

## SOMMARIO

Anno LV - fasc. III - settembre-dicembre 2011

### LA RAPPRESENTAZIONE DELLA MADRE NELLA LETTERATURA FRANCESE DEL NOVECENTO

a cura di DARIO CECCHETTI e MICHELE MASTROIANNI

*Premessa* (D. C. - M. M.), p. 483.

GIAN LUIGI DI BERNARDINI, *Juliette et André Gide: l'énième faux-dialogue?*, p. 487.

GABRIELLA BOSCO, «*Ainsi parlait-elle...*»: *Colette, Sido e la voce del cancello*, p. 498.

LAURENCE AUDÉOUD, *La représentation maternelle dans "Le livre de ma mère" d'Albert Cohen: des marqueurs lexico-sémantiques entre euphorie et disphorie*, p. 512.

DARIO CECCHETTI, *"Une mort très douce" di Simone de Beauvoir e l'archetipo agostiniano*, p. 530.

ANDREA MANARA, *"Ma mère" di Georges Bataille*, p. 550.

PIERANGELA ADINOLFI, *Ricordo o immaginazione: l'assenza della madre in "W ou le souvenir d'enfance" di Georges Perec*, p. 566.

MICHELE MASTROIANNI, *Appunti su "La Déchirure" di Henry Bauchau: memoria dell'infanzia, figura materna e psicanalisi*, p. 579.

LIONELLO SOZZI, *Simenon e sua madre: un apparente controcanto*, p. 589.

PHILIPPE FOREST, *La science impossible de l'être unique. Notes sur Roland Barthes*, p. 596.

CONCETTA CAVALLINI, *Yves Bonnefoy et la communauté des mères*, p. 604.

### RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

*Medioevo*, a cura di G. M. Roccati, p. 613; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 621; *Cinquecento*, a cura di D. Cecchetti e M. Mastroianni, p. 627; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 633; *Settecento*, a cura di F. Piva e V. Fortunati, p. 638; *Ottocento*: a) *dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 647; *Ottocento*: b) *dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello e M.E. Raffi, p. 663; *Novecento*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 669; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di C. Biondi e E. Pessini, p. 683; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 695.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2011

## «Ainsi parlait-elle...»: Colette, Sido e la voce del cancello

Un taglio nella stoffa da cui scaturisce la materia della memoria. Per Nathalie Sarraute, questa è l'immagine che traduce il gesto di chi perfora la superficie liscia del tempo allo scopo di ferirne la linearità e sovvertire così la posticcia *mise en ordre* delle esperienze. A monte del gesto, e dell'immagine, si legge la necessità di smazzare le carte della propria vita come risposta a un'urgenza, un bisogno di disporle altrimenti, quelle carte, perché la nuova configurazione permetta al sepolto, al nascosto, al dimenticato, di tornare a galla portando con sé briciole di senso. Sarraute quelle forbici le fa piantare a una se stessa ragazzina, affidata alle cure di una *Kinderfräulein* svizzera impettita e anaffettiva, nello schienale di un divano imbottito, una se stessa ragazzina certa di diventare colpevole tramite quell'azione impulsiva, ma incapace di resistere alla tentazione di infrangere l'ordine. Il contenuto dell'imbottitura viene fuori brutto da vedere, di un colore sgradevole<sup>1</sup>.

La *nouvelle romancière* finalmente riconosciuta e apprezzata sentiva il desiderio di prendere in mano quella materia dirompente, che conteneva in sé la spinta della *mauvaise conscience*. Era il 1983, Nathalie Sarraute interpretava a suo modo il movimento comune a tanti neo sperimentatori che, dopo la fase di inabissamento del primo pronome personale narrativo indispensabile per dargli nuova linfa, decidevano, proprio in quel torno d'anni, di farlo riemergere in superficie, ma ricco di tutta la rivoluzione operata nei decenni precedenti. Mentre Philippe Sollers si lanciava nell'impresa di *Femmes*<sup>2</sup>, o Alain Robbe-Grillet metteva in piedi la trilogia delle sue autobiografie, i *Romanesques*<sup>3</sup>, e a partire dal *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>4</sup> si faceva strada un nuovo modo di concepire la scrittura personale, mentre d'altra parte veniva recepita l'invenzione formale di Serge Doubrowsky, che dava nome a una pratica ormai esistente ma ancora non battezzata dal punto di vista teorico, introducendo la categoria trasversale dell'*autofiction*<sup>5</sup>, Nathalie Sarraute scriveva il suo *Enfance*, dialogo tropistico<sup>6</sup> tra un io – portavoce dell'autrice sulla pagina – e un tu, alter ego della sua coscienza, alle prese con la matassa informe e straripata della materia memoriale.

Un po' più di mezzo secolo prima, a fine anni Venti, un'altra scrittrice portava le forbici su un tessuto intonso e lindo, lo tagliava, lo metteva in pezzi, si faceva carico del sacrilegio simbolico contenuto in quel gesto, pur di trovare una sistemazione spaziale alla configurazione nuova che, tramite la scrittura, avevano assunto i rapporti

(1) N. SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 11: «[...] quelque chose de mou, de grisâtre».

(2) Ph. SOLLERS, *Femmes*, Paris, Gallimard, 1983.

(3) A. ROBBE-GRILLET, *Le miroir qui revient*, Paris, Ed. de Minuit, 1984; *Angélique ou l'enchantement*, id., 1987; *Les derniers jours de Corinthe*, id., 1994.

(4) R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.

(5) S. DOUBROWSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. La definizione precisa era data in una parte del testo poi eliminata alla pubblicazione, ma ormai nota: *l'autofiction* è «une fiction d'événements et de faits strictement réels».

(6) L'aggettivo nasce dal titolo del primo libro dell'autrice, *Tropismes* (Paris, Denoël, 1939) laddove Nathalie Sarraute lo aveva usato per indicare la sotto-conversazione della coscienza, i movimenti del pensiero che precedono la formulazione verbale.

legati alla memoria familiare. Se da parte di Nathalie Sarraute il gesto nasceva sulla pagina a dar corpo e forma a una necessità consapevole, in lei, Colette, si trattò invece di un'azione reale, a posteriori, destinata a fissare in un luogo le acquisizioni generate dalla scrittura, al termine di un percorso a priori altrimenti finalizzato. In altri termini, se Nathalie Sarraute – cui si deve la fortunata formula di *era del sospetto*<sup>7</sup> per definire quella in cui non è più possibile il rapporto di reciproca fiducia tra autore e lettore per il venir meno delle certezze che avevano caratterizzato l'instaurarsi di quel rapporto – aveva affidato a quell'altra da sé, l'io della bambina arrabbiata, il compito di dire l'impossibile della ricostruzione autobiografica realistica e oggettiva, Colette viceversa – che scriveva in un tempo in cui, in parte attraverso l'avanguardia surrealista, la psicanalisi già cominciava a infiltrarsi nei meccanismi della scrittura ma per lo più in maniera ancora inconsapevole e spontanea – procedeva al tentativo di ritrarre la propria madre sulla pagina, a partire dalla consapevolezza di una relazione irrisolta con lei, e senza quasi accorgersi che tra le sue parole s'insinuava il linguaggio dell'inconscio, finiva per proporre, tramite la figura materna, una risposta o almeno un tentativo di risposta a una domanda identitaria che era stata il vero movente della scrittura, un “Qui suis-je?” analogo a quello che informa il capolavoro del padre del surrealismo, *Nadja* di André Breton<sup>8</sup>.

