l’éclatement : en une fraction de seconde, l’âme à bout des forces va réabsorber la totalité monde rejeté, [...] et elle se trouve instantanément réduite en miettes. (MR, 170-171)

Mancato al momento della sua occorrenza, il trauma ritorna a colpire con violenza. Se l’origine della coscienza e del mondo consiste in un “act of missing”, allora il romanzo di Camus è il tentativo traumatico – vano - di proiettarsi *insensibilmente* al di là dell’evento. Nei termini di Caruth, il suo fallimento

---

<sup>281</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 231. D’ora in avanti i riferimenti a quest’opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla MR seguita dal numero di pagina.

solleva la possibilità che la riflessione poetica sulle origini possa non comportare, semplicemente, la conoscenza di un'assenza, ma forse anche un tipo di non conoscenza; che l'origine della coscienza, in una morte, possa essa stessa non essere interamente assimilabile alla coscienza.<sup>282</sup>

In Robbe-Grillet, il movimento originario (e originante) di Camus si unisce a uno di ritorno: la sua scrittura oscilla attorno al trauma. Questo movimento riverbera sorprendentemente nella sua analisi del ritorno del rimosso in *L'étranger*. La coscienza husserliana, infatti, non è possibile perchè

bientôt les choses se gâtent [...] Mersault se révèle le contraire même d'une conscience vide [...] Sa conscience a belle et bien un intérieur, elle aussi, pleine et transcendante à la manière kantienne : elle recèle en soi une raison pure, *a priori*, que la remplit toujours car elle est antérieure à toute expérience vécue. (MR, 169)

Dunque prima viene la superficie delle cose, poi la coscienza. I due momenti sono 'montati': il passaggio dall'una all'altra è immediato, senza transizione - non prevede cioè la mediazione dell'evento. Questo stupefacente *pivotement* attorno all'esperienza è assolutamente sintomatico: è di fatto, in sé stesso, un secondo *manque*, un salto speculare al primo. Da quello oltre la morte della madre verso il "fascino" della superficie delle cose, Robbe-Grillet salta alla "precedenza" della coscienza a qualsiasi esperienza, che è così 'bypassata', evitata, resa trasparente *un'altra volta*.<sup>283</sup> La teoria di Robbe-Grillet ruota da Kant a Husserl sul cardine invisibile di Freud, e cioè *attraverso* il trauma.

È ora possibile riconoscere nella fondazione della poetica di Robbe-Grillet l'origine dell'oscillazione attorno al vuoto traumatico messa in atto in *L'anno scorso a*

---

<sup>282</sup> "Raises the possibility that the poetic reflection on beginnings may not involve, simply, the knowing of an absence, but perhaps also a kind of not knowing as well; that the beginning of consciousness, in a death, may not itself be entirely assimilable to consciousness." Cathy Caruth, "« Unknown Causes »: Poetics Effects", *Diacritics* vol. 17, n. 4 (1987), pp. 78-85. Secondo Caruth, nel *Preludio* di Wordsworth questa possibilità è sollevata dal passaggio, solo apparentemente "tranquillo" ("smooth"), dalla perdita della madre al "guadagno della natura", passaggio che dà origine allo spirito poetico. Abbiamo già visto in Beckett come l'evento traumatico determini la sostituzione elegiaca della natura alla madre, e lo spostamento dello sguardo dal suo volto al cielo.

<sup>283</sup> Vedremo più tardi un esempio letterale di come la difesa da un trauma funziona, in Robbe-Grillet, *attraverso* il vetro.

*Marienbad*. La sua opera, come la sua teoria, parla sempre di un trauma, senza tuttavia riconoscerlo mai, mancandolo sempre.

## 2.2. Descrizione e appoggio: architettura della rimozione e del ritorno

Fin qui abbiamo incontrato dei vuoti che generano la storia e delle descrizioni traumatiche che ritardano la presa di coscienza dell'avvenimento.<sup>284</sup> Le due strutture, distinte in Flaubert, costituiscono parte di un medesimo dispositivo ovunque al lavoro nei testi di Robbe-Grillet. Prima di poterli riunire, analizziamoli singolarmente.

Si è già visto come una spaccatura (la “crevasse” di *Madame Bovary*), un vuoto tra due descrizioni generi e funga da articolazione (*embrayeur*) della narrazione. Le pagine di Robbe-Grillet sono piene di descrizioni che aprono un vuoto (“béance”) tra due eventi. La descrizione, occupando questo vuoto, ritarda il passaggio tra due eventi o tra due diversi tempi della storia. Ne *La jalousie*, questa transizione paradossale assume una funzione architettonica. Un esempio ci è offerto al ritorno di A... dal viaggio in città: “elle va se changer, et prendre une douche, sans doute, après le long chemin qu'elle vient de parcourir.”<sup>285</sup> Il testo prosegue :

La table est mise pour une seule personne. Il va falloir ajouter le couvert de A...

Sur le mur, la trace du mille-pattes écrasé est encore parfaitement visible. Rien n'a du être tenté pour éclaircir la tache, de peur d'abîmer la belle peinture mate, non lavable, probablement.

La table est mise pour trois personnes, selon la disposition coutumière... Franck et A..., assis chacun à sa place, parlent du voyage en ville qu'ils ont intention de faire ensemble [...]. (*JA*, 89-90)

La descrizione del muro collega due tempi diversi, articola la successione temporale nei due sensi (in questo caso dal dopo al prima). Fa dunque da *supporto*: entrambi i tempi vi

---

<sup>284</sup> “Da un lato, un'improvvisa accelerazione prodotta da uno spazio bianco; dall'altra, un improvviso rallentamento prodotto da una digressione inattesa”. Ginzburg, “Decifrare uno spazio bianco”, in *Rapporti di forza*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>285</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957, p. 89. D'ora in avanti i riferimenti a quest'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *JA* seguita dal numero di pagina.

si appoggiano, restando però senza legame sintagmatico diretto tra loro. Assistiamo qui al collasso della crescita e dell'accumulazione del racconto, a quella che Barthes definiva "la resistenza all'aneddoto". Il *détournement* dello sguardo impedisce di vedere quello che succede nello spazio della casa occupato dai personaggi. La descrizione acceca la sequenza, e l'assoluta visibilità delle cose si trasforma in un espediente per coprire un evento temuto; allo stesso tempo, è precisamente l'allontanamento dalla sequenza degli eventi che genera il sospetto. Il vuoto, come vedremo, va sempre riempito.

La scrittura di Robbe-Grillet sembra dunque contenere un trauma non menzionato. I traumi subiti dai personaggi di Flaubert vi sono ridotti a insignificanti tracce su un muro. È tuttavia possibile sostenere che abbiamo a che fare, qui, con una traduzione dell'esperienza nel linguaggio 'puro' della visione. Di fatto, nell'autobiografia romanizzata del *Miroir* il resoconto del trauma della guerra presenta lo stesso *taglio*, la stessa assenza di transizione e lo stesso rovesciamento di tempi effettuato dalla scrittura "sbiancata":

C'est une véritable coupure que l'année 45 a représentée dans mon existence. Car mes rapports personnels avec l'ordre ont été profondément altérés après la Libération, et surtout après l'entrée des troupes alliées en Allemagne, accompagnée chaque jour de monstrueuses révélations sur la matérialité des camps et sur toute la sombre horreur qui était la face cachée du national-socialisme. (Chambres à gaz ou pas, je n'y vois pas pour ma part aucune différence, du moment que des hommes, des femmes, des enfants y mouraient par millions, innocent de tout crime sinon celui d'être juifs, tziganes ou homosexuels).

Je suis revenu moi-même de l'Allemagne à la fin du juillet '44 (ou même au début d'août, je ne sais plus au juste)... (MR, 37-38)

La riflessione sulle camere a gas è seguita da un taglio – il cambio di paragrafo come in Flaubert - dopo il quale il racconto riprende dall'anno 'scorso'. Il testo ci dice due volte - con le parole e con i vuoti - che l'esperienza del '45 determina l'impossibilità dell'ordine e la confusione dei tempi (come in Camus: "je ne sais plus au juste").

Questo passo sembra stare alla scrittura di Robbe-Grillet come il trauma dell'invasione dell'Austria stava, in Freud, alla scrittura de *L'uomo Mosé*.<sup>286</sup>

Pur occupando il posto di una trasformazione narrativa, la descrizione non riesce a fare il vuoto: vi restano sempre le tracce di un evento traumatico. Distolto dalla storia, lo sguardo finisce per ritrovarla nella superficie delle cose e nelle immagini. Che ne *La Jalousie* l'immagine sia luogo di transizione tra tempi e spazi diversi è provato dalla fotografia di A... posta sulla scrivania:

Sur le coin du bureau se dresse un petit cadre incrusté de nacre, contenant une photographie prise par un opérateur ambulant lors des premières vacances en Europe, après le séjour africain.

Devant la façade d'un grand café au décor modern-style, A... est assise sur une chaise compliquée [...] Elle s'est un peu tournée pour sourire au photographe, comme à fine de l'autoriser à prendre ce cliché impromptu. *Son bras nu, en même temps, n'a pas modifié le geste qu'il amorçait pour reposer le verre sur la table, à côté d'elle.*

Mais ce n'était pas en vue d'y mettre de la glace, car elle ne touche pas au seau de métal étincelant, qui est bientôt couvert de bouée. (*JA*, 77-78. Corsivi miei)

In questo passaggio, la foto fa da appoggio (anch'esso architettonico: "se dresse"). L'occhio occupato a perlustrare l'interno della camera cade sulla foto; ma scivola sulla foto per ricadere nell'ambiente reale della casa. Come spesso in Robbe-Grillet, l'immagine contiene letteralmente la realtà esterna, ne incorpora un elemento, attraverso il quale effettua la transizione: "Son bras nu, en même temps, n'a pas modifié le geste qu'il amorçait pour reposer le verre sur la table, à côté d'elle." Un frammento della narrazione è dunque 'parlato' dalla descrizione. L'ipallage è, qui, lo spostamento di una frase dalla narrazione (il suo luogo 'proprio') alla descrizione. Se la transizione tra il dopo e il prima, l'immagine e la storia, trasforma la scrittura di Robbe-Grillet in un nastro di Moebius<sup>287</sup>, è perché l'evento rimosso ritorna e s'insinua nella descrizione, si iscrive – si cuce - nella superficie delle cose. È questo ritorno, continuamente

---

<sup>286</sup> Cfr. *supra*, cap. I.

<sup>287</sup> Alain Goulet, *Le parcours moebien de l'écriture. Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Les Lettres Modernes, 1982.

combattuto, a rendere impossibile la distinzione di narrazione e descrizione, la loro chiusura in compartimenti stagni.<sup>288</sup>

La “scrittura bianca” è quindi come la coscienza husserliana: non è concepibile. Essa ignora infatti il senso della battaglia ingaggiata dal *nouveau roman* e della resistenza al passato – e al passato della storia del romanzo.

J'ai même conduit la bataille avec une si convaincante vaillance, dans tous mes premiers livres publiés, étayant de surcroît mes fortifications par quelques articles polémiques en forme de *limpide* théorie, qu'on a bien du mal à retrouver, dans les appréciations – qu'elles soient ou non défavorables – portées sur moi à l'époque, la trace, même douteuse, des monstres contre lesquels je luttai. (*MR*, 38)<sup>289</sup>

Tra i “mostri” ci sono forse le “mostruose rivelazioni” sulla Germania nazista. La scrittura bianca di Robbe-Grillet è ciò che si vede quanto si isola il movimento di ‘partenza’ della sua scrittura da quello di ‘ritorno’. La scrittura di Robbe-Grillet non è bianca, ma “sbiancata” – come nella scena del fantasma di violenza in *Marienbad*.<sup>290</sup>

Nel passo della fotografia, la descrizione si è trasformata in una forma paradossale di specchio. In effetti, in Robbe-Grillet, non solo gli specchi, ma anche le fotografie, i quadri e addirittura i muri riflettono quello che avviene al di qua dell'immagine, nello spazio della casa. Se la descrizione si ferma alla superficie è perché sulle superfici si riflettono gli eventi, perché le superfici registrano le variazioni della trama contenute dalla descrizione. Non sorprende dunque che l'intreccio non sia raccontato, e che cioè il piano (il complotto, la trama) sia rivelato dalla pianta (architettonica).<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> Si tratta di uno dei tre slittamenti (“glissements”) della descrizione che secondo Philippe Hamon caratterizzano il *nouveau roman*, e la scrittura di Robbe-Grillet in particolare: tra descrizione e narrazione; tra descrizione del reale e descrizione della sua “ricostruzione” (immagine, quadro ecc.); tra linguaggio che “descrive una realtà” e metalinguaggio “che descrive una descrizione dettagliata della realtà”. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 170.

<sup>289</sup> L'invenzione della scrittura bianca da parte di Barthes risponderebbe, secondo Robbe-Grillet, a un'analoga necessità: “Aux prises avec ses démons personnels, il cherchait à toute force, pour les braver, un degré zéro de l'écriture auquel il n'a jamais cru. Ma prétendue blancheur – qui n'était que la couleur de mon armure – venait à point nommé pour alimenter son discours.” (*MR*, 38)

<sup>290</sup> “Je me suis mis à écrire (puis à filmer) de cette façon, blanchie, par défiance à l'égard de mes propres penchants, ou même en lutte ouverte sur moi.” (*MR*, 25). Jean-Louis Leutrat definisce “bleached”, candeggiata, la scena del fantasma di violenza di *Marienbad* in *L'année dernière à Marienbad (Last Year in Marienbad)*, London, British Film Institute, 2000, p. 60.

<sup>291</sup> Si spiega così l'imbarazzo di Robbe-Grillet al ricevere da Franco Lucentini una copia della traduzione italiana del libro (*La gelosia*, Torino, Einaudi, 1958). Lucentini aveva incluso nella prefazione all'opera la pianta della casa dove è ambientato il romanzo, indicando anche l'esistenza e la posizione della camera di

### 2.3. Attraverso il vetro: genesi di un'aberrazione

Le descrizioni spostano la narrazione, la ritardano e la contengono allo stesso tempo. Lo stesso Robbe-Grillet ha dunque 'mancato' il senso della sua scrittura. Questo senso fa ritorno solo più tardi:

[...] Si j'ouvre aujourd'hui *Le Voyeur* ou *La Jalousie*, ce qui me saute aux yeux dès l'abord, c'est précisément le difficile et inlassable combat mené par la voix narratrice, celle de Mathias le voyageur comme celle du mari son nom, contre *le délire qui les guette et qui affleure* à maint détour de la phrase, pour prendre même plus d'une fois le dessus tout au long d'un paragraphe. (MR, 52. Corsivi miei)

Il ritorno del rimosso è dunque un effetto ottico: salta letteralmente agli occhi. In effetti, le fortificazioni cadono in rovina. I sintomi di questo crollo sono le distorsioni metaforiche tanto avversate da Robbe-Grillet quanto inevitabili. Robbe-Grillet mette in scena questa consapevolezza nella propria opera, e non a caso la denuncia nella descrizione di Camus:

Bientôt les choses se gâtent [...] et c'est cela justement que trahissaient, dès le début, les quelques métaphores anthropocentriques échappées à sa vigilance. (MR, 169)

Come si è detto, l'oscillazione da Kant a Husserl avviene attraverso un trauma reso trasparente. Eppure questo vuoto appare: il supporto-cardine di questi movimenti costitutivi della coscienza si fa visibile. Non poteva essere altrimenti in una scrittura che contiene la storia in una dimensione ottica: il ritorno si effettua letteralmente *attraverso* il vuoto della finestra. È qui che "affiora" il fantasma, che ritornano le "metafore antropocentriche". Ne *La Jalousie*, l'apparizione del supporto – l'imperfetta trasparenza del vetro della finestra – comporta la manifestazione dell'affetto e di chi lo porta – il marito:

---

"X", che nel romanzo occupa non più di due righe (a p. 89). Robbe-Grillet gli fece capire che così tradiva il segreto dell'intreccio. Nella seconda edizione della traduzione (Einaudi, 1998), Lucentini ha spostato la pianta nella postfazione.

Le verre grossier de la vitre *entame* la carrosserie, à la base, derrière la roue avant d'une large *échancrure* arrondie. Bien au-dessous, isolé de la masse principale par une zone de terre caillouteuse, un demi-disque en toile peinte est réfracté à plus de cinquante centimètres de son emplacement réel. Ce morceau aberrant peut du reste se déplacer à volonté, changer de forme en même temps que de dimensions : il grandit de droite à gauche, il s'amenuise dans le sens inverse, devient croissant vers le bas, cercle complet lorsqu'il prend de la hauteur, ou bien se frange (mais c'est là une position de très faible étendue, presque instantanée) de deux auréoles concentriques. Enfin, pour des plus grands écarts, il se fond dans la *surface mère*, ou disparaît, d'une contraction brusque. (*JA*, 95-96. Corsivi miei.)

Così è descritta la genesi di un'aberrazione. Aberrazione puramente ottica, dal momento che, come dice Barthes, "Robbe-Grillet mantiene la negazione a livello delle tecniche romanzesche"<sup>292</sup>, e tale tecnica è la descrizione. La finestra non è allora vuota, trasparente, ma è un luogo di proiezione, riempito delle deformazioni del descrittore. Il vetro è l'operatore della trasformazione narrativa, è il dispositivo che genera la trama, e cioè il sospetto del 'complotto' degli amanti contro il marito. L'apparizione del supporto dovuta alla "scollatura" (*échancrure*) sembra far comparire una triplice articolazione dello sguardo laddove invece sembrava regnare la pura superficialità delle cose descritte. Si passa da uno spazio monolitico al dispositivo dureriano della prospettiva: osservatore, finestra, mondo. La proiezione avviene in due passaggi: da una parte, l'interno - il sottopiatto in tela che sta sul tavolo - si proietta sulla finestra; dall'altra, un difetto di quest'ultima si proietta sull'oggetto visto nel cortile. Attraverso un'autentica proiezione geometrica, il descrittore è proiettato attraverso la finestra e "intacca" ciò che vede (*entame*: intacca e mette in movimento). Nel momento stesso in cui il dispositivo prospettico della contemplazione (della sorveglianza) compare, ne è negato il presupposto: la trasparenza. La deviazione dello sguardo si manifesta da subito come aberrazione della prospettiva: si tratta di un'anamorfose, è cioè di una *costruzione illegittima*.

La stessa natura dell'aberrazione rende possibile rimediare a questi difetti e cancellare le macchie (si pensi al teschio negli *Ambasciatori* di Holbein). L'ottica funge

---

<sup>292</sup> Roland Barthes, "Non c'è una scuola Robbe-Grillet" (1958), in *Saggi critici*, op. cit., p. 90.



infatti anche da sistema di correzione del desiderio, strumento per ristabilire la trasparenza:

Il est aisé de faire disparaître cette tache, grâce aux défauts du verre très grossier qui garnit la fenêtre : il suffit d'amener, par tâtonnements successifs, la surface noircie en un point aveugle du carreau. La tache commence par s'élargir, un des cotés se gonflant pour former une protubérance arrondie, plus grosse à elle seule que l'objet initiale. Mais, quelques millimètres plus loin, ce ventre est transformé en une série de minces croissants concentriques qui s'amenuisent pour n'être plus que des lignes, tandis que l'autre bord de la tache se rétracte en laissant derrière soi un appendice pédonculé. Celui-ci grossit à son tour un instant ; puis tout s'efface d'un seul coup. Il n'y a plus, derrière la vitre, dans l'angle déterminé par le montant central et le petit bois, que la couleur beige-grisâtre de l'empierrement poussiéreux qui constitue le sol de la cour. (*JA*, 126-127. Corsivi miei)

La macchia può essere allargata, gonfiata in una protuberanza rotonda. Ma questo "ventre" che s'ingrandisce (*grossit*) è poi scoppiato in una serie di linee sottili. La macchia può essere spazzata via *d'un colpo*. Rimane così un'"appendice pedunculata" che non può che evocare il mille-piedi ripetutamente schiacciato da Franck sulla parete della sala pranzo. Questa costruzione illegittima, 'bastarda', spazzata via da un colpo, è *mise en abyme* nei commenti al romanzo che A... e Franck hanno appena letto:

Ils déplorent aussi quelquefois le hasard de l'intrigue, disant que « ce n'est pas de chance », et ils construisent alors un autre déroulement probable à partir d'une nouvelle hypothèse, « si ça n'était pas arrivé ». D'autres bifurcations possibles se présentent, en cours de route, qui conduisent toutes à des fins différentes. Les variantes sont très nombreuses ; les variantes des variantes encore plus. Ils semblent même les multiplier à plaisir, échangeant des sourires, s'excitant au jeu, sans doute un peu grisés par cette prolifération...

« Mais, par malheur, il est justement rentré plus tôt ce jour-là, ce que personne ne pouvait prévoir. »

Franck balaye ainsi d'un seul coup les fictions qu'ils viennent d'échafauder ensemble. Rien ne sert de faire des suppositions contraires, puisque les choses sont ce qu'elles sont : on ne change rien à la réalité. (*JA*, 83)

Assistiamo alla costruzione di ipotesi che sostituiscono la realtà dei fatti – anche se si tratta di un romanzo. Ma queste varianti alla fine sono “spazzate via” in un colpo solo (“d’un seul coup”). Di fatto, sono state costruite per essere “annientate”: le due attività sono consustanziali, l’impalcatura (*échafaudage*) includendo il patibolo (*échafaud*). Come ci ricorda *Gradiva*, alla proliferazione delle “finzioni” succede la loro messa a morte<sup>293</sup>.

Questo passo evoca chiaramente una dinamica di generazione. Lo struttura infatti una serie di metafore materne: l’evento-chiave (l’amore tra A... e Franck) è generato dal “ventre” di un vetro (gravido perchè “grossier”), dalla sua “scollatura-insenatura” “arrotondata” (*arrondie*)<sup>294</sup>. Queste costruzioni devono e possono facilmente (“il est aisé”) essere riassorbite dalla “superficie madre” (*surface mère*). L’origine della coscienza è dunque *riportata* sul vetro, perché sono ora le sue deformazioni a generare i sospetti. È così ristabilita la maternità evacuata da Camus, e dalla critica che si è accordata “a denunciare nella descrizione esclusiva delle « superfici » una mutilazione gratuita, un accecamento da giovane ribelle, una specie di *sterile* disperazione”.<sup>295</sup>

L’apparizione del supporto corrisponde alla manifestazione dell’angoscia: quest’ultima è lo schermo posto davanti alla possibilità di un trauma. In *Al di là del principio di piacere*, Freud aveva così definito il rapporto tra trauma e angoscia, associando memoria e proiezione:

Quegli eccitamenti interni che provocano un eccessivo aumento del dispiacere sono trattati in un modo particolare: si instaura la propensione a non considerarli come se non

---

<sup>293</sup> *C’est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit, 2007, è l’ultimo romanzo di Robbe-Grillet. Torneremo in conclusione sul suo ‘gradivismo’.

<sup>294</sup> Nella definizione del *Petit Robert* (2000), “échancrure” è sia la *scollatura* (“décolleté”) di un abito, che l’*insenatura* del mare (“échancrure d’une côte = golfe”). Robbe-Grillet dev’essere stato consapevole della portata del termine. *Le Petit Robert* offre ad esempio proprio un passo di Flaubert (e uno centrale in Flaubert, data la sua fissazione sul ricordo infantile del seno materno): “Ses seins s’offraient aux regards dans l’échancrure des corsages”. Entrambe suggeriscono l’associazione – ovviamente illegittima... – con il seno della madre, *mère* e *mer* essendo qui assimilate (come in Beckett). Torneremo sulla superficie riflettente del mare a proposito del *Voyeur*.

<sup>295</sup> Robbe-Grillet, “Nature, humanisme, tragédie”, in *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 46. In realtà, a questa condanna ‘edipica’ (in cui alla rivolta parricida seguono accecamento e sterilità), Robbe-Grillet oppone, sin dalle prime pagine di *Pour un nouveau roman*, l’appartenza della descrizione a una linea di discendenza. Lo fa ricorrendo a un preciso registro metaforico: “De Flaubert à Kafka, une filiation s’impose à l’esprit, qui appelle un devenir. Cette passion de décrire, qui tous deux les anime, c’est bien elle que l’on retrouve dans le nouveau roman d’aujourd’hui. [...] Se dessinent les premiers éléments d’une écriture réaliste d’un genre inconnu, qui est en train maintenant de voir le jour.” Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 13.

agissero dall'interno, ma dall'esterno, al fine di poter usare contro di essi gli stessi mezzi di difesa con cui il sistema si protegge contro gli stimoli esterni. È questa l'origine della *proiezione*, che è destinata a svolgere una funzione così importante nell'etiologia dei processi patologici.<sup>296</sup>

L'angoscia è un dispositivo di proiezione che articola i tempi alla coscienza, ma soprattutto che rovescia la loro successione; come si è visto, la compulsione a ripetere è determinata dalla necessità post-traumatica di trasformare un evento passato in una possibilità a venire. La finestra di Robbe-Grillet svolge questo doppio ruolo cardinale di schermo e di convertitore temporale. Così si spiega la freddezza della sua reazione alla catastrofe della Francia nella Seconda Guerra Mondiale:

Car en juin 40, au moment de la dramatique débandade de nos propres troupes, je me suis certes senti concerné, mais c'était peut-être encore, cependant, comme derrière une vitre.  
(*MR*, 134)

E anche la duplice reazione al trauma dell'incidente aereo in cui Robbe-Grillet e sua moglie furono coinvolti:

D'une part, je suis certain d'avoir eu les sens assez en éveil pour suivre de seconde en seconde, derrière *ma vitre*, les différentes phases de l'accident. D'autre part je prétends que tout cela va beaucoup trop vite pour qu'on ait le temps d'avoir peur. (*MR*, 155.  
Corsivi miei)

“Da una parte”, “dall'altra”: ritroviamo la stessa rotazione attorno al trauma che Robbe-Grillet aveva letto nello *Straniero*. Se la seconda ‘pretesa’ cancella tanto evidentemente la prima, è perché la spiegazione della freddezza è la contraddizione inevitabile tra due temporalità speculari, un “troppo tardi” e un “troppo presto”<sup>297</sup>: tra un evento che la protezione materna del vetro (“derrière *ma vitre*”) rende *già* (da sempre) passato nel

---

<sup>296</sup> Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., p. 49.

<sup>297</sup> Thierry de Duve, "Time Exposure and the Snapshot: The Photograph as Paradox," *October* vol. 5 (1978), pp. 113-25. In questo studio precoce ed estremamente interessante, de Duve studia la relazione tra i due tempi della fotografia (*snapshot* e *time exposure*) (*mourning*), e dimostra che l'immagine fotografica si muove tra due tempi opposti, tra i quali è compresa: il tempo del *trauma* in quanto *too early* e quello del lutto (*mourning*) in quanto *too late*.

momento stesso in cui ha luogo<sup>298</sup>, e un evento *mancato*, che non è *ancora* avvenuto nella psiche di chi l'ha vissuto.

#### 2.4. Strutture della significazione: l'ipallage della metafora

Le descrizioni non sono dunque degli spazi senza storia, e i vuoti sono dispositivi di trasformazione narrativa. Generano ipotesi mai legittimabili, sempre necessariamente bastarde. L'aberrazione della finestra implica un'uscita dunque dalla coscienza husseriana e un ritorno della transizione e della metafora che Robbe-Grillet dichiarava di voler destituire in quanto vecchia categoria di profondità. In realtà, la metafora riveste nella sua scrittura un ruolo centrale, seppur *contenuto*.

Consideriamo la scena, ossessivamente ripetuta nel corso de *La Jalousie*, in cui Franck schiaccia il millepiedi sulla parete bianca della sala da pranzo:

Franck [...] se lève de sa chaise, sans bruit, gardant sa serviette à la main. Il roule cette-ci en bouchon et s'approche du mur.

A... semble respirer un peu plus vite ; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau. Les fines antennes accélèrent leur balancement alterné. Soudain la bête incurve son corps et se met à descendre en bas vers le sol, de toute vitesse de ses longues pattes, tandis que la serviette en boule s'abat, plus rapide encore.

La main aux doigts effilés s'est crispée sur la manche du couteau ; mais les traits du visage n'ont rien perdu de leur fixité. Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre le plinthe.

Un mètre plus haut, environ, la peinture reste marquée d'une forme sombre, un petit arc qui se tord en point d'interrogation s'estompant à demi d'un côté, entouré ça et là de signes plus ténus, d'où A... n'a pas encore détaché son regard.

Al vuoto del cambio di paragrafo segue una descrizione in apparenza del tutto separata:

---

<sup>298</sup> “E cosa succede nelle *Gommes* o nella *Jalousie* che non sia in un certo senso già passato?” Genette, “Vertigine immobile”, in *Figure I, op. cit.*, p. 80.

Le long de la chevelure défaite, la brosse descend avec un bruit léger, qui tient du souffle et du crépitement. A peine arrivée en bas, très vite, elle remonte vers la tête, ou elle frappe de toute la surface des poils, avant de glisser d'un coup sur la masse noire, ovale couleur d'os dont le manche, assez court, disparaît presque entièrement dans la main qui l'enserme avec fermeté. (*JA*, 63-64)

Una serie di termini ritorna da un passo all'altro. Il testo sembra istituire dunque una paradossale connessione metaforica. Ricardou, che ha fornito l'analisi più convincente dello statuto della metafora ne *La Jalousie*<sup>299</sup>, sostiene che

il passaggio [*transit*] dalla scena del mille-piedi a quella dello spazzolamento dei capelli si compie secondo un *incrocio* di tre metafore strutturali: la macchia e la chioma; il manico del coltello e quello della spazzola; il tovagliolo che si abbatte e la spazzola che colpisce.<sup>300</sup>

Non si tratta tuttavia di un incrocio propriamente metaforico: se per Bachelard la superficie dell'acqua è fonte di metafore - "l'eau *croise* les images" – in Robbe-Grillet il vetro della finestra (e come vedremo lo specchio ne *Le voyeur*) dà un senso diverso a questo *incrocio*. La giustapposizione di elementi comuni genera associazioni e si accumula in 'senso', ma i frutti di questa unione non sono mai legittimati dallo sviluppo sintagmatico, temporale della scrittura. Si tratta della stessa patologia dell'incrocio edipico del *Voyeur*, dove l'incrocio dimenticato, 'mancato', articola la fine della prima parte del romanzo all'inizio della seconda ("Aussitôt apparaît le croisement", *VO*, 87). Seguiamo la conclusione di Ricardou:

*La Jalousie* tende a costruirsi secondo delle cellule eminentemente descrittive articolate le une alle altre da cerniere metaforiche, e quindi [...] metafora e descrizione si trovano associate in un rapporto complementare.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Ricardou parte dalla constatazione di una divaricazione tra il ricorso alla metafora dei romanzi di Robbe-Grillet e « il rifiuto di ogni metafora che il suo autore manifesta così fortemente nei suoi scritti teorici. » Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 141.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>301</sup> *Ibid.*.

L'articolazione dei passaggi descrittivi è affidata alla metafora. Quest'ultima è dunque deviata: spostandola dalla narrazione alla descrizione, Robbe-Grillet le attribuisce un valore sintattico: “una figura dell'espressione si trasforma in una cerniera di funzionamento”.<sup>302</sup>

In sostanza, se il senso si accumula fino a generare il sospetto del tradimento è per via di questo spostamento della funzione metaforica. L'incrocio genera cioè la possibilità del senso, ma il senso che ne nasce non è mai legittimato dalla crescita della narrazione: figlio di un incrocio, resta, per riprendere l'espressione usata per Beckett, bastardo.<sup>303</sup> In effetti, Ricardou spiega così la crescita artificiale e l'esaurimento del sospetto. Dapprima la crescita è meccanica, e cioè generata dal testo:

Il meccanismo secondo il quale delle cellule descrittive si trovano avvicinate in diversi modi da metafore strutturali tesse quindi poco a poco, inesorabilmente, tra i due personaggi principali un reticolo sempre più stretto di affinità. Rileviamo, per esempio, che se l'eroina si spazzola i capelli, il suo gesto si accorda a quello di Franck.<sup>304</sup>

Tuttavia, la stessa associazione che genera il sospetto crea un reticolo di significati che, col tempo, finisce per esaurire le possibilità del senso, e a equiparare il senso ‘trovato’ – il tradimento – con tutta una serie di altri sensi possibili. Ricardou osserva:

Una volta compiuta in qualche modo questa congiunzione, il processo è bloccato. In un insieme così perfettamente chiuso come questo libro, la combinazione sistematica degli elementi suppone al limite, con lo scoppio del tempo, l'attualizzazione di tutti i possibili. I possibili, vale a dire i contrari. Lo spazio testuale vede nascere, con la saturazione dei rapporti, l'idea di una neutralizzazione. È in particolare in questo fenomeno che si trova la causa dell'*apaisement* finale.<sup>305</sup>

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>303</sup> In questa proliferazione dei significati, A... allo stesso tempo contrae il tovagliolo come Franck, ma la sua contrazione è anche quella dell'insetto schiacciato contro il muro, e questa possibilità è rafforzata dalla descrizione della sua testa come vittima dei colpi di spazzola, ripetuti come lo schiacciamento del millepiedi. Ma è A che impugna la spazzola.

<sup>304</sup> Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>305</sup> *Ibid.*.

Siamo ora in grado di dedurre le conseguenze del vuoto traumatico sulla sintassi del romanzo. Parafrasando Todorov, Brooks definisce le “trasformazioni narrative” associandole alla struttura della metafora:

la trama – intreccio, *récit* - si costituisce grazie alla tensione di due categorie formali, la differenza e la somiglianza. La trasformazione [...] rappresenta una sintesi tra differenza e somiglianza: potremmo addirittura chiamarla l’« uguale ma diverso [*the same-but-different*] ». E questa espressione, « uguale ma diverso », è una definizione corrente, seppur inadeguata (comunque non del tutto falsa) della metafora. [...] Il racconto agisce come una metafora nella sua ricerca di somiglianze [...]. La trama [...] deve *ricorrere* alla metafora come tropo delle accennate relazioni di reciprocità, e deve essere metaforico nella misura in cui aspira ad *essere* totalizzante. Eppure è chiaro che la figura chiave della narrativa è in un certo senso non la metafora ma la metonimia, figura della contiguità e della combinazione, delle relazioni sintagmatiche. Per descrivere un racconto bisogna servirsi della metonimia come legame nella catena significante.<sup>306</sup>

In Robbe-Grillet questa seconda funzione viene a *manicare*. La descrizione implica dunque dei *faux-raccords*: è una protesi che sostituisce la storia, e cioè la trasformazione narrativa. Il testo è un’architettura di sostegno che supplisce alla paralisi del tempo narrativo. Ma se la descrizione fa da supporto è perchè la sua superficie registra l’impatto della storia: quest’ultima è percepita solo attraverso la superficie, attraverso le sue aberrazioni, i suoi cambiamenti, le sue vibrazioni.

Per questo Genette evocava il greco *au*, “che significa al contempo *al contrario* e *di nuovo*, *allo stesso modo ma da un altro punto di vista*, o *in un altro modo ma dallo stesso punto di vista*”. La parola-chiave di Robbe-Grillet

potrebbe essere quell’avverbio ignoto al francese e di cui *ora* e *di nuovo* che scandiscono i suoi racconti danno un’approssimazione temporale: *similmente-ma-differentemente*.<sup>307</sup>

La scrittura di Robbe-Grillet presenta dunque un collasso della metonimia sulla metafora: il desiderio non è solo il motore metonimico e “il principio dinamico” della

---

<sup>306</sup> Brooks, *Trame*, *op. cit.*, p. 99-100.

<sup>307</sup> Genette, “Vertigine immobile”, in *Figure I*, *op. cit.*, pp. 81-82.

narrativa.<sup>308</sup> Esso è anche ciò che lo mutila, lo castra. Il vuoto descrittivo è l'articolazione che supplisce al naturale svolgimento sintagmatico. Questa protesi connette delle membra morte o, quantomeno, uccide il sintagma recidendone i membri. La “rescissione del visivo da ogni raccordo” descritta da Barthes è cioè rescissione del raccordo tra gli eventi: il discorso traumatico smembra la storia.

## 2.5. Dentro il vuoto: la figurazione del trauma

Fin qui si è visto come l'alternativa (la biforcazione) nuclei/satelliti descritta da Moretti faccia strada ad un altro incrocio, e cioè la struttura in tre tempi del ritardo ‘ottico’ effettuato attraverso la descrizione. L'identificazione tra descrizione-ritardo e vuoto ha un'ulteriore conseguenza: il trauma diventa visibile solo se proiettato nel vuoto, per così dire di riflesso. L'evento traumatico che il testo si sforza di contenere è il risultato di un riempimento da parte dell'occhio di un vuoto nella visione. Ora, questo vuoto è sempre contenuto e scavato in una cornice.

In *La Jalousie*, queste sono le condizioni di visibilità dalla finestra sul cortile quando Franck vi riaccompagna A...:

Au milieu *l'ouverture béante* et, de chaque côté, une partie vitrée comprenant trois carreaux. [...] Les vitres sont d'une propreté parfaite et, dans le panneau de droite, la disposition des lignes n'est qu'à peine altérée par les défauts du verre qui donnent simplement quelques nuances mouvantes aux surfaces trop uniformes. Mais dans le panneau de gauche, plus sombre quoique plus brillant, l'image réfléchie est franchement distordue, des taches de verdure circulaires ou en forme de croissants, de la couleur des bananiers, se promenant au milieu de la cour devant les hangars.

La grosse conduite-intérieure bleue de Franck, qui vient de s'arrêter là, se trouve elle-même entamée par un des ces anneaux mobiles de feuillage, ainsi, maintenant, que la robe blanche de A... descendue la première de la voiture.

---

<sup>308</sup> L'articolo di Brooks sul “Freud's Masterplot”, pubblicato qualche anno prima del libro (1977), conteneva un riferimento “della massima importanza” a Lacan, poi soppresso: “Il fatto che Jacques Lacan abbia identificato metonimia e desiderio è della massima importanza, dal momento che il desiderio dev'essere considerato come il vero motore della narrativa, il suo principio dinamico.” Peter Brooks, “Freud's Masterplot”, *Yale French Studies*, n. 55/56 (1977), p. 281.



Elle se penche vers la portière fermée. Si la vitre en a été baissée – ce qui est vraisemblable – A... peut avoir introduit son visage dans l'ouverture au-dessus des coussins. Elle risque en se redressant de déranger l'ordonnance de sa coiffure contre les bords du *cadre* et de voir ses cheveux, d'autant plus prompts à se défaire qu'ils sont fraîchement lavés, se répandre à la rencontre du conducteur resté au volant. (*JA*, 73-75)

Questa scena riunisce gli elementi sparsi in precedenza (e che verranno di nuovo rescissi e disseminati): la chioma lussureggiante che induce il sospetto della moglie “lussuriosa”, la cornice, la macchia che riprende il difetto del vetro, l'impronta del millepiedi, ecc. Lo spostamento di piano (una sorta di ipallage ottica) delle macchie di fogliame ha luogo anche nel testo: non è chiaro se si tratti di macchie verdi sulla superficie della finestra proiettate nel cortile (dove “passeggiano”), o degli alberi nel cortile tra la finestra e l'automobile (d'altra parte è scritto ciò che vede il descrittore, che non distingue i piani). Ciò che conta, però, è che la deformazione ottica ‘tappa’ una parte della macchina, e che questa parte – la vera “ouverture béante” - è precisamente la cornice (*cadre*) del possibile bacio ‘galeotto’. Il contenuto della cornice del finestrino non è dunque in vista: la deviazione ottica è questa volta corretta dalla verosimiglianza (*vraisemblable*) dell'ipotesi (“*si la vitre*” “*A... peut avoir introduit*”). Non si tratta di correzione, ovviamente, ma di un'aberrazione supplementare. La distensione finale sembra confermarlo:

À mesure qu'il s'éloigne dans le passé, sa vraisemblance diminue. C'est maintenant comme s'il n'y avait rien eu du tout. Par les fenêtres de la jalousie entrouverte – un peu tard – il est évidemment impossible de distinguer quoi que ce soit. (*JA*, 171)

Il movimento del testo è generato da un vuoto (si vedano le “nuances mouvantes”) grazie al quale tutto si muove. In questo modo si evita l'esaurimento del racconto a causa della sua struttura chiusa, o piuttosto lo si ritarda, dato che, freudianamente, il romanzo si chiude quando le associazioni possibili sono finite.

