

# Il movimento dell'amore in *La salle de bain* di Jean-Philippe Toussaint

di Margareth Amatulli

Nel 2002, *Faire l'amour*<sup>1</sup>, il penultimo romanzo di Jean-Philippe Toussaint, invitava a leggere retrospettivamente le opere dell'autore alla luce di una tematica, quella amorosa, apparentemente estranea ai suoi interessi e ora esibita sin dalla pagina di copertina. L'opera attirava l'attenzione del lettore e della critica sull'evoluzione di una strategia narrativa che si distingueva, pur nella profonda fedeltà agli stilemi dei libri precedenti, per alcuni elementi di novità, a partire dal tema stesso trattato. Anche *Fuir*<sup>2</sup>, successivo come data di pubblicazione a *Faire l'amour*, ma cronologicamente antecedente ad esso per le vicende riportate dei medesimi personaggi, conferisce importanza al mondo delle emozioni e a tutta una fenomenologia della passione che non prescinde neppure dalla fisicità del rapporto d'amore. Elementi questi piuttosto frammentari nei romanzi precedenti; in nessuno di essi, fa notare Gianfranco Rubino, «la parola "amour" era stata così ricorrente, anche se delle relazioni di coppia non erano mancate, né in *La Salle de bain* né in *L'Appareil-photo*»<sup>3</sup>. E in nessuno di essi i riferimenti al rapporto fisico erano stati così espliciti.

Nonostante abbia un ruolo secondario, il tema amoroso partecipa, tuttavia, all'economia narrativa degli altri romanzi in maniera forse più profonda di quanto non appaia in superficie condividendo la stessa logica, intima e sotterranea, che governa ogni singolo testo. Ad esempio, in *La salle de bain*<sup>4</sup>, il rapporto di coppia, apparentemente mero accessorio alle vicende narrate e di certo ridotto ai minimi termini, si pone come uno dei motivi dell'isotopia generale su cui si costruisce interamente l'opera, e cioè il rapporto dialettico tra la mobilità e il suo opposto.

Presentato dall'Istituto di Lingue.

<sup>1</sup> J.-Ph. Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit 2002.

<sup>2</sup> Id., *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit 2005.

<sup>3</sup> G. Rubino, *Fare l'amore di Jean-Philippe Toussaint*, in *Lettura del contemporaneo francese*, Roma, Bulzoni 2004, p. 117.

<sup>4</sup> J.-Ph. Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Les Éditions de Minuit 1985. Le citazioni di questo romanzo saranno segnalate tra parentesi con la sigla SDB seguita dal numero di pagina.

Il romanzo, lo ricordiamo, è caratterizzato da una narrazione sobria, un intrigo minimo e conciso e racconta, in prima persona, nello spazio di tre sezioni e attraverso paragrafi numerati, le avventure (o meglio la mancanza di avventura) di un personaggio maschile che trascorre gran parte del tempo recluso nel bagno del suo appartamento parigino per poi partire, bruscamente e senza preavviso, per Venezia dove, di lì a poco, lo raggiungerà Edmondsson, la sua compagna. Anche in Italia il protagonista narratore preferisce l'isolamento in albergo all'esplorazione della città, dedito ad attività ludiche, essenzialmente a giocare a freccette. Dopo aver colpito con una di queste la propria compagna sulla fronte, e in seguito a un breve soggiorno in ospedale per sinusite, farà ritorno a Parigi e al suo privilegiato epicentro, quella *salle de bain* da cui intende nuovamente uscire. Nello spazio dell'enunciazione che chiude l'ultimo paragrafo del romanzo, il protagonista, infatti, dichiara: «Le lendemain, je sortais de la salle de bain» (SDB, p. 122), ribadendo una decisione già presa in precedenza. Il lettore ha già letto molte pagine prima un'espressione analoga: «Le lendemain, je sortis de la salle de bain» (SDB, p. 16). Il diverso uso del tempo verbale suggella una lettura circolare del testo e accredita l'ipotesi della presenza di due strutture sovrapposte, come fa notare Gil Delannoi. La prima, quella dell'esposizione, seguirebbe l'ordine del libro, quindi della lettura, ed equivarrebbe ad una «mobilité apparente», ossia all'immobilità di una vita vissuta al rallentatore. La seconda lascia supporre che la vera cronologia abbia inizio dalla parte centrale: in tal caso «l'immobilité est l'apparence»<sup>5</sup>. La complessità e la convivenza delle due strutture, sempre secondo Delannoi, segnalerebbero le relazioni «enchevêtrées du mobile et de l'immobile»: «Une immobilité qui bouge, une mobilité qui reste sur place sont les deux paradoxes de *La salle de bain*. Ce sont les paradoxes de l'espace et du temps qui sont une réminiscence de la flèche de Zénon d'Elée, bien que l'auteur se réfère à Pythagore plutôt qu'à Einstein»<sup>6</sup>. In effetti, la citazione posta in esergo al romanzo riprende testualmente il teorema di Pitagora e annuncia la composizione del testo costruito come fosse un triangolo i cui tre lati, le tre parti in cui si suddivide, si intitolano rispettivamente: *Paris, L'hypothénuse, Paris*. Inoltre, a ribadire la dialettica tra la mobilità e l'immobilità è la stessa presenza di paragrafi numerati, come sottolinea direttamente l'autore:

J'ai toujours eu l'impression que le temps à la fois passait et ne passait pas. C'est pour cela que j'ai choisi de construire mon livre sur le modèle du triangle rectangle, parce que cette forme rend, me semble-t-il, la dialectique entre l'immobilité et le mouvement. La numérotation des paragraphes participe de la même logique:

<sup>5</sup> G. Delannoi, *Cruel Zénon*, «Critique» 463, 1985, p. 1199.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1198.

chaque segment, présenté ainsi, fige un moment la lecture, mais en même temps, il est pris dans le flux de l'ensemble, qui est sa dynamique<sup>7</sup>.

Non solo riflessa nella struttura, tale dinamica è tematizzata all'interno del romanzo in cui si iscrivono numerose metafore che evidenziano, ossimoricamente, l'immobilità dinamica di alcune situazioni. Così, nell'oscurità dello scompartimento del treno per Venezia, il narratore è sensibile «au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui (le) déplaçait malgré (son) immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de (son) corps qui se détruisait», movimento impercettibile verso cui, egli asserisce: «je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir? Où le constater?» (SDB, p. 51). Nello stesso vano tentativo di immobilizzare il movimento si concentra lo sforzo del protagonista dinanzi alla *dame blanche*, «le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant», e nella quale convergono «le chaud et le froid, la consistance et la fluidité. Déséquilibre et rigueur, exactitude» (SDB, pp. 14-15). Al suo cospetto, il personaggio rivive la stessa situazione e le medesime sensazioni del viaggio in treno: «Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait» (SDB, p. 80). Quindi, «Malgré les résistances que leur oppose le narrateur, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, les forces du mouvement l'emportent et leur victoire est ressentie comme une tragédie»<sup>8</sup>.

Ad una logica simile sembrerebbe rispondere il rapporto di coppia che l'uomo intrattiene con la propria compagna e le non poche incomprensioni che spesso dividono i due partner, i quali riproducono, distintamente, le due forze contrarie della tensione mobile/immobile, i due cateti di un triangolo sulla cui ipotenuosa possono convivere gli sforzi dell'ossimorica dialettica.

Introdotta di getto sin dai primi due paragrafi con cui si apre *La salle de bain*, Edmondsson, nelle pagine iniziali del romanzo, veglia sul narratore protagonista recluso nella vasca da bagno, fa da tramite col mondo esterno, consegnandogli due lettere provenienti dall'ambasciata austriaca o avvertendo i genitori della reclusione del figlio, provvede economicamente ai bisogni familiari col suo lavoro part time in un galleria d'arte, si occupa di far ridipingere la cucina da due artisti polacchi squattrinati. E solo alla pagina 17 e al paragrafo 13 il lettore capisce che quel 'nome' piuttosto

<sup>7</sup> Riportato in J. De Decker, Jean-Philippe Toussaint in *La brosse à relire. Littérature belge d'aujourd'hui*, Avin/Hannut, Éditions Luce Wilquin 1999, pp. 105-106.

<sup>8</sup> P. Mc Garry, *La dame blanche et le cœur à la crème*, «Estudios de lengua y literatura francesas» 8-9, 1994-1995, p. 108.

neutro e fuorviante, probabilmente straniero, sicuramente androgino si riferisce ad un essere femminile: «Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour». È chiarita, così, la natura della relazione che lega i due personaggi e il dubbio sino a questo momento nutrito sulla figura di Edmondsson (valletto, parente, amico?) viene dissipato dall'uso di un pronome personale femminile che si sostituisce alla presenza di un nome proprio mai pronunciato. Nel conferire un carattere androgino al personaggio femminile, l'appellativo di 'Edmondsson', quindi l'atto inusitato e stravagante di apostrofare per cognome la propria compagna di vita, rafforza il carattere volitivo, e quasi mascolino, della donna ed esplicita la natura di una relazione che, sullo sfondo di una soffusa e diluita tenerezza, si gioca in termini di ostilità e distanza:

En désignant sa compagne par un nom de famille, le narrateur la chosifie en quelque sorte, de même qu'il lui confère un aspect androgyne. Traditionnellement, lorsqu'on utilise uniquement le nom de famille pour désigner une femme, on la masculinise, puisque le nom de famille se transmet par les hommes et que d'autre part il est dans l'usage d'employer le nom seul pour désigner un homme, et rarement une femme<sup>9</sup>.