Il libro in questione, dedicato alla madre e di cui porta il nome, *Sido*, una volta concluso e prima di essere affidato alle stampe, nella sua versione manoscritta, venne rilegato – come si legge in una nota autografa – con la stoffa di un abito della stessa *Sido* in tela blu ricamata di spighe bianche stilizzate. Colette racconta la decisione di utilizzare l'abito della madre così:

C'était une robe d'été, en toile de lin d'un bleu doux. En regardant l'envers de l'étoffe, on avait la surprise de le voir d'un ton vif. Seuls les soleils de plusieurs belles saisons répondaient de son heureux pâlissement. Elle datait, je pense, de 1860 environ. Cinquante cinq centimètres de tour de taille, et une grande jupe épanouie, brodée de blanc. C'est un chiffon, disait Sido. Cela ne peut plus servir à rien. J'en tirerai bien une paire de manches, qui protégeront celles de ma robe quand je laverai la chienne ou quand je pétrirai la pâte de la tarte... Mais la robe bleue retournait entière, au tiroir. Je ne me repens pas d'y avoir porté les ciseaux [...].

Il manoscritto, conservato nel Fondo Colette della Bibliothèque Nationale de France<sup>9</sup> si presenta in inchiostro nero su carta filigranata verde pallido per la prima parte, azzurra per le altre due. Il testo nacque infatti in due fasi distinte. Il primo nucleo, *Sido ou les points cardinaux*, che rappresenta la parte in verde pallido del manoscritto, venne pubblicato su «La Revue hebdomadaire» del 12 e 29 luglio 1929 e poi in volume per le edizioni Kra. Nella forma del trittico attuale, aggiunte cioè le sezioni azzurre dedicate una al *Capitaine Colette*, l'altra ai *Sauvages*, cioè rispettivamente al padre e ai fratelli della scrittrice, uscì dall'editore Ferenczi nel giugno del 1930. In questa versione, il titolo era diventato più essenziale, puramente nominale: *Sido*<sup>10</sup>.

(7) *L'ère du soupçon* è il titolo di una raccolta di quattro articoli sul romanzo scritti da Nathalie Sarraute tra il 1947 e il 1956, anno della sua pubblicazione per Gallimard. Il saggio che dà titolo alla raccolta era uscito nel febbraio del 1950 su «Temps modernes» e si concludeva così: «Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre. Il force le romancier à s'acquitter de ce qui est, dit Philippe Toynebe, rappelant l'enseignement de Flaubert,

“son obligation la plus profonde: découvrir de la nouveauté”, et l'empêche de commettre “son crime le plus grave: répéter les découvertes de ses prédécesseurs”» (N. SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, «Folio Essais» 76, p. 79).

(8) La versione originale di *Nadja* era uscita da Gallimard nella primavera del 1928.

(9) Anastatica: COLETTE, *Sido*, Présentation, transcription et notes de M. DELCROIX, CNRS Editions/Bibliothèque Nationale de France/Zulma, 1994, coll. «Manuscrits», pp. 350.

(10) L'edizione qui utilizzata è quella inclusa nel

In un primo momento, Colette aveva creduto sufficiente riversare nella scrittura il proprio bisogno di posizionarsi rispetto alla madre. Solo dopo, finita la prima parte e constatata l'incompiutezza dell'operazione, aveva proceduto nella ricerca di una risposta, e dalla penna erano scaturite la seconda e la terza parte dell'opera. Se l'immagine contenuta nel titolo originario rifletteva un'illusoria configurazione basata sulla centralità di Sido vista come cuore della rosa dei venti<sup>11</sup>, il disegno del testo si complica e si arricchisce successivamente togliendo dalla scena Sido, rendendola invisibile. La figlia prende infatti il suo posto a mano a mano che il quadro si compone, rendendo vero sulla pagina quello che nel reale è impossibile.

Analizziamo il testo, le sue tre parti.

### *Sido*

La sezione esplicitamente intitolata a lei si apre con una presa di parola, in discorso diretto e in prima persona, della protagonista, Sido. Rivolgendosi a un tu che è quello della voce narrante, la mamma parla di sé in termini di opposizione rispetto a chi, come la figlia ora che è andata sposa a uno pseudo-parigino, si vanta dell'acquisita *identità cittadina*:

«Et pourquoi cesserais-je d'être de mon village? Il n'y faut pas compter. Te voilà bien fière, mon pauvre Minet-Chéri, parce que tu habites Paris depuis ton mariage. Je ne peux pas m'empêcher de rire en constatant combien tous les Parisiens sont fiers d'habiter Paris, les vrais parce qu'ils assimilent cela à un titre nobiliaire, les faux parce qu'ils imaginent avoir monté en grade» [...]»<sup>12</sup>.

L'intera prima pagina del testo è una sorta di lungo monologo di Sido, brevemente interrotto dalla descrizione di un'azione mimica che, scritta in corsivo, sarebbe una perfetta didascalìa da pièce teatrale, cui alludono le stesse scelte lessicali («Elle s'interrompait, levait le rideau de tulle qui voilait la fenêtre») – mentre a ricordare la narratività provvede l'uso del tempo verbale al passato – lunga battuta da prima donna che mette letteralmente in scena il personaggio la cui posizione centrale è già sottolineata, come si diceva, con l'evidenza dell'immagine, dal titolo.

Solo una volta concluso questo incipit ipertrofico, la parola torna alla voce narrante cui, dopo l'avvio nelle vesti di interlocutore di servizio, spalla del protagonista, apostrofato con il tu, è riattribuita la prima persona che le spetta di diritto:

Ainsi parlait ma mère, quand j'étais moi-même, autrefois, une très jeune femme<sup>13</sup>.

terzo tomo delle *Œuvres* di Colette (Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991), dove figura alle pp. 493-549. Per le citazioni dal testo si darà in nota il numero della pagina. Solo nei casi di ricorso ad altri volumi delle *Œuvres* si specificherà il tomo di provenienza.

(11) Tre sono i punti del testo in cui Colette esplicita questa centralità: «Mon imagination, mon orgueil enfants situaient notre maison au centre d'une rose de jardins, de vents, de rayons, dont aucun secteur n'échappait tout-à-fait à l'influence de ma mère» (p. 503); «"Sido" [...] au centre de l'imaginaire étoile à huit branches, dont chacune portait le nom d'un des points cardinaux et collatéraux» (p. 515); «[...] je crois qu'à cette

même place elle convoque et recueille encore les rumeurs, les souffles et les présages qui accourent à elle fidèlement, par les huit chemins de la Rose des Vents» (*ibid.*).