L'ostilità di Robbe-Grillet al marxismo e alla psicanalisi è dovuta alla loro tendenza a riempire inevitabilmente il vuoto che muove la storia.<sup>309</sup> Così il rifiuto della

---

<sup>309</sup> Per quanto riguarda il marxismo, questa tendenza deriva, secondo Robbe-Grillet, da una lettura distorta di Hegel e di Marx, e in particolare dall'interpretazione dell'*Aufhebung* hegeliana come “sintesi”,

psicanalisi viene facilmente spiegato dagli analisti: si tratta di denegazione.<sup>310</sup> Ma come nel caso della coscienza husserliana, la dichiarazione di Robbe-Grillet presenta una fertile “scollatura” (*échancrure*) rispetto alla realtà della sua scrittura. È infatti il “marito” che, ne *La Jalousie*, riempie il vuoto della cornice: è la sua tendenza a riempire il vuoto che mette in moto la storia. Il testo non svela se la “trama” è reale o meno, ma finisce quando si esauriscono le interpretazioni possibili date all’impossibilità di saperlo. Il vuoto è aperto dalla scrittura perché le serie descrittive parallele – nel caso de *La Jalousie*, la serie del passato e quella del futuro – vi cadano dentro. Il luogo di questa caduta è, proprio per il fatto di non poter essere reale, evenemenziale, un luogo *figurato*: la cornice del finestrino della macchina è il crepaccio, l’“ouverture béante” in cui precipita la storia.

Ci dobbiamo dunque separare sia da Caruth che da Moretti. Da Caruth per le ragioni ormai evidenti e già esposte a proposito di Beckett: impossibile stabilire, in Robbe-Grillet, una componente storica, materiale del significante. Da Moretti, perché non è possibile applicare a Robbe-Grillet le sue osservazioni su *Tonio Kroger* di Mann e *Gioventù* di Conrad. Secondo Moretti, all’interno del campo del tardo romanzo di formazione è possibile stabilire una differenza tra le prime novelle di formazione come *Tonio Kroger*, e le tarde novelle come *I turbamenti del giovane Torless* di Musil. Quest’ultimo è davvero il romanzo dei nuclei traumatici; al contrario, in Mann,

le umiliazione inflitte al giovane Tonio [sono] sempre trasfigurate dallo splendido linguaggio del Kroger maturo. Questa non è solo una storia di traumi tenuti a bada: è lo *stile* stesso di Mann a essere antitraumatico.<sup>311</sup>

Ugualmente, in *Gioventù* di Conrad, “il trauma è stato superato perché è stato *stilizzato*.”<sup>312</sup> Ora, la scena della “cornice” appena descritta, che con qualche ragione possiamo definire la scena-madre de *La Jalousie*, mostra che la figurazione di un

---

cioè soluzione della contraddizione (Robbe-Grillet non condivide nemmeno la traduzione “relève” di Derrida): al contrario, secondo la *Aufhebung* “annienta” tesi e antitesi e allo stesso tempo le conserva cambiando “piano” (*Aufhebung* è “annientamento” e “innalzamento”). Per Marx, ricorda Robbe-Grillet, è la contraddizione – la lotta di classe - che muove la storia. (*PR*, 65)

<sup>310</sup> Robbe-Grillet si riferisce quasi sicuramente all’articolo di Jean Bellemin-Noel “Une écriture freudienne?”, in *Critique*, n. 651-652 (2003), pp. 619-629: “Alain Robbe-Grillet abomine la psychanalyse. [...] Nul ne l’ignore, et Robbe-Grillet moins que tout autre, c’est un bel exemple de dénégation” (619).

<sup>311</sup> Moretti, “La crisi”, in *Il romanzo di formazione*, op. cit., p. 266.

<sup>312</sup> *Ibid.*.

trauma (il tradimento avvenuto o possibile) non ne implica il superamento. Anzitutto perché mettere l'evento in cornice non è mai, in Robbe-Grillet, un buon modo di fissarlo: al contrario, è questa fissazione che accende il fantasma precisamente nel momento in cui lo blocca.<sup>313</sup> Se nella descrizione realista, la finestra funziona come un *embrayeur* che genera, immagazzina, anticipa e articola significati,<sup>314</sup> in Robbe-Grillet, essa genera i fantasmi di violenza: nel *Voyeur*, per esempio, i personaggi sono spesso inquadrati nel vano della porta (*embrasure*).<sup>315</sup> Tra questo atto di incorniciamento e l'eccitazione della fantasia c'è un legame diretto.<sup>316</sup> In secondo luogo – ed è ciò che più importa – perché il trauma mancato dal testo, e cioè il vuoto che fa da cardine e motore della storia, fa ritorno solo *di riflesso*. La scena-madre del *Voyeur* illustra in maniera rivelatrice questa funzione cardinale della cornice. È infatti nella cornice di uno specchio che sono raccolti i frammenti del crimine sparsi nella storia. Questa scena si ricompone in due passaggi: nella descrizione del quadro che sovrasta il letto nella camera del delitto, prima; in quella della cornice dello specchio, poi. Si tratta, come si vedrà, di una progressione: la descrizione del quadro punta il dito verso (contro) la 'verità' poi riflessa dallo specchio. Ecco innanzitutto quella che Ricardou definisce "la mise en abyme accusatrice":

Trois portes se dressaient maintenant devant lui.

Celle du milieu baillait légèrement. La pièce qu'elle offrait aux regards n'était pas la cuisine annoncée par le cafetier, mais une chambre spacieuse qui surprit Mathias pour sa ressemblance avec quelque chose dont il ne sut pas, ensuite, préciser l'origine. [...] un lit vaste et bas occupait un des angles, son grand côté disposé le long du mur faisant face à la porte. Contre la cloison perpendiculaire, sur la droite, à la tête du lit, une table de nuit supportait une lampe de chevet. Venait ensuite une porte fermée, puis la coiffeuse, surmontée d'une glace ovale. Une descente de lit en peau de mouton naturelle complétait ce coin. Pour voir plus avant, le long de la cloison de droite, il aurait fallu passer la tête

<sup>313</sup> Sul rapporto tra sadismo, trauma e pulsione di morte in *Al di là del principio di piacere*, si veda Jacques Derrida, *Speculare – su "Freud"*, op. cit..

<sup>314</sup> Hamon, "Étude d'un topos descriptif", in *Du descriptif*, pp. 205-239.

<sup>315</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955. D'ora in avanti i riferimenti a quest'opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla VO seguita dal numero di pagina.

<sup>316</sup> Esplicito in *embrasure*, "ouverture pratiquée dans l'épaisseur d'un mur"; da *embraser*: "enflammer, incendier; éclairer vivement, illuminer; emplir d'une passion ardente". *Le Petit Robert* (2000) Praticare una "ouverture béante" è sempre accendere il desiderio.

dans la pièce. De même, toute sa partie gauche restait masquée par le battant de la porte, entrouverte sur le vestibule où se trouvait Mathias.

[...] Au-dessus du lit, un tableau à l'huile (ou une vulgaire reproduction, encadrée comme une toile de maître) figurait un coin de chambre tout à fait analogue: un lit bas, une table de chevet, une peau de mouton. À genoux sur celle-ci et tournée vers le lit, une petite fille en chemise de nuit est en train de faire sa prière, courbant la nuque et mains jointes. C'est le soir. La lampe éclaire, à quarante-cinq degrés, l'épaule droite et le cou de l'enfant.

Sur la table de nuit la lampe de chevet était allumée – oubliée puisqu'il faisait grand jour. [...]

Alors que tout le reste paraissait en ordre, le lit présentait au contraire un aspect de lutte, ou de ménage en cours. Les draperies d'un rouge sombre censées le recouvrir étaient défaites, bouleversées même, et pendaient d'un côté jusque sur le carrelage. (*VO*, 66-68)

Questa scena presenta due aberrazioni dovute alla violenza della memoria (e alla memoria della violenza): dapprima il quadro è 'deviato' in specchio, fatto corrispondere con lo spazio della camera in cui è appeso. Ma poi questa violenza è restituita: quando lo sguardo torna nello spazio della stanza, il letto è improvvisamente in disordine, e la calma interna "persino sconvolta" (*bouleversées meme*).<sup>317</sup> Come nota Ricardou, "la *myse en abyme* tende qui a piegare [*infléchir*] il racconto che la contiene."<sup>318</sup>

Assistiamo senza dubbio alla dinamica, descritta da Robbe-Grillet, tra un assenza e un eccesso che circolano nelle due serie del testo (le immagini e le 'trame'). La circolazione non è esaurita: se la presenza della ragazzina nel quadro altera lo spazio interno, questa 'discesa' dal quadro è rovesciata poche pagine dopo. Mathias si trova nuovamente davanti alla porta socchiusa :

Il est au premier étage, debout dans l'étroit vestibule, devant la porte entrebâillée sur la chambre au carrelage noir et blanc. La fille est assise au bord du lit défait, ses pieds nus foulant la laine du tapis. Auprès d'elle, les draperies rouges bouleversées pendent jusqu'au sol.

---

<sup>317</sup> Sulla *myse en abyme* in letteratura si veda Lucien Dallenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla "myse en abyme"* (1977), trad. it. di ? ?, Parma, Pratiche, 1994. Sulla *mise en abyme* in pittura, il libro fondamentale di Victor Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1993), trad. it. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 1998. Di fatto, la *myse en abyme* di questa scena ricorda da vicino i quadri di Samuel van Hoogstraten (per esempio *Vista su tre stanze*, 1658). Su Hoogstraten e la *doorkijkje*, la teoria della prospettiva attraverso una successione di porte che sostituiscono la finestra albertiana, si veda *ibid.*, pp. 58-64.

<sup>318</sup> Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman, op. cit.*, p. 184.

Il fait nuit. Seule est allumé la petite lampe sur la table de chevet. La scène, un long moment, demeure inanimée et silencieuse. Puis on entend de nouveau les mots : « Tu dors ? », prononcés par la voix grave et profonde, un peu chantante, qui semble cacher on ne sait quelle menace. Mathias aperçoit alors, s'encadrant dans la grande glace ovale au-dessus de la coiffeuse, l'homme, qui se tient dans la partie gauche de la pièce. Il est debout ; il a le regard fixé sur quelque chose ; mais la présence du miroir, entre lui et l'observateur, empêche d'en préciser la direction. Les yeux toujours baissés, la fille se lève et se met en marche, à mouvements peureux, vers celui qui vient de parler. *Elle quitte la partie visible de la chambre pour apparaître, quelques secondes plus tard, dans le champ de la glace ovale.* Arrivée près de son maître – à moins d'un pas de distance – à portée de sa main – elle s'arrête.

La main du géant s'approche avec lenteur et va se poser à la base fragile du cou. Elle s'y moule, elle appuie, sans effort apparent, mais avec une force si persuasive qu'elle oblige tout le corps frêle à fléchir, peu à peu. (*VO*, 77. Corsivi miei.)

La ragazzina lascia la parte visibile per entrare nello specchio. Come rileva Ricardou, “è attraverso la *mise en abyme*, nel campo dello specchio, che la scena segreta del libro può ora compiersi e precisare la sua accusa.”<sup>319</sup> La mano del padrone piega (*fléchit*) la bambina; la *mise en abyme* devia, piega (*infléchit*) il racconto. Perversione della rappresentazione e rappresentazione della perversione sono in Robbe-Grillet inestricabilmente legate.<sup>320</sup>

Se il passato appare in quanto presente nella stanza, è perchè l'asse temporale costituito dal “manque” è occupato da una superficie, in sé immateriale, puro luogo di incontro di spazi e tempi eterogenei. Tutto è raccolto e messo sullo stesso piano;

[...] Di lì che sia quasi indifferente sapere se l'atto del supplizio è stato reale o immaginario, o ancora se è la coincidenza casuale d'immagini venute da regioni diverse o da punti diversi del tempo.<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>320</sup> Guy Scarpetta, “Représentation de la perversion et perversion de la représentation”, *Critique*, n. 651-652, *Alain Robbe-Grillet* (2001), pp. 630-639. Scarpetta paragona Robbe-Grillet a quello che, con l'espressione di Klossowski, chiama « son prochain », e cioè Sade. La *Violette* del *Voyeur* evoca direttamente la Juliette di Sade : “Certes la fillette semblait précoce. « Sans cœur », « perverse », « méchante »...” (*VO*, 85).

<sup>321</sup> Maurice Blanchot, *Il libro a venire*, op. cit., pp. 225-226.

Lo specchio è il luogo di proiezione dove tutto è ‘appiattito’ e corrisponde agli altri due luoghi che scandiscono (e simboleggiano) il romanzo: la carta azzurra su cui la macchina da scrivere di A... schiaccia le lettere, e il muro bianco dove Franck schiaccia il mille-piedi. Il vuoto aperto nel centro del romanzo – il vuoto di memoria di Mathias – è dunque riempito da una proiezione. Lo specchio fa da articolazione (*embrayeur*) di tempi diversi: Mathias vede attraverso lo specchio una scena del passato, o immaginaria.<sup>322</sup> Lo specchio svolge la funzione che la finestra ha nel *topos* descrittivo, ma questa funzione è declinata in senso ‘aberrante’, come la finestra ne *La jalousie*. La descrizione è dunque proiettata nel vuoto della memoria, che qui è inquadrato dalla cornice dello specchio. L’articolazione del romanzo realista era la “sbarra” (verticale e paradigmatica) tra fabula e intreccio, storia e discorso; in Robbe-Grillet, invece, la “sbarra” (orizzontale, sintagmatica) è, lacanianamente, il trauma rimosso che articola le serie significante e significata. La pressione, l’insistenza del significato si manifesta come proiezione su una superficie-sbarra che è sempre uno specchio. La presenza di un significante materiale incastrato come un proiettile (per usare la metafora già citata di Ruth Kluger) nel linguaggio implica la possibilità di distinguere la direzione di lettura del rapporto tra storia e memoria. Al contrario, la proiezione immaginaria e figurata di un passato nel presente dello sguardo e del testo non permette di risalire la corrente dei tempi. È perciò possibile inferire dall’immagine un passato di colpa. Mathias deduce così che la precocità e cattiveria della ragazzina riprodotta nella foto non deriva da una perversità reale, ma dalla perversione figurata dalla cornice:

Certes la fillette semblait précoce. « Sans cœur », « perverse », « méchante »... c’était autre chose. L’histoire du jeune pêcheur dont elle avait encore – prétendait-on – de détruire les fiançailles, manquait de clarté. Ce garçon-là, en tant qu’ « amoureux » d’une enfant, y jouait pour le moins un rôle assez bizarre. Et pourquoi l’étranger avait-il envoyé à sa petite compagne d’un après-midi, en souvenir de son passage, une photographie luxueusement encadrée ? (*VO*, 85)

---

<sup>322</sup> In *Préface*, p. 71, Robbe-Grillet ricorda di aver cominciato a leggere molto tardi, e che la sua unica vera lettura d’infanzia fosse *Alice nel paese delle meraviglie*. Inoltre, come si è visto, per rendere conto del rapporto tra le serie e del ‘manque’, si riferisce alla *Logica del senso*, il testo di Deleuze scritto a partire da Carroll. Inoltre, in *Le miroir qui revient*, p. 42, Robbe-Grillet fa riferimento al *Grand Verre* di Marcel Duchamp, in cui il vetro, come dice Lyotard, fa da “cerniera” e “dissimila” due diversi “spazi passionali”. Jean-François Lyotard, *I TRANSformatori Duchamp. Studi su Marcel Duchamp* (1977), trad. it. di Elio Grazioli, Cernusco, Hestia, 1992.

In quest'ennesima ipallage, se la cornice è “lussuosa”, allora inevitabilmente la ragazza dev'essere “lussuriosa”...

La cornice crea sempre un vuoto, una “béance”: la superficie dell'immagine dev'essere svuotata e riempita dal sospetto di un passato – da una colpa propria (di Mathias) e altrui (di Violette). Ma in generale, in Robbe-Grillet, la violenza si pone nella tensione tra immobilità (subita) e movimento (attivo): “le cliché [...] était excellent de vie malgré la pose un peu figée”. La cornice è per antonomasia il luogo della violenza, perché in essa il movimento è necessariamente contenuto. L'immobilità della superficie è il luogo di un conflitto. Se dunque l'immagine contiene il crimine, non sorprende che, scorgendo la foto, Mathias si rivolga così *letteralmente* alla madre della ragazzina: “Une bien jolie fille que vous possédez là!” (VO, 83).<sup>323</sup>

### 3. Descrizione e *ekphrasis*

Nella scena de *Le Voyeur* appena analizzata, il dipinto e lo specchio contengono più di quanto si veda nella stanza. Ora, come osserva Ricardou, “mai, sembra, la microstoria dev'essere più lunga della storia che riflette, altrimenti diventa la storia riflessa.”<sup>324</sup> La precedenza della realtà rispetto alla rappresentazione è allora rovesciata: lo spazio del romanzo si trasforma nel riflesso di un dipinto. Nella creazione letteraria di Robbe-Grillet, realtà e immaginazione godono di uno stesso statuto: se non ci può essere realtà al di fuori di quella della scrittura, allora tutta l'immaginazione narrativa è sollevata al livello di “realtà” (e tutta la realtà descritta a livello di immaginazione). La direzione della lettura di passato e presente, storia e immaginazione, si riflette anche in un doppio movimento di discesa e salita dalla rappresentazione. Abbiamo dapprima visto come il personaggio di *Scène* esca dalla storia; poi come la ragazzina del *Voyeur* fugga nella cornice dello specchio. Già Genette notava che l'opera di Robbe-Grillet è

---

<sup>323</sup> Questa parola altrui ingerita, incorporata, questo discorso condiviso trasforma l'immagine in un luogo d'incontro – un riflesso - delle proiezioni di entrambi: per questo il timore della madre “di restare da sola con la ragazzina” è specularmente rovesciabile nel desiderio di Mathias.

<sup>324</sup> Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 189.

piena di quadri che si animano in scene e di scene che si fissano in quadri.<sup>325</sup> Cercheremo ora di dimostrare che l'aberrazione della descrizione fin qui analizzata è anche un'aberrazione *ecfrastica*.

*Les Goggles* costituiscono in tal senso un caso esemplare. Recentemente, Page Dubois ha aggiunto l'*ekphrasis* alle presistenze classiche disseminate nel romanzo – e in particolare alla ripresa del mito di Edipo.<sup>326</sup> Attraverso l'ecfrasi il romanzo effettua la sostituzione tra immagine e storia. Così, Wallas si ritrova davanti alla vetrina di un negozio che

représente un 'artiste' en train de dessiner 'd'après nature'. Un mannequin [...] est en plein travail devant son chevalet ; prenant un peu de recul pour embrasser du regard à la fois son œuvre et le modèle, il met la dernière main à un paysage au crayon d'une grande finesse, qui doit être en réalité quelque copie de maître. C'est une colline où s'élèvent, au milieu des cyprès, les ruines d'un temple grec. [...] Mais devant l'homme, au lieu de la campagne hellénique, se dresse en guise de décor un immense tirage photographique d'un carrefour de ville, au vingtième siècle.<sup>327</sup>

Tutt'a un tratto, Wallas riconosce la casa dove il giorno prima è avvenuto l'omicidio. L'incrocio ci ricorda la storia di Edipo, ma l'immagina antica – e così il mito – non preesistono al presente del testo : l'immagine è in procinto di essere dipinta qui ed ora. Non c'è distinzione tra modello e copia, né precedenza tra presente e passato. Un secondo dipinto corrobora quest'ipotesi mostrando la reversibilità del rapporto tra immagine e memoria. Wallas si trova ora davanti a un quadro che rappresenta Tebe, la città d'Edipo:

Les ruines de Thèbes :

Sur une colline qui domine la ville, un peintre du dimanche a posé son chevalet, à l'ombre des cyprès, entre les tronçons de colonnes épars. Il peint avec application, les yeux reportés à chaque instant sur le modèle. [...] Le cliché a été pris en hiver, par une

---

<sup>325</sup> Genette, "Vertigine immobile", in *Figure I, op. cit.*, p. 81.

<sup>326</sup> Page Dubois, "Oedipus as Detective: Sophocles, Simenon, Robbe-Grillet", *Yale French Studies*, n. 108 (2005), pp. 102-115.

<sup>327</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Goggles*, Paris, Minuit, 1953, p. 131.



journée exceptionnellement claire. Quelle raison la jeune femme pouvait-elle avoir de photographier ce pavillon ?<sup>328</sup>

Questa volta il pittore è in procinto di dipingere la casa moderna dov'è avvenuto l'omicidio. Ma non c'è evidentemente più un modello di quanto ci sia una copia. L'immagine *en abyme* sembra essere sia l'origine che il destino della storia raccontata dal romanzo. L'ecfrasi è il luogo dell'incrocio tra i tempi.

Per capire in che senso l'ecfrasi è il luogo di incrocio dei tempi è opportuno ritornare a *L'anno scorso a Marienbad*.

### 3.1. L'immagine in movimento : l'*ekphrasis* e il fantastico

La dinamica dell'animazione dell'immobile e dell'immobilizzazione del vivente rappresenta uno dei temi centrali de *L'année dernière à Marienbad*. Lungo tutto l'arco di questo « cine-romanzo », i personaggi adottano pose da statua. Questa tendenza alla pietrificazione caratterizza già l'attrice della commedia, *mise en abyme* della narrazione principale, che ha “comme une attitude de statue” (*AD*, 32). La si ritrova in A nella posa già vista, quando si avvicina, letteralmente, alla pietra : “Vous étiez seule, un peu à l'écart des autres, debout contre une balustrade de pierre sur laquelle votre main était posée, le bras à demi étendu.” (*AD*, 57)<sup>329</sup> D'altra parte, alla fissità delle pose corrisponde, a livello discorsivo, l'arresto della telecamera sull'immagine.<sup>330</sup> Questo arresto coincide esattamente con l'apparizione del personaggio 'statuario' di A :

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>329</sup> Per un'analisi del ruolo centrale svolto dall'immaginario della scultura nel cinema degli anni sessanta, incluso quello di Resnais, rinvio ai lavori di Suzanne Liandrât-Guigues, in particolare “Des statues et des hommes”, *Cinémathèque* n. 6 (1994), pp. 39-50, e *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, 2002. Si veda anche Cyril Neyrat, “Filmer des statues, sculpter un film”, *Labyrinthe*, Thèmes, n. 6, URL: <http://www.revuelabyrinthe.org/document450.html>.

<sup>330</sup> Sull'arresto sull'immagine nel cinema (di Bergman e Marker), cfr. Raymond Bellour, “L'interruption, l'instant” (1987), in *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Editions de la Différence, 2002, pp. 108-133.

Le mouvement de la caméra s'achève sur une femme isolée, vingt-cinq à trente ans, belle, mais comme vide (désignons-la par la lettre A), assez grande, genre statue. (AD, 32)

Cionondimeno una vera statua ossessiona tanto il romanzo quanto X e A : è il gruppo del giardino.

Rappelez-vous : il y avait, tout près de nous, un groupe de pierre, sur un socle assez haut, un homme et une femme vêtus à l'antique dont les gestes inachevés semblaient représenter quelque scène précise. Vous m'avez demandé qui étaient ces personnages, j'ai répondu que je ne savais pas. Vous avez fait plusieurs suppositions, et j'ai dit que c'était vous et moi, aussi bien. (AD, 58)

Il soggetto rappresentato è indecifrabile e dà perciò luogo a un vero dialogo sul *sensò* – il significato e la direzione del movimento – della statua:

Je vous ai raconté que l'homme voulait empêcher la jeune femme d'avancer plus loin : il avait aperçu quelque chose – un danger sûrement – et il arrêtait d'un geste sa compagne. Vous m'avez répondu que c'était elle, plutôt, qui semblait avoir vu quelque chose – mais une chose, au contraire, merveilleuse – devant eux, qu'elle désigne de sa main tendue.

Mais ce n'était pas incompatible : l'homme et la femme ont quitté leur pays, avançant depuis des jours, droit devant eux. Ils viennent d'arriver en haut d'une falaise abrupte. Il retient sa compagne pour qu'elle ne s'approche pas du bord, tandis qu'elle lui montre la mer, à leurs pieds, jusqu'à l'horizon. (AD, 71)

L'interpretazione di A e X inietta i personaggi nella mobilità di un racconto: la statua rappresenta per loro la possibilità di un movimento e di un passato, ovvero di una provenienza e di un destino. Questo racconto – si noterà – sembra condurre (e giustificare) l'attuale arresto del gruppo. L'assenza di soggetto permette dunque la proiezione dei personaggi, cosicché ben presto la rappresentazione di una storia lascia il posto al presente dell'enunciazione:

Ensuite, vous m'avez demandé les noms des personnages. J'ai répondu que ça n'avait pas d'importance. – Vous n'étiez pas de cet avis et vous vous êtes mise à leur donner des

noms, un peu au hasard je crois... Pyrrhus et Andromaque, Hélène et Agamemnon...  
Alors j'ai dit que c'était vous et moi, aussi bien... (AD, 71)

Il ritorno insistente di questa ipotesi sorprendente ci mette in allerta. Uno sguardo più attento ci permette di capire che questa statua non rappresenta nessuno perchè è qualcuno : è A e X, pure (“aussi”). L’incontro tra personaggi e statua si rivela quindi decisiva : se, come nota Ricardou, “X et A tendent vers une rigide mise en pierre, nous assistons à une convergence qui invite à l’identification”;<sup>331</sup> identificazione non tanto di X e A con il gruppo, quanto di X e A con una statua (si tratta di identificazione, non di identità). Soprattutto, A è invitata a identificarsi con la donna, e ad accettare quindi il passato offertole dalla narrazione di X. Noteremo allora che “X, dans les couloirs, prolonge une promenade *qui a commencé dans le jardin*”<sup>332</sup>. Si spiegherebbe così l’osservazione di X a proposito del corridoio : “avec ses rameaux, ses guirlandes, comme des feuillages anciens *comme si le sol était encore de sable ou de gravier.*” (AD, 27) Se non riconosciamo l’identità, eppur *precisa*, della statua, è perchè i suoi gesti sono *incompiuti* : è dunque perchè la statua si muove ancora. Si può immaginare che alla fine del romanzo A e X ritornino nel giardino “parmi les statues aux gestes figés” (AD, 172), come per ricomporre il gruppo di pietra sul suo piedestallo.

*L'année dernière à Marienbad* è insomma un’autentica fantasia di Pigmalione: Robbe-Grillet vi mette in scena il passaggio dalla rappresentazione della storia al presente della descrizione, dalla *somiglianza* all’*essere*. E proprio questo passaggio che inaugura, secondo Victor Stoichita, il mito di Pigmalione.<sup>333</sup> Stoichita osserva subito che questo mito si sviluppa a partire dal concetto platonico d’immagine-fantasma (*phantasma*), che annulla la distinzione tra modello e copia, e cioè il presupposto dell’immagine-somiglianza (*eikos*), fondamento del platonismo.<sup>334</sup> La statua del giardino non rappresenta né un allora né un altrove perchè è, qui ed ora. Ma, inversamente, essa scende dal piedestallo e comincia ad essere solo perchè dotata di un passato, quello promesso dalla descrizione di X. Nella retorica classica, la descrizione di un’opera d’arte che rianima un’immagine attribuendole una storia si chiama

---

<sup>331</sup> Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 86.

<sup>332</sup> *Ibid.*.

<sup>333</sup> Victor Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock* (2006), trad. it. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 7.

<sup>334</sup> *Ibid.*.

*ekphrasis*.<sup>335</sup> Non sorprende che Alain Resnais abbia definito il suo film “un documentario su una statua”. L’*ekphrasis*, evocazione verbale, narrativa del soggetto di un’immagine, ci racconta la sua storia *come se* si stesso svolgendo sotto i nostri occhi - il prodigio dell’immagine animata è un prodigio metaforico. Lo scandalo dell’immagine-fantasma, al contrario, nasce dallo scacco della metafora, dal collasso tra *essere come* e *essere* e basta: l’*ekphrasis* di Robbe-Grillet è aberrante poiché annulla questa distinzione. Nella sua temporalità supplementare non c’è più precedenza della storia. Questa *ekphrasis* è, secondo noi, alla base della dimensione fantastica della sua opera.<sup>336</sup>

Studiando il modo in cui il “complesso di Pigmalione” si manifesta nella *Venus d’Ille* di Mérimée, François Rigolot ha sostenuto che “il fantastico è un modo deviato (spostato, *displaced*) di rappresentazione ecfraistica.”<sup>337</sup> Nel fantastico, la linea di demarcazione tra descrittivo e narrativo è confusa, problematizzata (*troubled*) perchè la descrizione deborda dall’asse paradigmatico e investe l’asse sintagmatico: il dettaglio descrittivo non ha più solo una funzione iconica, ma acquista un potere d’azione. La descrizione delle due dita piegate della Venere contiene letteralmente lo svolgimento futuro del racconto: queste due dita si chiuderanno al momento in cui l’eroe vi metterà l’anello destinato alla sua sposa. Come dice Rigolot,

il descrittivo è divenuto motivato: si è dischiuso dalla prigione dell’assenza di tempo [*the prison of timelessness*] e ha ceduto al processo temporale della narrazione.

[...] Il processo letteralizzante [*the literalizing process*] non è attuato – come sembrava credere Todorov – nello svolgimento della narrazione. Al contrario, il momento ecfraistico è precisamente il luogo retorico in cui l’“avvenimento” si manifesta [*shines forth*].<sup>338</sup>

---

<sup>335</sup> Lungi dal confinarsi all’antichità classica, l’ecfrasi come « verbal evocation of actual paintings », è la strategia descrittiva adottata dal testo inaugurale della storia e teoria dell’arte europea, le *Vite* di Vasari. Svetlana Leontief Alpers, “Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s *Lives*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, n. 3/4 (1960), pp. 190-215 (191).

<sup>336</sup> Sulla prossimità di realismo e fantastico nell’opera di Robbe-Grillet si veda anche Christine Brooke-Rose, “The Real as Unreal”, in *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 291-310.

<sup>337</sup> François Rigolot, “Ekphrasis and the Fantastic: Genesis of an Aberration”, *Comparative Literature*, vol. 49, n. 2 (1997), p. 99.

<sup>338</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

Così si spiega, in Mérimée, il paradosso descrittivo di una statua che “a l’air méchante... et elle l’est aussi”; e, in Robbe-Grillet, quello di una donna, A, che ha l’aria di una statua e lo è, “aussi bien”. Il fantastico è dunque il risultato dell’aberrazione ecfrastica della descrizione.

### 3.2. La doppia aberrazione: *La camera segreta*

La coesistenza di realismo e fantastico nell’opera di Robbe-Grillet sarebbe dovuto a un doppio statuto attribuito al descrittivo, ovvero ad una duplice aberrazione della descrizione. Vi si trova, da un lato, la descrizione di Barthes, che uccide l’oggetto classico, che distrugge l’aggettivo, che impedisce di vedere ciò che mostra sostituendo la cosa descritta con il movimento della descrizione; dall’altra, però, c’è una descrizione che rianima le immagini e dona loro un movimento proprio. L’aberrazione ecfrastica rende all’immagine il tempo di cui l’altra l’ha privata. O meglio: le due serie aberranti entrano in relazione e si mettono in movimento perché ciò che manca in una è in eccesso nell’altra.<sup>339</sup>

Per meglio liberare le ultime implicazioni di questa doppia economia dello sguardo, leggeremo un racconto contenuto nella raccolta *Instantanées* (1963) intitolato “La chambre secrète”.<sup>340</sup> Questa fantasia generativa<sup>341</sup> mette in scena in maniera esemplare la transizione tra il presente puro dello sguardo, della resistenza ottica all’aneddoto, e l’*ekphrasis* in quanto messa in movimento dell’immagine attraverso una storia.

Il racconto si apre con la descrizione di quella che si rivelerà una ferita :

C’est d’abord une tache rouge, d’un rouge vif, brillant, mais sombre, aux ombres presque noires. Elle forme une rosace irrégulière, aux contours nets, qui s’étend de

---

<sup>339</sup> Pur notando che il risultato del “doppio movimento di animazione della pietra e d’immobilizzazione del vivo [...] è logicamente un *fantastico*”, Ricardou sostiene che esso derivi dalle “attitudini della telecamera”; questa dimensione ‘cinematica’ non è dunque, secondo lui, interna al testo, già *contenuta* in esso, come abbiamo cercato di sostenere.

<sup>340</sup> Alain Robbe-Grillet, “La chambre secrète” (1962), in *Instantanées*, Paris, Minuit, 1962, pp. 95-109. D’ora in avanti i riferimenti a quest’opera saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla CS seguita dal numero di pagina.

<sup>341</sup> Ronald L. Bogue, “A Generative Phantasy: Robbe-Grillet's "La chambre secrète"”, *South Atlantic Review*, vol. 46, n. 4, (1981), pp. 1-16.

plusieurs cotés en larges coulées de longueurs inégales, se divisant et s'amenuisant jusqu'à devenir des simples filets sinueux. (CS, 97)

La ferita è obliterata dalla descrizione cromatica e geometrica del reticolo di rivoli di sangue che ne colano. Poi è introdotta una forma rotonda:

L'ensemble se détache sur la pâleur d'une surface lisse, arrondie, mate et comme nacrée à la fois, un demi-globe raccordé par des courbes douces à une étendue de même teinte pale. (CS, 97)

Si scoprirà che si tratta – questa volta letteralmente - del seno d'una donna. La descrizione si allarga alla camera. Una grande scala ci conduce fino alla silhouette di un uomo sul punto di salire gli ultimi gradini:

Dans le fond, vers le haut, s'éloigne une silhouette noire, un homme enveloppé d'un long manteau flottant, qui gravit les dernières marches sans se retourner, son forfait accompli. (CS, 99)

Quest'uomo, va osservato, è presentato mentre si allontana. La scena ha dunque un passato, il compimento di un (mis)fatto che il lettore ignora, e che d'altra parte non sembra interessarci: l'azione è conclusa, e l'uomo – quasi come quello di *Scène* - sta uscendo di scena.

La descrizione ritorna alla camera e al corpo della donna, ai suoi seni, per arrivare in seguito al sesso: “la toison noire du sexe exposé, provocant, offert, désormais inutile.” (CS, 101). La frase successiva dice: “L'homme s'est déjà éloigné de quelques pas.”. La scena bloccata si è animata nel momento in cui la descrizione ha evocato l'origine del desiderio: il sesso della donna. L'uomo si è allontanato: si capisce adesso che la descrizione precedente conteneva questo movimento. Il presente descrittivo – *s'éloigne* – ha lasciato il posto al passato della storia – *s'est éloigné*. È tuttavia necessario sottolineare che il tempo era già entrato nel racconto attraverso il sesso. È il sesso che implica il tempo: “il est désormais inutile”. La frase successiva ci indica che l'uomo si è allontanato *già* (“s'est éloigné déjà”) di qualche passo. Il sesso ha introdotto il tempo come differenza del presente, in quanto ritardo. È in rapporto a questo asse temporale

che il movimento dell'uomo ci è presentato – è per questo che è già cominciato. Il presente del nostro sguardo è in ritardo sulla donna, ormai morta, sul suo sesso, ormai inutile, e sull'uomo, già in movimento.

Ora, sembrerebbe che l'uomo si sia messo in movimento e che si appresti a abbandonare la scena. Non è così. Di fatto,

il est maintenant déjà sur les premières marches de l'escalier qu'il s'apprête à gravir [...]; le pied gauche sur la seconde marche et le droit déjà posé sur la troisième.  
(CS, 101-102)

Il personaggio non si è dunque allontanato dalla donna verso la cima delle scale: al contrario, si è avvicinato, o piuttosto si è allontanato, ma rispetto a un luogo di partenza che si suppone coincidere con il corpo della donna. Il *già* della descrizione - “il est maintenant *déjà* sur les premières marches” - implica quindi un passato: contiene nelle sue pieghe un tempo precedente, in cui l'uomo era più vicino alla donna, e che è incorporato dal movimento d'allontanamento. È un anacronismo della descrizione ad evocare il fantasma dell'origine e a generare il delirio di movimento dell'immagine.<sup>342</sup> Bisognerà però aspettare perché questa origine, qui implicata, si riveli. Per il momento, la scena si blocca di nuovo, ma si tratta di un'immobilità tesa, che trattiene a stento il movimento:

il [l'homme] s'est retourné pour contempler une dernière fois le spectacle. [...] Ses traits sont impassibles mais tendus, dans l'atteinte – la crainte peut-être – de quelque événement soudain, ou plutôt surveillant d'un dernier coup d'œil l'immobilité totale de la scène. (CS, 102-103)

Si capisce che quest'immobilità è sul punto di essere scossa una volta per tutte: è questa messa in movimento da parte del desiderio che il personaggio sembra temere.<sup>343</sup>

Ritroviamo lo stesso timore del movimento alla fine di *Les Gommès*: Wallas, il

---

<sup>342</sup> Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme* (1964), Paris, Hachette, 1985.

<sup>343</sup> Sulla paura del desiderio in Robbe-Grillet e nel romanzo realista, si veda Leo Bersani, “Le réalisme et la peur du désir” (1975), in Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 47-80 (47-48).

detective, ha appena sparato a Daniel Dupont: “L’homme s’est effondré en avant [...]. Il ne bouge plus.” Tuttavia qualche riga più in là, Wallas “passe de l’autre côté du corps, en se maintenant hors de portée d’une éventuelle détente. L’homme ne bouge *toujours pas*.” Segue una descrizione del corpo, che ritarda la constatazione inevitabile: “Il est mort” (254). L’uomo è morto, non si muove più, eppure il personaggio teme che si rianimi: questo timore è concentrato nel passaggio da “il ne bouge *plus*” a “il ne bouge *toujours pas*”, che significa: non si è *ancora* mosso. Si vede bene come la possibilità dell’animazione implichi il delirio, la confusione dei tempi. Sia il narratore de *Les Gommages* che il personaggio della camera segreta (e qui troviamo un’altra ipallage: non è la camera ad essere segreta, ma ciò che vi è contenuto) sfatano il mito di un Robbe-Grillet “igienista” proposta tra gli altri da Kristin Ross. Quest’idea ‘manca’ la doppia costituzione del descrittivo e la dinamica dei tempi che anima la sua opera. Secondo Ross, per Robbe-Grillet

il romanziere dev’essere eternamente vigilante, alla ricerca [*on the lookout*] delle macchie eloquenti di un romanticismo fuori moda che sta in agguato sotto forma di aggettivi e di metafore descrittive animiste.<sup>344</sup>

Naturalmente, niente di più parziale, e dunque di più falso. Non solo abbiamo incontrato nei testi di Robbe-Grillet numerosi aggettivi “animisti” o “romantici”, ma abbiamo anche spesso visto che sono i personaggi che temono il movimento, o i narratori (ma spesso le due categorie coincidono), e non il romanziere. Robbe-Grillet mette in scena la paura del tempo e del movimento in quanto dinamica dello sguardo *dei personaggi*. È cioè il personaggio della camera segreta a contemplare lo spettacolo e a sorvegliare l’immobilità della scena - *voyeur* e geloso al contempo. È lui che è *on the lookout*.

