

# L'«inexpiable et sacrilège blessure» : l'orrore guerresco e l'indicibile in *La Route des Flandres* di Claude Simon

Fabiana Cecamore

Università degli Studi "L'Orientale" di Napoli  
([fabiana.cecamore@hotmail.com](mailto:fabiana.cecamore@hotmail.com))

## Abstract

L'articolo inquadra la rappresentazione degli effetti traumatici della guerra sulla psiche umana delineata in *La Route des Flandres* di Claude Simon, analizzando la forma di discorso indiretto libero cui essa viene affidata. Isolando le varie componenti del cosiddetto del memory monologue, l'articolo circoscrive la restituzione dell'attività cognitiva del protagonista operata nel testo, focalizzando il modo in cui esso evoca l'incapacità di costruire un discorso sui propri ricordi della guerra. Si intende così restituire al dibattito sul tema guerresco un'opera importante dello sperimentalismo francese, valorizzando il particolare grado di realismo cui questa, in virtù della sua complessità, riesce ad assurgere.

---

## Parole chiave

La Route des Flandres, Claude Simon, nouveau roman

---

## DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/656>

---

## Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

---

## 1. Un ritratto dell'indicibile

In *La Route des Flandres* (1960) il tema guerresco è il cuore della rievocazione memoriale di Georges, che ripercorre i ricordi della propria partecipazione ai fatti della Seconda guerra mondiale. La narrazione vede trasposta in chiave finzionale un'autentica esperienza autobiografica dell'autore, partecipe degli stessi eventi ricostruiti dal protagonista. Claude Simon, Brigadiere di cavalleria nel XXXI reggimento dei «Dragons», è infatti presente sul fronte delle Fiandre nel 1939, dov'è coinvolto nella controffensiva all'avanzata tedesca in Belgio (la «manoeuvre Dyle»), e in un periodo di prigionia durato un anno<sup>1</sup>. Con il titolo *La Route des Flandres*, l'autore allude alla strada del ritorno dopo la disfatta, introducendo così il tentativo di ritrarre un percorso che si svolge, al contempo, nel paesaggio martoriato dalla guerra, e nella psiche devastata di chi è sopravvissuto. Nell'opera, primo romanzo, per Simon, del contatto con il *nouveau roman*, l'esperienza personale costituisce l'occasione per la costruzione di un testo radicalmente «antinarrativo»<sup>2</sup>, nel quale l'impostazione come descrizione integrale determina la “dissoluzione” di coordinate diegetiche ed informazioni esplicite su personaggi. Particolarità fondamentale del testo è la sua configurazione come ininterrotto flusso di immagini.

Si ravvede, in tale forma, l'esito di un tentativo di dar corpo alla rappresentazione diretta dei procedimenti memoriali, manifestando la pervasività degli effetti della guerra, dei traumi che essa produce, sulla psiche del personaggio. Tale tentativo appare fondato, nello specifico, su un'opera di traduzione in cifra stilistica, in dato strutturante primario dell'idioletto dell'opera, simile condizione traumatica, formalizzandola attraverso le numerose complicazioni che intervengono sulla linearità della descrizione. Esse appaiono riassumibili a partire dal riconoscimento della particolare tipologia di discorso indiretto libero cui viene affidata la descrizione; quella che Dorrit Cohn definisce «memory monologue»<sup>3</sup>: una forma tesa a ricalcare il procedere della memoria, per dar corpo ai tratti dello smarrimento generato dalle circostanze belliche, rendendolo l'unico principio organizzatore del caleidoscopio di momenti, di immagini, di episodi confusi e apparentemente privi di nessi interni. Dando così “voce” ad una memoria invasa dagli effetti traumatici della guerra, il *memory monologue* ritrae le distorsioni prodotte sulle capacità cognitive del soggetto, e l'incapacità di quest'ultimo di orientarsi nella ricostruzione delle proprie esperienze.

---

<sup>1</sup> Come ricostruito da Christine Genin in *L'écheveau de la mémoire. La Route des Flandres de Claude Simon* (Paris, Champion, 1997).

<sup>2</sup> Concetto compreso nella più ampia categoria di «antistory», individuata da Seymour Chatman in *Story and discourse* (Cornell University Press, 1978, p. 28) in opposizione a quella di narrativa classica: «If the classical narrative is a network (or “enchainment”) of kernels affording avenues of choice only one of which is possible, the antistory may be defined as an attack on this convention which treats all choices as equally valid».