(12) p. 495.

(13) p. 496. Sull'espressione *ainsi parlait ma mère* e le sue varianti (*ainsi parlait-elle, ainsi disait-elle...*) il curatore della *Œuvres* di Colette per la «Bibliothèque de la Pléiade», Claude PICHOS, autore con Alain BRUNET di una tra le più autorevoli biografie di Colette (*Colette*, Paris, Ed. de Fallois, 1999), nota come sia tratto stilistico distintivo di questo testo, per l'accentuata ripetitività che egli interpreta come volontà da parte dell'autrice di sottolineare la propria fedeltà letterale alle parole della madre.

L'avvio imposta la narrazione in struttura binaria: Sido da una parte, con il suo mondo, la provincia<sup>14</sup>, dall'altra il resto delle persone. La figlia, in questa suddivisione disgiuntiva, si trova con tutti coloro che, secondo Sido, pensano a torto di essersi elevati diventando parigini (e che del resto non lo sono in realtà). Ma – ed ecco sin da subito instaurarsi il meccanismo del tentativo di *reductio ad unum* operato da Colette lungo tutto il testo – poco dopo la figlia si riappropria, così come ha fatto dell'io narrativo, anche della qualità di cui sembra che la madre l'abbia privata, quella di provinciale a tutti gli effetti, nel senso elitario del termine. Ed è molto interessante l'espressione che usa, nel mettere in atto questo meccanismo:

Ne l'eusse-je pas tenu d'elle, qu'elle m'eût donné, je crois, l'amour de la province.<sup>15</sup>

Non l'avessi ereditato da lei, l'amore per la provincia inteso in un certo senso molto specifico – argomenta – lo avrebbe fatto nascere in me lei: il che equivale a dire due volte la stessa cosa ma presentando le due opzioni come alternative. Quell'amore per la provincia che lei negava io avessi o che affermava io avessi perso diventando pseudo-parigina (*distinctio*), invece lo avevo esattamente come lei perché da lei lo avevo ereditato (*reductio ad unum*). Ma anche non fosse avvenuto per trasmissione ereditaria, il passaggio ci sarebbe stato lo stesso perché Sido incarnava quell'amore in maniera così forte ed esemplare che lo avrei appreso comunque. Ancora: Colette afferma che non fosse stata (come in effetti fu) una questione naturale, sarebbe stata con medesimo risultato una trasmissione culturale.

Ainsi parlait-elle, et sans chercher jamais ses mots et quitter ses armes [...]»<sup>16</sup>

ribadisce poi però la figlia, ed è di nuovo subentrata la modalità disgiuntiva del discorso, che scaturisce inconsapevolmente, laddove la narratrice lascia spazio al linguaggio immediato, spontaneo. Sido non doveva mai cercare le parole, parlando, a differenza di chi, scrivendo, deve cercarle. Né doveva interrompere ciò che stava facendo, deporre le armi simboliche del suo dominio. Le armi in questione sono presentate come se fossero gli elementi compositivi dello scudo nobiliare di Sido:

[...] j'appelle armes ses deux paires de «verres», un couteau de poche, souvent une brosse à habits, un sécateur, des vieux gants, parfois le sceptre d'osier, épanoui en taquette trilobée, qu'on nomme «tupette» et qui sert à fouetter les rideaux et les meubles<sup>17</sup>.

È però, questa delle armi – e fuor d'immagine l'attività di Sido come padrona di casa – benché straordinariamente esercitata, una superiorità non essenziale, perché praticata all'interno della casa. Mentre il vero regno di Sido, quello su cui domina, sovrana incontrastata, e dove torna a essere irraggiungibile, è esteriore alla casa, è il suo giardino. In questo caso l'indizio testuale rivelatore è il verbo che la voce narrante usa per esprimere il passaggio di Sido dall'interno della casa all'esterno del giardino. Invece di servirsi del verbo “sortir” come ci si attenderebbe essendo il movimento da dentro a fuori, parla di “entrer” nel giardino. Il giardino insomma è il luogo in

(14) Per provincia, Colette specifica che intende non solo un luogo, una regione lontana dalla capitale, «mais un esprit de caste, une pureté obligatoire des mœurs, l'orgueil d'habiter une demeure ancienne, honorée, close de partout, mais que l'on peut ouvrir à tout moment sur ses greniers aérés,

son fenil emplis, ses maîtres façonnés à l'usage et à la dignité de leur maison» (p. 496).

(15) p. 496.

(16) p. 498.

(17) p. 498.

cui Sido si sente a suo agio, il suo luogo naturale, quello in cui entra appena può<sup>19</sup>. Mentre la casa, per effetto di rovesciamento, è esterna rispetto al giardino, è il luogo dove Sido va ogni tanto quando i lavori domestici lo rendono necessario, ma dove si sente – per l'appunto – fuori luogo:

«Quand j'essuie longtemps et avec soin mes tasses de Chine, disait-elle, je me sens vieillir...»

Elle atteignait, loyale, la fin de la tâche. Alors elle franchissait les deux marches de notre seuil, *entrait* dans le jardin<sup>19</sup>.

Il giardino. Lì, qualunque tensione svaniva, qualunque «excitation morose», qualunque «rancune»:

Toute présence végétale agissait sur elle comme un antidote, et elle avait une manière étrange de relever les roses par le menton pour les regarder en plein visage<sup>20</sup>.

L'antropomorfizzazione dei fiori è un altro sintomo, grandemente rivelatore, dell'atteggiamento della figlia, in questo caso della figlia bambina, nei confronti dell'amore della madre per il suo giardino, atteggiamento di cui la narratrice dà conto. Simbolicamente, il giardino è il luogo disgiuntivo per eccellenza, poiché rende la madre intoccabile. I fiori stanno intorno a lei, quasi fossero degli avversari, a contenere l'attenzione di Sido ai suoi cari:

Ô géranium, ô digitales... [...] «Sido»<sup>21</sup> aimait au jardin le rouge, le rose, les sanguines filles du rosier, de la croix-de-Malte, des hortensias et des bâtons de Saint-Jacques, et même le coqueret-alkékenge [...]»<sup>22</sup>.

Lì, nel suo regno vegetale, nessuno aveva diritto a entrare se non autorizzato espressamente da lei. E nessuno diritto era concesso a chi – nella fattispecie la bimba Colette – ottenuto di entrare, avesse pensato di poter dire o fare alcunché. Sido, in questo, era rigorosa, e soprattutto nella zona speciale del giardino, quella riservata agli esperimenti:

Sur des gredins de bois peints en vert, elle entretenait toute l'année des reposoirs de plantes en pots, géraniums rares, rosiers nains, reines-des-prés aux panaches de brume blanche et rose, quelques «plantes grasses» poilues et trapues comme des crabes, des cactus meurtriers... Un angle de murs chauds gardait des vents sévères son musée d'essais, des godets d'argile rouge où je ne voyais que terre meuble et dormante<sup>23</sup>.