La descrizione ritorna alla stanza e poi alla donna, bloccata, il cui piede è attaccato all’anello di una catena a sua volta fissata per terra da un chiodo enorme (“*piton massif*”, *CS*, 106). Ci vuole dunque una forza molto grande - enorme – per soffocare il movimento ormai insinuato nelle pieghe della descrizione. La piega di un tappeto finisce però per reintrodurre la possibilità di un passato: questa piega è “*sans doute provoqué par les mouvements convulsifs, bien que forcément très limités, de la victime,*

---

<sup>344</sup> Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1995, p. 75.



quand elle a essayé de se débattre.” (CS, 106) A questo secondo avviamento, “intaccamento” (ricordiamo l’“entame” e le “nuances mouvantes” de *la Jalousie*) dell’immobilità della descrizione, la possibilità di un passato si trasforma in certezza: la donna ha “senza dubbio” cercato di dibattersi. Ora, ancora una volta l’introduzione di un passato – “ha cercato” – rianima il fantasma del movimento dell’uomo. Adesso “l’homme est *encore* à demi penché sur elle, debout à quelques mètres de distance” (CS, 106). Un secondo movimento anacronico l’ha avvicinato all’origine, con la quale è messo in contatto da questo *ancora*. Tale movimento è legato all’immobilità della donna. L’ “ossessione del movimento trattenuto” notata da Bruce Morrissette è inestricabilmente legata allo scatenamento dell’immaginazione e del fantasma.<sup>345</sup> Vi si ritrova il *transfert* del movimento – lo spostamento, l’ipallage – descritto da Deleuze a proposito del cinema di Malle.<sup>346</sup> In *Ascensore per il patibolo* (1959), l’impedimento del movimento di un personaggio – l’assassino bloccato in ascensore – genera il movimento “fantasmagorico” (*féerique*) del mondo attorno a lui (di lì la famosa passeggiata notturna di Jeanne Moreau):

E un movimento di mondo che supplisce al movimento mancante del personaggio. Si produce una sorta di mondializzazione o « mondanizzazione », di depersonalizzazione, di pronominalizzazione del movimento perduto o impedito.<sup>347</sup>

Analogamente, il movimento cambia persona in Robbe-Grillet: qui, l’incatenamento della donna genera lo scatenamento dell’immaginazione dell’uomo.

L’avviamento definitivo è ormai pronto. Lo sguardo ritorna sul corpo e, come all’inizio, segue i rivoli di sangue fino a quando si riuniscono in un “tratto sinuoso” che “se perd dans la toison noire” (CS, 107). Il testo riprende così al capoverso: “Voilà, la chair est maintenant intacte” (CS, 107). Abbiamo dunque risalito il tempo fino all’origine della scena: il *voilà* sottolinea questo compimento. Tuttavia, secondo la

---

<sup>345</sup> Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963, p. 23.

<sup>346</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 82.

<sup>347</sup> *Ibid.*, pp. 80-81. Questa meccanica è ben messa in luce in un altro testo della stessa raccolta, in cui un gruppo di viaggiatori sulla scala mobile della metropolitana “s’est figé aussitôt pour la durée du parcours mécanique, s’est arrêté tout d’un coup, en pleine agitation, en pleine hâte, comme si le fait de mettre les pieds sur les marches mouvantes avait soudain paralysés les corps, l’un après l’autre, dans des poses à la fois détendues et rigides.” Alain Robbe-Grillet, “Dans les couloirs du métropolitain” (1959), in *Instantanées*, *op. cit.*, pp. 77-93 (78).

logica individuata da Freud nella *Gradiva* di Jensen e in *Al di là del principio di piacere*, la descrizione rianima il corpo della donna solo perché il fantasma dell'uomo possa compiersi: "l'homme, tout contre elle, un genou en terre, se penche davantage" (CS, 108). La testa della donna, che sola ha mantenuto una certa libertà di movimento, "s'agite, se débat" (CS, 108). Segue la violenza assassina durante la quale assistiamo alle convulsioni che erano contenute nelle pieghe del tappeto:

la tête va de droite à gauche, avec violence, une dernière fois, puis plus doucement, pour à la fin retomber en arrière et s'immobiliser. (CS, 108)

Una volta che il fantasma si è compiuto e che l'immobilità è stata raggiunta, la descrizione della scena immobile riprende. Il sangue smette di scorrere, "la ferita si è bloccata" (CS, 109). La storia si è bloccata in immagine. Si resta però sorpresi leggendo la fine del racconto, in cui una spirale di fumo "sale, verticalmente, verso la parte alta della tela." (CS, 109). Verso la parte alta *della tela*. Si trattava dunque - sin dall'inizio? - della descrizione di un quadro... A posteriori si capisce la dedica del racconto a Gustave Moreau: abbiamo guardato un dipinto prendere vita per ritornare poi all'immobilità di partenza.<sup>348</sup> Il racconto, cominciato con il verbo essere - "c'est d'abord" - finisce con una rappresentazione, una tela. In quest'oscillazione continua tra *essere* e *rappresentare* consiste il movimento, la vita, del racconto.

Ne *L'anno scorso a Marienbad* e *La camera segreta*, l'aberrazione della descrizione risulta nel tradimento reciproco del presente dello sguardo e del passato della storia. L'implicazione dei tempi e l'animazione dell'immagine sono i sintomi di una patologia della memoria. Non si può dunque concepire un'immagine amnesica, priva di passato, né utilizzare l'immagine come difesa contro il tempo. A contrario, la strategia funzionale di Robbe-Grillet prende appoggio su quest'impossibilità per rovesciarla nei due sensi: gioca dunque a tradire il tradimento.

---

<sup>348</sup> In tal senso, il racconto rievoca la poesia di Baudelaire "Une martyre. Dessin d'un maître inconnu" (Charles Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, trad. it. di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 1999, pp. 182-187). L'*ekphrasis* di Robbe-Grillet sarebbe paradossale anche perché punta a 'motivare' la fissità dell'immagine, a conquistare la sua immobilità. In "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, vol. 22, n. 2 (1991), pp. 297-313, James Heffernan ha sostenuto che un paradosso efrastico simile sottosta alla "Ode on a Grecian Urn" di Keats, che "usa il linguaggio della narrazione [...] per dire ciò che *succederà* in assenza di cambiamento" ("he tells a *story* of changelessness", 306). Sulla conquista dell'immobilità da parte dell'immagine rinvio alle pagine fondamentali di Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 167-199.

## Trauma come spazio dell'incoscienza: psicanalisi di un passo sospeso

La scrittura di Robbe-Grillet confonde i tempi, mette il mondo in movimento e gli toglie stabilità. L'aporia cognitiva dello *Straniero* di Camus derivava dal fatto che la stabilità rappresentata nei romanzi di Balzac non era più possibile: in Balzac,

le monde est entièrement compréhensible [...] et vous savez à chaque instant où poser le pied. [...] Le monde ne tremble pas, [...] on peut y poser le pied à chaque instant avec assurance, tandis qu'au contraire, dans la première phrase de l'*Etranger*, on ne sait pas où poser le pied. [...] Tout bouge, tout est sujet à caution, tout est mouvant, le narrateur ne sait pas lui-même où poser le pied. (*PR*, 25)

La ricorrenza dell'espressione « posare il piede » è particolarmente significativa. Il movimento, ormai lo sappiamo, deriva dall'instabilità, e cioè dall'impossibilità di posare il piede nel vuoto attorno a cui la storia e il testo ruotano. Per questo, tutte le forme di conoscenza che lo riempiono impediscono il movimento del romanzo. L'avversione già menzionata di Robbe-Grillet per la psicanalisi deriva dalla sua pretesa di riempire tutto, di considerare tutto comprensibile e spiegabile, e di “incasellare” (come denegazione) persino lo stesso rifiuto della psicanalisi. Definire trauma questo vuoto, al contrario, permette di spiegare la dinamica del testo mantenendo l'inesplicabile al suo centro; significa spiegare il testo come rivendicazione di una pienezza impossibile. Come scrive Caruth,

attraverso la nozione di trauma [...] possiamo capire che un ripensamento della referenza non mira a eliminare la storia ma a risituarla nella nostra comprensione, e cioè precisamente a permettere alla *storia* di sorgere laddove manca la *comprensione immediata* [permitting *history* to arise where *immediate understanding* may not].<sup>349</sup>

Il trauma, lo si vede bene ne *La chambre secrète*, è un momento circoscritto, ristretto, progressivamente accerchiato dalla scrittura, ma resta ciononostante inafferrabile, solo immaginabile. Una spiegazione psicanalitica traumatica lascia allora al testo la libertà di

---

<sup>349</sup> Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 11.

muoversi. Di più: lo stesso trauma lascia quella che Robbe-Grillet chiama “la libertà delle rovine”. Il momento che segue il trauma, quello in cui la vittima abbandona illesa il luogo dell’incidente, è il momento di massima libertà dalle determinazioni della storia. Al contempo, e per la stessa ragione, è il momento di massima libertà dalla psicanalisi; il tempo in cui la psiche più si allontana dalle determinazioni dell’inconscio, in cui si produce la massima scissione possibile tra esperienza e conoscenza. Nel trauma, né la storia né la psiche sanno dove posare il piede. Naturalmente, il trauma ritorna: “la storia del trauma è inevitabilmente [*inescapably*] legata a un ritorno referenziale”.<sup>350</sup> Nei romanzi di Robbe-Grillet, come nelle incisioni di Piranesi, da una parte c’è la libertà delle rovine, ma dall’altra la violenza delle prigioni. I suoi personaggi sono prigionieri inevitabilmente legati da un’ossessione: le sbarre de *La Jalousie*, le catene del *cachot* de *La chambre secrète*, ecc. Tuttavia il tempo dell’oscillazione tra le due serie, il ritardo che precede il ritorno da una serie all’altra, è l’intervallo della libertà. Il tempo tra i due appoggi del piede ci ricorda il passo di Gradiva, il suo inspiegabile allontanamento dalla verosimiglianza, la libertà della fantasia rispetto al calco della memoria<sup>351</sup>. L’opera di Robbe-Grillet conferma l’opinione di Deleuze e Guattari, secondo i quali mai Freud si è tanto allontanato dalla psicanalisi quanto nell’analisi di questo passo: “La *Gradiva*, mai Freud è andato così lontano...”<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>351</sup> Si è visto nel primo capitolo come la *Gradiva* sia strutturata attorno a due serie: il calco, il legame, la chiusura circolare, da una parte; la libertà, la fantasia e l’apertura al tempo, dall’altra.

<sup>352</sup> Deleuze e Guattari, *L’anti-Edipo*, *op. cit.*, p. 405. Su questo passo al di là della psicanalisi si veda anche Elisabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, London, Methuen, 1984, pp. 171-174.

## Capitolo IV

### Robert Morris, il minimalismo e la caduta nel tempo

#### Il trauma nel campo espanso

Integrando l'immagine nella narrazione, confondendone i limiti, animando la prima e arrestando la seconda, i romanzi di Robbe-Grillet sembrano invalidare due assunti centrali della teoria del trauma: che il ricordo traumatico si imprima indelebilmente *come un'immagine* nella memoria della vittima e vi si conservi in maniera *letterale*; e che tale letteralità – a cui la fotografia offre il paradigma - si rifiuti di essere svolta nella temporalità della narrazione. In effetti, come osserva Luckhurst,

uno dei modi centrali in cui il trauma contemporaneo è stato concepito è attorno al sintomo dell'immagine intrusiva e ricorrente, il *flashback* slegato che abolisce il tempo e ci immerge di nuovo nel campo visuale dell'istante traumatico inaugurale. Una profonda disgiunzione [*profound disjunction*] vi è implicata: l'intrusione visuale ricorre perché i meccanismi linguistici e memoriali non riescono assolutamente [*completely fail*] ad integrare o elaborare l'immagine traumatica. Forse, allora, è nell'immagine che risiede veramente la registrazione psichica del trauma.<sup>353</sup>

La fotografia rappresenterebbe il luogo 'privilegiato' del trauma, l'epitome dell'intrusione e della defigurazione traumatica<sup>354</sup>. Essa ha infatti due caratteristiche: in quanto indice, conserva *letteralmente* l'immagine dell'evento; in quanto icona, lo *rappresenta*.

---

<sup>353</sup> Luckhurst, *The Trauma Question*, op. cit., p. 147.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 150.

I testi letterari fin qui considerati sembrano mettere in discussione questi due principi, e cioè la verità della conservazione e la fedeltà della rappresentazione. I romanzi di Robbe-Grillet confutano il primo assunto, ovvero la causalità diretta, univoca, unidirezionale implicita nel concetto di *latenza* per come lo interpreta Caruth (e cioè privandolo della sua dimensione di fantasia retroattiva, *Nachtraglichkeit*, e mantenendola invece solo in quanto ritardo, *belatedness*). Tra ‘impressione’ letterale e fantasia narrativa non è sempre possibile operare una disgiunzione: quando ritornano, le immagini sono narrativizzate e sottoposte a trasformazione. Il secondo assunto, in base al quale l’immagine è il vero luogo dove il trauma viene registrato, per cui essa dunque ‘riuscirebbe’ laddove la narrazione “fallisce completamente”, implica una profonda disgiunzione (*profound disjunction*) tra memoria traumatica e narrazione: perché vi sia la seconda è necessario che si dissolva la prima. In realtà, la memoria traumatica è contenuta nella misura in cui essa è stata incorniciata – il suo contenimento non è dunque letterale, ma figurato. Proprio affermando la dimensione figurata della memoria, incorniciandola, Robbe-Grillet elimina la distinzione tra immagine e narrazione.

Secondo la definizione di Luckhurst, l’incistamento dell’evento sarebbe un male isolato, passibile di essere trasformato in narrazione, e reso quindi benigno. Non sarebbe dunque un problema letterario, come abbiamo cercato di sostenere fin qui: per questo la sua “intrusione” può essere *contenuta* in un ambito preciso (un capitolo di un libro). La teoria del trauma si conformerebbe cioè all’idea di Pierre Janet secondo cui è lo scopo della cura è “trasformare immagini ostinate in forme narrative benigne”.<sup>355</sup> La separazione tra immagine e racconto, e quella che ne deriva tra fotografia e letteratura, presuppone che il problema (il ‘cancro’) stia solo dalla parte dell’immagine, e che la cura sia solo nella narrazione (benigna). In realtà, la *Gradiva* di Jensen ci ha mostrato che la narrazione funziona *a causa* della malattia, e non nonostante essa. Le cose sono dunque più complesse, e il limite tra malattia e guarigione è un po’ più difficilmente discernibile. I testi di Beckett e Robbe-Grillet, di fatto, manifestano che il trauma non è più contenuto in un’immagine ricorrente estranea al tessuto narrativo, ma che al contrario esso vi è penetrato diffusamente. Il testo letterario, allora, è il luogo di un’emorragia: non ancora elaborato, il trauma vi ha già manifestato il suo effetto dirompente. È cioè troppo tardi perché immagine e narrazione siano separate: la

---

<sup>355</sup> Janet citato da Luckhurst, *ibid.*, p. 148.

“profonda disgiunzione” tra parola e immagine (da cui discende quella tra letteratura e fotografia) è secondo noi contenuta *nel* testo letterario, e non ha niente a che fare con divisioni o disgiunzioni disciplinari (mentre secondo Luckhurst qui la divisione disciplinare diventa ‘motivata’, combacia con quella traumatica).

In sostanza, la letteratura sembra richiedere un modello più complesso. La teoria di Caruth manifesta la problematicità di tali categorie proprio nell’applicazione al testo letterario: il ritorno letterale dell’evento traumatico nel flashback, l’*acting out* di *Hiroshima mon amour* non bastano a rendere conto della dimensione letteraria del trauma. Da una parte, in effetti, il libro di Caruth presenta una teoria ancora mimetica, che visualizza la scena traumatica e che la contiene nei limiti individuabili di un’intrusione violenta. Dall’altro, però, offre un modello caratterizzato non più da letteralità e isolamento, ma da spostamento e vacuità (*blankness*). Il trauma non è più contenuto in una scena, ma disseminato nel testo. Quest’effetto dirompente è associato a una dimensione performativa della scrittura. La riemersione della memoria traumatica determina delle fratture, delle discontinuità nel testo. Si tratta però di vuoti, e non di immagini intrusive (si ricordi la “breccia” tra le prefazioni a Mosé e la religione monoteistica di Freud). Questi vuoti – i “manques” di Robbe-Grillet - sono irruzioni letterali disseminate nel testo. D’altra parte, abbiamo sottolineato l’importanza che Caruth, sulla scorta di De Man, attribuisce al ruolo e al significato degli esempi all’interno del testo teorico. È a maggior ragione necessario sottolineare che l’esempio scelto da Caruth per illustrare e introdurre la sua teoria del trauma – la storia di Tancredi e Clorinda del Tasso – non presenta un ritorno letterale del *flashback*, ma un suo spostamento, in quanto tale compatibile con la logica freudiana del sogno e con il delirio della *Gradiva* di Jensen. Dunque da un lato disseminazione, dall’altra figurazione.<sup>356</sup>

Con questo, non intendiamo negare la tesi del ritorno letterale dell’evento traumatico su cui Caruth si basa, e che riprende le tesi neurologiche di Besser Van der Kolk. Secondo quest’ultimo, il trauma determina “l’intrusione di immagini che sono esperite come libere dal contesto (*context-free*), spaventose associazioni che sono difficili da

---

<sup>356</sup> Ovvero “figurabilità”, “s-figurazione”, “dis-figurazione”, nel senso freudiano di *Enstellung* come *lavoro del sogno* (distinto dal *pensiero del sogno*).

localizzare nello spazio e nel tempo”.<sup>357</sup> In *Al di là del principio di piacere*, lo stesso Freud parte dalla constatazione della radicale differenza dei sogni traumatici della nevrosi di guerra, che lo stupiscono per l’assenza di “distorsioni significative”. Piuttosto, si tratta di integrare e allargare il modello del trauma al campo finzionale della letteratura, in cui, ovviamente, questo genere di ritorno letterale è escluso. Se è anche possibile pensare a un testo dove ritorna esattamente lo stesso sogno, come potremmo pensare che esso abbia sempre lo stesso significato? In letteratura, si sa, lo stesso racconto non ha lo stesso senso anche se ripetuto identicamente (si pensi al Pierre Menard di Borges). Non si danno immagine fuori contesto, e il contesto finzionale è sempre significativo. L’opera di Robbe-Grillet fornisce in tal senso l’esempio più eloquente di come la ripetizione acquisisca un senso diverso a seconda del contesto, dell’enunciatore e così via. Come ha dimostrato Marie-Laure Bardèche, e come abbiamo cercato di dimostrare a nostra volta, le strategie della ripetizione di Robbe-Grillet garantiscono un senso diverso alle diverse occorrenze della stessa frase o dello stesso brano.

Introducendo nello spazio letterario vuoti e distorsioni che trascendono la letteralità della memoria, il testo di Caruth – come secondo lei quelli di Freud - fa più di quanto non dica: manifesta cioè una dimensione performativa che sembra espandere il campo del trauma, e legittimare l’individuazione del funzionamento *figurato* della rappresentazione che abbiamo ripercorso in Beckett e Robbe-Grillet. Se l’esperienza del trauma è anche figurata, si è portati a pensare che anche l’iconicità della memoria possa essere smentita: è possibile superare lo spazio mimetico della letteratura per occupare lo spazio aniconico, antimimetico dell’immagine? Cercheremo ora di spostare l’attenzione dalla fotografia alle arti visive, e in particolare alla scultura. I volumi bianchi della scultura minimalista americana ci offrono la possibilità di analizzare quest’ulteriore ambito del *campo espanso* del trauma.<sup>358</sup>

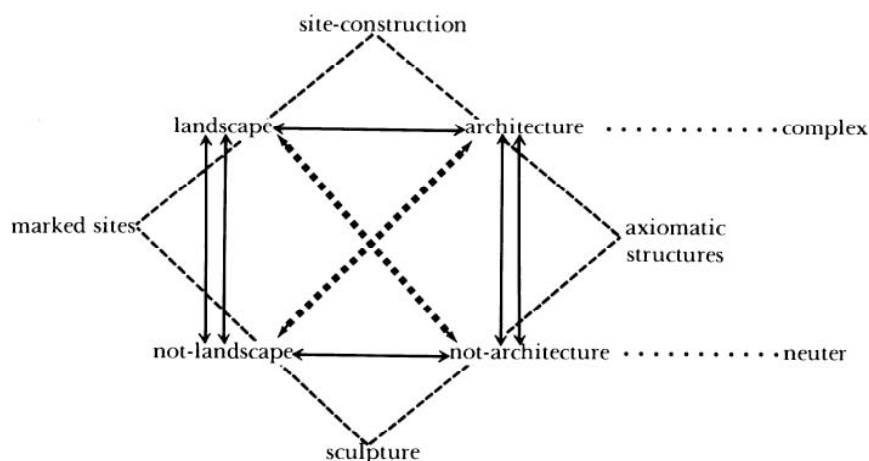
---

<sup>357</sup> Bessel van der Kolk e Onno van der Hart, “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma”, *American Imago*, vol. 48, n. 4 (1991), p. 442.

<sup>358</sup> Prendo la definizione e il diagramma (a) dal saggio di Rosalind Krauss al quale mi riferirò più avanti, “Sculpture in the Expanded Field”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Ma., The MIT Press, 1985, p. 277-290 (284). La distribuzione a cui ho accennato si può visualizzare con uno schema (Gruppo di Klein) analogo a quello fornito da Krauss, sostituendo “letterale/figurato” a landscape/architecture”, e “iconico/aniconico” a “not-landscape/not-architecture”.



Per far questo, sarà necessario tracciare una breve storia del Minimalismo per individuare le questioni relative al nostro campo d'indagine che esso ha posto con più urgenza. In seguito, prenderemo in considerazione l'opera di uno degli scultori minimalisti più importanti, Robert Morris. Dal momento che Morris è stato uno dei più raffinati interpreti della scultura minimalista, e che la sua versione teorica del minimalismo si è imposta come punto di riferimento e come bersaglio della polemica antiminimalista, cercheremo di vedere quali discrepanze si possano individuare tra le sue opere e i suoi testi teorici; le tensioni, le fratture, le discontinuità tra essa e la teoria dell'arte minimalista ci permetteranno di leggere il campo minimalista alla luce del problema della memoria traumatica. Si porrà in particolare il problema di del rapporto tra l'opera e le "narrative benigne" a cui è stata ricondotta. L'analisi delle aporie della critica svolta da Caruth nel quarto capitolo di *Unclaimed Experience* ci aiuterà a capire in che modo è possibile compensare il trauma di una caduta letterale e risollevarlo nel corpo eretto della teoria. A sua volta, la scultura minimalista ci permetterà di vedere in che modo il libro di Caruth faccia effettivamente spazio all'analisi del delirio, al tradimento della letteralità nella figurazione del delirio della teoria.



a. Da Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", p. 284.

## 1. Archeologia del Minimalismo. Storia di una colonna

### 1.1. Presenza e grazia: dal Modernismo al Minimalismo

Il Minimalismo emerge in una congiuntura particolare. Gli anni '50 hanno segnato l'affermazione dell'espressionismo astratto di Pollock, Rothko, Newman, Pollock, Kline, De Kooning. La fine degli anni '50 segna una svolta nel modernismo americano: l'astrattismo geometrico di Kelly, Noland, Louis, Stella, e Olitsky si allontana dagli intenti espressivi della generazione precedente in direzione di una riflessione pittorica sui mezzi e i limiti della pittura. Questa nuova riflessività porta a compimento l'assunto principale dell'estetica modernista – e cioè il dogma, di origine lessinghiana, in base al quale ogni arte deve portare alla massima espressione il proprio *medium*, e manifestare con la massima chiarezza i rapporti che legano le proprie scelte formali alla materialità del suo supporto. Secondo Michael Fried, il più autorevole teorico del modernismo dopo Clement Greenberg, l'intera impresa della pittura è la definizione del rapporto tra forma “figurata” (*depicted shape*) e forma “letterale” (*literal shape*), ovvero tra la composizione pittorica e la forma del supporto, intesa dunque in senso formale (*shape*) e non in senso materiale (come “cornice”, *frame*). Secondo Fried, la migliore nuova pittura “deduce logicamente” l'una dall'altra.<sup>359</sup> Che la forma corrisponda al supporto (*shape as form*<sup>360</sup>), non significa però che sia quest'ultimo a determinare la prima. Al contrario, come le tele di Frank Stella dimostrano, è il supporto a prendere forma dallo schema (*pattern*) elaborato dal pittore (*fig. 1*). La pittura di Stella manifesta l'ambizione modernista a *raggiungere, conquistare e includere* il proprio limite. La “convinzione”

---

<sup>359</sup> Fried la definisce “rigorosamente logica” (*strictly logical*) già in uno dei suoi primi saggi sulla pittura di Frank Stella. In un saggio successivo per il catalogo dell'esposizione “Three American Painters”, Fried parlerà di “struttura deduttiva” (*deductive structure*). Michael Fried, “New York Letter: Louis, Chamberlain and Stella, Indiana” (1962) e “Three American Painters” (1965), in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 281-286 e 213-268.

<sup>360</sup> Id., “Shape as Form: Frank Stella's Irregular Poligons” (1966), in *Art and Objecthood, op. cit.*, pp. 77-99.

(*conviction*), da cui secondo Fried dipende il successo – e dunque il valore estetico - di un'opera, è la sua capacità di mostrare e allo stesso tempo obliterare il proprio limite:

Per praticabilità della forma [*shape*], intendo il suo potere di tenere, di cancellarsi e di indurre alla convinzione [*compelling conviction*].<sup>361</sup>

*Le niveau de Rameau* (1962, fig. 2), un'opera di Stella appartenente alla serie *Concentric Squares*, illustra in che senso la convinzione in quanto atto interpretativo mette fine alla contemplazione. Quest'ultima ha dunque due tempi: la sensazione di una fuga di quadrati in profondità viene interrotta quando ci si accorge che la forma (*shape*) del primo dei quadrati concentrici occupa il posto della cornice, e che tutti i quadrati sono collocati sulla superficie del quadro. Si capisce così il *senso* della fuga verso il centro del dipinto: questo centro, cioè, sarà *necessariamente* una cornice. Stella annulla la cornice, e la riduce a un punto *del, nel* dipinto. L'illusione di profondità iniziale cede il posto alla consapevolezza dell'autonomia formale dell'oggetto artistico, alla sua *presentness*: con la "convinzione", il raggiungimento di questa consapevolezza, si chiude l'atto contemplativo.

Il Minimalismo si propone di fornire una soluzione ancora più rigorosa al problema modernista: movimento esclusivamente scultoreo, esso rifiuta il residuo illusionistico-prospettico ancora visibile nei quadri di Stella. Secondo Donald Judd, il semplice accostamento di due colori su una superficie piana genera l'illusione di profondità, e cioè di una terza dimensione irreali, inesistente, puramente figurata.<sup>362</sup> Come Judd afferma in uno dei saggi più importanti della teoria minimalista,

qualsiasi cosa su una superficie ha uno spazio dietro di sé. Due colori sulla stessa

---

<sup>361</sup> "By the viability of shape, I mean its power to hold, to stamp itself out, and *in* [...] compelling conviction." Nel saggio su Stella, in realtà, Fried – mitigava il rigore logico della deduzione, per far spazio alla "scelta" (*choice*) – per esempio alla libertà di Newman di scegliere dove mettere le *zips* - e al "dialogo" (*mutual responsiveness*) tra forma e supporto: "Per *forma come tale* [*shape as such*] intendo non meramente la silhouette del supporto (che chiamerò forma letterale), né quella delineata dagli elementi in un dato dipinto (che chiamerò forma raffigurata [*depicted*]), ma forma in quanto medium in cui le scelte riguardanti tanto la forma letterale quanto quella raffigurata sono fatte, e fatte interagire [*made, and made mutually responsive*]." *Ibid.*, p. 77.

<sup>362</sup> Donald Judd, "Specific Objects" (1965), in *Complete Writings 1959-75*, New York, New York University Press, 1975, pp. 181-189.

superficie stanno quasi sempre a profondità differenti.<sup>363</sup>

Il solo modo di scongiurare questo rischio è, secondo Judd, rendere la terza dimensione *letteralmente* presente insieme al colore: la soluzione sarà cioè la scultura. Gli oggetti di Judd incorporano il colore nella materialità della forma tridimensionale (*fig. 3 e 4*). Sono *specifici* nella misura in cui rifiutano qualsiasi illusione, non *rappresentano* niente, non puntano a niente di nascosto: tutto ciò che c'è da vedere o da capire è nell'oggetto. Lo *specific object* di Judd porta alle estreme conseguenze il dettato modernista formulato da Frank Stella: "Ciò che vedi è ciò che vedi [*What you see is what you see*]"<sup>364</sup>. Significativamente, Judd non parla di scultura ma di "opera tridimensionale" (*three-dimensional work*). In effetti, nel celebre *incipit* di "Specific Objects", Judd sembra sospendere le categorie moderniste di pittura e scultura:

metà o più del lavoro migliore degli ultimi anni non è stata né pittura né scultura. [...] Il nuovo lavoro ovviamente assomiglia più alla scultura che non alla pittura, ma è più vicino alla pittura.<sup>365</sup>

In realtà, quindi, il lavoro in tre dimensioni di Judd perpetua il paradosso della scultura modernista: nella logica modernista dell'autonomia delle singole arti, la scultura è migliore (*best*) quando si avvicina alla pittura.

Contro questo paradosso si scagliò Robert Morris nelle "Notes on Sculpture" del 1966: secondo Morris, la scultura non deve essere pittorica ma anzi, rivendicare la forma (*shape*) come valore eminentemente scultoreo.<sup>366</sup> Per far questo, deve evitare che in essa si instaurino relazioni tra le parti. Morris adottò allora il concetto attraverso il quale la psicologia sperimentale aveva identificato la forma che "resiste alla separazione percettiva" (*NS*, 226): la *gestalt*. Le sue sculture hanno forme geometriche primarie, la cui appercezione è immediata. Non c'è processo di elaborazione che unisca percezione

---

<sup>363</sup> "Anything on a surface has space behind it. Two colors on the same surface almost always lie on different depths." *Ibid.*, p. 183.

<sup>364</sup> Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd" (1966), in *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968), a cura di Gregory Battcock, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 148-164.

<sup>365</sup> "Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. [...] The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting." Judd, "Specific Objects", *cit.*, pp. 181 e 183.

<sup>366</sup> Robert Morris, "Notes on Sculpture" (1966), in Battcock, *Minimal Art, op. cit.*, pp. 222-235. D'ora in avanti i riferimenti a questo saggio saranno indicati tra parentesi nel testo con la sigla *NS* seguita dal numero di pagina.

e comprensione. Un oggetto che si dia come *gestalt* è un oggetto la cui forma non eccede i limiti di una forma memorizzabile o memorizzata. Torneremo più avanti su questo residuo idealista implicito nel concetto di *gestalt*. Per il momento, osserveremo che se, adottando la forma (*shape*) come principio primario, anche Morris non esce dal *double-bind* modernista, è perché, come ha sostenuto Hal Foster, il minimalismo completa il modernismo e allo stesso tempo rompe con esso.<sup>367</sup>

## 1.2. Il tempo del teatro

Il rifiuto della composizione, cioè della subordinazione delle parti al tutto, si traduce in Judd nella specificità della forma e della successione degli elementi. Quest'ordine non è "né razionalistico né soggiacente" (*rationalistic or underlying*), ma contingente: è dato cioè dalla disposizione nello spazio di "una cosa dopo l'altra" ("simply order, like that of continuity, one thing after the other")<sup>368</sup>.

In Morris, invece, l'adozione di una forma unitaria risulta in uno spostamento delle relazioni dall'oggetto verso lo spettatore:

Le opere migliori tolgono le relazioni dall'opera e ne fanno una funzione dello spazio, della luce e del campo visivo dello spettatore. L'oggetto non è che uno dei termini nella nuova estetica. È in qualche modo più riflessivo perché la consapevolezza di esistere nello stesso spazio dell'opera, con le sue molte relazioni interne. Si è più consapevoli di prima di stabilire relazioni percependo l'oggetto da varie posizioni e sotto condizioni variabili di luce e di contesto spaziale.<sup>369</sup> (NS, 232)

---

<sup>367</sup> "Perché il minimalismo è sia una contrazione della scultura nel puro oggetto modernista che un'espansione della scultura che la rende irricognoscibile [an expansion of sculpture beyond recognition]. [...] In breve, il minimalismo appare come il punto cruciale [crux] nel quale l'autonomia formalista dell'arte è al contempo compiuta e disintegrata [at once achieved and broken up]. Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996, pp. 47 e 54 (i corsivi sono di Foster).

<sup>368</sup> Judd, "Specific Objects", in *Complete Writings*, op. cit., p. 186.

<sup>369</sup> "The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer's field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic. It is in some way more reflexive because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context."

La novità di quest'estensione della contemplazione al di fuori dell'opera d'arte non sfuggì a Michael Fried. In un articolo celebre, Fried attaccò questa stupefacente "inclusione del corpo" definendola "teatrale".<sup>370</sup> Commentando la preoccupazione di Morris per il controllo dell'"intera situazione", Fried scrisse:

penso che vada sottolineato che l'"intera situazione" significa esattamente questo: *tutta* la situazione - compreso, sembra, il *corpo* dello spettatore.<sup>371</sup>

La scultura di Morris è "teatrale" (*theatrical*) perché confronta lo spettatore ("literalist works of art must somehow *confront* the beholder"), ingaggiandolo in una contemplazione senza fine. Il teatro, essendo "ciò che cade tra le arti" ("what falls between the arts"), eludendo dunque la specificità modernista, è ciò che l'arte deve evitare. Un'opera modernista sconfigge la teatralità ("defeats theatricality") perché da qualsiasi punto di vista la si guardi, essa resta presente ad ogni istante:

È come se la propria esperienza di quest'ultimo *non avesse* durata – non perché *di fatto* si esperisca un dipinto di Noland o Olitsky o una scultura di David Smith o Caro immediatamente, ma perché *l'opera stessa è ad ogni momento interamente manifesta*.<sup>372</sup>

Nella scultura minimalista, invece, l'assenza di relazione formale tra le parti impedisce la convinzione, e la chiusura della contemplazione. Secondo Morris, infatti,

si è sia liberi dalla forma che legati ad essa. Liberi o sciolti per via dell'esaurimento dell'informazione su di essa, in quanto forma, e legati perché essa rimane costante e indivisibile.<sup>373</sup> (NS, 228)

---

<sup>370</sup> Michael Fried, "Art and Objecthood" (1967), in Battcock, *Minimal Art, op. cit.*, pp. 116-147.

<sup>371</sup> "It is, I think, worth remarking that "the entire situation" means exactly that: *all* of it – including, it seems, the beholder's *body*." *Ibid.*, p. 127.

<sup>372</sup> "It is as though one's experience of the latter *has no* duration – not because *in fact* one experiences a picture by Noland or Olitsky or a sculpture by David Smith or Caro in no time at all, but because *at every moment the work itself is wholly manifest*." *Ibid.*, p. 145.

<sup>373</sup> "One is both free of the shape and bound to it. Free or released because of the exhaustion of information about it, as shape, and bound to it because it remains constant and indivisible."

Ciò che più irrita Fried, tuttavia, è l'antropomorfismo implicito in questo confronto. In particolare, tre aspetti delle sculture minimaliste riconducono Fried alla figura del corpo. Anzitutto, la dimensione, che è comparabile "a quelle del corpo umano".<sup>374</sup> In secondo luogo, la mancanza di parti:

Le entità o gli esseri incontrati nell'esperienza quotidiana in termini che più si avvicinano agli ideali letteralisti del nonrelazionale, unitario e olistico sono *altre persone*.<sup>375</sup>

Infine, la loro "evidente cavità":

L'evidente cavità della maggior parte delle opere letteraliste – la loro qualità di avere un *dentro* – è quasi platealmente antropomorfica.<sup>376</sup>

L'ossimoro ("cavità evidente") ben illustra il carattere perturbante dell'apparizione del corpo nella scultura di Morris. L'antropomorfismo, infatti, inquieta Fried non in sé, ma per il fatto di essere "nascosto" (e allo stesso tempo, plateale, "blatant"). È questo antropomorfismo nascosto a rendere teatrale la scultura minimalista:

il problema dell'opera letteralista non consiste nel fatto che è antropomorfica ma nel fatto che il significato e, ugualmente, il carattere nascosto del suo antropomorfismo sono incurabilmente teatrali.<sup>377</sup>

Forse inconsapevolmente, è proprio il saggio di Fried che rivela, denunciandola, la presenza della scultura al posto del corpo, e del corpo all'interno dell'opera. È cioè paradossalmente il solo Fried a riconoscere la figura umana *nella* scultura minimalista, mentre gli scritti di Judd e dello stesso Morris sembrano nasconderla.

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>375</sup> "The entities or beings encountered in everyday experience in terms that most closely approach the literalist ideals of the nonrelational, unitary and wholistic are *other persons*." *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>376</sup> "The apparent hollowness of most literalist works – the quality of having an *inside* – is almost blatantly anthropomorphic." *Ibid.*, p. 129.

<sup>377</sup> "What is wrong with literalist work is not that it is anthropomorphic but that the meaning and, equally, the hiddenness of its anthropomorphism are incurably theatrical." *Ibid.*, p. 130. Abbiamo visto nel secondo capitolo come la "letteralità nascosta" [*hidden literality*] fosse, per Stanley Cavell, una delle caratteristiche del teatro di Beckett. Specularmente, secondo Fried nell'"arte letteralista" è la teatralità ad essere nascosta. La riflessione di Fried si è sviluppata a stretto contatto con quella di Cavell, suo collega a Harvard negli anni '60, senza il quale, a detta dello stesso Fried, il suo saggio "sarebbe stato inconcepibile" (136).

Per interrogarsi sulla natura di quest'occultamento, è necessario fare un passo indietro nel tempo. Gli scritti di Judd, Morris e Fried – ovvero il nucleo della riflessione teorica sul minimalismo - risalgono alla seconda metà degli anni '60. Un evento scultoreo del 1961, che dunque li precede di diversi anni, ci mostrerà l'effetto dirompente dell'ingresso del tempo e del corpo nell'arte modernista che la teoria ha cercato – invano - di nascondere.

### 1.3. La caduta nel tempo. Antropomorfismo e disintegrazione

Si alza il sipario: al centro sta ritta una colonna di compensato grigio, alta due metri e mezzo e larga sessanta centimetri. Non c'è nient'altro sulla scena. Per tre minuti e mezzo non succede niente; nessuno entra né esce.

All'improvviso la colonna cade. Passano ancora tre minuti e mezzo. Cala il sipario.<sup>378</sup>

Lo stile secco, tagliente, senza articolazioni, di questa descrizione veicola la potenza e la semplicità della performance messa in scena da Morris nel 1961 al Living Theater di New York. Inizialmente, Morris prevedeva di stare in piedi all'interno della colonna e di farla – e farsi - cadere sbilanciandola dall'interno. Solo dopo essersi ferito durante una prova, Morris abbandonò quell'intenzione: la colonna fu fatta cadere tirandola con una corda nascosta da dietro le quinte.<sup>379</sup>

È possibile individuare in *Column* l'inaugurazione di un'estetica corporea legata alla gravità delle forme.<sup>380</sup> Se la scultura modernista è, come dice Greenberg, "incorporea, senza peso", *Column* opera in rapporto ad essa due operazioni fondamentali.<sup>381</sup> Si tratta,

---

<sup>378</sup> Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1981), trad. it. di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 205.

<sup>379</sup> Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989, p. 48.

<sup>380</sup> In realtà, chiamiamo *Column* un'opera che non esiste. Da un lato, infatti, la performance al Living Theatre non aveva titolo; dall'altro, la colonna che vi era impiegata fu distrutta e ricomparve solo in un'opera successiva, *Two Columns*, in cui non era più sola e che dunque, come vedremo tra poco, dava alla caduta un significato diverso.