<sup>3</sup> Dorrit Cohn, *Transparent minds*, Princeton University Press, 1978, p. 247. *La Route des Flandres* viene utilizzato insieme ad un'ulteriore opera di Simon, *Histoire* (1967), per elaborare tale definizione ricollegandola ad una linea di filiazione che unisce le due opere alla scrittura di Faulkner. Al fondo dell'operazione vi è una riconduzione dell'esperimento simoniano ad una filiazione diretta con la “scuola” Modernista, secondo quello che è un punto di vista ampiamente condiviso, ad esempio, da Frederic Jameson, che (in *Postmodernism or the cultural logic of late Capitalism*, Duke University Press, 1991, p. 177) parla di «Faulknerian modernism» proprio a proposito di *La Route des Flandres*.

Per comprendere il senso di tale operazione appare opportuno il richiamo preliminare all'intenzione sperimentale cui essa risponde. Se, com'è noto, la destrutturazione del sistema romanzesco di stampo naturalista costituisce un obiettivo vero e proprio per gli scrittori dell'*école du regard*<sup>4</sup>, tale elemento si genera nella scrittura di Simon in correlazione ad alcune esigenze specifiche. La tensione antinarrativa del testo, più ancora che uno strumento critico, appare come il risultato di una serie di strategie finalizzate a sfruttare al massimo grado la componente *tout-court* poetica ed evocativa della parola letteraria. Punto di partenza fondamentale per Simon è anzi l'idea che «la meilleure recette pour faire un chef-d'œuvre est l'absence de recettes»<sup>5</sup>: è la convinzione che lo slegamento da qualunque tipo di "obbligo" (e, in questo senso, soprattutto quello definito dal rispetto delle regole tradizionali del romanzo) permetta al linguaggio di attingere al massimo del suo potenziale espressivo, pervenendo ad un contatto più ravvicinato con l'«émotion»<sup>6</sup>. Tale elemento rappresenta anzi il cuore del discorso simoniano, la cui intenzione fondamentale, dietro il rifiuto dei vincoli "mimetici" incarnati dal *récit*, è rimuovere ogni parametro "d'ordine" che impedisce di circoscrivere il fondo di sensazioni e di percezioni che informano l'esperienza soggettiva. Più che da un rifiuto del romanzo come genere letterario, o del "tema" come matrice di letterarietà, l'antinarratività di *La Route des Flandres* è perciò l'esito di una volontà di superare quello stesso "ordine razionale" dal quale la sostanza pura dell'*émotion* risulta costitutivamente esclusa. E di pervenire, attraverso tale rifiuto, ad una più piena restituzione dell'importanza, per l'esperienza soggettiva, della sfera della percezione.

Se la descrizione integrale e il discorso indiretto libero che essa ospita vengono utilizzati come mezzo per lo "scardinamento" della logica romanzesca, è in ragione della diretta correlazione, per Simon, fra la valorizzazione della capacità evocativa del linguaggio verbale, cioè la sua facoltà di "esprimere", e la possibilità di prescindere dal rispetto dei vincoli della "comunicazione". Merito di un tale modo di procedere è perciò la conquista di una «représentation réaliste de phénomènes mnémoniques»<sup>7</sup> che restituisce un tratto altrettanto realistico alla rappresentazione del trauma, delineandola attraverso i vari perturbamenti che compromettono la condizione psico-fisica del soggetto. Occorre dunque entrare nel merito delle caratteristiche del *memory monologue*, base fondamentale della sperimentazione, e circoscrivere il modo in cui esso restituisce i condizionamenti percettivi cui è soggetto Georges. Sarà così possibile osservare, al cuore dell'esperimento, l'obiettivo di "esprimere", anziché "raccontare", gli episodi

---

<sup>4</sup> I fondamenti della critica al romanzo naturalista condivisa dai cosiddetti membri dell'*école du regard* si ritrovano tutti ampiamente descritti nei testi di Nathalie Sarraute (*L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956) e di Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963).

<sup>5</sup> Claude Simon, *La Corde Raide*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1947, p. 73.

<sup>6</sup> «Lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses: d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnées et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser» - Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 5.