(18) La figlia evoca, di Sido, «[...] son tranquille, son glorieux visage de jardin, beaucoup plus beau que son soucieux visage de maison» (p. 505).

(19) p. 499. Il corsivo è mio.

(20) p. 499.

(21) Il nome è messo tra virgolette da Colette perché è quello coniato dal Capitaine, padre della scrittrice e secondo marito della donna, nome d'elezione che solo lui a pieno diritto può usare senza virgolette. Colette lo enuncia esplicitamente quando scrive della madre: «[...] celle qu'un seul être au monde – mon père – appelait Sido». Salvo poi smentire la paternità del nome, s'intenda il termine nel suo senso qui doppio, quando nel pronunciare il suo *Discours de réception à l'Académie Royale*

*belge de langue et de littérature françaises*, il 4 aprile 1936, per onorare la *belgitude* della madre – nata in Francia il 12 agosto 1835, Adèle-Sidonie Landoy era rimasta orfana di madre a solo otto settimane di vita, ed era stata allevata dai fratelli maggiori, giornalisti, stabilitisi a Bruxelles – attribuì lo stesso appellativo ai fratelli di lei: «[...] celle que j'appelle comme l'appelaient ses frères, ma très chère Sido» (p. 1081). In ogni caso, pur nella instabilità dell'attribuzione, rimane costante l'uso di un appellativo che qualcun altro ha creato (ancora una volta è in atto il meccanismo disgiuntivo).

(22) p. 501.

(23) p. 506.

La curiosità della bambina, che avrebbe volentieri smosso la terra per vedere che cosa celava, veniva colpita da esplicito, doloroso interdetto:

«Ne touche pas!»<sup>24</sup>

Ed ecco di nuovo in atto l'alternanza tra la differenziazione (io non potevo toccare per suo divieto ciò che le apparteneva), e l'assimilazione. Il desiderio della bambina di grattare la terra per vedere che piantine vi si celassero veniva punito con un gesto fermo:

Une main preste arrêta la mienne [...]»<sup>25</sup>

e una ferma censura:

«A aucun prix! Si c'est la chrysalide, elle mourra au contact de l'air; si c'est le crocus, la lumière flétrira son petit rejet blanc, et tout sera à recommencer! Tu m'entends bien? Tu n'y toucheras pas?

– Non, maman...»<sup>26</sup>

Ma su questo, immediata, s'innesta l'identificazione – o meglio il desiderio di vedere nella proibizione un riconoscimento mascherato. La madre vietava alla figlia, scrive Colette a posteriori, quello che lei stessa avrebbe fatto, la curiosità cui lei per prima sapeva di non poter resistere:

Elle savait que je ne résisterais pas, *moi non plus*, au désir de savoir, et qu'à son exemple je fouillerais, jusqu'à son secret, la terre du pot à fleurs. Elle savait que j'étais sa fille, moi qui ne pensais pas à notre ressemblance, et que déjà je cherchais, enfant, ce choc, ce battement accéléré du cœur, cet arrêt du souffle: la solitaire ivresse du chercheur de trésor<sup>27</sup>.

Questo è, in effetti, il punto centrale: Colette svela, tra le righe, la posta in gioco della scrittura, che è quella bretoniana della ricerca di uno scopo al proprio agitarsi nel mondo, uno scopo specifico che motivi il proprio differenziarsi da chiunque altro:

Un trésor ce n'est pas seulement ce que couvent la terre, le roc ou la vague. La chimère de l'or et de la gemme n'est qu'un informe mirage: il importe seulement que je dénude et hisse au jour ce que l'œil humain n'a pas, avant le mien, touché...»<sup>28</sup>

Ma il gesto di grattare la terra, con il suo contenuto simbolico, veniva represso verbalmente con un giudizio di colpa così forte da diventare irrimediabile:

«Tu ne comprends pas... Tu ne peux pas comprendre... Tu n'es qu'une petite meurtrière de huit ans... de dix ans... Tu ne comprends rien encore à ce qui veut vivre...»

Je ne recevais pas, en paiement de mes méfaits, d'autre punition. Celle-là m'était d'ailleurs assez dure<sup>29</sup>.

Così preparato, il racconto della *défloraison* – in senso letterale di distruzione del fiore, ma anche con il significato acquisito di deflorazione sessuale – assume il

(24) *Ibid.*

(25) *Ibid.*

(26) pp. 506-507.

(27) p. 506.

(28) *Ibid.*

(29) *Ibid.*

suo pieno valore di emersione dell'inconscio attraverso la scrittura. L'interdetto e la colpevolizzazione della bambina da parte della madre trovano conferma nel suo agire contraddittorio quando inaspettatamente Sido concede a un altro, bambino, maschio, figlio non suo, ciò che a lei, Colette, figlia sua, nega senza scampo:

Mais elle sacrifiait volontiers une très belle fleur à un enfant très petit, un enfant encore sans parole, comme le petit qu'une mitoyenne de l'Est lui apportait par orgueil, un jour, dans notre jardin. Ma mère blâma le maillot trop serré du nourrisson, dénoua le bonnet à trois pièces, l'inutile fichu de laine, et contempla à l'aise les cheveux en anneaux de bronze, les joues, les yeux noirs sévères et vastes d'un garçon de dix mois, plus beau vraiment que tous les autres garçons de dix mois. Elle lui donna une rose cuisse-de-nymphé émue qu'il accepta avec emportement, qu'il porta à sa bouche et suçait, puis il pétrit la fleur dans ses puissantes petites mains, lui arracha des pétales, rebordés et sanguins à l'image de ses propres lèvres...<sup>30</sup>

Una scena che unisce al sacrilegio la valenza sessuale, poiché la rosa che Sido offre al piccolo dopo averla reiteratamente vietata a sua figlia è descritta da quest'ultima con termini che trasformano il fiore in un capezzolo, capezzolo ambito e tabù per la bambina Colette, succhiato e straziato invece con somma indifferenza dallo sconosciuto rivale.

La reazione della madre del bambino, impulsiva e a sua volta repressiva («At-tends, vilain!», dit sa jeune mère»), giusta agli occhi di Colette, viene invece smentita da Sido che approva e gradisce la sfrontatezza del bambino, raddoppiando la frustrazione della legittima figlia, che non sa farsi una ragione di ciò cui assiste:

[Sido] applaudissait, des yeux et de la voix, au massacre de la rose, et je me taisais, jalouse...<sup>31</sup>

Le letture a impostazione psicanalitica di questa pagina tendono a vedervi enucleata la scena primaria, quella traumatica all'origine della bisessualità di Colette<sup>32</sup>.