«Edmondsson, parfaite pour les question d'argent» (SDB, p. 41), gestisce autonomamente l'economia del *foyer*, si occupa dei lavori di manutenzione della casa, sostituisce il compagno nel discorso («Comme je gardais le silence, Edmondsson répondit à ma place»; SDB, p. 39), prende l'iniziativa di fare l'amore (cui il partner sembra cedere per compiacerla: «J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable»; SDB, p. 19): svolge cioè quel ruolo attivo che, secondo gli stereotipi tradizionali, apparterrebbe al maschile.

Tuttavia, le aspettative del narratore nei suoi confronti appaiono di tutt'altra natura e sembrano addensarsi in un'unica pressante richiesta, quella di essere da lei consolato:

69) Il m'arrivait parfois de me réveiller en pleine nuit sans même ouvrir les yeux. Je les gardais fermés et je posais la main sur le bras d'Edmondsson. Je lui de-

<sup>9</sup> M. Jensen Stistrup, *Les Voix entre guillemets. Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, Odense, Odense University Press 2000, p. 320. L'autrice sostiene che «Cependant, le nom d'Edmondsson peut, par son emploi "hors norme", aussi être interprété comme signe d'une certaine "(hyper)modernité", signalant du coup une relation de couple non-conventionnelle. À ce titre, l'appellation n'implique pas nécessairement une "attitude" psychologiquement marquée», p. 321.

mandais de me consoler. D'une voix douce, elle me demandait de quoi je voulais être consolé. Me consoler, disais-je. Mais de quoi, disait-elle. Me consoler, disais-je (to console, not to comfort). (SDB, pp. 86-87)

70) But when I thought more deeply, and after I had found the cause for all our distress, I wanted to discover its reason, I found out there was a valid one, which consists in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can *console* us, when we think it over (Pascal, *Pensées*). (SDB, p. 87)

Alla luce di Pascal, che il protagonista legge in inglese, si spiega forse quella distanza che separa la coppia: prima di attribuire la necessità del *divertissement* alla natura debole e mortale dell'essere umano, l'autore delle *Pensées* asserisce nello stesso passo citato che «tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre»<sup>10</sup>. La mobilità di Edmondsson, già evidente nella prima parte del romanzo, prospettata nella terza, è particolarmente ostentata nella sezione centrale allorché raggiunge il narratore a Venezia. Le frequenti uscite serali, la 'serena determinazione'<sup>11</sup> nel voler visitare i musei della città, il desiderio di prolungare al suo ritorno il discorso sulla pittura italiana o la lettura di un libro d'arte, che la assorbe al punto di non ascoltare le proposte del compagno, si scontrano con l'inerzia del protagonista maschile che, inizialmente, la segue contro voglia e, successivamente, la lascia agire da sola, preferendo rimanere recluso gran parte del tempo nella camera d'albergo («Je voyais assez peu Edmondsson. Elle n'était pratiquement jamais à l'hôtel»; SDB, p. 82). Enfatizzato a più riprese, il coinvolgimento sociale della donna non sfugge all'ironia del narratore: quando, in albergo, essa riconosce e indica al compagno Jean d'Ormesson, egli non si esime dal sottolineare, subdolamente, allo stesso tempo il *côté mondain* della propria compagna e il *côté parisien* della coppia incontrata, «le couple de Français», tramite un incongruo e irrisorio parallelismo che smorza la seriosità e la segretezza dell'informazione:

Dans les escaliers, que nous descendions l'un derrière l'autre, nous croisons le couple de Français. Dès qu'ils furent passés, Edmondsson me dit que le type était connu, que c'était J... d'Ormesson. Nous jouions de chance, décidément, dans nos

<sup>10</sup> B. Pascal, *Pensées*, 139-136, Paris, Garnier-Flammarion 1976, p. 86.

<sup>11</sup> Dopo aver visitato la chiesa di San Marco, il protagonista cerca di dissuadere Edmondsson dall'intenzione di continuare a visitare i musei della città di Venezia, ma «devant sa sereine détermination», incapace di farle cambiare parere, si vede costretto a ritornare da solo in albergo (SDB, p. 78).

voyages en Italie. Quelques années plus tôt, à Rome, nous avons eu la surprise de voir Ranger et Platone sortir d'un restaurant. (SDB, p. 75)

L'iniziale abbreviata del nome dell'autore francese (abbreviazione inutile data la notorietà e la facile identificazione del personaggio) attira l'attenzione

presque comme une devinette adressée au lecteur. Ensuite l'ellipse signale la mondanité, typique, par exemple, de ce roman-mémoires d'autrefois où les points ou étoiles suivant une majuscule suggéraient la vie d'une personne historique, illustre. Enfin, par cette ellipse un peu anachronique de nos jours, JE prend une distance ironique vis-à-vis du statut social et littéraire qu'Edmondsson attribue à ce personnage<sup>12</sup>

e nel quale essa stessa si identifica col suo lavoro in una galleria d'arte e la sua operatività sempre *in fieri*.