<sup>381</sup> "Per rendere la sostanza interamente ottica [...] ci è ora offerta l'illusione delle modalità: e cioè che la materia è incorporea, senza peso [*incorporeal, weightless*], ed esiste solo otticamente come un miraggio." Clement Greenberg, "The New Sculpture" (1958), in *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 144.



più precisamente, di due rotazioni: anzitutto, la dissipazione – la caduta – della composizione nel bianco di una forma geometrica semplice trasferisce le relazioni dall'interno del quadro allo spazio dello spettatore. Già questa rotazione introduce un riferimento al corpo; bandito dalla pittura modernista, l'antropomorfismo ritorna nell'arte astratta con un movimento paradossale a partire dalla forma. Tuttavia, si intende, non è più un sistema che regola e determina le proporzioni della rappresentazione, bensì una “funzione dello spazio”. Come Fried vide però, una figura umana si nascondeva anche *dentro* la colonna. Cadendo sul palco, la scultura conferma e completa questo riferimento al corpo. Come in Kleist secondo Caruth, “la referenza al corpo si stabilisce cadendo”<sup>382</sup>.

Cinque anni dopo, nei suoi primi e più importanti interventi teorici, le due “Notes on Sculpture”, la semplicità formale di *Column* e il suo inserimento nel tempo verranno spiegate sulla base della psicologia della *gestalt* e ricorrendo alla fenomenologia di Merleau-Ponty (“the better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer’s field of vision.”) Attraverso la fenomenologia di Merleau-Ponty, Morris ha aperto la scultura al tempo, collocando gli oggetti nella profondità intesa non più come *larghezza considerata di profilo*, ma frontalmente, come confrontazione di soggetto e oggetto nel tempo della percezione.<sup>383</sup> Nel 1961 però, Morris non è a conoscenza né della teoria della *gestalt* né della riflessione di Merleau-Ponty.<sup>384</sup> Bisognerà chiedersi se il significato attribuito a *Column* retrospettivamente non ne abbia tradito il senso.

Da questo punto di vista, la lettura di Georges Didi-Huberman, che pur rende conto in modo magistrale delle tensioni implicite nella dialettica dello sguardo minimalista, trascura la dimensione storica dello sviluppo artistico successivo a *Column*.<sup>385</sup> La sua “favola filosofica” si dichiara come un approccio alternativo a una ricostruzione storica del Minimalismo che, al momento in cui egli scrive, restava da fare<sup>386</sup>. Didi-Huberman introduce così la descrizione della performance:

---

<sup>382</sup> Caruth, *Unclaimed Experience*, op. cit., p. 73.

<sup>383</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, p. 340.

<sup>384</sup> La prima traduzione inglese di un'opera di Merleau-Ponty è *The Phenomenology of Perception*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962.

<sup>385</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

<sup>386</sup> “Ci manca una *storia* seria, circostanziata e problematica di questo periodo artistico.” *Ibid.*, p. 43.

L'esempio dei due o tre elementi – colonne o volumi a forma di L – diversamente disposti nel luogo della loro esposizione dipendeva già da tale protocollo. Robert Morris *sarà andato più lontano [sera allé plus loin]*, si sa, destinando i suoi oggetti geometrici ai protocolli esplicitamente teatrali della « performance ».<sup>387</sup>

In realtà, *Column* precede di anni le *Two Columns* (1964, fig. 7) e le *L-Beams* (1965, fig. 8) menzionate da Didi-Huberman. Se è vero che una differenza importante le separa da *Column*, essa va intesa ristabilendo il corretto senso cronologico (da *Column* a *L-Beams*): così facendo, l'avanzamento (*plus loin*) si rivela una regressione. Il vero senso di tale differenza è invece pienamente colto da James Meyer nella prima storia del minimalismo - una ricostruzione seria, circostanziata e problematica come la invocava Didi-Huberman<sup>388</sup>:

L'architettura, il corpo, il movimento – questi sono i termini del primo minimalismo di Morris. Elaborando le sue convinzioni nel corso degli anni, Morris liberò [*rid*] la sua scultura da queste allusioni, sostenendo un'arte puramente [*purely*] astratta nelle “Note sulla scultura” (1966). Di fatto, egli non recuperò la metafora architettonica prima della metà degli anni settanta, nei suoi *Labirinti* e nella serie *Nel regno del carcerario*, che declinarono il tema della reclusione di *Passageway* in termini foucaultiani.<sup>389</sup>

L'architettura, il corpo, il movimento: tutto questo scompare progressivamente nelle *Two Columns* e nelle *L-Beams*, per tornare solo più di quindici anni dopo. Rovesciare la cronologia dell'opera di Morris significa interrogarsi su questa “liberazione” (*rid*), su questa “purificazione” dalle metafore del corpo, per vedere nel gesto che risollewa la colonna e la mette di fianco a quella caduta una regressione, o forse una rimozione. Se rigirata - se letta nel giusto senso, insomma - quella di Morris è tutta un'altra storia. È la storia di un trauma.<sup>390</sup>

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>388</sup> James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001. Per una recensione di quest'opera, si veda Christine Mehring, “Art History As Detective Novel”, *Art Journal*, vol. 62, n. 1 (2003), pp. 96-98, che a buon diritto la qualifica come “art history in the grand tradition” (96).

<sup>389</sup> Meyer, *Minimalism*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>390</sup> L'allontanamento della teoria di Morris della metà degli anni 60 dalla pratica degli anni precedenti in nome di “un'arte puramente astratta” rientra, secondo Meyer, all'interno di un fenomeno più ampio. Se Meyer mette l'arte e la polemica teorica sullo stesso livello (*art and polemics*) è anzitutto perché Morris e Judd furono anche tra i critici più influenti del periodo. In secondo luogo perché, come vedremo, i loro

#### 1.4. La costruzione di un evento scultoreo

*Column* rappresenta gli interessi di Morris a quell'epoca e attesta lo stato del suo sviluppo artistico. Soprattutto, vi si possono individuare i principali orientamenti della sua ricerca, prevalentemente incentrata sul ruolo del corpo nella creazione: il rapporto tra orizzontalità e verticalità in Pollock, e la sua indagine del movimento in relazione alla tela; la danza e il rapporto tra coreografia e pittura; il rapporto tra la scultura e il supporto in Brancusi; infine, la riflessione sul processo di creazione artistica e la critica del feticismo dell'oggetto artistico da parte di Duchamp.

Morris fu da subito insoddisfatto della pittura astratta espressionista in auge negli anni della sua formazione. La sua riformulazione da parte di Pollock indusse Morris ad abbandonare la pittura da cavalletto e cominciare a dipingere su rotoli di carta o di tela stesi direttamente sul pavimento.<sup>391</sup> Pollock fu per Morris il primo artista a fare uscire l'arte dai limiti della cornice e liberarne il corpo; adottando la tecnica di Pollock, il *dripping*, e soprattutto il movimento attorno (e dentro) alla tela, Morris scoprì l'importanza della gravità nella sua "fenomenologia del fare". Anni dopo, riconsiderando questo debito, Morris scriverà:

L'opera di Pollock è ritornata verso il mondo naturale attraverso il caso e la gravità e ha spostato l'attività del fare ad un confronto diretto con certe condizioni naturali.

---

scritti esercitarono una forza decisiva *sulla loro stessa opera* – altro modo di dire che la loro teoria si rivelò essere in parte un tentativo forzato di ridurre e obliterare la singolarità delle opere. Tra la teoria e la prassi, insomma, si instaurò un gioco di resistenze che, come vedremo, ebbe un'importanza centrale nella storia del minimalismo. Infine, perchè le loro opere si presentavano come una risposta (polemica) alle teorie di Greenberg e Fried. Quest'ultimo aprì "Art and Objecthood" accusando l'"impresa" minimalista di essere "largamente ideologica"; secondo Fried, infatti, essa cercava di dichiarare e occupare una posizione che poteva essere formulata in parole: "The enterprise known variously as Minimal Art [...] is largely ideological. It seeks to declare and occupy a position – one that can be formulated in words, and in fact has been formulated by some of its leading practitioners." Fried, "Art and Objecthood", in Battcock, *Minimal Art*, op. cit., pp. 116-117. A causa dell'importanza che le parole assunsero nella definizione dell'arte minimalista e del modo in cui il dialogo critico ne determinò lo sviluppo, abbiamo ritenuto opportuno riportare in nota in lingua originale i testi pubblicati in quegli anni da Judd e Morris nonché da Fried e Krauss: in effetti, se non ideologica, l'impresa minimalista si rivelerà un'impresa largamente retorica (nel senso che abbiamo dato fin qui a questo termine), e dunque le parole, qui non meno che altrove, hanno grande importanza, e un peso davvero "specifico" (nei termini di Caruth, una forte "specificità referenziale").

<sup>391</sup> Berger, *Labyrinths*, op. cit., pp. 23-24.

[...] Di qualunque artista che lavora in due dimensioni, si può dire che Pollock, più di chiunque altro, ha riconosciuto le condizioni del caso e della necessità aperte all'interazione del corpo e dei materiali per come esistono in un mondo tridimensionale.<sup>392</sup>

Pollock permise dunque a Morris di riconscepire la pittura alla luce dell'esperienza della danza. Col tempo, di fatto, egli perse interesse per la pittura e si dedicò sempre più alla danza. Sua moglie, Simone Forti, era una coreografa e ballerina la cui pratica era fortemente legata a quella di Merce Cunningham e Ann Halprin. A partire dalla seconda metà degli anni '50, Morris prese parte (anche dopo il divorzio da Forti nel 1961) all'attività del gruppo di danza sperimentale dell'Hudson Memorial Church di New York. L'obiettivo comune della ricerca di Rainer, Forti e di Cunningham era di liberare il movimento della danza dall'espressione delle emozioni e dalla sequenza narrativa, e di "smantellare il tempo narrativo in nome del tempo reale".<sup>393</sup> In opposizione all'illusionismo drammatico della danza classica, quella di Rainer e Forti era fatta di gesti quotidiani come "stare in piedi, camminare, correre, mangiare, portare mattoni, mostrare film, o commuovere o essere commossi da qualcosa piuttosto che da sé stessi".<sup>394</sup> *The Mind is a Muscle: Trio A* (1964) di Rainer rappresenta un eloquente sommario delle idee centrali di questa ricerca. Anzitutto quello di una danza senza transizioni:

l'idea di un diverso tipi di continuità per come è espresso [*embodied*] nelle transizioni o connessioni tra frasi non sembrava tanto importante quanto il materiale stesso.<sup>395</sup>

In questa danza "non mimetica ma letterale", minimalista *ante-litteram* ("what you do is what you do"), gravità e tempo venivano a coincidere. La coreografia era

---

<sup>392</sup> "Pollock's work turned back toward the natural world through accident and gravity and moved the activity of making into a direct engagement with certain natural conditions. [...] Of any other artist working in two dimensions, it can be said that he, more than any others, acknowledged the condition of accident and necessity open to the interaction of the body and materials as they exist in a three-dimensional world." Robert Morris, "Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated", *Artforum*, vol. 9 (1970), p. 63.

<sup>393</sup> Berger, *Labyrinths*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>394</sup> Yvonne Rainer, "A Quasi-Survey of Some « Minimalist » Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*", in Battcock, *Minimal Art*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>395</sup> *Ibid.*.

ciò che si vede è un controllo che sembra commisurato al tempo *reale* [actual] che ci vuole perché il peso *reale* del corpo esegua i movimenti prescritti.<sup>396</sup>

La danza di Rainer manifesta un'affinità profonda con la lotta contro l'illusionismo pittorico e con la *Colonna* di Morris "in its literal fall from illusionism, its rejection of formalist sculpture's defiance of gravity".<sup>397</sup> In questa danza si riunivano gli interessi apparentemente opposti di Morris e di Judd, ovvero quello per la temporalità e il movimento, e quello per l'ordine ("una cosa dopo l'altra") di "azioni specifiche" (*specific actions*):

ogni [movimento] è intatto e separato quanto alla propria natura. [...] La serie avanza per il fatto che una cosa segue l'altra [*one discrete thing following another*].<sup>398</sup>

Più che alla serialità e alla specificità di azioni isolate, che sarebbero interessate a Judd, Morris era attratto dal rapporto tra il tempo e il gesto teatrale: "there's a certain resolution in the theater where there is real time, and what you do is what you do". Nella versione di Morris, la dichiarazione di Stella è dunque tradotta nella fenomenologia del fare, e non del guardare. Vi si manifesta inoltre una sostanziale distinzione tra una poetica modernista e una minimalista.

Questa stessa tensione si spiega con il contemporaneo interesse per l'opera di Marcel Duchamp e di Costantin Brancusi. Da una parte, la produzione di Morris prende spunto dall'opera di Marcel Duchamp, il grande distruttore dell'arte retinica che per primo ha concentrato l'attenzione sui processi e sulla temporalità della creazione artistica. *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) e *Document (Statement of Aesthetic Withdrawal)* (1963) sono le opere più significative: la prima è una scatola all'interno della quale l'artista ha chiuso il nastro con la registrazione del rumore fatto nel costruirla; la *Dichiarazione* è una lettera firmata che ritrae il valore artistico di un'altra opera.<sup>399</sup> Dall'altra, nella sua tesi per il Master allo Hunter College di New York, Morris approfondì il lavoro di Brancusi, uno dei più importanti scultori modernisti. Morris si

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>397</sup> Berger, *Labyrinths*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>398</sup> Rainer, "A Quasi-Survey", in Battcock, *Minimal Art*, *op. cit.*, p. 270.

<sup>399</sup> Elio Grazioli, "La Dichiarazione di ritrattazione estetica di Robert Morris", *Ipsa Facto*, n. 1 (1998), pp. 131-142.

interessò in particolare al ruolo che la base ricopriva nella struttura formale e nell'economia delle sue sculture: il piedestallo vi ricopriva infatti una funzione scultorea, e testimoniava di quell'incorporazione del supporto nella scultura che in seguito Rosalind Krauss individuerà come uno dei due caratteri fondamentali del modernismo scultoreo.<sup>400</sup> Col tempo, però, Morris si rese conto che quest'incorporazione svolgeva un ruolo repressivo che mal si accordava con la liberazione del desiderio professata in varie forme – dal *Grande Vetro* alle *Rotative* a *Rose Sélavy* - da Duchamp:

Le basi divennero sempre più importanti per Morris col progredire della tesi, poiché egli cominciò a disprezzare la scultura di Brancusi, trovando le opere stesse compulsive, represses, e trascendenti. Morris sentì che le basi erano più importanti perché erano meno limitate sessualmente.<sup>401</sup>

Come osserva Berger, Morris trovò in un saggio di Sydney Tillim, uno studioso americano, l'origine di questa fascinazione:

Ero davvero affascinato dalle basi: erano accatastate, invertite. Come Sydney Tillim aveva suggerito, tutta l'energia sessuale, tutte le implicazioni di violenza, stavano sotto l'asse neutro represses nella base. Ciò che stava al di sopra del piedestalli era assurdo – ossessivo, repressivo, puritano.<sup>402</sup>

Morris prese da Tillim l'idea che il piano orizzontale della base funzionasse come asse di repressione del contenuto erotico. La repressione operava nel passaggio dalla verticale della scultura all'orizzontale del supporto. La rotazione di 90° gradi prefigurava quella di *Column*: anche qui, l'impatto del desiderio si avvertiva in caduta. È possibile ritrovare l'eco della riflessione di Brancusi nell'uso dei *props* (appoggi, sostegni) a cui Morris ricorse sistematicamente nelle *performances* degli anni successivi.

---

<sup>400</sup> Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", in *The Originality of the Avant-Garde*, *op. cit.*, pp. 279-280.

<sup>401</sup> Berger, *Labyrinths*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>402</sup> "I was really fascinated with the basis: they were stacked, permuted. As Sidney Tillim had suggested, all the sexual energy, all the implications of violence, were below a neutral axis repressed in the base. What lay above these pedestals was absurd – obsessive, repressive, puritanical." Morris in conversazione con Berger, l'11 giugno 1985. *Ibid.*, p. 60.

La ricerca sulla creazione, l'interesse per la danza, la riflessione sul rapporto tra scultura e supporto trovano in *Column* la loro sintesi. Ciò che ne deriva è che *Column* non si presenta né come una scultura, né come una danza, né come una performance di un artista (un *happening*), ma è, al contempo, ciascuna di queste cose. La caduta è un evento scultoreo - è quello che può accadere al corpo della scultura: anche le statue muoiono.

### 1.5. La caduta dal tempo. Fenomenologia e *gestalt*

La caduta di *Column*, tuttavia, determina una svolta - un rovesciamento - nella pratica di Morris. Gli anni successivi segnano di fatto un allontanamento dal luogo di questa caduta, che corrisponde con l'inizio della sua fase minimalista - con la nascita del minimalismo. Si tratta dunque di una partenza fondatrice, inaugurale. In apparenza, “ben poco la differenza [*Column*] dalle opere che Morris espose in seguito come sculture nelle gallerie e nei musei.”<sup>403</sup> Anche le nuove opere si caratterizzano per il loro posizionamento nel tempo: l'esperienza della scultura “necessariamente esiste nel tempo.” Tuttavia, il tempo coinvolto è di natura diversa. Anzitutto perché, come rileva Meyer,

la proporzione tra il tempo impiegato nel fare l'opera e quello impiegato nel percepirla, equivalente nei suoi processi precedenti, si rovescia verso quest'ultimo nel minimalismo di Morris.<sup>404</sup>

A partire dalle prime tele dipinte con la tecnica di Pollock fino a *Box with the Sound of Its Own Making*, il tempo incluso e fissato nell'opera era quello che ci era voluto per farla; ora, al contrario, “as making is deemphasized, perception becomes paramount.” In secondo luogo, come abbiamo visto, *Two Columns* e *L-Beams* - a cui seguiranno, tra gli altri, i quattro *Battered Cubes* (1965, *fig. 12*) e i quattro *Mirrored Cubes* (1965, *fig. 9*) - segnano un progressivo allontanamento rispetto all'interesse di Morris per l'architettura,

---

<sup>403</sup> Krauss, *Passaggi*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>404</sup> Meyer, *Minimalism*, *op. cit.*, p. 161.

il corpo, e il movimento, che giustamente Meyer individua come “i tre termini fondamentali del suo primo minimalismo”. La presenza di capitelli schematici in una versione contemporanea (*fig. 5*), testimonia che la colonna interessava Morris come metafora architettonica del corpo.<sup>405</sup>

Vedremo più avanti le conseguenze architettoniche della caduta del corpo-colonna e della sua frammentazione, già riscontrabili nella moltiplicazione delle opere successive. Per il momento, è necessario registrare un terzo cambiamento. Negli oggetti di Morris, come in quelli “specifici” di Judd, è visibile una “deriva logica – in realtà fenomenologica – rispetto alla rivendicazione di specificità iniziale”.<sup>406</sup> Dal momento che la specificità iniziale era un avvenimento preciso (la caduta), questa deriva assume in Morris un significato particolare. Da *Column*, a *Two Columns* fino a *L-Beams* si assiste infatti a un progressivo cambiamento nell’orientamento temporale delle forme. Se *Column* si chiudeva su una colonna caduta, *Two Columns* reintegra al suo fianco la colonna rialzata. Si tratta, è vero, di una relazione ancora orientata: vi è suggerita una consecuzione, secondo la quale la colonna sdraiata equivarrebbe a quella ora in piedi dopo la caduta. Se in *Two Columns* non si dà una lettura rovesciata della successione – se dunque la caduta non è reversibile -, essa segnala però un indebolimento dell’orientamento nel tempo. Le tre travi a L esposte in numerose occasioni negli anni successivi (*L-Beams*, 1965) confermano quest’indebolimento: qualunque riferimento alla forma in piedi in quanto precedente *nel tempo* svanisce. Le tre forme sono tre variazioni di una stessa *gestalt*, che non è però mai letteralmente esperita, e a cui esse si riferiscono. La precedenza della colonna eretta si trasforma in immanenza di un’idea. La *gestalt* rappresenta una riduzione del “fatto esistenziale” a uno schema (*pattern*) mentale, dunque un appiattimento idealista della memoria sull’istantaneità della percezione, e inversamente una riduzione del tempo della percezione all’idea – lo schema - della forma. In sostanza, alla caducità dell’esperienza si sostituisce la *costanza* di uno schema:

---

<sup>405</sup> Per una storia della metafora del corpo-colonna come fondamento dell’architettura classica, si veda Joseph Rykwert, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

<sup>406</sup> Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, *op. cit.*, p. 38.



La forma *costante* del cubo tenuta in mente ma che lo spettatore non esperisce mai letteralmente è un'attualità contro la quale le viste prospettiche, *letterali* e mutevoli, sono rapportate.<sup>407</sup> (NS, 234. Corsivi miei.)

Si vede qui il tradimento della letteralità della forma, ovvero il conflitto tra i due *sensi* della letteralità dell'esperienza. La *gestalt* non è mai esperita letteralmente, la sua percezione è cioè sempre figurata, ma ciononostante – anzi, proprio per questo – la “costante” resta sempre *attuale*: è potente perchè fuori dal tempo. La relazione che è negata *nella* forma (e, come vedremo, *tra* le forme) finisce così per instaurarsi tra le forme come costante.<sup>408</sup> Si tratta, evidentemente, di una relazione *verticale*.<sup>409</sup>

Si capisce dunque la veemenza con cui Rosalind Krauss ha sostenuto la radicale differenza tra *Column* e le *L-Beams*. Krauss osservava come “le ultime opere di Morris, che si fondano su questo tipo di variazione della posizione di una stessa forma, siano state interpretate secondo una teoria della conoscenza che la colonna tentava precisamente di mettere in scacco.”<sup>410</sup>

Che la *gestalt* implichi un contenimento della memoria, una sua riduzione, diventa evidente qualora si considerino i *Memory Drawings* del 1963. Dopo aver scritto un testo lungo una pagina sul funzionamento della memoria, Morris stabilì quattro date del mese successivo (come i *rendez-vous* che Duchamp stabiliva con i *readymade* per evitare qualsiasi forma di intenzionalità e di espressività artistica: “il tal giorno alla tale ora fare un *readymade*”) in cui riscrivere quel testo imparato a memoria. Il risultato fu che, come prevedibile, parti del testo si persero nella ripetizione. La dissipazione entropica della memoria non era un fenomeno uniforme: una cosa dimenticata poteva riapparire la volta successiva. Nei *Memory Drawings*, non solo la memoria cade e si esaurisce, ma non c'è una regola costante nemmeno nella sua dissipazione. L'idea di stabilire un'unità di misura e di farla cadere nel tempo rivela un'elaborazione del trattamento che Duchamp

---

<sup>407</sup> “The constant shape of the cube held in mind but which the viewer never literally experiences is an actuality against which the literal, changing, perspective views are related.”

<sup>408</sup> Rudolf Arnheim, “Gestalt and Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 2, n. 8 (1943), pp. 71-75. Su Arnheim e la Gestalt, si veda Ian Verstegen, *Arnheim, Gestalt and Art. A Psychological Theory*, Wien, Springer-Verlag, 2005.

<sup>409</sup> Come osserva Meyer, nella percezione gestaltica “il cubo reale era solo un sostituto [*a stand-in*] del cubo *a priori* o immaginato”. Meyer, *Minimalism*, *op. cit.*, p. 161. Si vede bene che si trattava di una sostituzione (*stand-in*) completamente diversa rispetto a quella del corpo che, nella performance, avrebbe dovuto stare in piedi nella colonna (*stand in*) per farla cadere.

<sup>410</sup> Krauss, *Passaggi*, *op. cit.*, p. 237.

aveva fatto subire ai *Trois stoppages étalon* (1913-14), facendo cadere da un metro di altezza per tre volte una linea di spago di un metro disposta in orizzontale rispetto al suolo. Duchamp aveva poi ritagliato in tre lamine di legno i profili dei fili caduti. I *Memory Drawings* dissolvono il testo come *unità* di misura: lungi dal conservarsi come *gestalt*, la forma di partenza è svolta nel tempo ed occupa solo la prima delle cinque cornici. Adottando il senso della scrittura (orizzontale da sinistra a destra), Morris sembra applicare un concetto apparentemente simile, ma in realtà del tutto diverso, rispetto a quello idealista della *gestalt*. È possibile applicare ai *Memory Drawings* la definizione di “immagine” proposta da Deleuze a proposito di Beckett:

L’immagine è ciò che si spegne, si consuma, una caduta. È un’intensità pura, che si definisce come tale per la sua altezza, cioè per il suo livello sopra lo zero, ch’essa descrive solo cadendo.<sup>411</sup>

Le opere ‘gestaltiche’ e i *Memory Drawings* mostrano due approcci opposti al problema della memoria: da una parte, una memoria *negata* dalla sua potenza e attualità (*actuality*); dall’altra, una memoria *affermata* dalla sua caduta. Grazie a entrambi è possibile intuire che il problema della memoria insiste da qualche parte sotto il tessuto dell’opera di Morris. Soprattutto si capisce perché egli abbia potuto dire, riferendosi al suo lavoro, che “some works might be looked at as strategies of forgetting.”<sup>412</sup>

Nel loro studio sulla categoria batailliana dell’“informe”, Krauss e Bois hanno studiato le categorie dell’irreversibilità, dell’entropia, dell’orizzontalità. In particolare, Krauss ha ravvisato nella psicologia della *gestalt* una “contraddizione apparente”. Da una parte, “lo spazio del fenomenologo è più pesante in basso che in alto”; dall’altra, però, all’interno della psicologia della *gestalt* questa differenza di peso è negata:

E certamente, quando gli psicologi arrivano poi a parlare della Gestalt in quanto tale, figura percepita come ben costruita, dotata della coerenza più stabile, guidata dalle regole della “buona forma” per comporre un tutto piuttosto che una massa informe di elementi

---

<sup>411</sup> Deleuze, “L’*épuisé*”, *op. cit.*, p. 97.

<sup>412</sup> Robert Morris, in W. J. T. Mitchell, “Golden Memories: W. J. T. Mitchell Talks with Robert Morris”, *Artforum*, vol. 32, n. 8 (1994), p. 88.

disparati, è alla simmetria e soprattutto alla centralità che *accordano più peso* nel funzionamento di queste regole.<sup>413</sup>

Rimettendo il peso nel centro, la psicologia della *gestalt* controbilancia e compensa il peso della forma. Questa resistenza alla gravità implica che “l’immagine « guardata » sarà dunque orientata verticalmente all’interno del campo visivo.”<sup>414</sup> Grazie alla *gestalt*, la caduta è stata rovesciata; la forma risollevata in verticale sembra negare l’affermazione di Bois secondo cui “è la rotazione che Pollock fa subire alla verticalità a perturbare l’arte in maniera irreversibile.”<sup>415</sup> La rotazione inaugurata da Pollock nell’opera di Morris è diventata reversibile.

## 1.6. Resistenze. Caduta e frammentazione

In realtà, anche nella scultura di Morris la caduta della colonna riveste un ruolo *perturbante* e irreversibile. Bois non intende delineare una sequenza storica, ma se si dovesse stabilirne una a partire dal rovesciamento traumatico di *Column*, si delineerebbe probabilmente una storia più complessa. Cercheremo ora di leggere questa storia in due tempi, rimozione e ritorno del rimosso. L’evento rimosso è la caduta scultorea di *Column*. Il che vuol anche dire che si deve applicare allo sviluppo dell’opera di Morris quanto sostiene Foster per l’avanguardia degli anni ’70 e ’80:

la nozione di azione differita è utile, poiché *piuttosto che rompere con i discorsi e le pratiche fondamentali della modernità, le pratiche e i discorsi chiave della post-modernità hanno avanzato rispetto ad esse in una relazione di nachtraglichkeit.*<sup>416</sup>

---

<sup>413</sup> Rosalind Krauss, “Gestalt”, in Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *L’informe* (1997), trad. it. di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 85 (corsivi miei).

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>415</sup> Hal Foster, “Introduzione. Il valore d’uso dell’informe”, *Ibid.*, p. 17.

<sup>416</sup> Foster, *The Return of the Real*, *op. cit.*, p. 32. Vuol anche dire complicare il movimento dell’avanguardia – la relazione tra avanguardie - di cui parla Foster introducendo un movimento ulteriore, un movimento nel movimento (che Didi-Huberman chiamerebbe “remoument”). Nel libro di Foster, solo una volta la ricostruzione del funzionamento storico dell’avanguardia minimalista lascia il posto alla considerazione di come il trauma lavora *all’interno* di un’opera. Per un singolare paradosso, quando questo succede è l’opera *pop* di Warhol – i suoi *Disasters* e *Car Crashes* - ad essere considerata (in relazione a Freud e Lacan), e non un’opera minimalista - come se Foster condividesse l’opinione di Mark

Il ritorno del rimosso coincide con la svolta di “Anti-Form”, il testo del 1968 che segnalerà una nuova inversione nel percorso artistico e teorico di Morris in direzione di un’arte del tempo.<sup>417</sup> La serie di sculture in feltro cominciata nel 1967 indica questo ritorno della caduta rimossa *nella* forma (fig. 16 e 17). Come abbiamo visto, Didi-Huberman accosta *Column* a opere precedenti la svolta del 1967-68, e ne inverte la successione; Hilde Van Gelder, invece, in un saggio sul minimalismo dopo il 1965, non fa mai menzione di *Column*.<sup>418</sup> Qual è allora il senso del suo risollevarlo, la negazione dell’irreversibilità della storia, e specificamente della storia della colonna?

Si è visto che gravità e antropomorfismo sono i due cardini della poetica di Morris. Un sintomo essenziale sarà quindi rappresentato per noi dalla formulazione contorta – di fatto, *rovesciata* – della funzione della *gestalt* nelle “Notes on Sculpture”. Riferendosi alle “forme più semplici che creano forti sensazioni di *gestalt* (*strong gestalt sensations*)”, Morris osserva:

Le loro parti sono legate insieme in modo tale da offrire *la massima resistenza alla separazione percettiva*.<sup>419</sup> (NS, 226. Corsivi miei)

Poco dopo Morris ritornerà su questa formulazione in negativo per approfondirla:

quelle [forme] più semplici e irregolari mantengono *la massima resistenza ad essere affrontate come oggetti con parti separate*. Esse sembrano fallire nel presentare linee di *frattura* attraverso le quali potrebbero dividersi perché venga stabilita una facile relazione tra parti.<sup>420</sup> (NS, 228. Corsivi miei.)

La certezza della tenuta stagna della *gestalt* sembra incrinarsi nella misura in cui essa non è definita nella sua esclusione della relazione tra parti, ma nella massima, si

---

Godfrey sull’inapplicabilità della categoria del trauma a opere astratte, che la “disdegnano” (“trauma will not speak to them”). Abbiamo ripercorso la lettura traumatica di Foster nel cap. I.

<sup>417</sup> Robert Morris, “Anti Form,” *Artforum*, vol. 6, n. 8 (1968), pp. 33-35, ora in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993, pp. 41-49.

<sup>418</sup> Hilde Van Gelder 'The Fall from Grace. Late Minimalism's Conception of the Intrinsic Time of the Artwork-as-Matter', *Interval(le)s*, vol. 1, n. 1 (2004), pp. 83-97.

<sup>419</sup> “Their parts are bound together in such a way that they offer a maximum resistance to perceptual separation.”

<sup>420</sup> “The simpler regular and irregular ones maintain the maximum resistance to being confronted as objects with separate parts. They seem to fail to present lines of fracture by which they could divide for easy part-to-part relationships to be established.”

potrebbe dire strenua resistenza che deve opporle. Inoltre l'evidenza della forma è ridotta ad apparenza (*seem*) del successo e introduce dunque, nella certezza dell'affermazione, la possibilità del fallimento: "esse sembrano *fallire* nel presentare linee di frattura". Ciò che la *gestalt* contiene, dunque, è la minaccia della *frattura* della forma, minaccia in cui è indirettamente contenuta l'ombra del suo fallimento (*fail*). Si tratta di ben altra certezza rispetto a quella con cui, secondo Fried, la pittura modernista "riusciva" a "sconfiggere" la teatralità manifestando il suo "potere" di "tenere", e di cancellare, annullare (*stamp out*) drasticamente il supporto. Fried poteva aprire così il suo saggio sui poligoni irregolari di Stella rivendicandone il potere di "compelling conviction" (indurre, forzare alla convinzione). Già in questo pleonasma ("convinzione convincente") si vede la distanza dalla formulazione di Morris. La minaccia, tuttavia è uguale per entrambi - è quella della malattia della forma modernista. Fried chiarisce immediatamente che quest'ultima ha un potere *terapeutico*:

l'impresa di Stella in questi dipinti è terapeutica: riportare la forma in salute, almeno temporaneamente, anche se certamente la sua implicita "malattia" è semplicemente l'altro lato dell'importanza senza precedenti che la forma ha assunto nella migliore pittura modernista degli ultimi anni, in particolare nell'opera di Kenneth Noland e Jules Olitsky.<sup>421</sup>

La "frattura" è dunque la malattia della pittura modernista, la sua caduta. La *gestalt* è ciò che le si oppone, e che la ritarda, anche se temporaneamente.

D'altra parte, se la pittura modernista instaura un dialogo tra forma letterale e forma figurata, l'angoscia della sua frammentazione dovrà investire questo rapporto *nei due sensi*. Di fatto, se la *gestalt* di Morris impedisce alla forma di cadere a pezzi, gli oggetti specifici di Judd soffrono in modo opposto, e offrono la massima resistenza alla *composizione* percettiva – resistono insomma alla forza di attrazione che tende a unire parti separate di uno stesso corpo. "Specific Objects" è pervaso da una stupefacente tensione – di fatto, l'incompatibilità – tra la distinzione delle parti, il rifiuto della

---

<sup>421</sup> "Stella's undertaking in this painting is therapeutic: to restore shape to health, at least temporarily, though of course its implied "sickness" is simply the other face of the unprecedented importance shape has assumed in the finest modernist painting of the past several years, most notably in the work of Kenneth Noland and Jules Olitsky." Fried, "Frank Stella's Irregular Polygons", in *Art and Objecthood*, *op. cit.*, pp. 77-78.

composizione (“the order is not rationalistic or underlying but is simply order, like that of continuity, one thing after the other”) e l’ossessione del tutto, dell’intero:

Non è necessario che l’opera abbia molte cose da guardare, da paragonare, da analizzare una ad una, da contemplare. La cosa come un tutto, la sua qualità come tutto, è ciò che interessa.<sup>422</sup>

Ciò che Judd rifiuta è l’*articolazione* delle parti nel tutto, con il risultato di difendere alternativamente le une o l’altro.

Le cose principali sono sole, e sono più intense, chiare e potenti. Non sono diluite da nessun formato implicito, variazioni di una forma, delicati contrasti e zone e parti connettive. [...] Non c’è nessuna zona o parte neutra o moderata, nessuna connessione o area di transizione.<sup>423</sup>

La stessa teoria di Judd sembra smembrata, ed è nei bersagli della sua critica che è riflessa l’angoscia della frattura, della mutilazione:

La scultura di Higgins suggerisce principalmente macchine e corpi troncati. [...] Di Suvero usa travi come se fossero colpi di pennello, che imitano il movimento, come fece Kline. Il materiale non ha mai un movimento proprio. Una trave spinge, un pezzo d’acciaio segue un gesto; insieme formano un’immagine naturalistica e antropomorfa.<sup>424</sup>

L’evocazione del corpo e del movimento è contenuta (“three-dimensional work usually doesn’t involve anthropomorphic imagery”) perché con essa entra nella scultura un immaginario di tortura, di frammentazione (*truncated bodies*). Il corpo è da eludere perché è in frammenti. Al rifiuto dell’articolazione, si associa quello della

---

<sup>422</sup> “It isn’t necessary for the work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting.” Judd, “Specific Objects”, in *Complete Writings, op. cit.*, p. 184.

<sup>423</sup> “The main things are alone, and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by any inherent format, variations of a form, mild contrasts and connecting parts and areas. [...] There aren’t any neutral or moderate areas or parts, any connections or transitional areas.” *Ibid.*

<sup>424</sup> “Higgins’s sculpture mainly suggests machines and truncated bodies. [...] Di Suvero uses beams as if they were brush strokes, imitating movement, as Kline did. The material never has its own movement. A beam thrusts, a piece of iron follows a gesture; together they form a naturalistic and anthropomorphic image.” *Ibid.*, p. 185.

composizione, dell'addizione di parte a parte. Nella teoria di Judd, la malattia della pittura modernista è contenuta, solo ritardata. Essa si incarica di contenere la scultura a pezzi in un'unità (*wholeness*) teorica. In realtà, la pratica mostra oggetti che giacciono al suolo ("my sculpture lies on the floor", disse Judd) incapaci di muoversi ("the material never has its own movement") e di stabilire connessioni tra le loro diverse membra. L'affinità con Morris riguarda questa resistenza della teoria alla gravità della pratica. Le loro opere si rivelano complementari nella misura in cui Morris, come vedremo, finirà per isolare nel corpo della scultura classica quelle articolazioni – i *props* – che Judd rifiuta. In entrambi ciò che è resistito è l'unificazione, la totalizzazione del corpo scultoreo.

Il problema del rapporto tra articolazione e disgiunzione, tra cancellazione e somma sembra dunque alla base della scultura minimalista. La caduta dalla grazia è traumatica perché genera il fantasma dello smembramento del corpo scultoreo. Ci ricorda così quello che Daniel Arasse diceva a proposito della pittura di Géricault: la crisi della pittura di storia rappresentata dal naufragio della *Medusa*, dai ritratti dei *Folli* e dai *Frammenti anatomici* è la conseguenza della crisi (della follia) della storia: "la peinture de la déraison est inséparable de la déraison de la peinture."<sup>425</sup> Ugualmente, la rappresentazione di una caduta è inseparabile dalla caduta della rappresentazione. Si tratterà ora di soffermarsi sul modo – come vedremo il *metodo* filosofico e teorico - con cui questa caduta è contenuta, per poi analizzare la forma scultorea in cui essa si manifesta.

---

<sup>425</sup> Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 268.

## 2. Fenomenologia e caduta dal tempo

Meyer ha notato che nelle “Notes” la teoria della *gestalt* rappresenta un residuo idealista all’interno di una concezione della scultura ormai nettamente orientata nel tempo, il tempo della fenomenologia. Secondo Meyer, Morris ne divenne sempre più insoddisfatto.<sup>426</sup> Quando nel 1968 Morris la rigettò, la sua insoddisfazione aveva una ragione formale. La *gestalt*, infatti, rappresentava ai suoi occhi una scoria dell’eredità modernista del minimalismo. In *Untitled (Battered Cubes)* (1963), alle forme identiche ma diversamente posizionate delle tre *L-Beams* subentrano quattro cubi un lato dei quali è stato leggermente ‘allungato’: una deformazione trapezoidale altera la *gestalt* della forma cubica. Tra l’idea del cubo e la verità dell’occhio si scatena una reciproca resistenza, che conferma che la *gestalt* è una forma aggiunta alla percezione, e che tra essa e la forma effettiva (*actual*) intercorre lo stesso rapporto di “dialogo” che nella pittura modernista legava forma e supporto, cornice e composizione. Grazie a una leggera forzatura (*battered* significa “maltrattato, sformato”), la *gestalt* si rivela come un supporto, che in quanto tale contrasta con la libertà dell’esperienza del tempo fenomenologico.<sup>427</sup>

In realtà, tuttavia, la *gestalt* è solo il sintomo più evidente di una più pervasiva e drastica – proprio perché sottile - rimozione del tempo, il cui agente è la fenomenologia stessa. La psicologia della *gestalt* rivela la componente idealista dell’esperienza fenomenologica che non è mai scomparsa nemmeno dopo la critica, che peraltro risaliva già alla *Struttura del comportamento* (1943), a cui Merleau-Ponty la sottopose. La fenomenologia rimase infatti lo studio della *struttura* della percezione, e la struttura, per via del suo carattere isotropo, esclude drasticamente radicalmente la storia: è reversibile, mentre la storia è entropica.<sup>428</sup> Come osserva Foster, “qui emerge un problema” perché l’interpretazione dominante del minimalismo lo associa alla fenomenologia. Tale lettura

---

<sup>426</sup> “Morris forgiò un compromesso tra questi due modelli – e abbastanza presto ripudiò la Gestalt essendone diventato insoddisfatto”. Meyer, *Minimalism, op. cit.*, p. 161.