Ma senza entrare in una trattazione della scrittura di Colette alla stregua di un caso clinico, è lecito leggere nel racconto dell'episodio sopra citato la dimensione più *autofictionnelle* di questo testo, ovvero la risposta alla volontà di dire un reale impossibile tramite la creazione sulla pagina di un racconto che se ne faccia carico<sup>33</sup>. Ed esso è strutturalmente funzionale alla successiva messa in scena dello stesso reale impossibile, ma fuor di metafora. Poco oltre nel testo infatti Colette introduce un ulteriore personaggio, Adrienne, una *strana amica* della madre,<sup>34</sup> e racconta di un gioco che avrebbero fatto quando lei e il figlio di Adrienne erano neonati:

(30) p. 508.

(31) *Ibid.*

(32) Cfr. P.-L. ASSOUN, «Le trauma du jour», in *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, sous la direction de Jean-François CHIANTARETTO, Anne CLANCIER, Anne ROCHE, Paris, Ed. Economica/Anthropos, 2005, pp. 61-68. Analogamente, Julia Kristeva tende a interpretare l'atteggiamento di Colette indotto dalla genitrice non già come un'ortodossa sindrome di Elettra, forma femminile del complesso edipico – reso impossibile dalla mancanza di una figura paterna capace di veicolarla – bensì a identificarlo con quella che la semiologa e psicanalista bulgara definisce una *mère-version* (J. KRISTEVA, *Les Mots - Colette ou la chair du monde, Le génie féminin*, t. III, Paris, Fayard, 2002, p. 229: «Puisque nous sommes *mêmes* (moi et la mère), je ne *la* perds pas, je jouis de la mère, je suis la mère qui jouit, donc je suis Tout par mon texte sensible

qui refait la chair du monde»).

(33) Ovvero: è molto poco interessante, poco utile, chiedersi a posteriori se l'episodio del fiore/capezzolo succhiato e straziato davanti agli occhi gelosi, allo stupore muto di Colette, sia avvenuto davvero. L'importante è che Colette dice tramite la costruzione di questo episodio la sua rabbia impotente nei confronti della madre, la fa diventare parola. Stéphanie MICHINEAU, nel suo *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*, constata che libri ad apparenza autobiografica come quelli che compongono il trittico *La maison de Claudine*, *Sido* e *La naissance du jour* non possono essere considerati tali «dans la mesure où ils reposent sur des anecdotes fictives» (Publibook, coll. «EPU», série «Lettres & Langues - Lettres modernes», 2008, p. 162).

(34) Colette la definisce esattamente «la singulière amie de ma mère» (p. 513).

Quand ma mère et Adrienne allaitaient, la première sa fille, la seconde son fils, elles échangeaient un jour, par jeu, leurs nourrissons. Parfois Adrienne m'interpellait en riant: «Toi que j'ai nourrie de mon lait!...» Je rougissais si follement que ma mère fronçait les sourcils, et cherchait sur mon visage la cause de ma rougeur. Comment dérober à ce lucide regard, gris de larme et menaçant, l'image qui me tourmentait: le sein brun d'Adrienne et sa cime violette et dure...<sup>35</sup>

Colette opera uno spostamento e trasferisce il turbamento dal capezzolo di Sido offerto al labbro del bambino a quello di Adrienne che lei stessa succhiò. Attribuisce così a sua madre una gelosia che invece era lei a provare, avendo non già scelto ma subito lo scambio di seno: come nel caso del fiore, un allontanamento sofferto, una negazione d'amore.

La parte di testo dedicata a Sido si conclude poi con un interessante enunciato:

J'aurais volontiers illustré ces pages d'un portrait photographique<sup>36</sup>.

Il condizionale implica l'impossibilità. Il ritratto fotografico della madre non può figurare perché quello che Colette avrebbe voluto usare come illustrazione per le pagine scritte non esiste. Delle tante fotografie a disposizione, nessuna corrisponde all'immagine desiderata:

[...] il m'eût fallu une «Sido» debout, dans le jardin, entre la pompe, les hortensias, le frêne pleureur et le très vieux noyer<sup>37</sup>.

Una fotografia mancante, insomma. E questa mancanza illumina a ritroso l'intero testo, scaturito proprio dalla necessità di ovviare a una casella vuota: l'immagine che Colette vorrebbe di sua madre non c'è, la sostituisce con un ritratto verbale costruito ad hoc, al quale adattare – operando dei tagli, con forbici reali, opportune e inevitabili modifiche – l'abito che la madre portava quando Colette era bambina<sup>38</sup>. Ed è la stessa immagine mancante a rendere necessaria anche la continuazione del testo.

La posizione e il ruolo di Sido andavano verificati tramite la collocazione rispetto a lei degli altri membri del gruppo familiare. In primo luogo, quella del suo secondo marito, padre della scrittrice.

### *Le Capitaine*

Il suo ingresso nel testo avviene in forma di denegazione. La voce narrante afferma, con apparente stupore, di non aver veramente conosciuto il padre, di avergli prestatato attenzione poco e male. Entrambi, figlia e padre, erano troppo intenti a contemplare Sido per accorgersi una dell'altro. Ma ecco che Colette già suggerisce i termini del meccanismo desiderante: se è vero che, nei confronti di Sido, padre e figlia erano

(35) p. 514.

(36) p. 515.

(37) *Ibid.*

(38) Si legga, in questo stesso volume, nell'articolo di Philippe Forest, il discorso relativo alla valenza della fotografia in rapporto alla scrittura dell'io barthesiana. L'immagine fotografica, il cui scopo dovrebbe essere quello di presentificare un

oggetto scomparso, finisce invece per essere la denuncia di un'assenza irrimediabile. Così come appare la persona ritratta nella fotografia, essa non è più. Sottrarre la fotografia (evocarla ma non produrla, qui ma anche nel caso esemplare de *La chambre claire* di Roland Barthes) diventa quindi un gesto necessario per chi voglia reagire allo scandalo della perdita.

in condizione di parità, nel testo viene immediatamente operata una sovrapposizione simmetrica e contraria che permette alla figlia, ancora una volta, di identificarsi con la madre – operazione previa alla sua sostituzione: esattamente come me, dice, Sido conobbe poco e male suo marito. Ne era amata e lo amava, e questo le bastava:

Cela me semble étrange, à présent, que je l'aie si peu connu. Mon attention, ma ferveur, tournées vers «Sido», ne s'en détachaient que par caprices. Ainsi faisait-il, lui, mon père. Il contemplait «Sido». En y réfléchissant, je crois qu'elle aussi l'a mal connu. Elle se contentait de quelques grandes vérités encombrantes: il l'aimait sans mesure [...], elle l'aimait d'un invincible amour [...]<sup>39</sup>

Gli aggettivi si fanno carico di veicolare la triangolazione disegnata. Le grandi verità di cui si accontentava Sido erano *ingombranti*: non per lei certo, ma per la figlia bambina, che mal sopportava l'amore esclusivo tra i due genitori. L'amore del marito per la moglie era *smisurato*, ovvero troppo per la bambina che volendo essere alla pari con il padre (“en égaux”, “confraternels”<sup>40</sup>) doveva poter confrontare la quantità del proprio sentimento rispetto a quello di lui per Sido. L'amore della moglie per il marito era *invariabile*, e anche questo aggettivo implica un giudizio: ciò che non varia non cresce ed ha, a differenza dell'amore ricevuto, un limite ben esplicito, una misura chiaramente individuabile.