<sup>7</sup> Jean Rousset, *Trois romans de la mémoire (Butor, Simon, Pinget)*, in «Cahiers Internationaux du Symbolisme», n° 9-10, 1965-66, p. 81.

guerreschi, per restituire al massimo grado – cioè senza “riferirla” – la stessa indicibilità dell'orrore.

## 2. Il memory monologue

La configurazione caotica del testo è il sintomo primario del tentativo in corso di raccontare l'esperienza traumatica. Un tentativo, nello specifico, di restituire l'impossibilità di riordinare il ricordo delle esperienze vissute, giocato sulla realizzazione di una forma di discorso volontariamente disorganizzata, tesa ad evocare la disfunzione dell'ordine “cognitivo” incarnato dai parametri del *récit*. Strumento primario di tale operazione è il cosiddetto *memory monologue*: una forma di flusso di coscienza che si innesta sulla descrizione, raffigurando direttamente la «conscience imageante»<sup>8</sup> di Georges, e il disorientamento che ne caratterizza l'attività. Sua cifra primaria è l'aspetto caotico, restituito da una sintassi de-strutturata che compromette la linearità e la logica del discorso, e che produce come conseguenza maggiore la defunzionalizzazione della struttura narratologica. A tale caratteristica si aggiungono, come suoi diretti correlati, l'utilizzo di un tempo passato<sup>9</sup> uniforme, che non permette di operare differenziazioni cronologiche fra le scene rievocate; ed un meccanismo di continue oscillazioni deittiche, fra il *je l'il*<sup>10</sup>, che segnalano di volta in volta il mutamento di prospettiva del narratore.

Quanto alla caratteristica del disordine sintattico, essa si fa individuabile sin dall'abnormità della periodizzazione e dall'irregolarità della punteggiatura:

les décombres, les morts, l'espèce de traînée, de souillure, de sillage d'épaves que laisse derrière elle la guerre, et ce dut être par là que je le vis pour la première fois, un peu avant ou après l'endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire, le découvrant, le fixant à travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase marron dans laquelle j'étais pour ainsi dire englué, et peut-être parce que nous dûmes faire un détour pour l'éviter, et plutôt le devinant que le voyant : (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route : les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval (c'est-à-dire ce qu'on savait, ce qu'on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue – Georges se demandant sans exactement se le demander, c'est-à-dire constatant avec cette sorte d'étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque

---

<sup>8</sup> Dominique Viart, *Une mémoire inquiète: “La route des Flandres” de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, <<http://books.openedition.org/septentrion/14184>> (Consultato il 12 giugno 2023).

<sup>9</sup> La differenza con lo *stream of consciousness*, come nota Cohn, consiste anche nella differenza di focus fra memoria e coscienza: la prima interamente concentrata sul passato; la seconda aperta al transito degli eventi e degli incidenti del presente (Cohn, *op. cit.*, p. 248).

<sup>10</sup> Ognuna di tali strategie appare riconducibile alla matrice “pittorica” dell'ispirazione letteraria simoniana, e in particolare ad un tentativo di restituzione improntato alle tecniche di rappresentazione tipiche del Cubismo (Cfr. Ilias Yocaris, David Zemmour, *Qu'est-ce qu'une fiction cubiste ? La “construction textuelle du point de vue” dans L'Herbe et La Route des Flandres de Claude Simon*, «Semiotica», n.195, 2013, p. 1-44).

complètement atrophie par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s'étonner, abandonné une fois pour toutes cette position de l'esprit qui consiste à chercher une cause ou une explication logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive : donc ne se demandant pas comment, constatant seulement que quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps – du moins à sa connaissance – le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert – comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré – d'une boue liquide et gris-beige [...] [p. 16-17].