Ma è, in particolare, nel parere negativo che la donna esprime sulla pittura di Mondrian che si gioca tutta la diversità dei due protagonisti; una diversità che ostacola la comunicazione, crea tensione e infine, come spesso accade nelle opere dell'autore, sfocia in un atto violento o che potrebbe divenire tale. 'Rassurante' per lui, viaggiatore immobile, 'chianté' per lei, movimento in potenza<sup>13</sup>, l'arte del pittore, diversamente interpretata, fa riaffiorare due personalità contrapposte:

64) Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. Une fléchette dans la main, je regardais la cible accrochée sur le battant de l'armoire, et je me demandais pourquoi cette cible, plutôt qu'à Jasper Johns, m'avait fait penser à Edmondsson. (SDB, p. 84)

Non a caso saranno proprio la donna e la sua fronte il bersaglio del protagonista, il punto di convergenza di una sorta di fastidio accumulato gradualmente e di cui lo sguardo e la voce, dapprima complici e poi estranei, si fanno interpreti e linguaggio.

<sup>12</sup> M. Jensen Stistrup, *Les Voix entre guillemets*, cit., p. 322.

<sup>13</sup> Nel regalo che l'uomo fa alla propria donna si legge la consapevolezza da parte del protagonista maschile della distanza che li separa: l'orologio, accuratamente impacchettato, quale segno di benvenuto in Italia rimanda al tempo e al suo scorrere inesorabile.

### Lo sguardo

A partire dall'arrivo di Edmondsson a Venezia lo sguardo sembra ritmare l'andamento della relazione affettiva della coppia a cominciare da quello sguardo-desiderio, sostituto della parola, che i partner si scambiano allorché si ricongiungono alla stazione di Venezia:

38) Nous nous dirigeâmes vers la sortie, côte à côte, à la suite des autres voyageurs; je portais sa valise. De temps en temps, nous nous regardions furtivement, tendrement. Nous ne parlions pas. [...] (SDB, p. 69)

Lo sguardo sfugge ai malintesi della parola e si fa atto affettivo per eccellenza. Ma esso può anche esprimere la separazione e trasformarsi in un corpo estraneo e opprimente tanto da reclamare l'introduzione della parola per essere scongiurato:

55) Nous continuâmes à nous promener. Edmondsson me regardait d'une manière étrange, et son regard posé sur moi me dérangeait. Je lui demandais gentiment de ne plus me regarder et, pendant quelques instants, je me sentais mieux [...]. (SDB, p. 79)

Terminata la tacita euforia dell'incontro, la relazione tra i due personaggi risente della differenza di temperamento e di intenti e il fantasma di una domanda atta a verificare l'effettiva necessità del soggiorno in Italia aleggia, muta, su di loro. Lo sguardo assume, quindi, una diversa carica semantica: annulla la reciprocità del contatto per diventare interrogazione, attesa, tentativo di conoscenza dei pensieri altrui e loro presa di possesso. Allo slancio sentimentale si sostituisce una visione più intellettuale cui l'altro si nega deliberatamente per sfuggire alle proprie incertezze. Lo sguardo esigente della donna è paragonabile ad una presenza intrusiva, a un'aspettativa invadente, quale appare la cameriera in attesa dell'ordinazione del cliente in una scena evocata proprio nello stesso paragrafo: «Je ne voulais rien boire, rien manger. La serveuse attendait devant la table. Comme sa présence me pesait, je commandais une dame blanche – pour qu'elle s'éloignât» (SDB, p. 80).

Il *regard-désir*, reciproco, si è dunque trasformato in un *regard-question*<sup>14</sup>, subito, in una domanda muta e pressante cui l'uomo si astiene dal rispondere scegliendo, questa volta, come soluzione l'isolamento più totale

<sup>14</sup> Riprendiamo qui la terminologia di Jean Starobinski in *L'œil vivant*, Paris, Gallimard 1999.

nel desiderio di sottrarsi agli occhi del mondo per non vedervi riflessa la propria colpevolezza:

73) Lorsque nous prenions nos repas dans la salle à manger de l'hôtel, je sentais sur moi le regard d'Edmondsson. Je continuais à manger en silence. Mais j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu. (SDB, pp. 87-88)

Se nel caso precedente la parola bastava a ridurre i rischi dell'avidità dello sguardo altrui (la richiesta di non essere guardato viene soddisfatta provocando sollievo), qui il narratore rinuncia ad essa del tutto («Je n'avais plus envie de parler»; SDB, p. 88) per dedicarsi solo al gioco delle freccette. L'esposizione alla vista altrui, che lo scivolamento semantico dal verbo 'regarder' a 'voir' sottende, diventa ora sinonimo di colpevolezza; il bisogno di scomparire agli occhi del mondo difende dall'impossibilità di accedere alla propria coscienza, impossibilità parzialmente ammissibile solo dinanzi al proprio sguardo allorché, lontano da Edmondsson, egli si guarda allo specchio.