L'intera sezione a lui dedicata, coerentemente, è costruita intorno al *manque* che lo caratterizza. Da ogni punto di vista, la sua figura presenta delle amputazioni le quali – tutte – sono collegate a quella primaria: il capitaine Colette ha una sola gamba, avendo persa l'altra in guerra<sup>41</sup>. Ma per ognuna delle sue mancanze, la voce narrante cerca di operare una compensazione. Il modo stesso, incidentale, con cui enuncia nel testo che il padre è menomato, passa per l'elogio di una sua atleticità persino superiore a quella di chi gareggiava con lui:

[...] il nageait, avec sa jambe unique, plus vite et mieux que ses rivaux à quatre membres...<sup>42</sup>

Cantava spesso, sembrava allegro, spensierato. Così lo credeva la sua stessa moglie, così lo vedevano i figli. In realtà, scrive Colette – restituendogli nel testo quello che non gli venne riconosciuto in vita – il suo canto era una maschera dietro cui si celava:

[...] mon brillant, mon allègre père nourrissait la tristesse profonde des amputés<sup>43</sup>.

A lui mancava, anche, l'amore per la campagna che teneva in vita Sido. Era un cittadino, rassegnato alla campagna per compiacere la moglie; per non darle dispiacere, ma dimostrando uno spirito che è tipico di chi vive – nel suo caso avrebbe voluto

(39) p. 516.

(40) p. 517.

(41) Anche il racconto del fatto d'armi che ha determinato l'amputazione è in negativo. Colette afferma che mai il padre lo evocò: «Étrange silence d'un homme qui parlait volontiers. C'est le capitaine Fournès, et le soldat Lefèvre, tous deux du 1<sup>er</sup> zouaves, qui ont transmis au colonel Godchot des «mots» de mon père. 1859... Guerre d'Italie... Mon père, à vingt-neuf ans, tombe, la cuisse gauche

arrachée, devant Melegnano. Fournès et Lefèvre s'élançant, le rapportent: «Où voulez-vous qu'on vous mette, mon capitaine?». «Au milieu de la place, sous le drapeau!». Il n'a conté à aucun des siens, cette parole, cette heure où il espéra mourir parmi le tonnerre et l'amour des hommes» (p. 521).

(42) p. 516.

(43) p. 524. Julia Kristeva lavora sul tema dell'amputazione leggendo l'immagine della sua impotenza (*Les Mots – Colette ou la chair du monde*, cit., p. 251).

vivere – tutta la settimana in città, si sforzava di organizzare delle gite la domenica, per tutta la famiglia, dei pic-nic in riva al fiume. Portava la tovaglia a quadri e il pollo freddo, mentre loro – la moglie e i figli – avrebbero mangiato pane fresco e aglio. La sua conoscenza della natura, peraltro, non era che libresca:

Que lui importaient, d'ailleurs, le renard, le muguet, la baie mûre, l'insecte? Il les aimait dans des livres, nous disait leurs noms scientifiques, et dehors les croisait sans les reconnaître...<sup>44</sup>

La ricerca identitaria, la necessità di trovare una risposta al “qui suis-je?” implicito, si fa via via più serrata da parte di Colette. A mano a mano che il racconto allarga la distanza tra madre e padre, allontanamento funzionale a una loro sistemazione spaziale nuova che si configuri adatta a delineare un posto per un io che ne è alla ricerca, la voce narrante puntualizza lo scopo supposto della scrittura:

Lyrisme paternel, humour, spontanéité maternels, mêlés, superposés, je suis assez sage à présent, assez fière pour les départager en moi, toute heureuse d'un délitage où je n'ai à rougir de personne ni de rien<sup>45</sup>.

[...]

J'épelle, en moi, ce qui est l'apport de mon père, ce qui est la part maternelle<sup>46</sup>.

Poi però la costruzione del testo porta a galla l'urgenza maggiore. Per rendere al padre ciò che Sido gli tolse, impedendogli tramite il ricatto d'amore di essere e di vivere come avrebbe voluto, torna in primo piano il meccanismo di sostituzione. La figlia deve prendere il posto della madre, perché il *capitaine* possa avere finalmente la sua compensazione, quella definitiva, che lo ripaghi di tutti i *manques* finora illustrati. Il processo di sottrazione operato sulla figura del padre mette in evidenza la funzione che la scrittura deve riempire. Ugualmente funzionali al raggiungimento di questo esito sono i momenti identificativi della figlia rispetto al padre: se lei risulta simile a lui, uguale a lui, le privazioni inflitte a lui sono le stesse patite da lei. Ed ecco il secondo episodio *autofictionnel* dell'opera. La narratrice racconta di una visita fatta a una medium. Non ha mai avuto l'abitudine, specifica, di fare ricorso a coloro che leggono correntemente l'invisibile. Nel testo si rivolge quindi *per curiosità* a Mme B\*\*\*<sup>47</sup>, e le fa dire, in risposta alla domanda su come sono i morti, che sono *come i vivi*. La battuta che segue, messa in bocca alla medium, corrisponde all'esatta collocazione spaziale del padre che Colette fa emergere dalla scrittura:

«... derrière vous est assis l'«esprit» d'un homme âgé. Il porte une barbe non taillée, étalée, presque blanche. Les cheveux assez longs, gris, rejetés en arrière. Des sourcils... oh! par exemple, des sourcils... tout broussailleux... et là-dessous des yeux oh! mais, des yeux!... Petits, mais d'un éclat qui n'est pas soutenable... Voyez-vous qui ça peut être?»<sup>48</sup>

La narratrice annuisce e Mme B\*\*\* commenta:

(44) p. 523.

(45) p. 517.

(46) p. 518.

(47) Non si può non sottolineare la scintilla che creano queste affermazioni messe a contatto con il passo di *Nadja* in cui Breton introduce la *voyante* Mme Sacco («qui ne s'est jamais trompé à mon sujet», *Œuvres complètes*, I, Bibl. de la Pléiade,

Gallimard, Paris, 1988, p. 693) e altresì con quello della *Lettre aux voyantes* (1925) in cui Breton attribuisce alle veggenti una particolare qualità: «Il vous appartient, Mesdames, de nous faire confondre le fait accomplissable et le fait accompli» (*ibid.*, 909), perfetta definizione surrealista della postura autofunzionale.

(48) p. 530.