<sup>427</sup> Esperito da Tony Smith nel New Jersey Turnpike. Sul commento di Smith a quell’esperienza (“You can’t frame it”), si vedano Fried, “Art and Objecthood”, in Battcock, *Minimal Art, op. cit.*, pp. 130-135, e Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, op. cit.*, pp. 70-75.

<sup>428</sup> Si veda Rosalind Krauss, “Isotropia”, in *L’informe, op. cit.*, pp. 100-106.



è il risultato della fondamentale teorizzazione di Rosalind Krauss che, secondo Foster, le identifica.<sup>429</sup> La conseguenza di quest'identificazione si può riassumere così:

il minimalismo considera la percezione in termini fenomenologici, in quanto prima o al di fuori di storia, linguaggio, sessualità, e potere.<sup>430</sup>

Nel nostro caso, questo implica che, convertendosi nella sequenza di *Two Columns* e *L-Beams*, *Column* è caduta in un tempo fenomenologico, dunque *senza storia*. La caduta nel tempo si è trasformata in caduta *dal* tempo.<sup>431</sup> Fenomenologia e storia sembrano presupporre due tempi diversi. Come vedremo, una sequenza particolare è qui implicata, perché la fenomenologia non prepara la caduta nel tempo, ma la *ritarda*.<sup>432</sup>

Dovremo abbandonare per un momento lo sviluppo dell'opera di Morris, per risolvere alcuni nodi teorici legati all'interpretazione fenomenologica. Cercheremo dapprima di vedere come fenomenologia e psicanalisi si escludono, poi di capire le conseguenze di questo conflitto nella teoria del minimalismo.

---

<sup>429</sup> “Nel suo resoconto fenomenologico del minimalismo, del minimalismo *come* una fenomenologia [*minimalism as a phenomenology*], Krauss insiste sull'inseparabilità del tempo e dello spazio nella nostra lettura di quest'arte”. Foster, *The Return of the Real*, *op. cit.*, p. 42. Il problema si complica ulteriormente dal momento che, secondo Foster, in *Passaggi* Krauss ha scritto “una storia minimalista [dunque fenomenologica] della scultura modernista.” *Ibid.*

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 43. Come nota Foster, questi sono i “punti” su cui si concentrerà la rilettura critica del minimalismo da parte di artiste femministe come Eva Hesse negli anni '60, e poi di artisti come Felix Gonzales-Torres negli anni '80 (di fatto, è su questa critica che si articola il “ritorno del reale”). Foster, *The Return*, *op. cit.*, p. 60. La critica di questi artisti è senz'altro più convincente di quella svolta da storici dell'arte come Anne C. Chave. Una delle accuse più dure del disinteresse per tematiche di genere è il suo articolo “Minimalism and the Rhetoric of Power,” *Arts Magazine*, vol. 64, n. 5 (1990), pp. 44-63. In un articolo successivo di gusto ancor più dubbio e di senso altrettanto incerto (“Minimalism and Biography”, *The Art Bulletin*, vol. 82, n. 1 [2000], pp. 149-163), Chave ha sferrato un violento attacco all'indirizzo di alcuni critici e curatori – Rosalind Krauss su tutti –, denunciando le relazioni (prevalentemente personali, spesso sentimentali) che a suo parere hanno determinato lo sviluppo storico e la fortuna critica del Minimalismo. È cioè in un senso scandalistico, reinserendo abusivamente nella considerazione delle opere le *relazioni* che dovevano starne fuori (“the better new work takes relationships out of the work”, diceva Morris...), che Chave affronta questioni di genere e di potere. Di fatto, la rievocazione di vicende come la morte di Ana Mendieta, moglie di Carl Andre, e di quella di Althusser, (s)qualifica questo articolo più come *crime* che come *detective novel* (per riprendere l'espressione di Mehring). Il nostro tentativo si propone, considerando il linguaggio delle opere e non la storia delle persone, di cominciare a colmare la lacuna del significato della scultura minimalista in relazione alla storia.

<sup>431</sup> Cioran, “Cadere dal tempo...”, in *La caduta nel tempo*, *op. cit.*, pp. 123-131.

<sup>432</sup> Come osserva Foster, “chiedere al minimalismo una piena critica del soggetto [e, aggiungiamo noi, della storia] può anche essere anacronistico; può significare leggerlo troppo nei termini dell'arte e della teoria successive. Eppure questa domanda indica anche i limiti storici e ideologici del minimalismo – limiti messi alla prova dalla critica dei suoi successori. [...] Questa è la difficoltà di una ricostruzione genealogica della sua eredità”. Foster, *The Return of the Real*, *op. cit.*, pp. 43-44.

## 2.1. La caduta risollevata

È precisamente sul *sensu* della storia (nell'accezione di 'significato' e 'direzione' data al termine da Merleau-Ponty) che fenomenologia e psicanalisi si scontrano. Come rileva Martin Jay, per lo "strutturalismo relazionale" di Merleau-Ponty

le spiegazioni causali, unidirezionali della percezione alla base delle epistemologie sensazionaliste, compresa la psicanalisi, erano ugualmente sorpassate perché i gestaltisti registravano la natura circolare, interattiva dell'esperienza sensoriale.<sup>433</sup>

In particolare, anche dopo la rottura di Merleau-Ponty con la *gestalt*, la psicanalisi restò ai suoi occhi colpevole di occuparsi di energia, di spesa, di storia - tutte manifestazioni di un'irreversibilità che contrastava con l'analisi della "struttura":

secondo Merleau-Ponty, Freud era colpevole di adottare categorie causali unidirezionali per via del suo uso di metafore di energia piuttosto che di struttura.<sup>434</sup>

Se applicato a Column, il "superamento" della psicanalisi corrisponde al superamento di un trauma. Entrando nel tempo della contemplazione, *Column* passa dal "vuoto" di una forma caduta, "insignificante come la vita", alla "pienezza (*plénitude*) del significato" che "sorge" negli oggetti. In effetti, per Merleau-Ponty, il campo della contemplazione è soggetto alle leggi della gravità, ma rovesciate in orizzontale: un fascio di luce "ci attrae" e ci "tira" nello spazio. In questo "senso", alla gravità viene tolto *peso*: niente può più cadere, o accadere davvero. La struttura della percezione si manifesta *a partire dalla* storia, ma in un modo completamente diverso dalla partenza dal luogo di un trauma; questa partenza, infatti, rivela la pre-esistenza del significato. L'evento non determina la struttura del comportamento successivo, ma piuttosto "rivela" quello precedente. Di lì la centralità data a disturbi percettivi che rivelano i *presupposti* della percezione. Che niente possa accadere è testimoniato dal sorpassamento

---

<sup>433</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 301.

<sup>434</sup> *Ibid.*.

(risollevarlo) della causalità unidirezionale del trauma nel noto esempio dell'“arto fantasma”: secondo Merleau-Ponty, “il rifiuto della deficienza è *solo il rovescio* della nostra inerenza a un mondo”.<sup>435</sup> Se anche “il fenomeno dell'arto fantasma si ricongiunge a quello della rimozione, il quale lo rischiarerà”,<sup>436</sup> questa rimozione assume un carattere trascendente:

Orbene, come *avvento* dell'*impersonale*, la rimozione è un fenomeno *universale*, fa comprendere la nostra condizione di esseri incarnati collegandola alla struttura temporale dell'essere al mondo.<sup>437</sup>

Il significato “spunta” allora dove manca l'arto, letteralmente al suo posto. Un paragone tra questo passo e la descrizione freudiana del lutto, che è *rescissione* dei legami libidici, confermerebbe che l'approccio psicanalitico e quello fenomenologico, proprio perché complementari, si escludono: l'uno inizia dove finisce l'altro. Ma proprio sul terreno del trauma questa divisione – lo vedremo meglio tra poco – si accentua: ricorderemo infatti che, secondo Freud, “di solito una lesione o una ferita patita simultaneamente agisce contro la formazione di una nevrosi.”<sup>438</sup> Freud insisterà poi che “una grande offesa fisica subita contemporaneamente al trauma diminuisce le probabilità che si sviluppi una nevrosi”, sostenendo che la contemporanea offesa fisica esigerebbe un sovrainvestimento narcisistico dell'organo colpito che legherebbe l'eccitamento eccedente.<sup>439</sup> Nel trauma, in sostanza, ciò che manca è proprio quel sovrainvestimento di cui parla Merleau-Ponty. Alla violenza dirompente del trauma, Merleau-Ponty oppone la strutturazione come fenomeno *intenzionale*. Anziché implicare la mutilazione di un organismo e la perdita di senso, la fenomenologia ci rivela l'esistenza di un altro:

quando guardo la lampada posta sul tavolo, io le attribuisco non solo le qualità visibili dal mio posto, ma anche quelle che il camino, il muro, i tavoli possono “vedere”, la parte posteriore della lampada non è se non la faccia che essa “mostra” al camino. Io posso

---

<sup>435</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 130 (corsivi miei).

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>438</sup> Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit., p. 25.

<sup>439</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

quindi vedere un oggetto in quanto gli oggetti formano un sistema o un mondo, e ciascuno di essi dispone degli altri attorno a sé come spettatori dei suoi aspetti nascosti e garanzia della loro permanenza.<sup>440</sup>

E questo sistema a imporre il significato su di noi con la (sua) forza: “l’esperienza corporea ci obbliga a riconoscere un’imposizione di significato”.

La reintegrazione del corpo mutilato nel corpo integro della filosofia ricorda quanto Caruth ha sostenuto a proposito di Kant. Come osserva Caruth,

la possibilità di un sistema di discorso auto-referenziale, auto-consapevole – il paradigma della teoria come conoscenza della propria indipendenza da referenti empirici – è contenuta nella sua auto-rappresentazione come corpo umano. La filosofia, o la teoria, incorpora la perdita di referenza al corpo empirico in caduta nel guadagno concettuale del corpo presumibilmente eretto del sistema filosofico.<sup>441</sup>

In sostanza, in questo caso, capire Merleau-Ponty equivale a “capire come il corpo del sistema è un corpo umano e, allo stesso tempo, il corpo pieno di grazia (*graceful*) e inumano di una marionetta.”<sup>442</sup> La sospensione della gravità è d’altra parte il presupposto della conoscenza filosofica: la “riduzione debole” di Merleau-Ponty, infatti, “allenta i fili intenzionali che ci legano al mondo, e così facendo li porta alla nostra attenzione”.<sup>443</sup> Se questo allentamento è visibile nei disturbi percettivi, qual è allora la

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>441</sup> “The possibility of a self-knowing, self-referential system of discourse – the paradigm of theory as the knowledge of its independence from empirical referents – is contained in its self-representation as a human body. Philosophy, or theory, incorporates its loss of reference to the falling empirical body into the conceptual gain of the presumably upright body of the philosophical system.” Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 79. L’eliminazione della referenza al corpo da parte della filosofia trascendentale finiva col reintrodurre il corpo come metafora dei rapporti tra la critica e la metafisica: “il corpo diventa in questa definizione secondaria una figura della stessa conoscenza che la filosofia ha della propria incapacità di riferirsi ai corpi.” [“The body becomes in this secondary definition a figure for the very knowledge philosophy has about its inability to refer to bodies.”] *Ibid.*, pp. 78-79. Si noterà che è proprio attraverso il corpo dell’osservatore e la figura dello spazio fenomenologico come organismo – dunque attraverso il corpo letterale e figurato – che la fenomenologia (“prospettivismo non-trascendentale”, secondo la definizione di Jay, *Downcast Eyes*, *op. cit.*, p. 303) opera l’integrazione e il superamento di filosofia trascendentale e metafisica.

<sup>442</sup> Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>443</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, *op. cit.*, p. 281.

differenza tra l'indagine filosofica e l'alterazione dei sensi, tra testo filosofico e “testo drogato”<sup>444</sup>?

Sotto mescalina [...] il movimento non è più visto, e le persone sembrano essere trasportate magicamente da un posto all'altro. [...] Gli uomini sono come marionette e i loro movimenti sono eseguiti in un *ralenti* da sogno.<sup>445</sup>

La manifestazione del senso non si separa dal delirio in cui i frammenti del corpo caduto sono ricomposti nel movimento senza peso della contemplazione. Per Merleau-Ponty “la filosofia zoppica”, ma “questo zoppicare è la sua virtù”.<sup>446</sup>

## 2.2. Fenomenologia e modernismo

Quando applicata a opere minimaliste, la fenomenologia diventa problematica. Anzitutto perché offusca i limiti che lo distinguono dal modernismo, e dunque ne mette a rischio la specificità *storica*. Poi perché, avversando l'interpretazione psicanalitica, essa mette in questione la specificità *temporale*, e cioè letterale (unidirezionale), della storia traumatica.

In effetti, l'appropriazione della fenomenologia non fu appannaggio dell'avanguardia minimalista. Anche l'interpretazione di Fried dell'opera di Caro fu profondamente influenzata dalla lettura di Merleau-Ponty.<sup>447</sup> Inoltre, ogni artista – da Morris a Smithson, da Andre a Serra - ne fornì un'interpretazione differente. Di fatto, una ricostruzione completa di quest'influenza mostrerebbe probabilmente come in quegli anni lo stesso corpo della fenomenologia fu ridotto in frammenti.

La riflessione di Krauss è in questo senso sintomatica. Come ha mostrato David Raskin, Krauss ha avuto grandi difficoltà nel rendere conto della specificità di Donald

---

<sup>444</sup> Alberto Castoldi, *Il testo drogato. Letteratura e droga fra Ottocento e Novecento*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>445</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 282.

<sup>446</sup> Id., *Elogio della filosofia*, Milano, SE, 2008, p. 61.

<sup>447</sup> Michael Fried, “An Introduction to My Art Criticism”, in *Art and Objecthood*, op. cit., pp. 18, 28-29, 31.

Judd.<sup>448</sup> Tuttavia, si rese conto che il cardine di questa specificità era rappresentato dal rapporto che le sculture di Judd instauravano tra le parti e il tutto. L'ambiguità del testo di Judd su questo rapporto si rivelò contagiosa. Nella sua prima analisi di *Untitled*, una progressione del 1966, Krauss osservò che la visione laterale contraddiceva quella frontale, e complicava anziché chiarire la struttura dell'opera.<sup>449</sup> In sostanza, qualcosa mancava perché la lettura prendesse senso.<sup>450</sup> Se le singole impressioni fallivano nel rivelare l'attualità dell'opera, Krauss capì di poter risolvere il problema solo camminando attorno all'oggetto e accumulando una serie di viste prospettiche. Scoprì così che un'"illusione vissuta" (*lived illusion*) era alla base dell'arte di Judd; quest'ultima dimostrava che è l'interazione tra la persona e il mondo a dare significato a entrambi. Per quanto contrastanti, le differenti viste potevano sommarsi nell'esperienza della scultura. Krauss poteva così affermare, citando Merleau-Ponty, che la scultura era

percepita solo in termini del suo accesso all'essere in quanto oggetto dato "nell'unità imperiosa, la presenza, l'insuperabile pienezza che è per noi la definizione del reale".<sup>451</sup>

Questa totalizzazione nella pienezza del visibile manifesta però un'inquietante affinità con la lettura, che Krauss offrirà in *Passaggi*, di *Early One Morning* di Caro.<sup>452</sup> Secondo Krauss, tre elementi verticali si separavano dalla "tettonica dell'opera", cioè dalla sua struttura orizzontale: la lastra verticale ad un'estremità, la sbarra a forma di antenna all'altra, e i due tubi ritorti nel centro. Quando la scultura era vista frontalmente, l'antenna e i tubi si proiettavano sulla lastra verticale a comporre un "quadro". La "verticalità diversa" era dunque quella della pittura: "il ribaltamento delle orizzontali su un piano verticale [...] definisce il fatto stesso di realizzare un quadro", ed è dunque incompatibile con l'orizzontalità della scultura. Secondo Fried, il successo dell'opera dipendeva dalla redenzione della spazialità dell'oggetto nella presenza della

---

<sup>448</sup> David Raskin, "Judd's Moral Art", in Serota, Nicholas, a cura, *Donald Judd*, London, Tate, 2004, pp. 79-95. Raskin ha ripercorso i numerosi saggi di Krauss su Judd in "The Shiny Illusionism of Krauss and Judd", *Art Journal*, vol. 65, n. 1 (2006), pp. 7-21.

<sup>449</sup> Rosalind Krauss, "Allusion and Illusion in Donald Judd", *Artforum*, vol. 4, n. 9 (1966), pp. 24-26.

<sup>450</sup> "Mancava qualcosa" ["something was amiss"]. Raskin, "Judd's Moral Art", in Serota, *Donald Judd*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>451</sup> "Sculpture is sensed only in terms of its present coming into being as an object given « in the imperious unity, the presence, the insurpassable plenitude which is for us the definition of the real »". Krauss, "Allusion and Illusion in Donald Judd", *op. cit.*, p. 25. Su quest'interpretazione di Krauss, si veda Briony Fer, *On Abstract Art*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 135-137.

<sup>452</sup> Krauss, *Passaggi*, *op. cit.*, pp. 192-196.

forma pittorica. Per Krauss, invece, esso doveva consistere, paradossalmente, nel loro contrasto:

la riuscita di *Early One Morning* è dovuta non soltanto al fatto che l'opera offre queste due esperienze possibili, ma anche che mostra la loro reciproca incompatibilità.<sup>453</sup>

In sostanza, in Judd e in Caro erano all'opera due sintesi di senso inverso (per accumulo in Judd, per "collasso" in Caro). Ma in entrambi i casi l'oggettualità della scultura era 'sollevata' in un 'senso' verticale. La distinzione tra il modernismo pittorico di Caro e la specificità minimalista di Judd sembrava perdersi. Krauss dovette rendersi conto di quest'aporia, perché in *Passaggi* l'interpretazione dell'opera di Judd cambiò ancora: il riferimento alla pienezza fenomenologica fu rimosso. Questa volta, l'oggetto di Judd si inseriva in un insieme diverso, il contesto (non meglio precisato) dello "spazio culturale"<sup>454</sup>.

L'incertezza della conclusione di Krauss sembra indicare che, nella sua teoria, la "pienezza del reale" va e viene come un arto fantasma: dall'"assenza" (*amiss*) alla "presenza" (*presence*) fino alla sostituzione con la 'protesi' dello "spazio culturale".

### 2.3. Fenomenologia e psicanalisi

La teoria di Krauss è certamente stata decisiva nella definizione teorica del minimalismo. Il libro di Didi-Huberman, invece, è senz'altro il più importante studio recente dell'estetica minimalista. Significativamente, anche la lettura psicanalitica di Didi-Huberman si colloca nel solco della fenomenologia. La sua "dialettica visuale" integra l'"esperienza della notte" di Merleau-Ponty e il gioco del rocchetto descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*.<sup>455</sup> Secondo Didi-Huberman, Merleau-Ponty resta la "guida più preziosa" per la comprensione dell'esperienza di Smith nel New

---

<sup>453</sup> *Ibid.*, pp. 194-195.

<sup>454</sup> "Judd mette in evidenza l'interazione tra il corpo della scultura e lo spazio culturale che lo circonda." Krauss, *Passaggi*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>455</sup> Didi-Huberman, "La dialectique du visuel", in *Ce que nous voyons*, *op. cit.*, pp. 53-84 (in particolare 53-68).

Jersey Turnpike: è precisamente “l’amputazione del mondo chiaro e articolato degli oggetti” della notte che, indefinendo i contorni delle forme, (in)definisce quelli delle sue sculture. Con il suo ritmo “anadiomene” anche il gioco del *Fort-Da*, come ogni esperienza fenomenologica, rivela che “il faut une privation ou une « déconstruction » pour qu’elle se dévoile.”<sup>456</sup> Nei termini di Krauss, la metapsicologia di Didi-Huberman è isotropa: le sculture di Smith mettono in atto un “paradigma notturno” precisamente nella misura in cui attraversano *nei due sensi* la soglia del visibile.<sup>457</sup> I suoi “blocchi di notte” (*blocs de nuit*) sono anche “blocchi di latenza” (*blocs de latence*)<sup>458</sup>: psicanalisi e fenomenologia si incontrano dunque nella definizione di un senso non solo scavato, ma anche *costruito* dall’assenza, e nella cui pienezza, inversamente, l’assenza è (dialettamente) ‘sussunta’.<sup>459</sup>

---

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 74. “Partout, donc, ce battement *anadyomène* qui fait se suivre le flux et le reflux; partout, la plongée dans les fonds et la naissance hors des fonds.” *Ibid.*, p. 85.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>459</sup> Didi-Huberman, dunque, si sofferma nell’unico ‘luogo’ d’incontro effettivo tra fenomenologia e psicanalisi, che è ovviamente il seminario lacaniano sullo stadio dello specchio, il cui “objet petit *a*” è per la prima volta “riconosciuto” nel rocchetto (“[...] la bobine, c’est là que nous devons désigner le sujet. À cet objet, nous donnerons ultérieurement son nom d’algèbre lacanien – le petit *a*.” Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1974, p. 73). Il “cauto avvicinamento alla psicanalisi” (“cautious embrace of psychoanalysis”, Jay, *Downcast Eyes*, p. 320) che segna l’ultima fase dell’opera di Merleau-Ponty corrisponde non casualmente a questo ‘momento’: a interessare Merleau-Ponty è l’*identificazione* nella fase dello specchio di Lacan, in cui l’“io vissuto” – il corpo-in-frammenti di Lacan - cede il posto all’“io immaginario”. Viceversa, ad affascinare Lacan è l’idea della “*préexistence d’un regard – je ne vois que d’un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout.*” (84). Il rapporto tra Didi-Huberman, Lacan e Merleau-Ponty si ritrova in questo passaggio della critica lacaniana di Merleau-Ponty: “les vois par où il vous mènera [...] vont à retrouver – c’est là le point essentiel – la dépendance du visible à l’égard de ce qui nous met sous l’œil du voyant” (84). Tuttavia, l’incontro dei due pensatori – e di conseguenza l’associazione di Didi-Huberman – è problematico: noteremo anzitutto che questo passaggio, che ‘sintetizza’ la filosofia dell’amico, prelude alla presa di distanza, immediatamente successiva, di Lacan; e poi che tale discussione occupa un posto emblematico, essendo tra il seminario sul trauma e quello sullo sguardo. È dunque la critica a Merleau-Ponty che articola il passaggio dalla “scena traumatica” di “Papà, non vedi che brucio” alla definizione del “nostro rapporto alle cose” (83-85). In effetti, la schisi dell’occhio e dello sguardo è la risposta - nei termini di Freud - alla “sostantificazione” fenomenologica della visione. Per Lacan, affermare il proprio diritto ad un’altra ontologia, un’ontologia personale (“j’ai mon ontologie – pourquoi pas?”), significa cioè reinterpretare lo scarto tra *voyant* e *visible*: “Même cet entre-deux que nous ouvre l’appréhension de l’inconscient ne nous intéresse que pour autant qu’il est désigné, par la consigne freudienne, comme ce dont le sujet a à prendre possession.” È solo lo sforzo di *richiudere* la scissione che interessa a Lacan: si vede bene la distanza rispetto alle significative e rivelatorie “amputazioni” di Merleau-Ponty. Tale richiusura segna il passaggio dal reale al simbolico, dal seminario sulla *tuche* a quello sullo sguardo, già prefigurato alla conclusione del primo nella lettura del *Fort-Da* freudiano. “Dare *corpo*” alla realtà psichica, dice Lacan, significa soffermarsi sul tentativo di reintegrazione del corpo in frammenti. Il residuo di “naturalismo” freudiano, “indispensabile” per evitare il rischio di “sostanziare” (*substantier*) la realtà psichica, richiede di *orientare* il campo della visione, di dare uno scopo (*but*) all’esperienza: “La schize qui nous intéresse n’est pas la distance qui tient à ce qu’il y a des formes imposés par le monde vers quoi l’intentionnalité de l’expérience phénoménologique nous dirige, d’où les limites que nous rencontrons dans l’expérience du visible. Le regard ne se présente à nous que sous la forme d’une étrange *contingence*, symbolique de ce



Se psicanalisi e fenomenologia possono incontrarsi nella costituzione del senso, l'esperienza del trauma sembra invece dividerli. Il gioco del *Fort-Da* spiega la genesi della significazione simbolica, mentre il trauma segna l'avvio di un'insignificante pulsione di morte, di uno "spazio d'incoscienza".<sup>460</sup> D'altra parte, l'incompatibilità, la differenza di *sensu* tra il gioco del bambino e la nevrosi traumatica è evidente: come equiparare i traumi di una guerra mondiale catastrofica al "grande risultato di civiltà raggiunto dal bambino"?<sup>461</sup> Non è certo un caso che in *Al di là del principio di piacere* l'analisi del gioco del rochetto segni l'abbandono del problema sollevato dal trauma. Oscillazione simbolica, da una parte, sindromi di destino e nevrosi di guerra, dall'altro, dovettero sembrare a Freud poco conciliabili. Ancora più significativo, però, è il fatto che l'oscillazione del *Fort-Da* si presenti agli occhi di Freud come altamente problematica. Freud stesso infatti oscilla nelle stesse pagine tra due diverse interpretazioni del gioco del nipote: da una parte gli sembra che il bambino scagli l'oggetto lontano per poterlo far ricomparire, e che il piacere – e dunque il senso del gioco - sia legato a questo ritorno. Dall'altro, un senso diverso sembra imporsi all'evidenza, dal momento che, la maggior parte delle volte, è solo l'allontanamento ad essere messo in scena.

Alla fine mi resi conto che questo era un gioco, e che il bambino usava tutti i suoi giocattoli solo per giocare a "gettarli via".

Questo era dunque il gioco completo – sparizione e riapparizione – del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come giuoco a sé stante, anche se indubbiamente il piacere maggiore era legato al secondo atto.

---

que nous trouvons à l'*horizon* et comme *butée* de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de castration." È dunque un'assenza (*manque*) che orienta il campo della visione, che lo fa cadere nel processo di significazione. È l'irraggiungibilità del significato che fa cadere il discorso dalla verticale del segno saussuriano all'orizzontale della catena metonimica. L'insistenza del significato fa subire al discorso una rotazione di 90 gradi, da cui non si risolleverà più.

<sup>460</sup> La dialettica *anadiomene* di Didi-Huberman, fertile quando si tratta del *Fort-da* e dell'esperienza scultorea "notturna" di Smith, diventerebbe problematica se tradotta e applicata al trauma - l'inversione tra *Column* e *L-Beams* ("Morris sera allé plus loin") sarebbe in tal senso sintomatica. Diventa problematica quando Didi-Huberman la applica all'informe bataillano. Secondo Bois, infatti, Didi-Huberman "ripiega" completamente l'informe sull'idea di deformazione. "Forgiando l'ossimoro "*ressemblance informe*" (somiglianza informe), Didi-Huberman reintroduce di forza tutto ciò che il concetto di *informe* come noi lo intendiamo intendeva evacuare". Bois, *L'informe, op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>461</sup> Freud, *Al di là del principio di piacere, op. cit.*, p. 29.

Forse si dirà che l'andarsene doveva essere necessariamente rappresentato, come condizione che prelude alla piacevole ricomparsa, e che in quest'ultima risiedeva il vero scopo del gioco. Ma questa interpretazione sarebbe contraddetta dall'osservazione che il primo atto, l'andarsene, era inscenato come giuoco a sé stante, e anzi si verificava molto più frequentemente della rappresentazione completa, con il suo piacevole finale.<sup>462</sup>

L'indecisione di Freud è evidente. Si può però affermare che egli propende per (e senza dubbio mette il peso su) una delle due descrizioni, mettendo così in discussione l'integrazione del secondo gesto nella completezza del gioco. Come osserva Caruth,

ciò che colpisce Freud mentre racconta la storia del *Fort-Da* è che il gioco di partenza e ritorno è, in ultima istanza, inspiegabilmente, semplicemente un gioco solo di partenza.<sup>463</sup>

Questo zoppicamento nell'oscillazione implica che il rapporto tra perdita e memoria non sarebbe isotropo: qualcosa, con la caduta, si perde.

### 3. La resistenza alla teoria. Morris tra Green e Dwan

Se la caduta della colonna è un evento traumatico, che cosa si perde nell'opera di Morris? E che cosa si sottrae alla totalizzazione fenomenologica?

Abbiamo assistito ad una caduta nel tempo; i suoi effetti si riveleranno invece nello spazio. Già *Two Columns* e *L-Beams* mostravano una frammentazione del corpo scultoreo e una sua dispersione nello spazio. La *gestalt* aveva precisamente lo scopo di offrire la "massima resistenza" a questa separazione. Le sculture di Morris sembrano prendere due direzioni opposte: da un lato, le opere gestaltiche prefigurano le strutture geometriche seriali del 1967 come *Untitled*. Dall'altra le forme di Morris assumono una valenza architettonica. Nel 1964, alla mostra "Black, White and Grey" al Wadsworth

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>463</sup> "What strikes Freud as he tells the story of the *Fort-Da* is that the game of departure and return is ultimately, and inexplicably, a game, simply, of departure." Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 66. È da notare che il gioco del rocchetto, su cui Didi-Huberman incentra la sua dialettica del visuale, occupa Caruth per poco più di una pagina, lo spazio per mettere in luce quest'aporia dell'oscillazione.

Atheneum di Hartford, Morris espone quattro forme semplici: una colonna, un pavimento, una porta e una sorta di finestra (*fig. 6*). Si tratta di una sintassi smembrata, in cui la scultura è estesa ad architettura, ma quest'ultima è ridotta a soglia, a pura articolazione di spazi (sopra-sotto, dentro-fuori).

Per capire le conseguenze di quella caduta è necessario mettere queste due tendenze una accanto all'altra. Ne emergerà una tensione costante tra la disseminazione architettonica e l'unificazione formale. Tale resistenza è comparabile alla reazione al ritorno del rimosso: ad ogni affermazione della dissoluzione traumatica nel tempo e nello spazio corrisponde infatti una contrazione della forma, un rafforzamento della struttura, un richiamo all'ordine. Come si è detto, solo nel 1967 Morris superò questo conflitto: da un lato "Anti Form" rigettò la *gestalt*, dall'altro le sculture in feltro ricollocarono – riaccettarono – la caduta *nella* forma.

Due show di Morris, in particolare, manifestano questo gioco dell'elastico, questa resistenza tra frammentazione e totalizzazione. Si tratta delle mostre newyorkesi che Morris tenne alla Green Gallery nel 1964 e alla Dwan Gallery nel 1966. Significativamente, quest'ultima corrisponde con la pubblicazione delle "Notes" e la riflessione sulla *gestalt*. Alla Dwan, insomma, la forza delle idee determina l'attrazione delle forme. Ma la vicinanza cronologica ai *Felt Works* sembra indicare nella forza della reazione l'imminenza della caduta. Come vedremo, la teoria non potrà che assemblare delle membra ormai recise.

### **3.1. Smembramento della scultura e occupazione dello spazio**

Nello show alla Green, otto sculture grigio-chiaro sono distribuite nello spazio espositivo (*fig. 10 e 11*). A parte *Water Tank*, una struttura cilindrica orizzontale sostenuta da due parallelepipedi verticali, si tratta di volumi dalle forme geometriche semplici, con tre caratteristiche costanti. Anzitutto, sono sospese o appoggiate, e in questo modo mettono in evidenza il loro peso. *Untitled (Table)* è appoggiata al muro laterale, *Corner Piece* è appoggiata al pavimento e ai due muri, *Wall/Floor Piece* è appoggiata in diagonale al muro e al pavimento, *Slab* è 'sdraiata' a terra. Il peso diventa

particolarmente evidente in *Cloud* e soprattutto in *Beam*, che è sospesa all'ingresso dello spazio e non può evitare di incombere sullo spettatore con il suo volume. Morris sembra riferirsi alle "sculture sospese" di Duchamp, gli oggetti quotidiani che Duchamp selezionava e spostava dai loro contesti - sospensione dall'uso a cui si aggiungeva spesso una sospensione letterale (nello spazio del suo studio). Anche l'incompleta visibilità degli oggetti rivela una componente duchampiana: gli oggetti sospesi dall'uso non solo non servivano più come oggetti, ma in quanto sculture potevano non essere viste (come *Trébuchet*, un portacappelli appoggiato per terra). Oltre ad evidenziare il proprio peso, tutte le sculture nascondono un lato. Questo limite, naturale nella scultura classica dove le statue non devono esser viste da tutti i lati, diventa qui perturbante: pur essendo disposte nello spazio, le sculture frustrano l'attesa di una visibilità completa. Infine, tutte le sculture connettono tra loro elementi diversi dell'architettura: due oggetti connettono la parete al pavimento (*Wall/Floor Piece* e *Table*); uno connette due muri (*Beam*), un'altro unisce le due funzioni collegando il pavimento al muro e i due muri tra loro (*Corner Piece*). In sostanza, Morris sembra formulare una grammatica dell'articolazione e dell'appoggio. La scultura è diventata la "transizione" che gli oggetti specifici di Judd rifiutavano. Alla sua scultura senza articolazioni, Morris oppone una scultura di *sole* articolazioni. In entrambi i casi, però, la scultura è smembrata e nessun *sensò* vi è articolato. Tuttavia, non soltanto la scultura è ridotta a grammatica, e il suo corpo alla base, ma la sua incompleta visibilità comporta l'incompleta visibilità dello spazio in cui è posta. I volumi di Morris non rivelano l'architettura (né la sostengono), ma la occludono, la ingombrano, la obliterano.

Riassumiamo: le sculture della Green non presentano relazioni interne (fatta eccezione per *Water Tank*, la forma più complessa è la L-Beam di *Table*); non instaurano relazioni con lo spettatore perché ne occupano il posto e nascondono lati, ostacolando doppiamente la contemplazione; non stabiliscono rapporti con lo spazio espositivo, perché stanno davanti – contro - all'architettura. Da un punto di vista logico, resta un'ultima possibilità: che le relazioni si stabiliscano tra gli oggetti stessi. È questa domanda che si è posto David Antin:

i pezzi per la loro semplicità escludono idee ordinarie di composizione formale e interrelazioni tra le parti. Sembrano negare l'analisi. Sembra dunque logico chiedersi se le

*relazioni significanti [significant relations] sono tra i pezzi stessi. Stiamo guardando un ambiente [environment]?*<sup>464</sup>

La risposta di Antin, tuttavia, è negativa: gli elementi restano sparsi, disseminati nello spazio, ancora non totalizzabili. Anche l'ultima possibilità relazionale è negata. Le opere di Morris, infatti, sono state concepite come

pezzi individuali [*individual*] e non sono stati concepiti come un sistema di interazioni con un particolare spazio della galleria. [...] Eppure i pezzi influenzano lo spazio. Nel senso più profondamente scultoreo queste forme semplici determinano veramente lo spazio in cui sono poste. [...] La scultura diventa divisione dello spazio [*sculpture becomes the division of space*], la creazione di superfici nuove in una molteplicità di aria e luce.<sup>465</sup>

Non solo le sculture sono singole, ma la loro posizione comporta addirittura la "divisione dello spazio". Le articolazioni di Morris non articolano niente, ma - per una perturbante forma di contagio - smembrano. Lo stesso Morris tiene le sculture separate, sottolineando la differenza tra la sua mostra e l'idea di installazione:

Che lo spazio della stanza diventi di tale importanza non vuol dire che viene stabilita una situazione ambientale. Lo spazio totale è, si spera, alterato [*altered*] in certi modi desiderati dalla presenza degli oggetti. Non è controllato nel senso di essere ordinato da un complesso di oggetti o da qualche conformazione [*shaping*] dello spazio che circonda lo spettatore.<sup>466</sup> (*NS*, 233)

Dunque la forma (*shape*) delle sculture non si ripercuote sulla forma (*shaping*) dello spazio circostante, ma lo "altera" senza ordinarlo. Questa discontinuità tra le opere e l'architettura manifesta il rifiuto della transizione su cui si costruiva il senso della pittura modernista. Quest'ultima metteva in atto una vera e propria *negoiazione* tra forma letterale e forma figurata, equivalente alla *transazione* metaforica. Come la

---

<sup>464</sup> David Antin, "Art and Information I: Grey Paint, Robert Morris", *Artnews*, vol. 65, n. 2 (1966), p. 24.

<sup>465</sup> *Ibid.*, pp. 24 e 56 (corsivi miei).

<sup>466</sup> "That the space of the room becomes of such importance does not mean that an environmental situation is being established. The total space is hopefully *altered* in certain desired ways by the presence of the objects. It is not controlled in the sense of being ordered by an aggregate of objects or by some *shaping* of the space surrounding the viewer."

risposta (a distanza) di Morris a Antin rivela, la “deduzione logica” di Fried qui è resa impossibile: anche se “sembra logico” (*seems logical*), “non vuol dire” (*it doesn't mean*) che sia così.

Il corpo della scultura è caduto in pezzi, e nessuna transazione, nessuna negoziazione sembra più poterlo rimettere insieme e risollevarlo in piedi. Eppure, lo show della Dwan nel gennaio 1966 raccatta i pezzi e li riassume. Sotto l'influsso della teoria della *gestalt* sostenuta poco prima nelle “Notes”, Morris espone volumi ugualmente monocromi ma dalle caratteristiche completamente diverse (*fig. 12*). Anzitutto le dimensioni sono ridotte. In secondo luogo, gli oggetti non sono più appoggiati alle pareti, ma raccolti nel centro della galleria. Vale la pena di seguire l'esaustivo confronto di Meyer tra questa personale e quella alla Green:

Lo show alla Dwan suggeriva un adattamento della pratica *alla* teoria. Alla Green, alcune forme avevano una conformazione irregolare, con superfici in legno non omogenee. [...] In confronto lo show alla Dwan consisteva interamente di forme pulite, geometriche in fibra di vetro. [...] E dove Morris distribuì le opere della Green Gallery centrifugamente in relazione ad angoli, soffitti, e muri, dove rivelavano i parametri e il volume dello spazio della galleria, egli pose le nuove opere al centro dello spazioso stabilimento della Dwan a Los Angeles. La galleria divenne un contenitore per scultura. Le sculture della Green Gallery non esistevano veramente in quanto Gestalt a pieno titolo, forse perché le loro forme erano erratiche o forse perché non potevano essere viste da tutti i lati. Nello show alla Dwan, Morris sviluppò una scultura centripeta che spingeva il corpo *attorno* all'opera. *Untitled (Battered Cubes)* faceva percepire allo spettatore quattro Gestalt identiche come parte di un insieme più ampio in una sequenza di punti di vista a 360 gradi. [...] Questa e altre opere alla Dwan esistevano come entità indipendenti, come sculture su cui concentrarsi per il loro interesse piuttosto che come appoggi [*props*] il cui scopo era demarcare lo spazio della galleria.<sup>467</sup>

---

<sup>467</sup> Meyer, *Minimalism, op. cit.*, p. 163. I termini “rivelare” e “demarcare”, in realtà, sembrano in contrasto con la lettura di Meyer. A proposito della mostra di Morris alla Green, Meyer osserva infatti che le “strutture imponenti [...] occupavano lo spazio fisico reale della galleria” (163). Meyer usa il termine “rivelare” anche a proposito delle sculture di Andre che, come vedremo tra poco, nello show alla Tibor de Nagy di New York del 1965 riempivano e rendevano impraticabile lo spazio della galleria (“la scultura rivela l'ambiente circostante”. James Meyer, *Minimalismo*, London, Phaidon, 2005, p. 80 e 94). Tuttavia, il suo studio prendeva le mosse da un'opera più tarda di Andre, “The Maze and Snares of Minimalism” [I meandri e le trappole del minimalismo] (1993), una “caricatura” del minimalismo che ‘rivelava’ come le sculture minimaliste confondevano lo spazio e intrappolavano lo spettatore. *Ibid.*, p. 14.