Dopo aver accompagnato in stazione la donna, pronta a far rientro a Parigi, il narratore trascorre, recluso nella camera d'albergo, giornate febbricitanti, somatizzando, di riflesso, il proprio malessere proprio dove aveva colpito con le freccette il viso di Edmondsson, sulla fronte e sugli occhi. Le radiografie effettuate diagnosticano un inizio di sinusite e lo obbligano ad un ricovero in ospedale in cui viene a stretto contatto con un medico che dimostra una certa cordialità nei suoi confronti al punto di invitarlo a cenare a casa sua e successivamente a giocare a tennis con lui e sua moglie<sup>15</sup>. Proprio al club del tennis dove si incontrano il giorno successivo, il protagonista si reca nella toilette e qui vede riflessa la propria immagine nello specchio:

32) Debout devant le miroir rectangulaire des toilettes, je regardais mon visage, qu'éclairait une lampe jaune derrière moi. Une partie des yeux était dans l'ombre. Je regardais mon visage ainsi divisé par la lumière, je le regardais fixement et me posais une question simple. Que faisais-je ici? (SDB, p. 117)

Ecco quindi che egli assume dinanzi a se stesso, in un gioco di luci e ombre che rafforzano la sua natura instabile e non del tutto chiara e visibile, il carattere immotivato della propria permanenza in Italia e, di conseguenza, decide di far ritorno a Parigi.

<sup>15</sup> Sembra quasi che la partenza di Edmondsson favorisca l'attività del protagonista. Dopo l'allontanamento della donna, infatti, si addensano gli unici, minimi avvenimenti del romanzo che lo riguardano: la permanenza in ospedale, la cena a casa del dottore, la partita a tennis.



*La voce e la parola*

Al pari dello sguardo, la voce, con le sue modulazioni, si fa rivelatrice dell'intensità del rapporto di coppia. Si tratta sempre di una 'voce a distanza' su cui il narratore ritorna più volte nel corso del romanzo; una voce che può trasmettere ora calore, ora ostilità.

Ad esempio, arrivato all'aeroporto di Orly di ritorno da Venezia, il protagonista telefona a Edmondsson per chiederle il permesso di rientrare a casa ma il suono delle parole che lo raggiunge, prima ancora delle stesse, tradisce una certa freddezza:

43) Je téléphonai a Edmondsson d'une cabine publique. Elle répondit. Sa voix était distante, sans chaleur. Elle parlait sur un ton neutre, racontait ce qu'elle avait fait pendant le week-end. Je demandai si je pouvais rentrer. Oui, si je voulais, je pouvais rentrer. Avant de raccrocher, elle me dit qu'elle laisserait la clef sous le paillason car elle devait ressortir. (SDB, p. 121)

L'importanza accordata all'argomento della conversazione ribadisce sino all'estremo l'indole dinamica della donna attraverso il contenuto del suo discorso e l'azione prefigurata. Il semantico, cioè, rivendica la propria pertinenza enfaticizzato da un tono di voce che conferma la distanza emotiva della coppia. Qui la voce della donna ha perduto il calore e l'emozione che la contraddistinguevano allorché da Parigi ritmava amorosamente il soggiorno veneziano del narratore. La voce, infatti, al pari dello sguardo, denuncia le modulazioni affettive della relazione amorosa e, ancora prima dello sguardo, si fa espressione ed oggetto del desiderio.

La voce, [...], è l'indicibile che deve ammantarsi di panni verbali, addossarsi la carne del linguaggio per rendersi visibile. In sé, è *cenno-a, richiamo-da, attrazione-verso*, è segno dell'apertura di una presenza all'esterno (allo spazio, nella storia). Nella strategia d'amore l'occhio seduce gettando una rete di equivoci, [...]. Ma è la voce a sedurre invischiando, emanando soffi che davvero irretiscono e afferrano incorporaneamente [...]<sup>16</sup>.

Il protagonista trascorre all'inizio del soggiorno italiano gran parte del tempo al telefono con la sua compagna al punto di non allontanarsi mai dall'hôtel per non rischiare di perdere eventuali chiamate.

Nella tenerezza sempre rinnovata del contatto telefonico, le loro voci «*fragiles, déséquilibrées par l'émotion*» (SDB, p. 65) non si lasciano perturbare né da opinioni diverse né dalla lontananza. Anzi proprio nella lontananza fisica realizzano, grazie al loro reciproco risuonare, un privilegiato spazio di fusione che non deve necessariamente fare i conti con il detto.