– En tout cas, c'est un esprit *bien placé*.<sup>49</sup>

Spiegando il significato della posizione che il padre ha assunto, Colette fornisce la chiave dell'episodio. La medium la dichiara una posizione protettiva determinata dal ruolo che la figlia ha saputo assumere:

«... vous représentez ce qu'il aurait tant voulu être sur la terre. Vous êtes justement ce qu'il a souhaité d'être. Lui, il n'a pas pu».<sup>50</sup>

La figlia cioè, diventando scrittrice, ha saputo coprire con la sua grafia quella invisibile del *capitaine*. Colette ha avuto dal padre un *héritage immatériel*<sup>51</sup>: una quindicina di tomi rilegati e ben disposti sugli scaffali della sua biblioteca, uno in fila all'altro, ciascuno con un titolo sul dorso. Aperti solo dopo la sua morte, quei tomi avevano rivelato quello che Colette definisce il segreto del padre:

Une œuvre imaginaire, le mirage d'une carrière d'écrivain<sup>52</sup>.

Oltre al titolo, infatti, non contenevano nulla. Solo pagine bianche, tutte da riempire. Ancora un *manque*, un'impossibilità nel reale che la scrittura compensa. Colette nel testo compie l'opera che il padre ha potuto solo immaginare. Ma per farlo, tornando all'episodio della medium, la narratrice ha ulteriormente cancellato l'immagine della madre – reiterandone la sottrazione che già concludeva la prima parte del trittico: alla fine della sezione a lei esplicitamente dedicata era la fotografia della madre a non figurare; qui è sotto forma di spirito che non compare. La narratrice, sistemato spazialmente il padre, chiede a Mme B\*\*\* se nei dintorni non ci sia una donna anziana che potrebbe essere sua madre. La risposta che le attribuisce Colette è non solo negativa, ma aggravata dall'ipotesi che Sido non si occupi di lei perché impegnata a prendersi cura, come spirito, dell'unico altro suo figlio ancora in vita, Léo:

«Là!... s'exclama bonnement Mme B\*\*\*. Sans doute qu'elle est occupée avec lui... Un esprit ne peut pas être partout à la fois, vous savez...»<sup>53</sup>

In questo modo Colette, che sta costruendo il mondo di relazioni familiari di cui necessita, da un lato ribadisce la molla della gelosia come motore della scrittura, d'altro lato pone le premesse per l'inserimento dell'ultima tessera del mosaico: quella che concerne i fratelli.

### *Les sauvages*

A chiamare i suoi figli così era lei, Sido:

«Des sauvages... Des sauvages... disait-elle. Que faire avec de tels sauvages?»<sup>54</sup>

Altrove Colette ricorda l'appellazione dicendola inclusiva di se stessa, la figlia più piccola<sup>55</sup>. Non qui, dove diventa esclusiva, limitata ai due fratelli maschi, segno

(49) *Ibid.* Il corsivo è mio.

(50) *Ibid.*

(51) p. 532.

(52) *Ibid.*

(53) p. 531.

(54) p. 533.

(55) Nel *Voyage égoïste*, ad esempio: «Ma mère riait: *Petits sauvages!* et mirait en nous, secrètement

di una loro diversità agli occhi della madre rispetto all'ultima nata. In tutto Sido ebbe quattro figli: i primi due – Juliette, la maggiore, di cui Colette scrive poco, che quasi non considera dal punto di vista della costellazione familiare<sup>56</sup>, e Achille, che sarebbe diventato medico – avuti dal primo marito; Léopold detto Léo e Sidonie-Gabrielle – che sarebbe diventata Colette scegliendo come *nom de plume* il cognome del padre – dal *Capitaine*.

I *sauvages* qui sono dunque i due *demi-frères*, Achille e Léo, quattro anni di distanza uno dall'altro, straordinariamente complici tra loro e nell'escludere dal loro maschio rapporto, sia pure affettuosamente, la sorella minore nata tre anni dopo Léo.

Per parlare di loro, Colette afferma di dover ricorrere ai racconti della madre. La memoria che li riguarda passa, per la scrittrice, attraverso il filtro delle parole materne. La parte di testo a loro dedicata li mette in scena nel momento in cui Achille aveva diciassette anni e Léo tredici. Colette dunque era all'epoca una bambina di dieci anni, un'età pienamente in possesso della facoltà del ricordo. Eppure, nel testo, li fa comparire – afferma – ripetendo i racconti di Sido:

C'est aux récits de ma mère qu'il me faut remonter, quand il me prend, comme à tous ceux qui vieillissent, la hâte, le prurit de posséder les secrets d'un être à jamais dissous.

[...]

... je recours aux récits maternels ...<sup>57</sup>

Rapidamente sistemato il fratello maggiore («J'ai dit adieu au mort, à l'aîné sans rivaux»<sup>58</sup>), è Léo in particolare – il fratello ancora vivo quando Colette scrive questo libro – che diventa funzionale al percorso di progressiva sostituzione della madre operato tramite la costruzione del testo. *Oggi*, ha fatto dire Colette alla medium, Sido si occupa di lui. Ma *oggi* le parole della madre – che pure Colette afferma di dover usare per poter scrivere dei fratelli – necessitano di lei, la sorella minore, l'ultima nata, per essere dette: devono uscire dalla sua penna.

Eccoci all'ultimo episodio *autofictionnel* del testo. Siamo nel presente, il tempo della scrittura, della scrittura di questo testo. Léo, che ha oggi sessantatré anni<sup>59</sup>, è sfuggito a tutto, non solo alla musica cui lo aveva mentalmente destinato Sido<sup>60</sup>. A tutto ciò, scrive Colette, che non è il suo passato di silfo:

A mes yeux, il n'a pas changé: c'est un sylphe de soixante-trois ans. Comme un sylphe, il n'est attaché qu'au lieu natal, à quelque champignon tutélaire, à une feuille recroquevillée en manière de toit. On sait que les sylphes vivent de peu, et méprisent les grossiers vêtements des hommes: le mien entre parfois sans cravate, et long-chevelu. De dos, il figure assez bien un pardessus vide, ensorcelé et vagabond<sup>61</sup>.

approbatrice, sa propre sauvagerie naturelle...» (*Œuvres*, t. II, p. 1110). E in *Mes apprentissages*: «La sauvagerie native, commune aux enfants de Sido» (p. 1053).

(56) «Ma mystérieuse demi-soeur», la definisce Colette facendovi rapidamente cenno nella seconda parte del testo (p. 519). E nella terza aggiunge: «[...] ma soeur aînée [...] étrangère à nous, étrangère à tous, volontairement isolée au sein de sa propre famille» (p. 537). E ancora, nella penultima pagina del libro: «Ma demi-soeur, l'aînée de nous tous – l'étrangère, l'agréable laide aux yeux tibétains» (p. 547).

(57) p. 554.

(58) p. 534.

(59) «[...] sexagénaire à moustache grise qui se

glisse chez moi, la nuit tombée, ouvre ma montre, et regarde palpiter l'aiguille trotteuse, prélève, sur une enveloppe froissée, un timbre-poste étranger, aspire, comme si le souffle lui avait tout le jour manqué, une longue bouffée de musique du phono, et disparaît sans avoir dit un mot...» (p. 534).