Tra lo show alla Green e quello alla Dwan c'è una distanza incolmabile. A differenza di Antin, che accumuna le due mostre come “divisioni dello spazio”, Meyer ritiene che la seconda costituisca, in tutto e per tutto, un'installazione. Come nelle “Notes”, Morris “propose una scultura per un corpo percettivo in movimento all'interno di un più ampio complesso sintattico (*syntactical whole*)”:

la preoccupazione delle “Note sulla scultura” non è la totalità [*wholeness*] come obiettivo formale (la totalità di Stella e Judd), ma l'esperienza della totalità. [...] [Morris] aveva di fatto riconcepito la scultura come installazione. E così mise le sue sculture nel mezzo della galleria in modo tale che, rivelando la loro *gestalt*, sarebbero di certo state lette come sculture [*they would indeed be read as sculptures*].<sup>468</sup>

La *gestalt* comporta il paradosso di una scultura *leggibile* (*read*). L'esperienza della scultura nella profondità è così paradossalmente ridotta a un atto (immediato) di lettura. Restituendole la leggibilità, Morris nega la “specificità referenziale” della scultura alla Green.

### 3.2. Contro l'architettura. La negazione dell'alzato

La radicalità della rimozione della seconda mostra sembra puntare verso un carattere insopportabile dell'esperienza di quella precedente. Ma cosa c'era di tanto sconcertante in quei volumi? A ben guardare, si tratta dell'*occupazione* che abbiamo notato: essi occupano lo spazio, lo nascondono – insomma, lo obliterano. È stato Donald Judd a rivelare questa loro “specificità”:

Le opere di Morris sono minimali da un punto di vista visivo, ma sono potenti da quello spaziale. È una simmetria insolita. La *Nuvola* occupa lo spazio sopra e sotto di sé, un enorme colonna. Il triangolo *riempie* l'angolo della stanza, *bloccandolo*. L'angolo *chiude*

---

<sup>468</sup> Meyer, *Minimalism*, op. cit., p. 166.

lo spazio al suo interno, di fianco al muro. L'*occupazione* dello spazio, l'accesso o la sua *negazione*, è molto specifico.<sup>469</sup>

Judd sottolinea con una forza sorprendente il modo in cui i volumi esauriscono lo spazio (“occupa”, “riempie”, “blocca”, “chiude”, “nega”). Questa nuova, claustrofobica specificità è dovuta all'oscillazione tra i due sensi che le “Notes” attribuiscono all'idea di “sfondo”. Morris, infatti, passa dalla volontà di “negare e rendere inespugnabile l'architettura come sfondo” a quella di “istituire la *gestalt* come sfondo mai letteralmente esperito”. Da:

La forma costante del cubo tenuta in mente ma che lo spettatore non esperisce mai letteralmente è un'attualità contro la quale [*against which*] le viste prospettiche, letterali e mutevoli, sono rapportate. (NS, 234)

A:

I cortili con scultura disegnata architettonicamente non sono la risposta, né il posizionamento della forma fuori da spazi architettonici cubici. Idealmente, è uno spazio senza architettura come sfondo o riferimento [*without architecture as background and reference*] che darebbe termini diversi con cui lavorare.<sup>470</sup>

Da una parte, la *gestalt* fa da sfondo effettivo alla scultura (*actuality against which*); dall'altra, la scultura si oppone allo sfondo dell'architettura (*without architecture as background and reference*). In questo secondo caso, la scultura si pone *contro l'architettura*. Non è però un attacco alla Bataille. Né si tratta di un precoce invito alla Land Art. Piuttosto, è un invito a *occupare* l'architettura. Con un gesto letterale, le sculture si *appoggiano* (ricordiamo che si tratta di *props*) *contro* le pareti - è l'altro senso della “massima resistenza alla separazione percettiva”, una volta che l'attenzione

---

<sup>469</sup> “Morris’ works are minimal visually, but they’re powerful spatially. It’s an unusual symmetry. The Cloud occupies the space above and below it, an enormous column. The triangle fills the corner of the room, blocking it. The angle closes the space within it, next to the wall. The occupancy of space, the access to or denial of it, is very specific.” Donald Judd citato da Meyer, *ibid.*, p. 116 (corsivi miei).

<sup>470</sup> “Architecturally designed sculpture courts are not the answer, nor is the placement of form outside cubic architectural spaces. Ideally, it is a space without architecture as background and reference, that would give different terms to work with.” *Ibid.*, p. 233.



è stata spostata dalla *gestalt* (dai rapporti interni alla forma) alla scala (ai rapporti con lo spazio dell'osservatore). Quest'ultimo non potrà più *distinguere* né l'architettura né le sculture – non potrà più averne una percezione distinta e complessiva – perché esse saranno appoggiate una sull'altra, una contro l'altra. Si spiega così la disposizione dei pezzi nello show alla Green Gallery: oltre ai pezzi connettivi, andrà notata la funzione della lunga scultura sdraiata a terra. Non si tratta naturalmente di una panchina da cui osservare il resto dello spazio; si tratta invece di una scultura che, proprio perché non ci si può sedere - proprio perché *occupa, prende il posto* della panca -, impedisce la contemplazione separata, distinta dell'esposizione. Gli oggetti, ora, ostacolano la contemplazione; oltre a sostituire il corpo dell'uomo, essi occupano il suo spazio. È ora l'appoggio a inglobare l'opera – si rovescia dunque l'incorporazione della base di cui secondo Krauss Rodin e Brancusi fornirono i primi esempi. Quest'ipertrofia dell'appoggio, però, completa l'espropriazione dei luoghi che proprio quei due scultori avevano cominciato. La scultura modernista non solo è “nomade” (*nomadic*), come dice Krauss, ma, nella misura in cui ruba lo spazio - è anche *furtiva*.

È precisamente a questo furto che la mostra da Dwan rimedia. Nella personale di Carl Andre alla Tibor De Nagy Gallery di New York nel 1965, questa dimensione della scultura è dichiarata e pienamente assunta. Le pile di polistirene, materiale significativamente preso dall'edilizia, invadono lo spazio della galleria ostacolando tanto la percezione dello spazio quanto quella delle sculture stesse. Promulgando la “scultura-come-luogo” (*sculpture-as-place*), Andre rende manifesto il progetto “sovversivo” del precedente show di Morris: la scultura, infatti, *prende il posto (place)* dello spazio.

Ora, perché la scultura va contro l'architettura? Perché essa ne rifiuta la verticalità. Le cataste (non saldate né incollate) di Andre, i volumi appoggiati di Morris sono accomunati dal rifiuto dell'*elevazione*, ovvero dell'*alzato*. Quest'ultimo corrisponde, in scultura e in architettura, alla posizione *eretta* il cui raggiungimento segnava, per Freud, la sublimazione della vista e che, come abbiamo visto a proposito di Caro, per il modernismo era sinonimo della pittura.<sup>471</sup> Il rifiuto del modernismo passa allora, inversamente, per la negazione – l'inversione – di quella rotazione inaugurale. Abbiamo visto come l'“erezione” scultorea di Brancusi si basava, come la sublimazione di Freud,

---

<sup>471</sup> Sigmund Freud, “Il disagio della civiltà” (1929), *Opere, vol. 10, Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti, 1924-1929*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 557-630.

sulla rimozione della sessualità: l'asse orizzontale della base reprimeva il contenuto erotico sotto la 'cintura' dell'opera. L'appoggio contro l'architettura segna allora l'allontanamento di Morris da questo fondamento del modernismo. Come ha mostrato Caruth, la nascita dell'impulso sessuale, e del suo rapporto con le pulsioni di conservazione nella suzione del seno materno, descritta da Freud nei *Tre saggi sulla sessualità*, contiene un'incoerenza significativa. In realtà, cioè, due diverse ipotesi vi sono esposte. Da una parte, l'impulso sessuale nascente “*ha un oggetto sessuale al di fuori del corpo del bambino*” e viene rimosso al momento in cui il bambino “*riesce a farsi un'idea totale della persona a cui l'organo che gli dà soddisfazione appartiene.*”<sup>472</sup> Soltanto quando il periodo di latenza è stato superato la relazione originaria può restaurarsi. Poco dopo, però, Freud afferma che “*inizialmente, l'attività sessuale si appoggia alle funzioni di conservazione e non diventa indipendente da esse fino a più tardi. [...] All'inizio non ha ancora un oggetto sessuale*”. L'appoggio (o *anaclisi*, ingl. *propping*, ted. *Anhelung*) implica quindi una strutturazione completamente diversa del senso, dal momento che viene a mancare la rimozione che articola il desiderio. Come osserva Caruth,

è l'appoggio che rende sessuale il seno, ma solo nella fantasia; se [...] la prima relazione [la pulsione di conservazione] è “letterale”, la sessualità è, sin dall'inizio, figurata.<sup>473</sup>

Trasportato in scultura, l'appoggio implica l'obliterazione della verticalità dell'architettura. Le sculture della Green intaccano la transizione dal pavimento alla parete; così facendo negano la rotazione dell'uno all'altra, ovvero l'elevazione dalla pianta all'*alzato* che è il presupposto del disegno architettonico.

Il rifiuto della rotazione-rimozione inaugurale, *contenuto* nello show alla Green, si manifesterà soltanto nelle opere in feltro del 1967-68. A loro volta, queste sculture - apparentemente paradossali perché appese al muro - gettano su quei volumi un'illuminante luce retrospettiva. Con un gesto che sembra riportarlo all'orizzontalità di Pollock e alla coreografia della pittura, Morris ritaglia “una trama lineare” nelle

---

<sup>472</sup> Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale*, op. cit., p. 63. “Questa dimensione, funzione dell'esperienza della Gestalt (“l'insieme del corpo”), Freud la descrive allora come la “sublimazione”. Krauss, *L'informe*, op. cit., p. 88.

<sup>473</sup> “It is propping which makes the breast sexual, but only in fantasy; if [...] the first relation is “literal”, sexuality is, from the beginning, figurative.” Caruth, “Past Recognition”, op. cit., p. 938.

superfici di feltro stese sul pavimento. Quando la superficie tagliata viene appesa al muro, l'inevitabile caduta genera una scultura imprevedibile. Esse segnano quindi il rigetto da parte di Morris della *pianificazione*; rifiuto che si traduce in un gesto che spezza, rendendola impossibile, la rotazione di un disegno sulla verticale di una parete. Reinstallandosi nelle opere, la gravità rende impossibile l'elevazione del disegno in scultura architettonica. Inversamente, questi feltri sono architetture collassate, costruzioni precedenti al desiderio, *appoggi* che ne mettono in scena la caduta (la regressione).

### 3.3. Rovine e carceri. La caduta e la serie

L'operazione di Morris sembra anticipare quella di Richard Serra, che rifiuterà di fare un disegno preliminare delle sue sculture, e proibirà di farne fotografie aeree.<sup>474</sup> Secondo Yve-Alain Bois, quest'ostilità fenomenologica alla totalizzazione percettiva avrebbe le sue origini nell'*Analitica del Sublime* di Kant.<sup>475</sup> Per illustrare l'impossibilità di tradurre in pianta uno spazio immaginario puramente percettivo, Bois ricorre all'esempio di un'incisione di Piranesi (*fig. 13*). Secondo Bois, infatti, l'arte di Serra "è la prima risposta nello spazio scultoreo alle domande sullo spazio della rappresentazione sollevate più di due secoli fa da Piranesi."<sup>476</sup> La ricostruzione della pianta della tavola 11 della *Prima Parte di Architettura e Prospettive* chiarisce il significato di quest'occupazione. In effetti, la pianta ricavata dalla visione orizzontale è impossibile, perché lo spazio in cui Piranesi posiziona l'osservatore è letteralmente *occupato* dalle arcate dell'edificio (*fig. 14*). La rotazione geometrica della pianta in

---

<sup>474</sup> "Quest'avversione per la fotografia aerea ci precipita al cuore dell'esperienza del pittoresco. Perché quest'avversione? Perché la fotografia aerea produce una « lettura gestaltica » dell'operazione, e ricostruisce l'opera come l'indifferente realizzazione di un *a priori* compositivo. [...] Nessuno che giri attorno all'opera, che sia a piedi o in macchina, « può attribuire la molteplicità di viste a una lettura gestaltica dell'*Arco*. La sua forma rimane ambigua, indeterminabile, inconfondibile come entità. »" Yve-Alain Bois, "A Picturesque Stroll Around *Clara-Clara*", *October*, vol. 29 (1984), pp. 32-62 (34). Bois cita Serra (che parla del suo *Tilted Arc*).

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>476</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

alzato rivela dunque un'architettura impraticabile.<sup>477</sup> Ritroviamo nell'architettura fantastica (fatta cioè per *non* essere costruita) di Piranesi la figurazione "solo immaginaria" implicita nella definizione freudiana di "appoggio".

Se l'esempio di Piranesi è rivelatore, non è solo perché verso la fine degli anni '70 la ricerca di Morris si concentrerà, anche sulla scorta del libro di Foucault, sul regno del carcerario (*In the Realm of the Carceral*, 1978). Né per l'interesse per le rovine dichiarato direttamente solo in un saggio di quell'anno:

Affrontate senza reverenza o timore storico, le rovine sono spesso spazi eccezionali di insolita complessità che offrono relazioni uniche tra accesso e barriera, l'aperto e il chiuso, la diagonale e l'orizzontale, il suolo e il muro. Questi rapporti non si trovano in strutture che sono sfuggite gli attacchi entropici gemelli della natura e dei vandali. È un peccato che tutte le grandi rovine siano state così profanate dalla fotografia, così ridotte a immagini banali, e perciò caricate di timore storico sentimentalizzante. Ma che siano le gigantesche Terme di Caracalla o le strette camere e i livelli variabili della Mesa Verde, questi posti occupano un'area che non è rigorosamente né una collezione di oggetti né uno spazio architettonico.<sup>478</sup>

Noteremo qui che lo show alla Green metteva in atto precisamente questa dialettica tra accesso e barriera, aperto e chiuso, diagonale e orizzontale, pavimento e parete. Appoggio e divisione dello spazio erano cioè la *rovina* dell'architettura.

L'esempio di Piranesi è rivelatore anche perché l'intera opera di Morris sembra dividersi lungo le linee delle serie piranesiane delle *Rovine* e delle *Carceri*. Da una parte, l'interesse per le rovine precede di molto questa dichiarazione: basti pensare (oltre alle rovine che ingombrano la Green Gallery) alle opere "attraversate dal tempo" come i *Memory Drawings* e la colonna caduta nel tempo.<sup>479</sup> Dall'altro, l'interesse per la

---

<sup>477</sup> Si è visto che la stessa incompatibilità di pianta e alzato ha provocato lo spostamento della pianta della casa de *La jalousie* di Robbe-Grillet nella traduzione di Lucentini. La pianta, infatti, tradisce il romanzo.

<sup>478</sup> "Approached with no reverence or historical awe, ruins are frequently exceptional spaces of unusual complexity which offer unique relations between access and barrier, the open and the closed, the diagonal and the horizontal, ground plane and wall. Such are not to be found in structures that have escaped the twin entropic assaults of nature and the vandal. It is unfortunate that all great ruins have been so desecrated by the photograph, so reduced to banal image, and thereby so fraught with sentimentalizing historical awe. But whether the gigantic voids of the Baths of Caracalla or the tight chambers and varying levels of Mesa Verde, such places occupy a zone which is neither strictly a collection of objects nor an architectural space." Robert Morris, "The Present Tense of Space", *Art in America*, vol. 61 (1978), pp. 70-81 (70, 73, 76).

<sup>479</sup> Morris insisterà sull'attraversamento da parte del tempo che è il principio della rovina: "Ho [...] cercato di valutare il tempo; il tempo è sempre qualcosa che ha attraversato la mia opera." ["I [...] tried to

dimensione carceraria è già contenuta nell'applicazione della teoria della *gestalt*. Di fatto, *Battered Cubes* avvia la pratica seriale manifesta in *Untitled* (1967, fig. 15).<sup>480</sup> Riferendosi proprio alla totalizzazione gestaltica, Peter Halley vedrà in quest'opera la prefigurazione del carcerario:

Durante gli anni '70, Morris sembra aver riconsiderato il significato implicito in opere come *Senza titolo* del 1967. Benché creata in un'atmosfera di pensiero formalista e fenomenologico, manifesta una forte somiglianza con le strutture divisorie usate in ospedali e uffici, specialmente quando vista dall'alto (come era nella mostra al Guggenheim in questa illustrazione, dal punto di vista panottico).<sup>481</sup>

La svolta degli anni '70, dunque, sembra rivelare a posteriori la posta in gioco del lavoro precedente. La tensione tra le due mostre della metà degli anni '60 deriverebbe da questo gioco in cui i fili della contemplazione sono via via spezzati e ritessuti, e l'organismo della scultura passa dalla frammentazione di membra morte, alla danza "piena di grazia" della teoria. C'è cioè tra caduta nel tempo e frammentazione, da una parte, e totalizzazione percettiva e serialità, dall'altra, un rapporto di oscillazione, che non è però insito nell'immagine, ma si rivela nel suo sviluppo storico secondo il funzionamento del ritorno del rimosso. Il ritorno di *Column* genera la danza della teoria.

Bisogna però diffidare di una tale totalizzazione "biografica" dello sviluppo artistico, che integrerebbe tre poetiche separate: la svolta del '61, quella del '67 e quella del '78. Far ciò equivarrebbe a scrivere una storia post-minimalista del minimalismo, e a ricadere dunque nell'aporia 'benjaminiana' di Krauss (la storia riscritta dai vincitori). Una spiegazione simile sorvola su una discontinuità fondamentale: negli anni '60, la totalizzazione gestaltica opera come istanza repressiva di un trauma – la caduta nel tempo della scultura. Negli anni '70, quest'istanza interna all'opera è adottata e

---

estimate the time; time is always something that has run through my work.]" John Fineberg, "Robert Morris Looking Back: An Interview," *Arts Magazine*, vol. 55, n. 1 (1980), p. 114.

<sup>480</sup> La stessa oscillazione tra frammentazione e serialità caratterizza la differenza tra i due show di Judd alla Green nel dicembre del 1963 e alla Castelli nel febbraio 1966. Il passaggio dagli "specific objects" alle serie - dai *Cadmium Red Boxes* in legno alla serie di cubi in acciaio galvanizzato di *Untitled* - rappresenta un ritorno in scultura della "deduzione logica" modernista. Stella però, i cui *Black Paintings* avevano segnato l'incontro di "riflessività modernista e metodo seriale", criticò la serialità di Judd, dicendo che Judd lo aveva misinterpretato e sostenendo che quella deduzione era possibile solo in pittura. Meyer, *Minimalism, op. cit.*, pp. 167-172.

<sup>481</sup> Peter Halley, "The Crisis of Geometry", *Arts Magazine*, vol. 58, n. 10 (1984), pp. 111-115.

trasformata in denuncia di una repressione sociale.<sup>482</sup> La repressione vi si trasforma in denuncia della repressione.

### 3.4. Sublime e perturbante

L'osservazione di Halley secondo cui un'opera fenomenologica contiene (implica e nasconde) una totalizzazione (una forma totalitaria), richiede un ultimo chiarimento sul rapporto che lega fenomenologia e minimalismo.

Prendendo spunto da un saggio in cui Karsten Harries commenta il testo di Morris "The Present Tense of Space", Bois afferma che quest'ultimo "articola brillantemente certe idee che Serra esprime solo in modo aforistico".<sup>483</sup> Harries sosteneva che l'opposizione tra Fried e Morris si poteva ricondurre a due riferimenti a due parti della stessa opera di Kant: Fried e soprattutto Greenberg si sarebbero basati sull'"Analitica del Bello", mentre il minimalismo si sarebbe ispirato all'"Analitica del Sublime".<sup>484</sup> Col concetto di sublime, dice Bois, Kant "è obbligato a introdurre la temporalità dell'esperienza estetica." Tuttavia, si tratta di un concetto "idealista"<sup>485</sup> (Bois, p. 60), dal momento che la totalizzazione, impossibile per la percezione, è operata dal pensiero: il sublime, infatti, "può essere trovato in un oggetto informe nella misura in cui in esso o a casua di esso l'assenza di limiti vi è rappresentata, eppure anche la sua totalità è presente al pensiero." A nostro parere, però, l'esempio di Piranesi esercita sull'identificazione di Bois una violenza dirompente. La non-totalizzazione percettiva caratteristica dell'esperienza del sublime, infatti, non basta a rendere conto del "principio di disgiunzione" (*principle of disjunction*) che secondo Bois distingue l'opera di Piranesi.<sup>486</sup> Il suo spazio non solo non è sommabile, ma – come ha rilevato Eisenstein – esso è spezzato in viste diverse si cancellano l'un l'altra. Una frattura essenziale

---

<sup>482</sup> Sul rapporto tra l'arte di Morris e la sua "sfida alle istituzioni", si veda Berger, *Labyrinths*, *op. cit.*, pp. 107-127.

<sup>483</sup> Bois, "A Pictoresque Stroll", *op. cit.*, p. 61. Karsten Harries, "Building and the Terror of Time", *Perspecta*, vol. 19 (1982), pp. 58-69.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 67-68. Harries riprenderà (seppur brevemente) la discussione della teatralità di Fried in "Theatricality and Re-Presentation", *Perspecta*, vol. 26 (1990), pp. 21-40 (25).

<sup>485</sup> Bois, "A Pictoresque Stroll", *op. cit.*, p. 60.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 46.

s'insinua insomma tra "l'insuperabile pienezza che è per noi la definizione del reale" (per usare l'espressione di Merleau-Ponty citata da Krauss), e il "vuoto immaginario" di Piranesi. In sostanza, l'interpretazione fenomenologica della scultura di Serra ne seppellisce la componente perturbante: ma non perchè la pienezza del visibile sorvoli sulla parte della sua opera che - come in *Shift* - resta *sepolta*.<sup>487</sup> Piuttosto perchè, considerandola come "presupposto celato", integra questa parte fantasma nell'organismo della contemplazione, tradendola.

Le sculture della Green, ponendosi manifestamente in relazione allo spazio architettonico, sembrano accentuare questa funzione disgiuntiva, non sublime. Come ha dimostrato Anthony Vidler, è proprio la figura di Piranesi ad articolare il passaggio dal sublime al perturbante.<sup>488</sup> Se il sublime è esperienza della natura, il perturbante è propriamente un'esperienza interna alle pareti domestiche, cioè *legata all'interno* dell'architettura. Né casa, né giardino, il perturbante è il sublime portato all'interno delle pareti domestiche<sup>489</sup>. L'inquietante estraneità (*unheimlich*) consiste nell'irruzione nello spazio domestico di un elemento esterno (*unhomely*). Le rovine non sono infatti solo paesaggi architettonici, ma paesaggi *nell'*architettura. Si capisce allora perché per Morris la scultura nel campo espanso non deve avere a che fare col paesaggio. Per 'inquietare' l'unificazione dello spazio essa non sarà né architettonica (interna), né paesaggistica (esterna), ma il collasso dell'una sull'altra.

La differenza tra sublime e perturbante, implicita in Bois <sup>490</sup> (e che è sfuggita a

---

<sup>487</sup> "Un intero parallelo potrebbe essere tracciato tra l'idea formulata da Boullée di un'architettura *sepolta* e le sculture di Serra che affondano nel terreno." *Ibid.*, p. 56. Il *Monumento a Newton* di Boullée incarna il modello di un'architettura sublime doppiamente impraticabile, in cui si congiungono l'irrealizzabilità del sublime e del funerario: l'epitafio è progettato non solo per non essere costruito, ma anche per non essere abitato. Sul perturbante "tombale" in Boullée, si veda Anthony Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1992), trad. it. di Barbara Del Mercato, Torino, Einaudi, 2006, pp. 187-195. Sulla 'sepoltura da vivi' come *topos* principale del perturbante, si veda *ibid.*, pp. 53-64, nonché Brooks, *Trame, op. cit.*, pp. 227-248, e Caruth, "The Claims of the Dead", *op. cit.*

<sup>488</sup> Vidler, *Il perturbante dell'architettura, op. cit.*, pp. 42-46. Nel celebre brano piranesiano delle *Confessioni di un oppiomane*, De Quincey "supera il semplice godimento burkiano di fronte al sublime e all'indeterminatezza delle rovine, intimando un perturbante spaziale pienamente sviluppato." (43) La distinzione si ritrova nel racconto "Piranesi" (1836) di Charles Nodier: "Nodier distingue lo spazio generico del sublime - quello dell'altezza, della profondità e dell'estensione descritto descritto da Burke - dallo spazio del perturbante, che è quello del silenzio, della solitudine, della costrizione in un interno e del soffocamento: lo spazio mentale entro cui temporalità e spazialità vengono meno. La vertigine del sublime si affianca alla claustrofobia del perturbante." (44-45)

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>490</sup> Attraverso l'esempio di Piranesi, infatti, Bois arriva a sostenere che la rottura del rapporto tra la pianta e l'alzato da parte di Serra rappresenta, in relazione alla storia dell'architettura, un "ritorno del rimosso": "l'architettura moderna è nata da questa rottura, una rottura che gli architetti stessi, forse sotto l'influenza

Krauss), era stata colta da Michael Fried. Secondo Fried, infatti, le sculture minimaliste di Morris non solo occupano il posto di un altro uomo, ma ingombrano lo spazio:

Ma le cose che sono opere d'arte letteralista devono in qualche modo *confrontare* lo spettatore – devono, si dovrebbe quasi dire, non soltanto essere messe al suo posto ma sulla sua *strada* [*not just in his place but in his way*]<sup>491</sup>

Per Fried, la “cosa” (*thing*) è una scultura che “cade tra” (*falls between*) lo spettatore e l'opera. La teatralità è dovuta al fatto che le cose prendono il posto di un interlocutore e “confrontano” chi le guarda. Esse non sono sublimi, dal momento che il sublime implica l'incontro con una natura muta, in cui gli oggetti non rispondono e si negano al dialogo. Di fatto, come ha mostrato Frances Ferguson a partire dal concetto di Fried, il sublime costituisce un'altra reazione allo stesso pericolo di teatralità dal quale, secondo Fried, si difendeva Diderot.<sup>492</sup> Il sublime, come la fenomenologia, è una reazione graziosa alla caduta nel tempo.

---

di certi teorici, hanno quasi completamente rimosso.” Bois, “A Pictoresque Stroll”, *op. cit.*, pp. 56 e 44.

<sup>491</sup> “But the things that are literalist works of art must somehow *confront* the beholder – they must, one must almost say, be placed not just in his place but in his way.” Fried, “Art and Objecthood”, in *Minimal Art*, *op. cit.*, p. 127 (*to get in the way* significa “ostacolare”). Nel racconto di Nodier, il movimento della figura di Piranesi, che come in De Quincey appare all'interno delle sue architetture immaginarie, è intralciato da volumi architettonici instabili e opprimenti che si mettono sulla sua *strada*: “Oh, come farà a farsi strada, il povero Piranesi, tra quelle travi opprimenti e le impalcature fragili che si flettono e scricchiolano?”. Citato da Vidler, *Il perturbante nell'architettura*, *op. cit.*, p. 45. I volumi della Green, così come la *scultura-come-luogo* di Carl Andre, mettono in atto un'analoga occupazione dello spazio.

<sup>492</sup> “La discussione romantica del paesaggio e del sublime naturale assorbe e re-indirizza le angosce implicite nel concetto settecentesco di teatralità. [...] Il trattamento kantiano del sublime estende tale ossessione settecentesca per la produzione di duplicità associata alla visibilità situando il piacere estetico nella natura – al di fuori, cioè, del problema del progetto e dell'intenzionalità. [...] Il mondo teatrale della società può far sembrare che non si può rappresentare sé stessi nemmeno a sé stessi. Il mondo della natura fa sembrare che parlare solo ad oggetti con cui non si condivide nessun linguaggio garantisce individualità.” Frances Ferguson, *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, London, Routledge, 1992, pp. 129-131. Il libro, ormai classico, in cui Fried riprende e applica all'estetica del Settecento il concetto di teatralità, individuato a proposito della scultura minimalista, è *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.



### 3.5. Memoria e reintegrazione del corpo

Grazie all'analisi di Caruth possiamo ora capire quale problema della memoria traumatica si nasconda dietro al rifiuto di totalizzazione, e cioè che differenza ci sia tra la mutilazione integrata di Merleau-Ponty e la frammentazione di Morris. Inversamente, implicando indissolubilmente caduta e memoria, l'opera di Morris ci mette in grado di mostrare il legame tra lo studio di Caruth sulla caduta del corpo e il resto della sua opera<sup>493</sup>.

Si è visto come per Caruth, in *Hiroshima mon amour*, l'oblio dell'amante è il necessario tradimento della vista del suo corpo. Tanto la fedeltà iniziale quanto il tradimento finale, però, si annunciano e si concretano nel rapporto che la donna istituisce col proprio corpo. Il rifiuto della memoria, cioè di accettare il passato in quanto passato, che caratterizza la sua follia malinconica, si traduce in automutilazione:

La fedeltà della donna al suo amante tedesco morto avviene attraverso il rifiuto della vista e della comprensione, ma un rifiuto che, a differenza del suo [*his*], ha luogo letteralmente in relazione al suo [*her*] corpo. Il suo rifiuto è dunque compiuto nella frammentazione del corpo, nella separazione delle mani dal resto del sé corporeo [...]. È dunque

---

<sup>493</sup> È stato notato che il capitolo 4, "The Falling Body and the Impact of Reference" sembra staccato dal resto di *Unclaimed Experience*: "Nella cornice di *Unclaimed Experience*, la discussione congiunta della caduta e di de Man appaiono, per così dire, all'improvviso [*out of the blue*]." Eleanor Kaufman, "Falling from the Sky: Trauma in Pécoc's *W* and Caruth's *Unclaimed Experience*", *Diacritics*, vol. 28, n. 4 (1998), pp. 44-53. L'intenzione di Kaufman è di integrare questo capitolo al resto del libro: infatti, "apparire all'improvviso [*out of the blue*] (cadere dal cielo) non equivale a essere immotivato o fuori luogo." (50) Ma la lettura di Kaufman non ambisce a dimostrare la coerenza del capitolo con la teoria del trauma. Al contrario, mira ad integrare il resto del libro a questo capitolo in vista di una teoria più grande, non più solo traumatica: "Credo che sia più accurato considerare il penultimo capitolo di Caruth su de Man e la caduta come chiave per una lettura alternativa e non traumatica dell'intero libro." (50) È quindi nella direzione opposta che Kaufman vuole portare *Unclaimed Experience*. Curiosamente, questo tentativo di estensione della teoria del trauma passa per la sua integrazione nel corpo della fenomenologia. Poco prima, infatti, Kaufman aveva detto: "Vorrei sottolineare che il metodo di Caruth è fenomenologico perché è in questo registro che la forza della sua tesi in ultima istanza risiede. In altre parole, non è soltanto nell'avanzare una definizione di trauma che trovo l'opera di Caruth persuasiva ma soprattutto nel modo in cui Caruth definisce una complessa relazione percettiva tra spazio e tempo, e la formula come un nuovo modo di pensare alla filosofia. Anche se questo sistema di relazioni è indubbiamente in alcuni casi principalmente traumatico, è anche molto di più." (49) Il termine di questa linea di pensiero, che nega alla teoria del trauma la sua "specificità referenziale" (il suo peso), non può che essere la redenzione della caduta: "La caduta, allora, non è solo traumatica ma indica anche qualcosa che può essere caratterizzato come un avvenimento fortunato, non diverso da una caduta felice [*a serendipitous occurrence, not unlike a happy fall*]." (49) Se non altro, finendo inevitabilmente per integrare la caduta nel corpo "presumibilmente eretto" della filosofia, quest'argomentazione - benché infondata, aerea, senza peso - ha il merito di illustrare alla perfezione la tesi centrale del capitolo IV.

completamente privato della vista e della comprensione, e solo come frammento, che il corpo può diventare, per la donna, il fedele monumento a una morte.<sup>494</sup>

Inevitabilmente, il presupposto dell'oblio diventa la reintegrazione del corpo:

Uguualmente, è l'inevitabile reintegrazione del corpo nel recupero delle sue mani che rappresenta in questa storia un tradimento nell'oblio imposto dalla vista e dalla comprensione di una storia più grande.

Finendo con il decisivo atto del suo corpo reintegrato [...] la storia implica che la cancellazione dell'evento ha luogo nella situazione storica e sociale del corpo integrato.<sup>495</sup>

Solo con la "cancellazione dell'evento" diventa possibile l'integrazione del corpo *altrui*. L'oblio, il "tradimento della vista" comincia nel momento in cui Lei può smettere di pensare all'amante di Nevers nella sua "singolarità", e cominciare a pensarsi *accanto* (di fianco) a lui: "Je vois ma vie. Ta mort. Ma vie qui continue. Ta mort qui continue...". Nel montaggio si compie dunque il lavoro della memoria. La reintegrazione del corpo implica quella dell'evento nella continuità della storia, ma anche la cancellazione della sua specificità referenziale:

L'insistenza del suo vedere in questa storia, in quanto inevitabile movimento dalla vista e dalla comprensione letterale a quella figurata, *subsume* [subsumes] l'evento della morte nella storia continua della sua vita. Il vedere inaugura così l'oblio della *singolarità* del suo amante dimenticando la *specificità referenziale* del suo corpo.<sup>496</sup>

---

<sup>494</sup> "The woman's faithfulness to her dead German lover occurs through the refusal of sight and understanding, but a refusal that, unlike his, takes place literally in relation to her body. Her refusal is thus carried out in the body's fragmentation, in the separation of the hands from the rest of her corporeal self [...] It is thus utterly deprived of sight and understanding, and only as a fragment, that the body can become, for the woman, the faithful monument to a death." Caruth, *Unclaimed Experience*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>495</sup> "It is likewise the unavoidable reintegration of the body in the recovery of her hands that represents in this story a betrayal in the forgetting imposed by the sight and understanding of a larger history. [...] Ending with the decisive act of her reintegrated body [...] the story implies that *the erasure of the event* takes place in the historical and social situation of the integrated body." *Ibid.*, p. 33.

<sup>496</sup> "The insistence of her seeing in this story, as the inevitable movement from literal to figurative sight or understanding, *subsumes* the event of death in the continuous history of her life. Seeing thus inaugurates the forgetting of the *singularity* of her lover by forgetting the *referential specificity* of his death." *Ibid.*, pp. 31, 32 (corsivi miei).

Una differenza essenziale separa il compimento del lavoro della memoria, cioè del lutto, dal delirio generato dal ritorno di un trauma rimosso. Nella teoria di Caruth, questa è la differenza tra il *montaggio* di *Hiroshima mon amour* e l'assemblamento di membra morte del "Teatro delle marionette" di Kleist. Gli studi tradizionali di Kleist, infatti, hanno visto nella scrittura di quest'opera il superamento delle crisi esistenziali dell'autore, delle sue "esperienze di morte". Hanno cioè ricomposto tali fratture nella continuità di uno stile maturo. Così facendo, hanno trasformato la registrazione letterale degli avvenimenti traumatici della sua vita (su tutte la rottura del fidanzamento con Wilhelmine) in un'autobiografia figurata. A differenza di *Hiroshima*, però, non si tratta di un superamento, di una guarigione (di Kleist), ma di una rimozione, di un delirio (dei suoi biografi), in cui i frammenti de "La brocca rotta" sono ricomposti nella danza graziosa del "Teatro di marionette" ("the abstract, formal, philosophical dance of Kleist's traditional biographers").<sup>497</sup> In contrasto con questa lettura teleologica e redentiva, la lettura di De Man, secondo Caruth, ci restituisce il senso letterale di quelle esperienze, di quella successione insensata di episodi senza connessioni ("meaningful links"). È infatti l'impossibilità di trarne un senso che le ha rese, per Kleist, così traumatiche.

In sostanza, le mostre di Morris alla Green e alla Dwan, nella loro oscillazione tra il trauma della frammentazione e il delirio teorico della totalizzazione, mostrano che ciò che ancora non è possibile è il *montaggio* con cui si compie il lavoro della memoria.

### **Corpi in equilibrio. La memoria integrata**

La frammentazione sintattica e la disseminazione architettonica dei volumi di Morris sono i due effetti di un dirompente ritorno del rimosso, ovvero della caduta della colonna, l'elemento centrale del corpo della scultura e dell'ordine architettonico.

---

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 86. "La danza delle marionette, si scopre, descrive la lettura stessa attraverso la quale questi critici hanno individuato nella storia di Kleist la sua autobiografia spirituale. Credendo di trovare, nel "Teatro delle marionette", la figura umana in movimento dello stesso Kleist, risorto nella scrittura dalle morti della sua esperienza, questi critici hanno inconsapevolmente descritto solo i movimenti puramente meccanici di un sistema che sostituisce con facilità l'alzarsi al cadere, la vita alla morte, perché sono tutti ugualmente privi di peso referenziale." (83)

Simbolicamente, la caduta di *Column* segna la fine del modernismo: l'irruzione della storia nella scultura – foss'anche per il solo fatto che quella colonna rappresenta la storia della sua caduta – segna una rottura traumatica con l'otticalità del modernismo. In tal senso, *Column* sembra essere l'inversione speculare del dipinto con cui, secondo Ulrike Ilg, si è aperta la pittura modernista: *Le suicidé* (1877) di Manet, infatti, segnava la fine – di fatto, il suicidio – della pittura di storia e la nascita della pittura pura.<sup>498</sup> L'interpretazione di *Column* nel duplice contesto dell'arte minimalista e dell'opera di Morris ci ha permesso di vedere che quest'ingresso nel tempo coincide con l'irruzione del problema della memoria. La caduta, infatti, segna l'avvio di un'opera incentrata sulle “strategie dell'oblio”, ma proprio per questo ossessionata dal suo ritorno.

Nel 1992, più di trent'anni dopo *Column* (e quasi altrettanti dopo *L-Beams*), *The Drowned and the Saved*, la scultura che Richard Serra installa alla Sinagoga di Stommeln, a Pulheim, in Renania, impiega le forme minimaliste in un monumento alla Shoah (fig. 18 e 19). La ripresa del titolo dell'opera di Primo Levi si combina con quella della sintassi elaborata da Morris. *The Drowned and the Saved* è composta da due travi a L, appoggiate una all'altra a ricostituire l'altare della sinagoga distrutta dai nazisti nel novembre del 1938 durante la “Notte dei cristalli”. Simili nella forma alle *L-Beams*, in realtà esse se ne discostano radicalmente per via della posizione sospesa: il loro equilibrio precario le riconduce piuttosto alla *Untitled (Table)* esposta alla Green Gallery nel 1964.

La vecchia sintassi minimalista ha ora assunto un senso nuovo. Come rileva Hal Foster, la forma dell'opera ricorda quella di un ponte, e cioè il discrimine simbolico (la soglia) che ha separato i morti – i sommersi – dai salvati.<sup>499</sup> Allo stesso tempo, i sommersi e i salvati sono rappresentati dalle due L: si *appoggiano* dunque l'uno all'altro, si sostengono a vicenda<sup>500</sup>. Separati dalla storia, i due ‘frammenti’ – entrambi vittime della sua rovina - sono ora ricomposti in una “relazione significativa”: la scultura reintegra le sue membra in un corpo architettonico più grande: un altare della

---

<sup>498</sup> Ulrike Ilg, “Painted Theory of Art: *Le suicidé* (1877) by Édouard Manet and the Disappearance of Narration”, *Artibus et Historiae*, vol. 23, n. 45 (2002), pp. 179-190. La posizione-cardine della descrizione di *Column* nella storia della scultura moderna di Krauss – all'inizio del primo capitolo sull'arte post-modernista, cioè subito dopo la discussione dell'opera di Caro - sembra sostenere quest'inquadratura (che resta, beninteso, puramente metaforica). Krauss, *Passaggi*, op. cit., p. 205.

<sup>499</sup> Hal Foster, *Richard Serra: Sculpture, 1985–1998*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998.