<sup>16</sup> C. Bologna, *Flatus vocis*, Bologna, il Mulino 1992, p. 35.

La parola è qui ancillare alla voce e il semantico perde valore e prende forma solo nello spazio di risonanza di una voce e di un ascolto che svolgono un ruolo attivo nel gioco del desiderio.

La dolce voce di Edmondsson, pronta a consolare su richiesta («Au téléphone, Edmondsson restait très douce avec moi; elle me consolait si je le lui demandais.»; *SDB*, p. 67), apporta benessere («Edmondsson me parlait et je me sentais bien»; *SDB*, p. 66). È una “voce che sana”<sup>17</sup> per la sua tonalità, la sua intensità, per se stessa e non per il contenuto del discorso che, quando accennato, si riduce a diventare esso stesso mera sonorità. La domanda della donna, che non si spiega perché egli non ritorni a Parigi, si smorza nella reiterazione di se stessa, nell'eco dei significanti da essa generati per svuotarsi di senso ed eludere una risposta che non si conosce:

34) [...]. Mais elle ne comprenait pas pourquoi je ne rentrais pas a Paris. Lorsqu'elle me posait la question, je me contentais de répéter à voix haute: Pourquoi je ne rentre pas à Paris? Mais oui, disait-elle, pourquoi? Y avait-il une raison? Une seule raison que j'eusse pu avancer? Non. (*SDB*, pp. 67-68)

All'interrogativo posto si risponde, quindi, non con «la venue d'un signifié, objet d'une reconnaissance ou d'un déchiffrement, [...] (mais à travers) la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la course d'une écoute qui en produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter le sens [...]»<sup>18</sup>.

Tono di voce, respiro e silenzio, quel silenzio che reintegra la voce, diventano essi stessi contenuto del discorso amoroso a distanza, ritmato da sospiri semantici e dal respiro del locutore, simbolo di vita per antonomasia.

33) Edmondsson me téléphonait de plus en plus souvent. Nous avions parfois, sur la ligne, de longs silences ensemble. J'aimais ces moments-là. Tout près de l'écouteur, je faisais des efforts pour entendre son souffle, sa respiration. Quand elle rompait le silence, sa voix prenait de la valeur. (*SDB*, p. 67)

«Luogo di articolazione delle parole e delle frasi, la voce ne travalica, con tutta la sua potenza esistenziale, la materialità e il significato»<sup>19</sup>; non necessariamente dispiegata al senso essa vibra come espressione del desiderio, cela e svela il corpo cui appartiene. Poco importa il contenuto del discorso; suoni, ritmo, tono, modulazioni sembrano valere per se stessi.

Una postura di raccoglimento atta all'ascolto permette al protagonista

<sup>17</sup> Riprendiamo la definizione di C. Bologna, *ibidem*.

<sup>18</sup> R. Barthes, *L'écoute*, in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil 1982, p. 229.

<sup>19</sup> P. Zumthor, *Prefazione* a C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 10.

di cogliere ed essere raggiunto dal contenuto affettivo del suono delle parole dell'amata. «Accroupi contre le mur» (SDB, p. 65) o, seduto sulla moquette, «les jambes croisées, adossé contre le mur» (SDB, p. 66), il corpo è teso a recepire il corpo della voce, «Sicché, a prestarle ascolto, l'orecchio accorto sente risuonare in essa una sorta di respiro prenatale, l'eco attutita di una profondità inimmaginabile ove nessuna rottura separa ancora le parti dell'essere»<sup>20</sup>. È lo spazio di fusione per eccellenza, d'«une intersubjectivité idéale (au besoin intolérable, tant elle est pure)» che per Roland Barthes caratterizza la conversazione telefonica nella quale, aboliti tutti i sensi, tranne l'udito «l'ordre d'écoute [...] invite l'autre à ramasser tout son corps dans sa voix et annonce que je ramasse moi-même tout entier dans mon oreille»<sup>21</sup>. E proprio al telefono, nel quale rivive il mito di Eco, ninfa 'fatta di pura voce', la voce, disincarnata, senza corpo «si annuncia, imperiosa e ineludibile al pari delle antiche sirene»<sup>22</sup> e, abolita la presenza fisica dell'interlocutore, si fa essa stessa corpo dell'assente.