(60) Colette riporta, nel testo, uno stralcio di una lettera scrittale dalla madre quando non le restava ormai più molto da vivere e Léo aveva 44 anni: «Sais-tu si Léo a un peu de temps pour travailler son piano? Il ne doit pas négliger un don qui est extraordinaire; je ne me laisserai pas d'insister là-dessus...» (p. 537). Il corsivo, per sottolineare che la scrittura è in questo caso materna, è di Colette.

(61) p. 537.

Così, non gli è difficile credersi ancora dentro al piccolo corpo agile e leggero della sua infanzia e percorrere un dominio mentale dove tutto è a misura di un bambino che sopravvive vittoriosamente da sessant'anni. A volte però, e siamo all'episodio cruciale, Léo arriva nella stanza della sorella *straziato*. Lo ha reso tale il tentativo di «vouloir confronter un rêve exact avec une réalité infidèle»<sup>62</sup>. Il racconto è ambientato sul far della sera, un crepuscolo di pioggia che condusse Léo nell'appartamento di Colette, quello affacciato sui giardini del Palais-Royal, lo studio della scrittrice tante volte fotografato, il *bureau* scuro, un gatto a scrutare la mano rugosa che gratta la carta con il pennino. Non si erano visti da mesi, scrive Colette. Lui si sedette, fradicio, di fronte al camino, mangiò qualche fondant e qualche biscotto, bevve dell'acqua sciroppata, non disse nulla. Colette scrive che lo guardava appena, intenta al suo lavoro. Quando si fu asciugato, ed ebbe fumato, parlò:

«Dis donc?  
 – Oui...  
 – J'ai été là-bas, tu sais?  
 – Non? Quand ça?  
 – J'en arrive.  
 – Ah!... dis-je avec admiration. Tu es allé à Saint-Sauveur? [...] Mon vieux!... C'est joli, en cette saison?  
 – Pas mal, dit-il brièvement»<sup>63</sup>.

Dopo questo sintetico scambio, Léo sembrò tornare silenzioso. Colette si rimise a scrivere. Ma era altro che il fratello voleva dire («le vieux sylphe, frémissant et lésé, ne pouvait plus se taire»<sup>64</sup>). Ora che aveva cominciato, approfittando della semioscurità là vicino al fuoco, il fratello continuò. Elencò la serie delle trasformazioni che i nuovi abitanti avevano fatto, a partire dalle patate «qu'ils ont planté à la place des cœurs de jeannette et des pavots»<sup>65</sup>, i reticolati di fil di ferro intorno alle aiuole, il primo cortile diventato spiazzo per stendere la biancheria... Ma tutto questo era niente, Léo aspettava *il momento del cancello*. Nel costruire il racconto, Colette dice che finse di non capire:

«Quel moment de la grille?»  
 Il claqua des doigts, impatienté.  
 «Voyons... Tu vois le loquet de la grille?»  
 Comme si j'allais le saisir – de fer noir, poli et fondu – je le vis, en effet...  
 «Bon. Depuis toujours, quand on le tourne comme ça – il mimait – et qu'on laisse aller la grille, alors elle s'ouvre par son propre poids, et en tournant elle dit...»  
 «"Î-i-ian..."» chantâmes-nous d'une seule voix, sur quatre notes.  
 «Oui, dit mon frère en faisant danser fébrilement son genou gauche. J'ai tourné... J'ai laissé aller la grille... J'ai écouté... Tu sais ce qu'ils ont fait?  
 – Non...  
 – Ils ont huilé la grille».  
 Il partit presque aussitôt. Il n'avait pas autre chose à me dire. Il recroisa les membranes humides de son grand vêtement, et s'en alla, dépossédé de quatre notes [...]»<sup>66</sup>

Il tempo, per mano dei nuovi abitanti, ha cancellato la voce del cancello, il suono dell'infanzia. L'immaginazione precisa, ha scritto Colette, si è scontrata con la realtà

(62) p. 538.

(63) pp. 538-539. Il corsivo è di Colette.

(64) p. 539.

(65) p. 540. Anche qui il corsivo è di Colette.

(66) pp. 540-541. Come sopra.

imprecisa. E anche qui, necessariamente, è la scrittura a operare la compensazione. Nel testo, quelle quattro note ormai mancanti nel reale, ritrovano la loro intatta sonorità: «“Ī-i-ian...”». Allo stesso modo, come per raccontare i fratelli nel passato erano state necessarie le parole della madre, ora – nel presente della scrittura – il loro racconto non può fare a meno delle parole di Colette.

«J’imitais sa manière. Je l’imite encore»

Attraverso i tre episodi individuati – il fiore straziato, la medium, il cancello muto – il ruolo e il senso della scrittura sono emersi, ridisegnando lo schema dei rapporti e fornendo una risposta al quesito identitario. Gelosa di Sido e per Sido, per la sua centralità e della sottrazione d’amore sofferta (rispetto al maschio nelle varie versioni proposte: il bambino altrui, il padre, il fratello), seguendo la strada dell’identificazione con il genitore amputato (tramite l’applicazione della propria scrittura sopra a quella invisibile di lui), Colette è giunta a redistribuire le carte dell’esistenza e a risolverne le mancanze sostituendosi compiutamente a Sido. Non nel reale, dov’era impossibile, ma nel testo, sulla pagina, dove progressivamente ha messo la propria voce al posto della sua:

«J’ai vu, me contait-elle, moi qui te parle, j’ai vu neiger au mois de juillet.

– Au mois de juillet!

– Oui. Un jour comme celui-ci.

– Comme celui-ci...»

Je répétais la fin de ses phrases. J’avais déjà la voix plus grave que la sienne, mais j’imitais sa manière. Je l’imite encore<sup>67</sup>.

All’alternanza tra due opzioni entrambe insoddisfacenti, che dominano inizialmente il testo – quella che nasce dal discorso disgiuntivo (io sono diversa da lei), espressione di un timore inconscio, e quella prodotta dai momenti di assimilazione (io sono come lei), espressione di un desiderio – la scrittura finisce per affermare una terza opzione: io divento lei. *Ainsi parlait-elle*, lei parlava così, così come oggi io parlo, che ho preso il suo posto nell’unico luogo in cui lo posso fare, il corpo del testo. La stoffa dell’abito di Sido, usata per rivestirlo, svela ora pienamente il suo senso. E fare a pezzi quella stoffa, per adattarla, si trasforma – da sacrilego – in atto d’amore:

Je ne me repens pas d’y avoir porté les ciseaux, puisque d’un bleu doux, et ramagée de blanc, elle habille comme par le passé, elle habille encore et toujours ma très chère Sido<sup>68</sup>.

GABRIELLA BOSCO

(67) p. 510.

(68) Sono queste le parole conclusive della nota autografa presente nel manoscritto di *Sido* conser-

vato alla Bibliothèque Nationale de France, Fonds Colette.