<sup>500</sup> “Due L ruotate [...] che si appoggiano [*propping*] l'una all'altra così che a ogni metà è *impedito di cadere* in avanti.” Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, op. cit., p. 19 (corsivi miei).

memoria.<sup>501</sup> Non è un caso che *The Drowned and the Saved* sia tra le poche opere di Serra ad essere facilmente visibile a un'osservazione frontale, che sia posta esattamente al centro dello spazio, in una posizione che le conferisce – e che restituisce alla trave a L di *Table* – “pienezza di significato”<sup>502</sup>, e per cui Serra abbia accettato una fotografia ‘gestaltica’, totalizzante.<sup>503</sup> Se i due corpi scultorei si possono – e anzi si devono – leggere *insieme*, è perché la loro ricomposizione segna la cancellazione del passato della loro differenza: per evitare la caduta, bisogna cadere in due. Né è un caso che l'installazione dell'opera sia stata accompagnata dalla pubblicazione di un testo in cui Serra racconta per la prima volta di come avesse tenuto nascoste le sue origini ebraiche (“I was raised in fear, in deceit, in embarrassment, in denial. I was told not to admit who I was, not to admit who I was.”) L'integrazione del trauma nella continuità della propria storia supporta l'opera e le dà significato.<sup>504</sup>

In quest'opera minimalista, come in *Hiroshima mon amour*, la reintegrazione del corpo di chi è sommerso da parte di chi si è salvato comporta l'oblio della “specificità referenziale” degli accadimenti personali e l'elevazione del senso, il sollevamento nell'equilibrio delicato di una storia che, anche se con fatica, sta in piedi.

---

<sup>501</sup> L'altare (*bimah*) dove i fedeli leggevano la Torah. *Ibid.*, p. 21.

<sup>502</sup> “La posizione è significativa [*meaningful*]”. *Ibid.*, 20.

<sup>503</sup> “Molte altre opere di Serra diventano più potenti quando si cammina attorno ad esse; questa sembra richiedere un punto di vista (in questo senso la fotografia è una buona rappresentazione).” *Ibid.*, p. 21.

<sup>504</sup> “I significati [...] sono sostenuti [*propped up*] dal luogo, supportati [*supported*] da questi vari testi periferici.” *Ibid.* Che tutti questi elementi – centralità in relazione all'architettura, completezza ‘fotografica’, riconoscimento biografico, equilibrio e reintegrazione dei corpi – determinino la pienezza del significato memoriale dell'opera, è provato *a contrario* dal fatto che Peter Eisenmann, l'architetto che (inizialmente insieme a Serra) ha progettato l'*Holocaust Memorial* di Berlino (che richiede una passaggio non ‘pittorica’ né fenomenologica in una serie infinita, non totalizzabile, di parallelepipedi minimalisti), ha definito quel memoriale “place of no meaning” (“like a prison or a concentration camp”).



## Conclusion

La fenomenologia ha determinato in larga misura la svolta dell'arte americana degli anni '60, la caduta nel tempo essendo un evento d'importanza capitale per lo sviluppo della modernità artistica. Tuttavia, essa ha preparato *un* tempo e ha ritardato la presa di coscienza di *un altro* che si era affacciato sulla scena nella preistoria del minimalismo. Abbiamo cercato di vedere quali fossero i limiti dell'interpretazione fenomenologica da un punto di vista storico, e di vedere in che misura la sua applicazione a temporalità diverse rischia di ridurre la complessità delle singole esperienze artistiche.

Se la distinzione tra fenomenologia e psicanalisi, nonché la particolarità della teoria del trauma all'interno di quest'ultima, impediscono la lettura di un evento scultoreo traumatico come *Column*, ancora più fuorviante si dimostra l'incorporazione di una componente "significativa" nella stessa teoria del trauma. Un'analogia contesa tra un principio simbolico e uno traumatico, e più precisamente tra identificazione e letteralità dell'evento, ha infatti "scosso" i *trauma studies*. In *Trauma: A Genealogy* Ruth Leys ha portato questa divisione *all'interno* della sua interpretazione. Secondo Leys, la spiegazione delle nevrosi traumatiche ha oscillato, sin da Freud, tra due modelli diversi. Da una parte, il modello "mimetico" presuppone l'identificazione della vittima con l'aggressore e la tendenza isterica a mimare o imitare altri disordini. L'"architragma dell'identificazione" affonderebbe le sue radici nello studio dell'isteria, e sarebbe dunque legata dall'origine all'ipnosi: "il trauma è stato quindi compreso come un'esperienza d'imitazione e identificazione ipnotica – quel che io chiamo *mimesis*."<sup>505</sup> Dall'altra parte, l'interpretazione "antimimetica", di cui Leys considera Caruth il principale rappresentante, vede il trauma "come se fosse un evento puramente esterno".<sup>506</sup> Questa "dicotomia" ha un'importanza centrale da un punto di vista storico: il presupposto della teoria mimetica è la falsificabilità della memoria, mentre al

---

<sup>505</sup> Leys, *Trauma*, *op. cit.* p. 8.

<sup>506</sup> *Ibid.* p. 10.

contrario, secondo la teoria antimimetica, il ritorno ossessivo del trauma rimosso o mancato è “assolutamente *fedele* all’evento [*absolutely true to the event*]”.<sup>507</sup>

L’argomento centrale di *Trauma: A Genealogy* è però doppiamente problematico: anzitutto perchè Leys tradisce la neutralità “archelologica” del suo studio per *prendere posizione* nella stessa “genealogia” che pretende di ricostruire, e cioè per difendere uno dei due orientamenti che la strutturano, e screditare l’altro. Di lì la sua feroce critica a *Unclaimed Experience*: sulla base della teoria dell’identificazione, Leys rifiuta il “pathos of the literal” di Caruth e la sua concezione della storia come “cronaca” a favore di una lettura che sospende l’evento negandogli drasticamente (e drammaticamente) qualsiasi gravità, qualunque specificità referenziale:

Da questa prospettiva, l’« evento » traumatico è ridefinito come ciò che, proprio perchè scatena il « trauma » dell’identificazione emotiva, a rigore non può essere definito un evento poiché non avviene sulla base di una distinzione tra soggetto e oggetto.<sup>508</sup>

L’estesa e altrettanto dura critica a cui Shoshana Felman ha a sua volta sottoposto lo studio di Leys mette in evidenza l’“aberrazione” di una teoria che nega la letteralità dell’evento e che con leggerezza la sospende tra virgolette (“evento”, “trauma”).<sup>509</sup> Come nota Felman, in una sorta di eccesso archeologico Leys ricorre alle teorie freudiane il cui abbandono segna la nascita della psicanalisi. Inoltre, concentrandosi quasi esclusivamente sul trauma sessuale, ignora quasi del tutto la riflessione sulla storia, sulla civiltà, sulla guerra dell’ultimo Freud.<sup>510</sup> Si potrebbe aggiungere che la formulazione della teoria dell’“identificazione con l’aggressore”, che tanta importanza ha per Leys, è successiva a Freud, essendo dovuta a sua figlia Anna. Se la teoria di Leys “manca [*misses*] tutto della realtà del trauma”, è certo anche perché, saltando dalla teoria della seduzione a quella dell’identificazione con l’aggressore, Leys “manca” completamente il ‘corpo’ freudiano della psicanalisi. Nella misura in cui elimina

---

<sup>507</sup> Cathy Caruth, a cura di, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5.

<sup>508</sup> Leys, *Trauma*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>509</sup> Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002, pp. 175-182.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 179.



l'irriducibile letteralità del trauma, il libro di Leys finisce per essere “un libro che non riconosce eventi (e in cui, di conseguenza, non succede niente)”.<sup>511</sup>

I romanzi di Beckett e di Robbe-Grillet rendono evidente il fatto che se la letteralità non può essere negata (come abbiamo visto, sono stati in particolare Cavell e Barthes ad insistere sulla centralità del letterale nella loro opera), essa non è però sufficiente a rendere conto della struttura dell'opera. L'evento non rimane mai isolato ma viene esteso al tessuto narrativo il cui lavoro di figurazione si articola precisamente attraverso assenze, tagli, cadute, permutazioni. In *Company*, le strutture della significazione (permutazione, verticalità ecc) individuate già in *Fin de partie* si riempiono di un contenuto biografico (ma non autobiografico). È allora impossibile stabilire la direzione della scrittura, e dire cioè se i contenuti d'esperienza – per quanto finzionali – determinino e configurino le strutture della parola o se, all'inverso, quest'ultime permettano e inducano la ‘crescita’ dei primi. Il fatto che in Beckett la parola si dia come confusione di tempi ci ha portato a mettere in questione l'assunto di Caruth secondo il quale il testo registra l'impatto del trauma letteralmente nei vuoti e nelle ripetizioni, e in genere in elementi che spaccano la continuità del tessuto narrativo.

Abbiamo allora cercato di integrare alla teoria del trauma di Caruth la sua riflessione precedente su temi specificamente letterari. Il capitolo quarto di *Unclaimed Experience* è il luogo dove convergono le riflessioni precedenti di Caruth: vi sono sviluppati i temi della caduta e della gravità, che continuano la riflessione sul concetto freudiano di “appoggio” elaborato a partire dalla poesia di Wordsworth. Se il *Preludio* associa la crescita del bambino alla nascita dello spirito poetico, in Beckett la rescissione del legame con la madre determina il fallimento della transizione verso il linguaggio

---

<sup>511</sup> *Ibid.*. Pur senza voler cadere nella retorica di Anne Chave, in uno studio sul rapporto tra minimalismo e trauma è inevitabile menzionare il fatto che Leys è la moglie di Michael Fried, e che i loro ‘attacchi alla letteralità’ fanno inevitabilmente coppia. Se Leys rimprovera ripetutamente (ossessivamente) alla teoria di Caruth di “nascondere” le sue origini nel pensiero di de Man, a cui ha dedicato un libro, perché non pensare che il suo libro “nasconde” quelli di Fried, a cui è dedicato? Per avere più di un sospetto, basterebbe vedere quale teoria Leys deduce dallo “spettro più ampio degli scritti di Freud” che Caruth avrebbe “ignorato”: “Freud e i suoi contemporanei sono ritenuti aver oscillato tra due nozioni contrastanti di rappresentazione: uno definito in termini di una “teatralità rappresentativa [representative theatricality]” che sottolinea nozioni di auto-distanziamento speculare e ricordo conscio nel trauma; l'altra definita in termini di una “mimesi” originaria e affettiva o identificazione che enfatizza nozioni di assorbimento [*absorption*] nonspeculare in uno scenario traumatico che è immemorabile non per via di un crollo costitutivo di ogni rappresentazione ma perché quello scenario è indisponibile per un certo *tipo* di rappresentazione – l'auto-rappresentazione teatrale – e perciò per la memoria conscia.” Leys, *Trauma*, *op. cit.*, p. 275. Il “paradigma antimimetico” di Caruth dunque è rifiutato per far spazio a un'altra dicotomia, ad un'altra oscillazione, quella tra “*absorption*” e “*theatricality*”...

figurato. *Company* sembra allora mettere in discussione la distinzione tra trauma adulto e trauma edipico stabilita dallo stesso Freud, e che secondo Caruth resta uno dei problemi centrali della teoria del trauma. Poichè l'evento si allontana nel passato, si spinge verso l'origine, tende all'immemorabile, si può dire che in Beckett l'infanzia diventa un luogo simbolico, una forma simbolica del 'disastro' (il corrispettivo di quello che secondo Moretti la gioventù è nel romanzo di formazione). La pervasività della figura della caduta e della gravità sono i sintomi del collasso di senso letterale e figurato e indicano che qui non avviene ciò che avveniva in Wordsworth ("The props of my affections were remov'd,/ And yet the building stood, as if sustain'd/ By its own spirit!") Questo fallimento determina l'incompatibilità tra l'esperienza traumatica e la costruzione simbolica individuata da Freud nel gioco del rocchetto.

In letteratura dunque la distinzione di Freud non può applicarsi perchè l'evento perde una precisa collocazione temporale. Come rileva Geoffrey Hartmann, "l'idea che il trauma demarchi il tempo, producendo un'infrazione nel suo corso omogeneo, induce un mito della collocazione temporale [*a myth of temporal location*]":

La teoria non dovrebbe insistere, in particolare, sulla fatto che la ferita psichica sia situata [*located*] in un evento biografico distinto [*single*] (la precoce morte della madre di Wordsworth, per esempio), una ferita occultata da meccanismi [*devices*] che devono essere ripuliti [*cleared away*] come se fossero strutture difensive. Anche laddove i testi stessi riferiscono una causa distinta, gli interpreti dovrebbero essere prudenti e non permettere a quelle che potrebbero essere memorie-schermo o fantasmi, di distrarli dalla temporalità dell'evento traumatico, il suo colpo doppio e raddoppiato. Oltre a un evento scatenante che può avvenire molto dopo l'evento originante, ci sono *shoc* retroattivi (la dimensione *après-coup*) che complicano qualunque affresco monocausale di quel 'primo' avvenimento.<sup>512</sup>

Spostando significativamente le virgolette di Leys dall'avvenimento alla sua collocazione (*location*) nel tempo (*'first' happening*), Hartmann evidenzia che il testo letterario non è un sistema difensivo che contiene un evento individuabile e che può esserne rescisso: non è cioè possibile ripristinare l'evento spazzando via e ripulendo il

---

<sup>512</sup> Geoffrey Hartman, "Trauma Within the Limits of Literature", *European Journal of English Studies*, vol. 7, n. 3 (2003), pp. 257-274 (267).

testo dalle strutture difensive. Come ha mostrato *Gradiva*, al di fuori di esse non ci sono né testo, né storia. Così concepito da una teoria “terapeutica”, il lavoro critico è ricondotto all’interpretazione psicanalitica, ed ad un’interpretazione *completa* (nei termini di Freud “terminabile”). Come osserva Luckhurst, la teoria biologica di van der Kolk prevede che

un terapeuta *tirerà i fili* di questa immagine ‘fuori-contesto’ e finirà per trovare, inciso in condizioni intatte, l’evento traumatico [a therapist will *pull at the threads* of this ‘context-free’ image and will eventually uncover, engraved in pristine form, the traumatic event].<sup>513</sup>

Si vede bene che il tipo di teoria che ambisce a farlo ricade, anche se in modo diverso, nell’errore di negare la gravità, credendo di poter redimere il testo finzionale isolando la ferita, localizzando ed estraendo il proiettile (nella metafora di Ruth Kluger)., Paradossalmente, però, Caruth non è caduta in questo errore: anzitutto perchè ha limitato l’impatto letterario del trauma nel suo studio (studiando solo *Hiroshima mon amour*); poi perchè il testo che ha analizzato non si conforma al modello letterale elaborato nel resto del libro. Piuttosto che applicare una teoria letteralmente “limitativa”, Caruth ha preferito ‘tradirla’. In sostanza, pur senza negare la letteralità dell’evento e della sua rappresentazione e senza cadere nell’illimitazione esistenzialista e metafisica di Blanchot, bisogna riconoscere l’impossibilità di individuare l’evento “patogeno”. Che il testo sia già malato, o ancora convalescente, cambia poco: ciò che conta è che la sua cura non c’è né deve esserci, perchè tutto il testo ne è contagiato e perchè non è questo il compito dell’interpretazione.

Se i testi di Beckett legano insieme il letterale e il figurato, i romanzi di Robbe-Grillet dimostrano che anche nella ripetizione letterale è impossibile individuare una causa della patologia della scrittura. L’indistinzione di passato e futuro, trauma e proiezione che la caratterizza sembra rispondere al paradosso temporale della coazione a ripetere, che tende al passato dirigendosi nel futuro. Il ruolo che l’animazione dell’immagine e la fissazione assumono in Robbe-Grillet si manifesta nel modo in cui “*gli esseri privi di vita sono esistiti prima di quelli viventi.*” (*ADL*, 63) Abbiamo

---

<sup>513</sup> Luckhurst, *The Trauma Question*, op. cit., p. 149.

ritrovato in Robbe-Grillet la figura del quadro (*cadre*) già all'opera in Beckett (*frame*). Tuttavia, se in Beckett la scrittura finiva per giustapporre (in *Mal vu mal dit*) sullo stesso piano la realtà e l'immaginario come suo "antidoto", il passato della morte e il delirio dell'animazione, in Robbe-Grillet questa separazione assume una dimensione nuova. Ad essere separate e giustapposte, ora, sono proprio la teoria che postula un romanzo senza passato (che soffre dunque di una patologia inversa rispetto a quella biografico-causale di Hartmann) e la pratica di un romanzo che non può affermarsi che a partire da esso. Lo stesso Robbe-Grillet prese coscienza di quanto la descrizione esaustiva dei suoi romanzi contenesse il delirio. Se dunque si pone nella sua opera una doppia divisione, tra primo e secondo Robbe-Grillet, è perchè entrambi vivono e coesistono all'interno delle stesse opere.

Nell'ultimo capitolo, infine, abbiamo visto come Caruth individui *nella critica* il delirio che esclude dal testo letterario (e che sembra inestricabile dalle pagine di Beckett e Robbe-Grillet). Nella dinamica tra la letteralità dell'opera e le resistenze della (e alla) teoria, la teoria di Caruth trova forse il terreno più fertile. La sua lettura critica delle biografie tradizionali di Kleist e del progetto filosofico di Kant alla luce della figura del corpo in caduta si è rivelata indispensabile per capire come la teoria artistica che ha accompagnato il minimalismo ha negato la caduta della scultura risollemandola e redimendola in una danza fenomenologica. Se la teoria di Robbe-Grillet nega il delirio contenuto nei suoi romanzi, quella di Morris 'delira' negando la letteralità dell'evento scultoreo. Se la scrittura di Beckett sembra eludere il problema della teoria posto da Robbe-Grillet e Morris è perchè in realtà, come si è visto, essa ha incorporato l'atto di 'dis-lettura' nel testo letterario.

## **IMMAGINI**





Fig. 1. Frank Stella, *Mas o menos (More or Less)*, 1964.



Fig. 2. Frank Stella, *Le niveau de Rameau*, 1962.

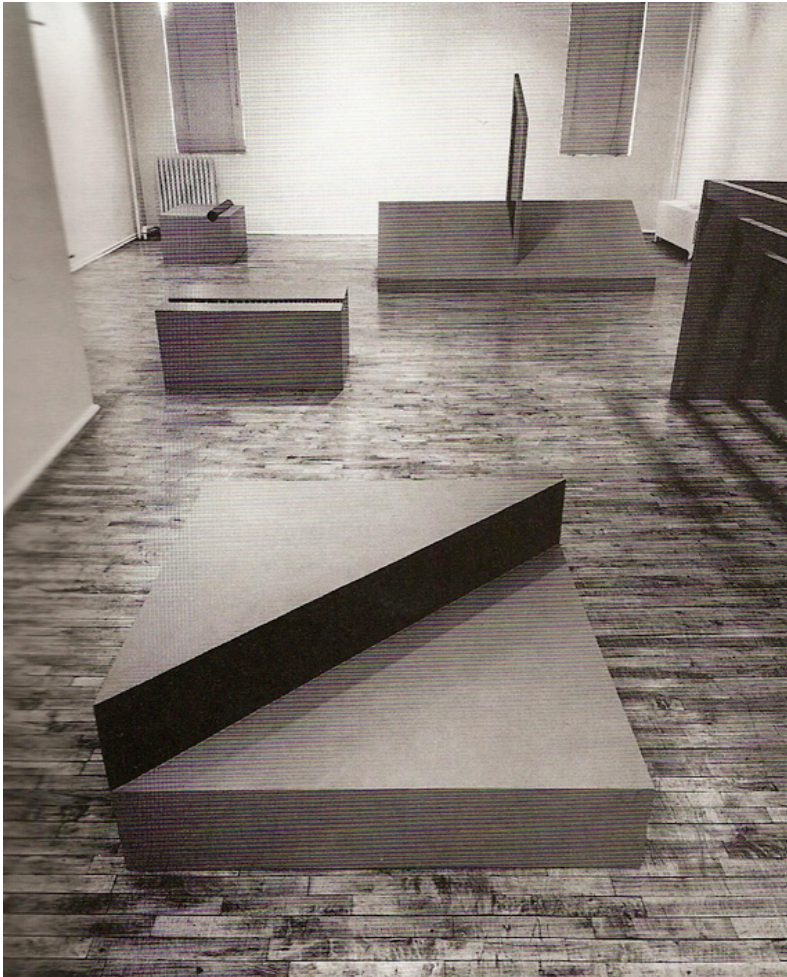


Fig. 3. Donald Judd, *Personale alla Green Gallery di New York*, 1963

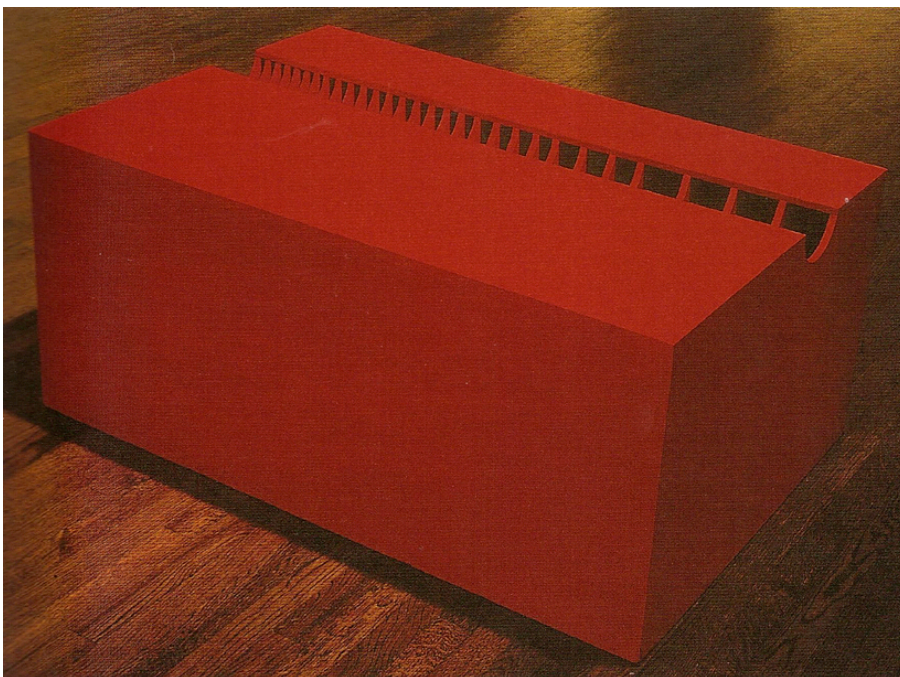


Fig. 4. Donald Judd, *Untitled ("Record Cabinet")*, 1963.



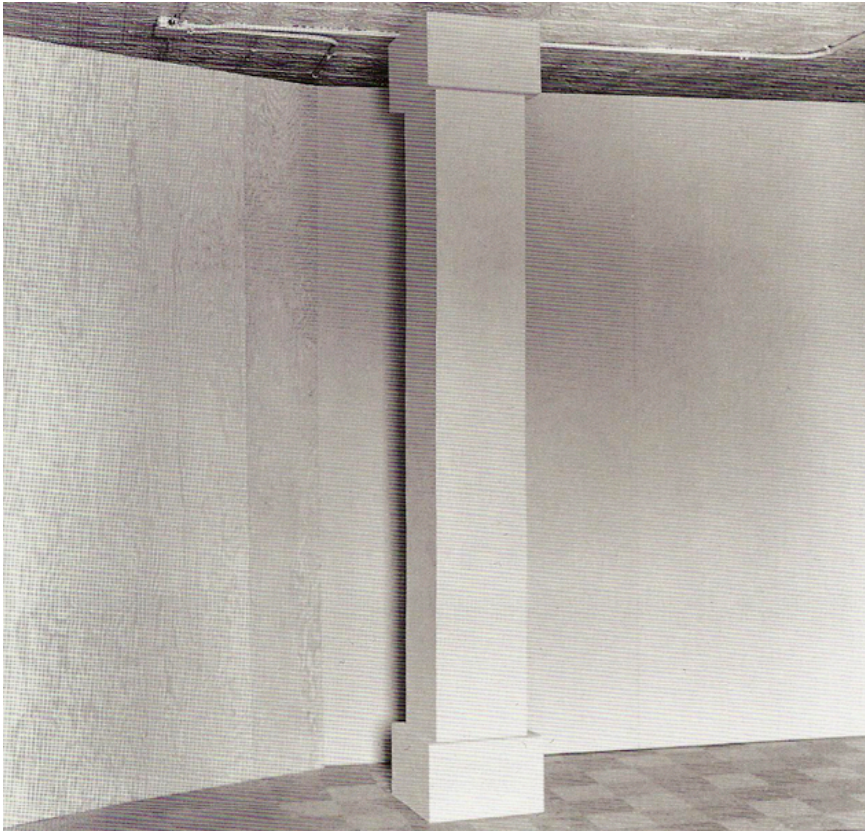


Fig. 5. Robert Morris, *Untitled (Column)*, con base e capitello, 1961 (distrutta).

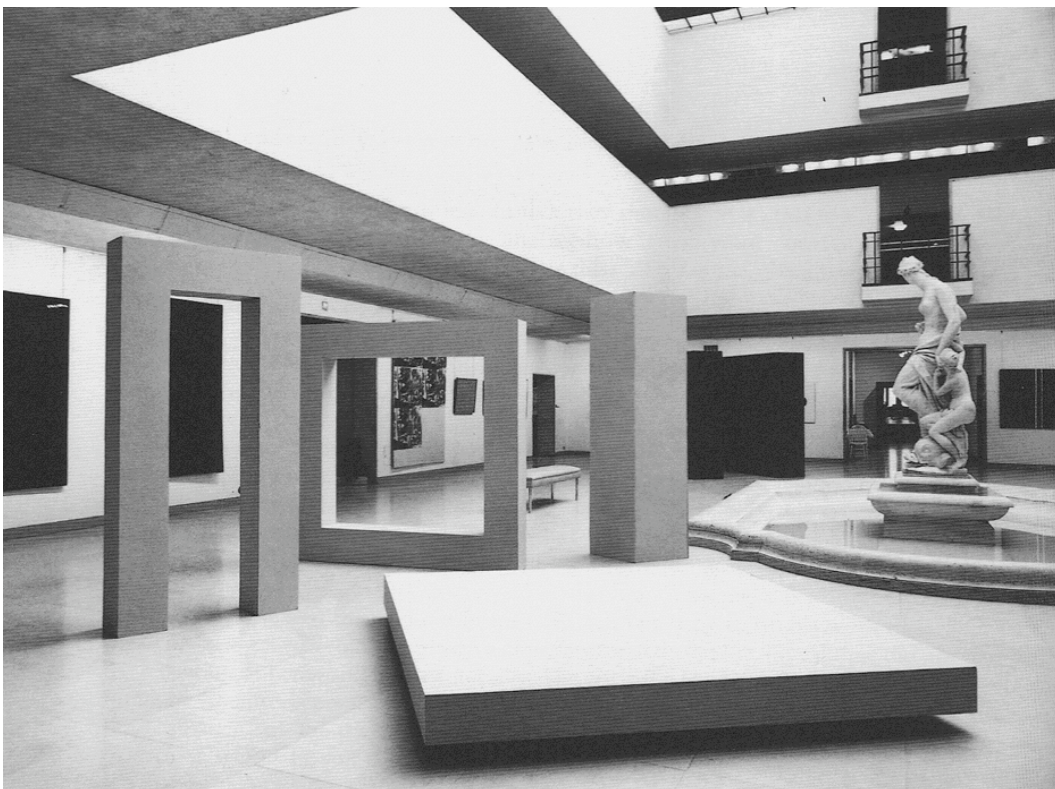


Fig. 6. "Black, White and Grey", Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., 1964.

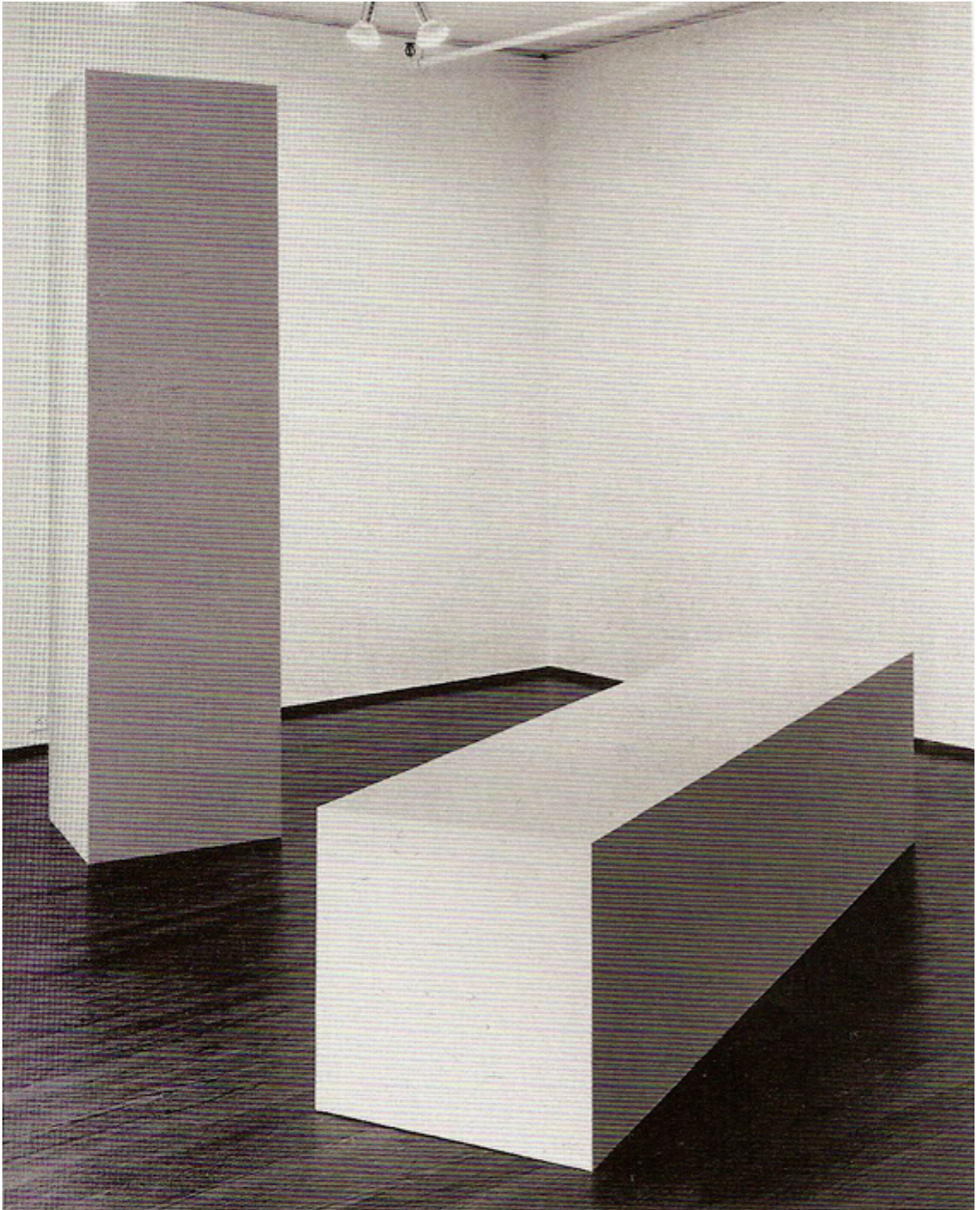


Fig. 7. Robert Morris, *Untitled (Two Columns)*, 1961 (distrutta, ricostruita nel 1973).

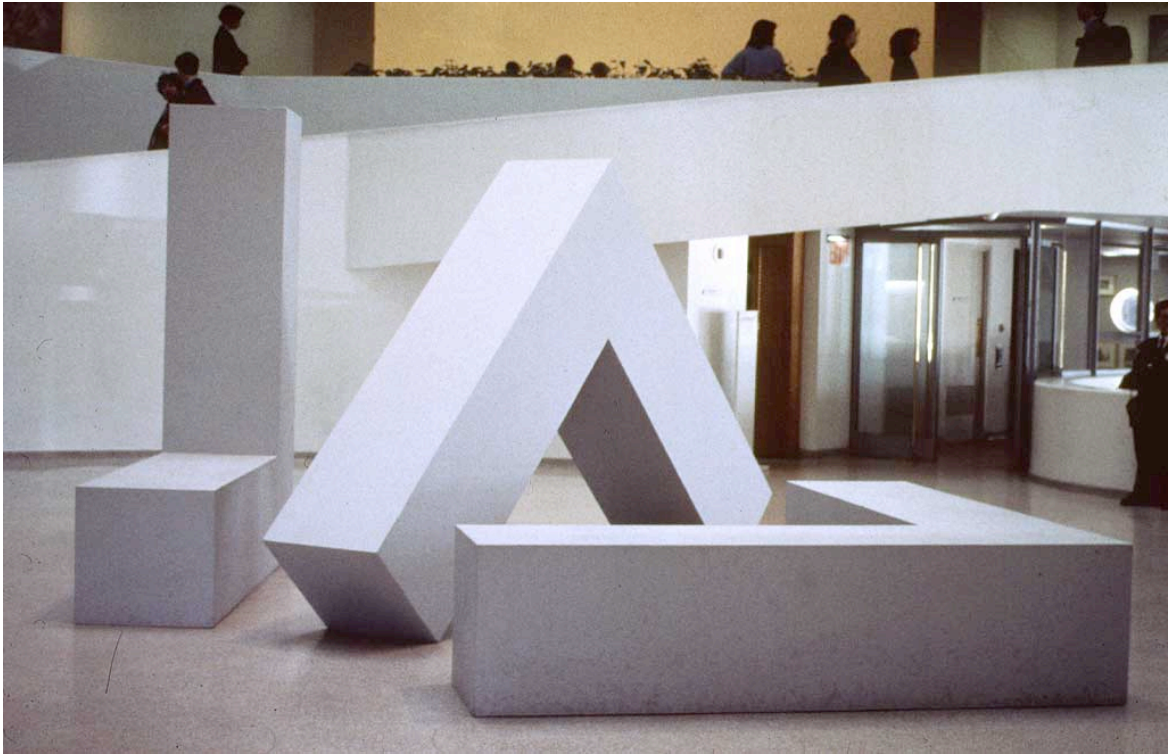


Fig. 8. Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965

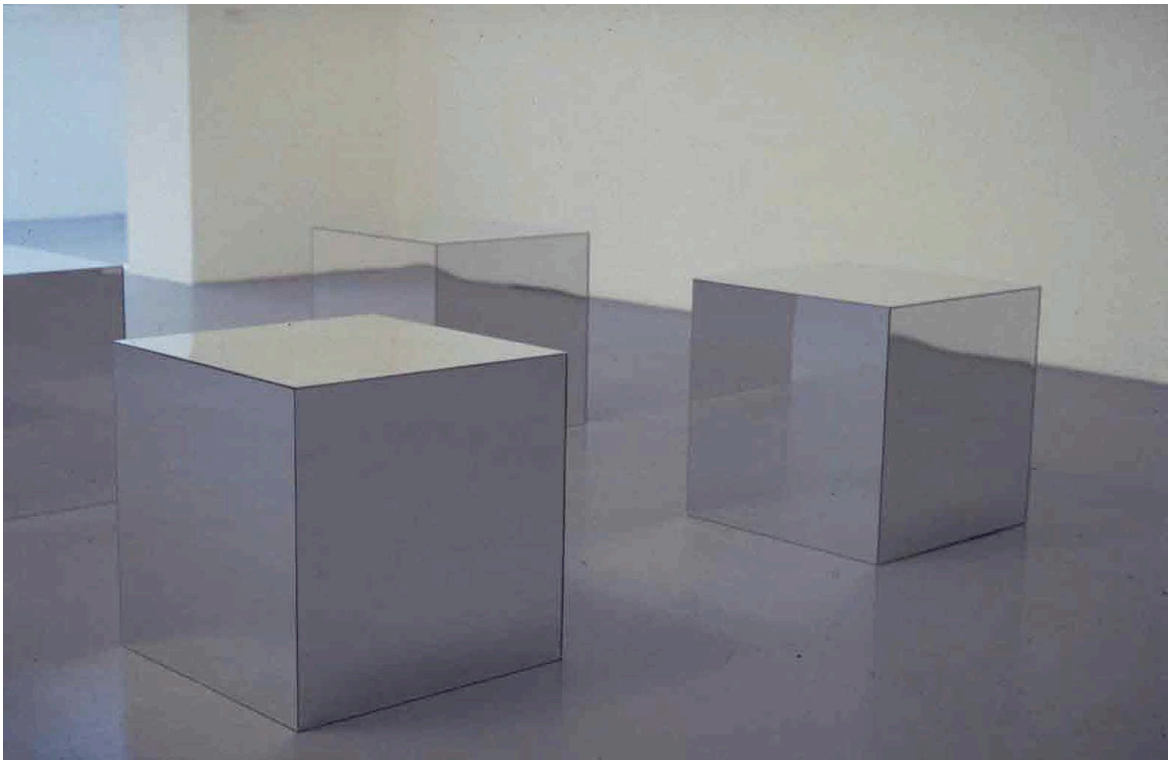


Fig. 9. Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*, 1965.

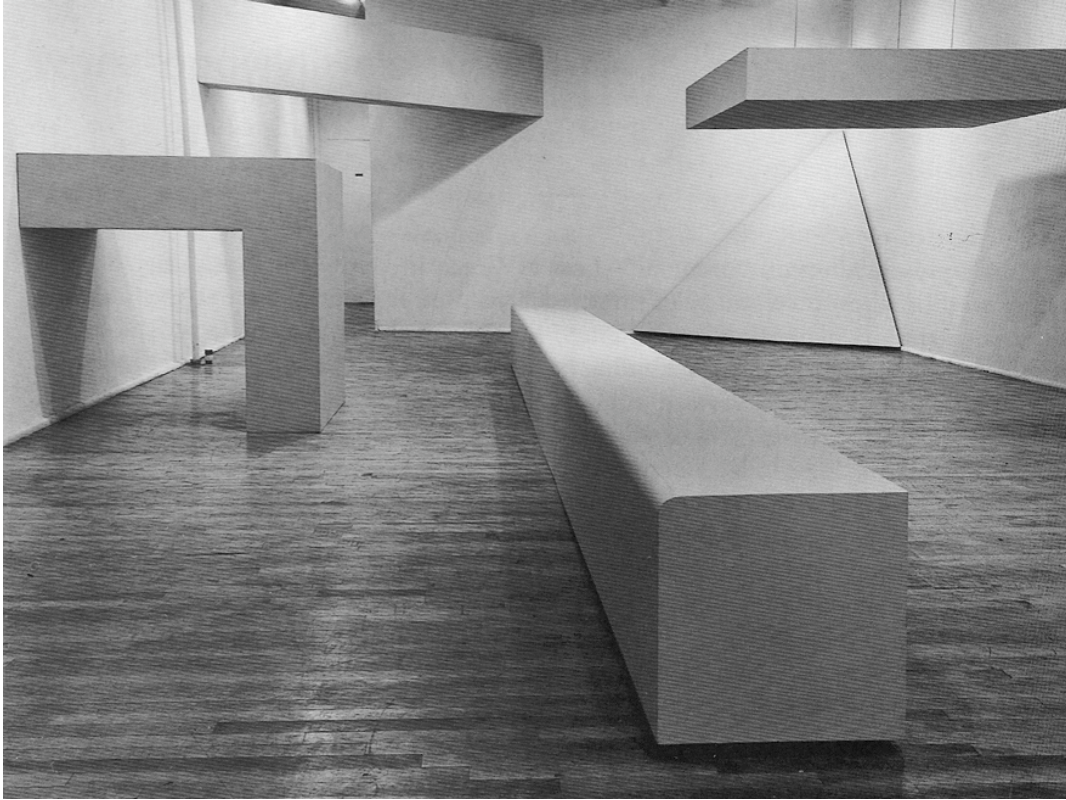


Fig. 10. Robert Morris, Personale alla Green Gallery, New York, 1964.