Se nella lontananza dei corpi, tuttavia, il suono delle parole stempera la tristezza della separazione e mantiene viva l'emozione degli animi, nella vicinanza fisica a Venezia è inadeguato a prolungare l'emozione del primo momento di incontro: assorta nelle proprie letture, la donna non sempre presta ascolto al suo interlocutore («Mais tu m'écoutes ? dis-je. Non, elle ne m'écoutait pas.»; SDB, p. 76). Le divergenze rispetto alla modalità di trascorrere il tempo, la richiesta della donna di fare ritorno a Parigi («Edmondsson voulait rentrer à Paris. Je me montrais plutôt réticent, ne voulais pas bouger»; SDB, p. 87) creano una distanza nella coppia. La voce ha, quindi, perduto quel fascino e seduzione nutriti anche dall'assenza fisica del soggetto; nella vicinanza dei corpi è subordinata alla parola e, come tale, rende minacciosi i silenzi un tempo fecondi di emozione. Al ristorante l'imbarazzo del silenzio è frequente; nella camera d'albergo capita che i partner non abbiano niente da dirsi o che la rinuncia alla parola sancisca una qualche disapprovazione:

50) Nous étions remontés dans la chambre et, assis de chaque côté du lit, nous ne disions plus rien. Nous nous étions tout dit, nous n'étions pas d'accord. Edmondsson, pour profiter du temps ensoleillé, voulait aller flâner dans les rues, se promener, visiter les musées. Selon elle, nous jouerions aussi bien au tennis en fin d'après-midi, si ce n'est mieux, disait-elle, car nous n'aurions pas le soleil dans les yeux. Devant tant de mauvaise volonté, je n'avais rien à dire; non, je ne disais plus rien. (SDB, p. 76)

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> R. Barthes, *L'écoute*, cit., p. 223.

<sup>22</sup> C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 133.

Accade, tuttavia, che la parola, ostinata e assillante, non sortisca l'effetto voluto e, coniugata allo sguardo intransigente, acuisca un fastidio che trova nella violenza di un gesto la sua unica possibilità di smaltimento:

75) Edmondsson me trouvait oppressant. Je laissais dire, continuais à jouer aux fléchettes. Elle me demandait d'arrêter, je ne répondais pas. J'expédiais les fléchettes dans la cible, allais les rechercher. Debout devant la fenêtre, Edmondsson me regardait fixement. Elle me demandait une nouvelle fois d'arrêter. Je lui envoyais de toutes mes forces une fléchette, qui se planta dans son front. Elle tomba à genoux par terre. Je m'approchai d'elle, retirai la fléchette (je tremblais). Ce n'est rien, dis-je, une égratignure. (SDB, p. 88)

Se un abbraccio, dopo la corsa in ospedale, metterà apparentemente fine alla crisi sopravvenuta, qui, come negli altri romanzi dell'autore, il gesto, violento e inaspettato, supplisce a una parola che tace, questa volta, la propria insofferenza.

### *La voce del romanzo*

L'assenza quasi totale della parola affettiva caratterizza anche la voce del romanzo là dove il livello dell'enunciazione non si lascia coinvolgere nell'emozione del sentimento, pur non negandolo, ma sembra quasi tentare di contenerne e controllarne eventuali straripamenti. Lo strumento contenitivo di tale operazione è la parentesi tonda che, usata di frequente nell'opera, non di rado include espressioni effusive del narratore nei confronti della propria compagna, parole di un sentimento che viene tenuto a distanza: «Edmondsson allait recevoir de mes nouvelles aujourd'hui même (j'avais envie de la revoir)» (SDB, p. 64); «Souvent, je m'asseyais en face du réceptionniste (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson)» (SDB, p. 67), «Edmondsson (mon amour) rentra à Paris» (SDB, p. 95).

Note apparentemente aggiuntive, queste lapidarie incursioni affettive nel corpo asettico del testo sembrano ricordare al lettore la natura di una relazione di cui si perdono facilmente i connotati emozionali, esibiscono una sorta di pudore nel trattare direttamente il tema amoroso e al tempo stesso tentano di mantenere alla dovuta distanza un contenuto emotivo che non invade di certo lo spazio della pagina.

L'alestitimia, ovvero l'afasia della parola affettiva, si aggiunge a una certa riluttanza nel trattare la fisicità del rapporto amoroso. La scena, già evocata, del narratore che sembra cedere per compiacenza alla richiesta della donna lo dimostra; ma anche quando il desiderio è maggiormente condiviso (nonostante, come si veda, sia sempre il femminile a dirigere l'azione) ad eludere i rischi del coinvolgimento stilistico interviene una punta di umorismo. Attraverso uno slittamento di piani semantici, anche l'intimità di un rapporto sessuale si dissolve nell'estraneità di un accosta-

mento imprevisto e improbabile. Il narratore ha appena acquistato delle palle da tennis e, di ritorno in albergo, raggiunge la compagna nel letto:

47) De retour dans la chambre, je refermai tout doucement la porte derrière moi et, posant la boîte de balles sur l'édredon, grimpai sans bruit sur le lit pour aller rejoindre Edmondsson. Sans ouvrir les yeux, elle me dit qu'elle ne dormait pas et m'attira contre elle en me guidant lentement par les épaules. Elle me recueillit et ouvrit mon manteau, en silence, déboutonna ma chemise. Ses joues étaient chaudes de sommeil. Je soulevais les draps et me déposai dans son corps, nu contre sa peau, ventre contre ventre, le manteau ouvert par-dessus nous. Nous commençâmes à bouger; nous bougions lentement et nous nous en savions gré. Plus tard, les couvertures se retournèrent: en tombant sur le sol, la boîte s'ouvrit et toutes les balles de tennis s'éparpillèrent sur le parquet. (SDB, pp. 74-75)

Incorniciata dalla presenza delle palle da tennis, la scena centrale sembra far parte essa stessa di un gioco di cui non è dato sapere il grado di partecipazione emotiva dei giocatori ma solo la... reciproca gratitudine!

«*La salle de bain* – afferma ancora Gil Delannoi – est un roman pascalien où l'homme est coincé entre deux infinis, le microscopique et l'immense, le mobile et l'immobile»<sup>23</sup>.

La relazione amorosa che, pur non essendo il tema dominante, è sicuramente presente nel romanzo partecipa di questa stessa logica. Se a livello tematico, puntualizzata da vari motivi, la tensione costante tra il movimento e l'immobilità è onnipresente, a livello strutturale si riflette in un testo che si conclude così come si apre, con la decisione del protagonista di uscire dalla vasca da bagno, cioè con una mobilità annunciata ma contenuta, e quindi 'immobilizzata', nelle pagine di un libro che, tuttavia, come già detto, propone diverse modalità di lettura. Dietro l'apparente ripetizione si sviluppa, quindi, un movimento che cela a sua volta un'immobilità di fondo all'interno di una struttura labirintica che, conciliando le due forze contrarie, fa sì che ci si ritrovi là dove tutto ha avuto inizio: «N'allons pas croire – sostiene Jean Starobinski – que les situations de l'emprisonnement et du vagabondage soient inconciliables. Il y a longtemps qu'entre ces contraires l'imagination a su trouver la synthèse. Une prison où l'on erre, une réclusion vagabonde: c'est le labyrinthe»<sup>24</sup>.

A sintetizzare, comunque, e a riflettere, a livello tematico, il carattere illusorio del movimento sono proprio le *Pensées* di Pascal (cui probabilmente Toussaint si ispira per la presenza dei paragrafi numerati), che il protagonista lettore richiama nella versione inglese (dove la diversa conno-

<sup>23</sup> G. Delannoi, *Cruel Zénon*, cit., p. 1200.

<sup>24</sup> J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, «La Nouvelle Revue Française» 123, mars 1963, p. 416.

tazione del verbo *to console* induce la distinzione con il verbo *to comfort*), e in particolare il passaggio da cui viene riferita la citazione scelta, sottotitolato: *Le divertissement*. Usata dall'autore in senso etimologico (dal latino *devertere*), la parola allude, non necessariamente al divertimento, alla festa o al gioco, ma ad ogni azione e attività che allontanano l'uomo dal pensare a se stesso; alla dispersione di quel movimento, appunto, che impedisce l'essere umano di vivere pienamente senza pensare mai al presente se non per programmare il futuro.

171-414. – *Misère*. – La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela, nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse, et nous fait arriver insensiblement à la mort<sup>25</sup>:

falsa, ma necessaria, illusione di felicità e fuga dallo stato di precarietà tipico della condizione umana, il *divertissement* si svuota di dignità. Per Pascal l'uomo è vero solo nella stasi, a contatto con la propria interiorità, i propri pensieri nella consapevolezza che la sua unica dignità sta nel riconoscere che ne è privo. Nulla può, invece, consolare dalla condizione mortale, dal suo carattere debole e miserabile. Neppure Edmondsson. Capace di rendere 'confortevole'<sup>26</sup> la vita del protagonista, la donna non può, a priori, assumersi il ruolo che egli si aspetta da lei, tanto più che le infinite attività in cui disperde il proprio dinamismo non sono che i raggi di una forza centrifuga che si scontra con il movimento, liquido e naturale, del pensiero, e «avec le sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer» (*SDB*, p. 122).

<sup>25</sup> B. Pascal, *Pensées*, 171-414, cit., p. 96.

<sup>26</sup> Il verbo 'to comfort' che il protagonista proferisce in lingua inglese, per sottolineare un'accezione semantica che manca nella lingua francese, potrebbe anche includere l'idea di un movimento legato ad una dimensione temporale come si evince dalla seguente affermazione di Jean Starobinski: «Il n'y a de bonheur (de "confort") dans l'instant présent que s'il est abreuvé d'espoir: privé de cette fluide anticipation du futur, notre présent s'appauvrit et devient angoisse». J. Starobinski, *L'encre*, cit., p. 421.