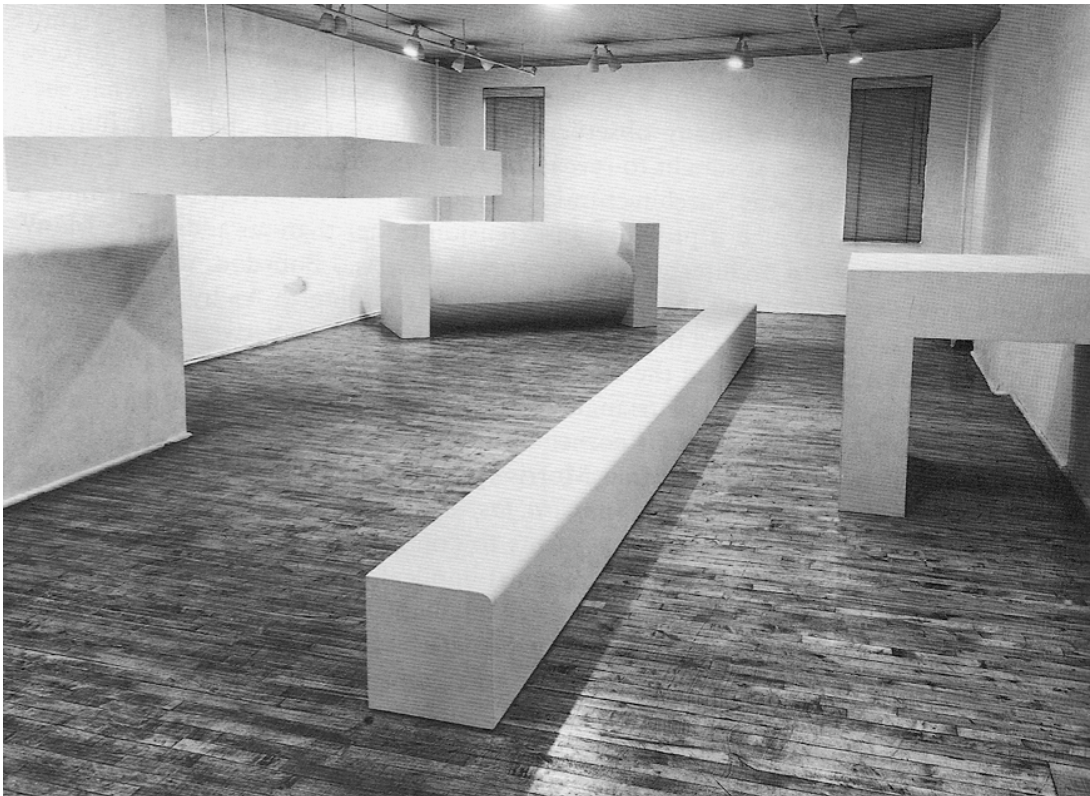


Fig. 11. Robert Morris, Personale alla Green Gallery, New York, 1964.

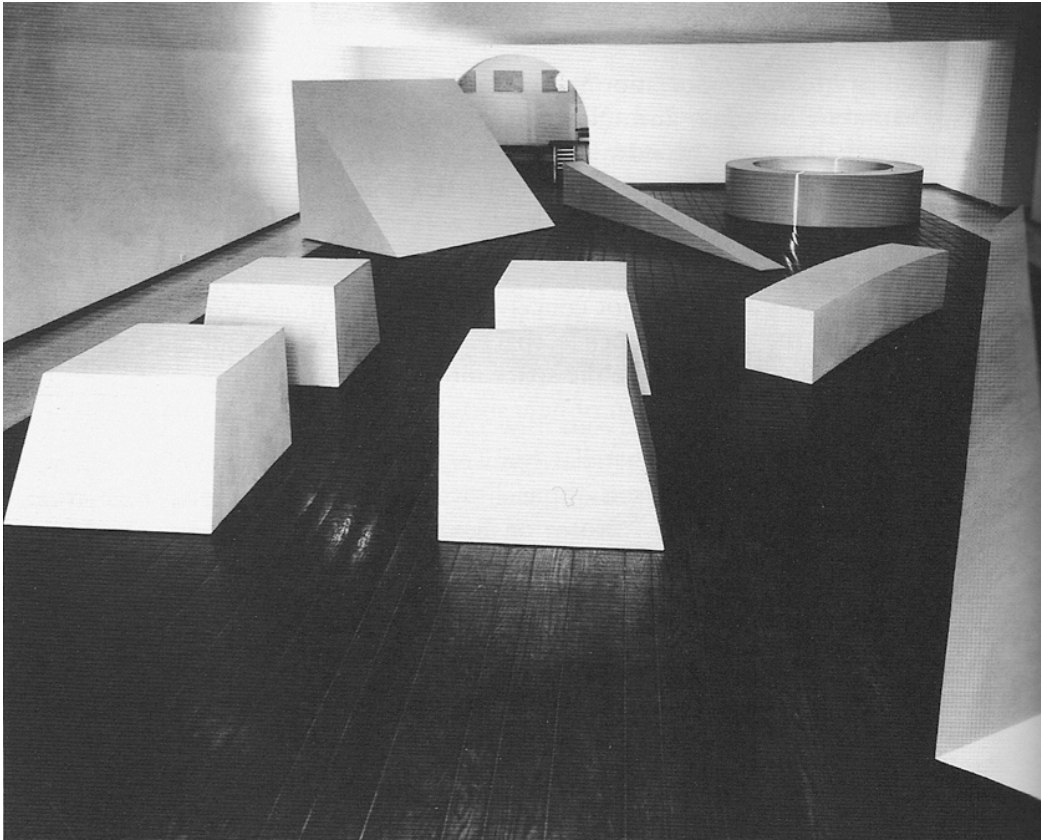


Fig. 12. Robert Morris, *Personale alla Dwan Gallery, New York, 1966.*

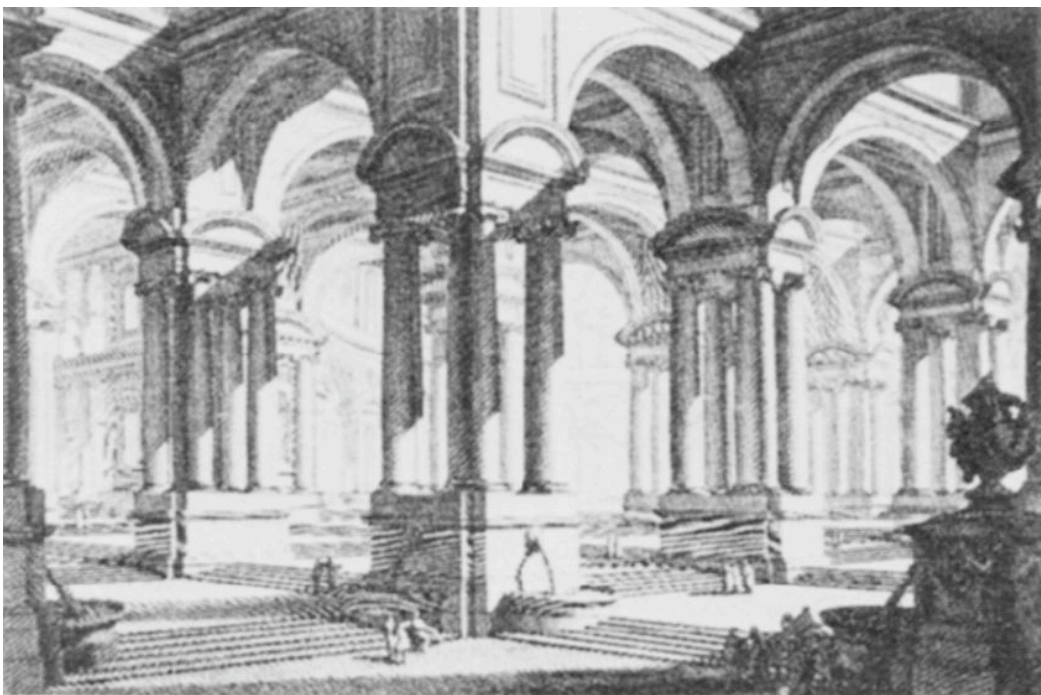


Fig. 13. Giovan Battista Piranesi, *Prima Parte di Architettura e Prospettive, Tavola 11.*

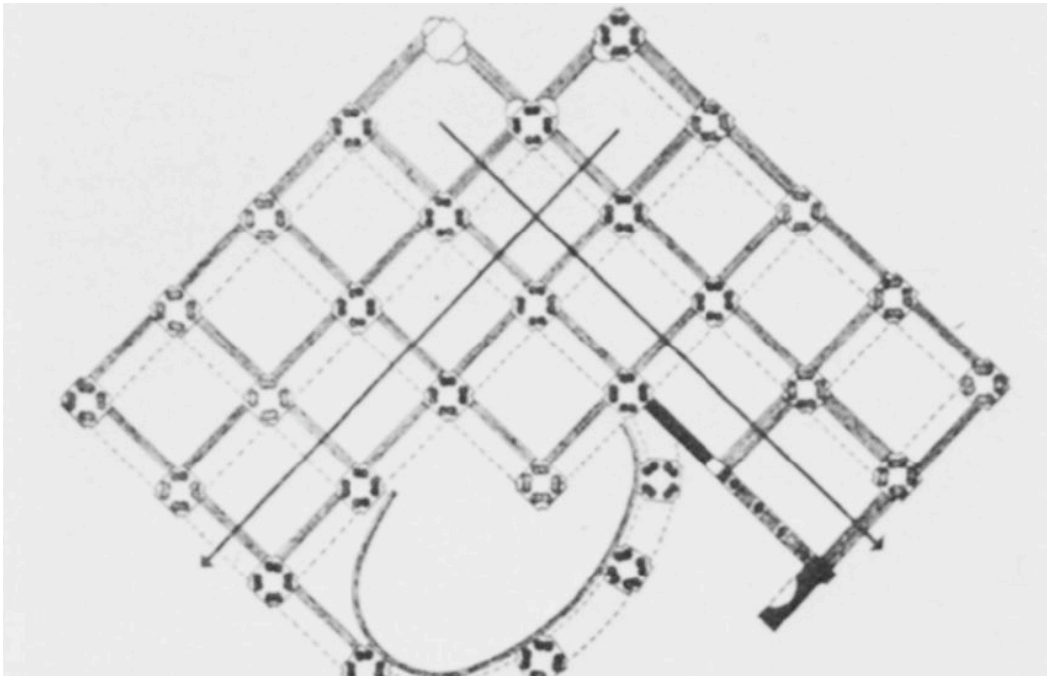


Fig. 14. Giovan Battista Piranesi, Ricostruzione di Uba Vogt-Goknil della tavola 11.

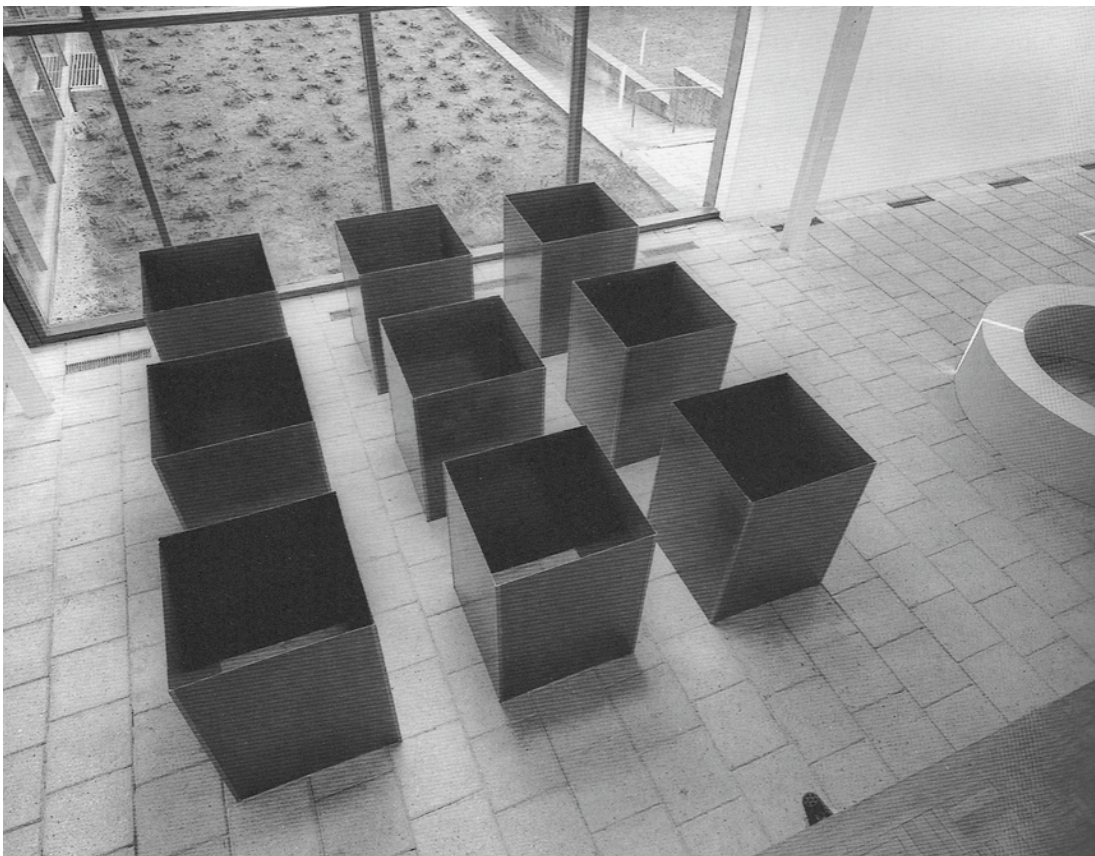


Fig. 15. Robert Morris, *Untitled*, 1967.



Fig. 16. Robert Morris, *Untitled (Felt)*, 1967.

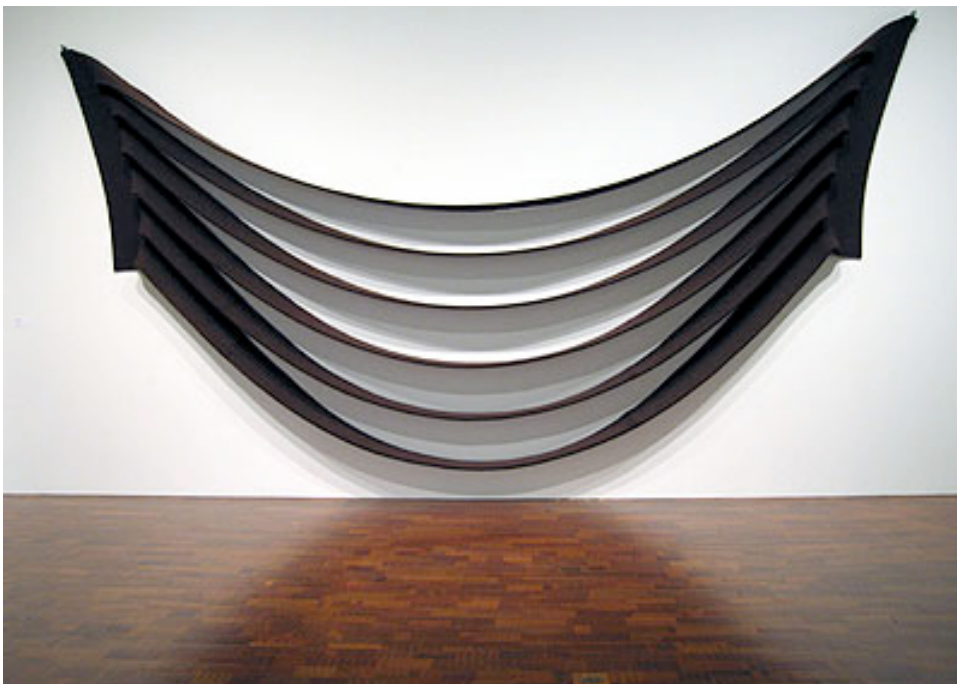


Fig. 17. Robert Morris, *Untitled (Large Felt)*, 1969.



Fig. 18. Richard Serra, *The Drowned and the Saved*, 1993.



Fig. 19. Richard Serra, *The Drowned and the Saved*, 1993.



## BIBLIOGRAFIA

- Ackerman, Alan, "Samuel Beckett's 'Spectres du Noir': The Being of Painting and the Flatness of *Film*", *Contemporary Literature*, vol. 44, n. 3 (2003), pp. 399-441.
- Agamben, Giorgio, *Ciò che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- , *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trad. ingl. di Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- , *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.
- , *Image et mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- , *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Alpaugh, David J., "Negative Definition in Samuel Beckett's *Happy Days*", *Twentieth Century Literature*, vol. 11, n. 4 (1966), pp. 202-210.
- Angel-Perez, Elisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.
- Antin, David, "Art and Information I: Grey Paint, Robert Morris", *Artnews*, vol. 65, n. 2 (1966), pp. 24-60.
- Anzieu, Didier, *Beckett (1992)*, trad. it. di Rosa Maria Salerno, Genova, Marietti, 2001.
- Arasse, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale (1999)*, trad. it. di Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Aumont, Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999.
- Badiou, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.
- Baer, Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002.
- Ball, Karyn, a cura di, "Trauma and Its Cultural Aftereffects", *Cultural Critique*, n. 46 (2000).
- Banfield, Ann, "Beckett's Tattered Syntax", *Representations*, n. 84 (2003), pp. 6-29.

- Bardèche, Marie-Laure, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Barthes, Roland, "Préromans" (1954), in *Œuvres complètes, Tome I (1942-1961)*, Paris, Seuil, 2002, pp. 417-420.
- , *Saggi critici* (1964), a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 2002.
- Basuyaux, Marie-Laure, "Les années 1950: Jean Cayrol et la figure de Lazare", *Acta Fabula, L'idée de littérature dans les années 1950*, URL: <http://www.fabula.org/revue/document61.php>.
- Battcock, Gregory, a cura di, *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968), Berkeley, University of California Press, 1995.
- Beauclair, Michelle, *Albert Camus, Marguerite Duras, and the Legacy of Mourning*, New York, Peter Lang, 1998.
- Beckett, Samuel, *Proust* (1930), trad. fr. di Edith Fournier, Paris, Minuit, 1990.
- , *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.
- , *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.
- , *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
- , *Texts for nothing* (1952), in *The Grove Centenary Edition, Vol. IV, Poems, Short Fiction, Criticism*, New York, Grove Press, 2006, pp. 295-339.
- , *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.
- , *From an Abandoned Work* (1957), in *The Grove Centenary Edition, Vol. IV, Poems, Short Fiction, Criticism*, New York, Grove Press, 2006, pp. 341-348.
- , *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 1960.
- , *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963.
- , *Imagination Dead Imagine* (1965), in *The Grove Centenary Edition, Vol. IV, Poems, Short Fiction, Criticism*, New York, Grove Press, 2006, pp. 361-363.
- , *Watt*, Paris, Minuit, 1968.
- , *L'image* (1970), Paris, Minuit, 1988.
- , "Immobile" (1970), in *Pour finir encore*, Paris, Minuit, 2004, pp. 19-24.
- , *Company* (1980), in *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*, New York, Grove Press, 1996, pp. 3-46.
- , *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981.
- , *Cap au pire* (1982), trad. fr. di Edith Fournier, Paris, Minuit, 1991.

- , *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, a cura di Ruby Cohn, London, John Calder, 1983.
- , *Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. fr. di Edith Fournier, Paris, Minuit, 1992.
- Belau, Linda e Petar Ramadanovic, a cura di, “Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Experience”, *Postmodern Culture*, vol. 11, n. 2 (2001).
- , a cura di, *Topologies of Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory*, New York, Other Press, 2002.
- Bellour, Raymond, “L’interruption, l’instant” (1987), in *L’Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Editions de la Différence, 2002, pp. 108-133.
- Berger, Maurice, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989.
- Bersani, Leo, “Le réalisme et la peur du désir” (1975), in Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 47-80.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Blanchot, Maurice, *Il libro a venire* (1959), trad. it. di Guido Ceronetti e Guido Neri, Torino, Einaudi, 1969.
- , *La scrittura del disastro* (1981), trad. it. di Federica Sossi, Milano, SE, 1990.
- Bogue, Ronald L., “A Generative Phantasy: Robbe-Grillet's "La chambre secrete"”, *South Atlantic Review*, vol. 46, n. 4, (1981), pp. 1-16.
- Bois, Yve-Alain, “A Picturesque Stroll Around *Clara-Clara*”, *October*, vol. 29 (1984), pp. 32-62.
- , “Painting: The Task of Mourning” (1986), in *Painting as Model*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990, pp. 229-244.
- , “Painting as Trauma” (1988), in Christopher Green, a cura di, *Picasso’s Les Demoiselles d’Avignon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 31-54.
- Bois, Yve-Alain e Rosalind Krauss, *L’informe* (1997), trad. it. di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du Cinéma-Éditions de l’Étoile, 1987.

- Boulter, Jonathan, "Does Mourning Require a Subject? Samuel Beckett's *Texts for Nothing*", *Modern Fiction Studies*, vol. 50, n. 2 (2004), pp. 332-350.
- Bozal, Valeriano, *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Siruela, 2004.
- Brooke-Rose, Christine, "The Real as Unreal", in *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Brooks, Peter, "Freud's Masterplot", *Yale French Studies*, n. 55/56 (1977), pp. 280-300.
- , *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), trad. it. di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995 (2004).
- Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, London, Versus, 2002.
- Burgin, Victor, *The Remembered Film*, London, Reaktion Books, 2004.
- Cacciari, Massimo, "La porta aperta", in *Icone della Legge*, Adelphi, Milano, 1985, pp. 56-137.
- Cadava, Eduardo, "Lapsus Imaginis: The Image in Ruins", *October*, vol. 96 (2001), pp. 35-60.
- Caruth, Cathy, "Past Recognition: Narrative Origins in Wordsworth and Freud", *Modern Language Notes*, vol. 100, n. 5 (1985), pp. 935-948.
- , "« Unknown Causes »: Poetics Effects", *Diacritics*, vol. 17, n. 4 (1987), pp. 78-85.
- , "The Force of Example: Kant's Symbols", *Yale French Studies*, n. 74 (1988), pp. 17-37.
- , *Empirical Fictions: Locke, Kant, Woodsworth, Freud*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- , "An Interview with Jean Laplanche" (1994), in Linda Belau e Petar Ramadanovic, a cura di, *Topologies of Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory*, New York, Other Press, 2002, pp. 102-126.
- , a cura di, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- , *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- , "The Claims of the Dead: History, Haunted Property, and the Law", *Critical*

- Inquiry*, vol. 28, n. 2 (2002), pp. 419-441.
- Cavell, Stanley, "Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's *Endgame*", in *Must We Mean What We Say?*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1979 (2° ed. 2003), pp. 115-162.
- Chase, Cynthia, *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Chave, Anna C., "Minimalism and the Rhetoric of Power", *Arts Magazine*, vol. 64, n. 5 (1990), pp. 44-63.
- , "Minimalism and Biography", *The Art Bulletin*, vol. 82, n. 1 (2000), pp. 149-163.
- Chatman, Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1980), trad. it. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche, 1981.
- Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.
- Cooke, Lynne, "Minimalism Reviewed", *The Burlington Magazine*, vol. 131, n. 1038 (1989), pp. 641-645.
- Critchley, Simon, "Who Speaks in the Work of Samuel Beckett?", *Yale French Studies*, n. 93 (1998), pp. 114-130.
- Crow, Thomas, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol (1990)", in *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 49-65.
- Dallenbach, Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla "myse en abyme"* (1977), trad. it. di Bianca Concolino Mancini, Parma, Pratiche, 1994.
- Daney, Serge, "Le travelling de *Kapo*" (1992), in *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994, pp. 15-39.
- de Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- de Duve, Thierry, "Time Exposure and the Snapshot: The Photograph as Paradox," *October*, vol. 5 (1978), pp. 113-25.
- de Man, Paul, "Phenomenality and Materiality in Kant", in Gary Shapiro e Alan Sica, a cura di, *Hermeneutics: Questions and Prospects*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984.
- , *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.
- , *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

- Deleuze, Gilles, *Logica del senso* (1969), trad. it. di Mario De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 2005.
- , *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1983.
- , “L'épuisé”, in Samuel Beckett, *Quad, et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, pp. 55-106.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), trad. it. di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 1975 (2° ed. 2002).
- Derrida, Jacques, *Della grammatologia* (1967), a cura di Gianfranco Dalmaso, Milano, Jaca Book, 1969 (2° ed. 1998).
- , *Speculare – “su Freud”* (1980), trad. it. di Leone Gazziero, Cortina, Milano, 2000.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- , *Aprire Venere. Nudità, crudeltà, sogno* (1999), trad. it. di Stefano Chiodi, Einaudi, Torino, 2001.
- , *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- , *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantomes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2003.
- , “Q comme Quad”, in *Objet Beckett*, a cura di Marianne Alphanand e Natalie Léger, Paris, Imec Éditeur /Centre Georges Pompidou, 2007.
- , *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (1997), Paris, Minuit, 2008.
- Dubois, Page, “Oedipus as Detective: Sophocles, Simenon, Robbe-Grillet”, *Yale French Studies* n. 108 (2005), pp. 102-115.
- Elmer, Jonathan, Mary Jacobus, Petar Ramadanovic e Lyndsey Stonebridge, a cura di, “Trauma and Psychoanalysis”, *Diacritics*, vol. 28, n. 4 (1998).
- Felman, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- , *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou la séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980.
- , *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002.
- Felman, Shoshana e Laub, Dori, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.

- Fer, Briony, *On Abstract Art*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- , *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- Ferguson, Frances, *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, London, Routledge, 1992.
- Fineberg, John, “Robert Morris Looking Back: An Interview,” *Arts Magazine*, vol. 55, n. 1 (1980), p. 111-113.
- Flaubert, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1965.
- Foster, Hal, “Death in America”, *October*, vol. 75 (1996), pp. 37-59.
- , *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004.
- Foster, Kurt W. e Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di Monica Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Frank, Joseph, “Spatial Form in Modern Literature”, *Sewanee Review*, vol. 53 (1945).
- , “Spatial Form: An Answer to Critics”, *Critical Inquiry*, vol. 4, n. 2. (1977), pp. 231-252.
- , “Spatial Form: Some Further Reflections”, *Critical Inquiry*, vol. 5, n. 2. (1978), pp. 275-290.
- Freud, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni, Opere, vol. 3, 1899*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- , “Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio” (1905), in *Opere, vol. 5, Il motto di spirito e altri scritti, 1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 7-211.
- , *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- , “Delirio e sogni nella *Gradiva* di W. Jensen” (1906), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 459-539.
- , “Il romanzo familiare dei nevrotici” (1908), in *Opere, vol. 5, Il motto di spirito e altri scritti, 1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 469-474.

- , “Ricordare, ripetere, perlaborare” (1914), in *Opere, vol. 7, Totem e tabù e altri scritti, 1912-1914*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 353-361.
- , “Introduzione alla psicanalisi” (1915-17), in *Opere, vol. 8, Introduzione alla psicanalisi e altri scritti, 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000., pp. 191-611.
- , “Lutto e malinconia” (1917), in *Opere, vol. 8, Introduzione alla psicanalisi e altri scritti, 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 102-118.
- , *Al di là del principio di piacere* (1920), Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- , “Il disagio della civiltà” (1929), *Opere, vol. 10, Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti, 1924-1929*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 557-630.
- , “Lettera a Zweig del 30 settembre 1934“, in Sigmund Freud e Arnold Zweig, *Lettere sullo sfondo di una tragedia, 1927-1939*, a cura di David Meghnagi, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 128-129.
- , *L'uomo Mosé e la religione monoteistica. Tre saggi* (1937), Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- , “Costruzioni nell'analisi” (1937), in *Opere, vol. 11, L'uomo Mosé e la religione monoteistica e altri scritti, 1930-1938*, pp. 541-552.
- Fried, Michael, “Art and Objecthood” (1967), in Battcock, Gregory, a cura di, *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968), Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 116-147.
- , *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- , *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- Genette, Gérard, “Vertigine immobile”, in *Figure I* (1966), trad. it. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1988, pp. 63-82.
- , “Frontiere del racconto”, in *Figure II* (1969), trad. it. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972, pp. 23-41.
- Ginzburg, Carlo, “Mitologia germanica e nazismo” (1984), in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 210-238.
- , “Decifrare uno spazio bianco”, in *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 109-126.



- Girard, René, *Dostoevskij dal doppio all'unità* (1953), trad. it. di Roberto Rossi, Milano, SE, 1996.
- Godfrey, Mark, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- Gontarski, Stanley E., "The Conjuring of Something Out of Nothing: Samuele Beckett's "Closed Space" Novels", in Samuel Beckett, *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*, New York, Grove Press, 1996, pp. vii-xxviii.
- Goulet, Alain, *Le parcours moebien de l'écriture. Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Les Lettres Modernes, 1982.
- Green, André, "Le temps mort" (1975), in *La diachronie en psychanalyse*, Paris, Minuit, 2000, pp. 137-144.
- Greenberg, Clement, "The New Sculpture" (1958), in *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961.
- Gross, Kenneth, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Grossman, Evelyne, *L'esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998.
- , *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004.
- Guerin, Frances e Roger Allas, a cura di, *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, London, Wallflower Press, 2006.
- Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Harries, Karsten, "Building and the Terror of Time" *Perspecta*, vol. 19 (1982), pp. 58-69.
- , "Theatricality and Re-Presentation", *Perspecta*, vol. 26 (1990), pp. 21-40.
- Hartman, Geoffrey, "Trauma Within the Limits of Literature", *European Journal of English Studies*, vol. 7, n. 3 (2003), pp. 257-274.
- Heffernan, James, "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, vol. 22, n. 2 (1991), pp. 297-313.
- Herman, Judith, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books, 1997.

- Holtz, William, "Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration", *Critical Inquiry*, vol. 4, n. 2. (1977), pp. 271-283.
- Ilg, Ulrike, "Painted Theory of Art: *Le suicidé* (1877) by Édouard Manet and the Disappearance of Narration", *Artibus et Historiae*, vol. 23, n. 45 (2002), pp. 179-190.
- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- , "The Interplay Between Creation and Interpretation", *New Literary History*, vol. 15, n. 2 (1984), pp. 387-395.
- , "Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions", *New Literary History*, vol. 21, n. 4 (1990), pp. 939-955.
- Jensen, Wilhelm, *Gradiva. Fantasia pompeiana* (1903), in Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 383-455.
- Johnson, Barbara, "Apostrophe, Animation, Abortion", *Diacritics*, vol. 16, n. 1 (1986), pp. 28-47.
- Judd, Donald, "Specific Objects", in *Complete Writings 1959-75*, New York, New York University Press, 1975, pp. 181-189.
- Kaufman, Eleanor, "Falling from the Sky. Trauma in Perec's *W* and Caruth's *Unclaimed Experience*", *Diacritics*, vol. 28, n. 4 (1998), pp. 44-53.
- Kaufmann, Vincent, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
- , "A Reply to Joseph Frank", *Critical Inquiry*, vol. 4, n. 3. (1978), pp. 579-588.
- , "Secrets and Narrative Sequence", *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1 (1980), pp. 83-101.
- Krauss, Rosalind, "Allusion and Illusion in Donald Judd", *Artforum*, vol. 4, n. 9 (1966), p. 24-26.
- , *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1981), trad. it. di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- , "Robert Morris: The Mind/Body Problem", in *Robert Morris*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1982.

- , *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1985.
- , “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, *October*, vol. 54 (1990), pp. 3-17.
- , *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1994.
- Krauss, Rosalind, Denis Hollier, Annette Michelson, Hal Foster, Silvia Kolbowski, Martha Buskirk e Benjamin H.D. Buchloh, “The Reception of the Sixties”, *October*, vol. 69 (1994), pp. 3-21.
- Kristeva, Julia, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- , *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- Lacan, Jacques, “L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud” (1957), in *Scritti*, vol. I, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1974, pp. 488-523.
- , *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi* (1964), trad. it. di Adele Succetti, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003.
- , *Il Seminario. Libro I. Gli scritti teorici di Freud, 1953-1954* (1975), ed. it. a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1978.
- LaCapra, Dominick, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- , *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Laplanche, Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970.
- Laplanche, Jean e Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme* (1964), Paris, Hachette, 1985.
- , *Enciclopedia della psicanalisi* (1967), ed. it. a cura di Giancarlo Fuà, Bari. Laterza, 1968.
- Lee, Pamela M., *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004.
- Leontief Alpers, Svetlana, “Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, n. 3/4 (1960), pp. 190-215.
- Leutrat, Jean-Louis, *L'année dernière à Marienbad (Last Year in Marienbad)*, London, British Film Institute, 2000.

- Liandrat-Guigues, Suzanne, "Des statues et des hommes", *Cinémathèque*, n. 6 (1994), pp. 39-50.
- , *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- , *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Locatelli, Carla, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose After the Nobel Prize*, Ann Arbor, Minnesota University Press, 1990.
- Liotard, Jean-François, *I TRANSformatori DUchamp. Studi su Marcel Duchamp* (1977), trad. it. di Elio Grazioli, Cernusco, Hestia, 1992.
- , *Heidegger e "gli ebrei"* (1988), trad. it. di Giovanni Scibilia, Feltrinelli, Milano, 1989.
- Mazzara, Federica, "Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'*ékphrasis*", in *Intermedialità ed ekphrasis nel Preraffaellitismo. Il caso Rossetti*, Tesi di dottorato (inedita), Università di Napoli, Napoli, 2007.
- Mehring, Christine, "Art History As Detective Novel", *Art Journal*, vol. 62, n. 1 (2003), pp. 96-98.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.
- Meyer, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- , a cura di, *Minimalismo*, London, Phaidon, 2005.
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- , "Passage des frontières. *Mnemosyne* entre histoire de l'art et cinéma", *Trafic*, n. 45 (2003), pp. 87-96.
- Mitchell, W. J. T., "Space and Time: Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre", in *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- , "« Ut Pictura Theoria »: Abstract Painting and the Repression of Language", *Critical Inquiry*, vol. 15, n. 2 (1989), pp. 348-371.
- , "Golden Memories: W. J. T. Mitchell Talks with Robert Morris", *Artforum*, vol. 32, n. 8 (1994), pp. 86-91.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione* (1986), Torino, Einaudi, 1999.
- Morris, Robert, "Blank Form" (1960), ristampato in Barbara Haskell, *Blam!: The*

- Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*, New York, Whitney Museum of American Art, 1984, p. 101.
- , “Notes on Dance”, *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n. 2 (1965), pp. 179-186.
- , “Notes on Sculpture” (1966), in Battcock, Gregory, a cura di, *Minimal Art: A Critical Anthology* (1968), Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 222-235.
- , “Anti Form,” *Artforum*, vol. 6, n. 8 (1968), pp. 33-35;
- , “Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated”, *Artforum*, vol. 9 (1970), pp. 62-68.
- , "The Present Tense of Space," *Art in America*, vol. 61 (1978), pp. 70-81.
- , *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993.
- , “Size Matters”, *Critical Inquiry*, vol. 26, n. 3 (2000), pp. 474-487.
- Morrisette, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- Mulvey, Laura, “The Death Drive: Narrative Movement Stilled”, in *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006, pp. 67-84.
- Nancy, Jean-Luc, 1997, *Téchnique du présent. Essai sur On Kawara*, Villeurbanne, Nouveau Musée/Institut d’art contemporain, 1997.
- , *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003.
- Neyrat, Cyril, “Filmer des statues, sculpter un film”, *Labyrinthe*, « Thèmes », n. 6, URL: <http://www.revuelabyrinthe.org/document450.html>.
- Pingaud, Bernard, “Le temps. Dialéctique de la mémoire et de l’oubli”, in Raymond Ravar, ed., «*Tu n’as rien vu à Hiroshima !*», Bruxelles, Éditions de l’Institut de Sociologie de l’Université Libre de Bruxelles, 1962, pp. 89-111.
- Pinotti, Andrea, *Memorie del neutro. Morfologia dell’immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001.
- Porter Abbott, Henry, “Tyranny and Theatricality: The Example of Samuel Beckett”, *Theatre Journal*, vol. 40, n 1 (1988), pp. 77-87.
- Potts, Alex, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l’épuisement*, Paris, Corti, 2004.

- Raskin, David, "Specific Opposition: Judd's Art and Politics", *Art History*, vol. 24, n. 5 (2001), pp. 682-706.
- , "Judd's Moral Art", in Serota, Nicholas, a cura, *Donald Judd*, London, Tate, 2004, pp. 79-95.
- , "The Shiny Illusionism of Krauss and Judd", *Art Journal*, vol. 65, n. 1 (2006), pp. 7-21.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- Ricoeur, Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato* (1998), trad. it. di Nicoletta Salomon, Bologna, Il Mulino, 2004.
- , *La memoria, la storia, l'oblio* (2000), trad. it. di Daniella Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003.
- Rigolot, François, "Ekphrasis and the Fantastic: Genesis of an Aberration", *Comparative Literature*, vol. 49, n. 2 (1997), pp. 97-112.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953.
- , *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955.
- , "Scène" (1955), in *Instantanés*, pp. 49-60.
- , *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957.
- , "Dans les couloirs du métropolitain" (1959), in *Instantanés*, pp. 77-93.
- , *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961.
- , "La chambre secrète" (1962), in *Instantanés*, pp. 95-109.
- , *Instantanés*, Paris, Minuit, 1962.
- , *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964.
- , *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.
- , *Préface à une vie d'écrivain* (2003), Seuil/France Culture, 2005.
- , *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Minuit, 2007.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- Rorimer, Anne, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London, Thames & Hudson, 2001.
- Ross, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1995.
- Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.

- Rykwert, Joseph, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.
- Saltzman Lisa e Eric Rosenberg, a cura di, *Trauma and Visuality in Modernity*, Hanover, Dartmouth College Press, 2006.
- Scarpetta, Guy, “Représentation de la perversion et perversion de la représentation”, *Critique*, n. 651-652, *Alain Robbe-Grillet* (2001), pp. 630-639.
- Schneller, Katia, “De la fragilité de la mémoire : les *Memory Drawings* de Robert Morris”, *Images Re-Vues*, n. 2 (2006); URL: [http:// imagesrevues.org /Article\\_Archive.php?id\\_article= n°10](http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=n°10)
- Schor, Naomi, “Details and Realism: *Le Curé de Tours*”, *Poetics Today*, vol. 5, n. 4 (1984), pp. 701-709.
- Sfrananjec, Asja, *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- Sherzer, Dina, “Serial Constructs in the Nouveau Roman”, *Poetics Today*, vol. 1, n. 3 (1980), pp. 87-106.
- Simon, Bennett, *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies From Aeschylus to Beckett*, New Haven, Yale University Press, 1996.
- Steinberg, Leo, “The Philosophical Brothel”, *October*, vol. 44 (1988), pp. 7-74;
- Stewart, Susan, *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- Stoichita, Victor, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1993), trad. it. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- , *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock* (2006), trad. it. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Todorov, Tzvetan, “Tipologie del romanzo poliziesco”, in *Poetica della prosa* (1971), trad. it. di Elisabetta Ceciarelli, Napoli, Theoria, 1989, pp. 7-20.
- van Alphen, Ernst, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- van der Kolk, Bessel A., e Onno van der Hart, “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma”, *American Imago*, vol. 48, n. 4 (1991), pp. 425-454.

- Van Gelder, Hilde, "The Fall from Grace. Late Minimalism's Conception of the Intrinsic Time of the Artwork-as-Matter", *Interval(le)s*, vol. 1, n. 1 (2004), pp. 83-97.
- Vidler, Anthony, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1992), trad. it. di Barbara Del Mercato, Torino, Einaudi, 2006.
- Warburg, Aby, *Opere, vol. I, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2004. pp. 583-683.
- White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- Wright, Elisabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, London, Methuen, 1984.