Nel brano viene descritto l'incontro di Georges, lungo la strada di ritorno dal fronte delle Fiandre, con la carcassa di un cavallo: un oggetto che, per essere riconosciuto, richiede un consistente processo di focalizzazione, visto lo stato di «demi-sommeil» che annebbia i sensi del personaggio. Tale condizione viene manifestata da un periodo invaso da considerazioni, digressioni, espressioni di dubbio, che dilatano la descrizione facendo perdere il filo del discorso. L'eloquio è sovrabbondante e confuso, manifestando un'incertezza, nel modo di procedere, atta ad evocare l'indeterminatezza del ricordo. Essa appare esaltata da una punteggiatura che, in luogo di svolgere funzioni di ordinamento logico, non prevede un utilizzo ponderato dei punti, che spariscono, lasciando ampio spazio ai due punti, ai trattini e alle parentesi: segni dell'andamento digressivo, associativo della memoria, e del continuo aprirsi di incisi che intercalano il discorso. Simile elemento, caratterizzando il personaggio per una particolare incapacità di portare a termine compiutamente la propria rievocazione, raffigura l'involontaria tendenza della memoria a diffrangersi verso molteplici direzioni, verso più discorsi paralleli.

L'incisività di un simile aspetto si riversa tuttavia anche al di fuori della dimensione sintattica, sul complessivo movimento testuale. Nel suo procedere, la descrizione rivela una tendenza al continuo spostamento del proprio *focus* dalla restituzione di una scena, di un frammento di memoria, ad un altro, che però non viene segnalata esplicitamente. L'assenza di coordinate diegetiche genera anzi una condizione per la quale tali spostamenti si attuano direttamente, anche all'interno dello stesso periodo, secondo un procedimento che disarticola lo svolgimento testuale, impedendo di recepire i rapporti consequenziali fra le scene. Le perturbazioni provocate da questi bruschi cambi di scena fanno perciò del discorso un garbuglio di immagini, di episodi che sfumano continuamente l'uno nell'altro, interrompendosi a vicenda, sospendendosi reciprocamente per poi ricominciare soltanto molte pagine dopo. La confusione che ne emerge, caratterizzando l'intero andamento del discorso, riflette la stessa confusione della memoria di Georges. Prodotto dell'incontro fra la sovrabbondante disorganizzazione sintattica e il movimento digressivo generale è perciò una caratteristica di discontinuità, la quale definisce nel testo, oltre che il tratto cruciale della sua antinarratività, il ritratto della soggezione della memoria all'associazione e al movimento involontario.

Secondo elemento caratterizzante il *memory monologue* è, come detto, l'impiego di una temporalità del passato priva di distinzioni interne, che opacizza i nessi fra i vari frammenti descrittivi. Con tale strategia, la descrizione impedisce di identificare le relazioni cronologiche fra le scene che si avvicinano nella descrizione, contribuendo in chiave "grammaticale" alla rimozione di informazioni sulle relazioni causali. Al lettore

viene così impedita una volta di più l'identificazione di principi organizzativi interni al garbuglio di immagini. E tale condizione si rivela tanto più problematica, laddove la rievocazione di Georges, come si evince, chiama in causa eventi legati non solo direttamente alle vicende guerresche, ma anche a circostanze precedenti e successive ad esse. Dai ricordi familiari alle immagini del ritorno sulla strada delle Fiandre; dai volti dei compagni del fronte, a quello di Corinne, la moglie del Generale del reggimento di Georges, che egli guarda alternatamente con gli occhi del soldato semplice e dell'amante; dai dettagli dilatati al massimo, ai rimandi alla memoria letteraria del personaggio: nessuna di tali dimensioni viene collocata in rapporto di successione con le altre, né di priorità "gerarchica". Non è possibile riconoscere le loro relazioni di senso, di cronologia, di subordinazione; esse coesistono in un unico piano narrativo, in un unico «brouillage»<sup>11</sup>, in cui nessuna immagine predomina sulle altre.

Ulteriore caratteristica del *memory monologue* è l'elemento dell'oscillazione pronominale, segnale di un continuo mutamento, oltre che nell'oggetto della descrizione, anche nella è prospettiva del soggetto rievocante. In luogo di configurare una struttura diegetica, dando voce ad un *deus ex machina* in grado di chiarificare ciò che la descrizione integrale non permette di cogliere, la deissi narrativa partecipa pienamente allo sconvolgimento definito dal *memory monologue*. Essa dà corpo a continui passaggi da una prima persona singolare, un «je», che si cala direttamente nella prospettiva della rievocazione, ed una terza persona singolare, un «il» osservato dall'esterno, che si muove e agisce a partire da una certa distanza dal narratore – divenuto impersonale. Questo tipo di complicazione, rappresentativo, da un punto di vista narratologico, dell'inservibilità dello stesso narratore come guida all'interno del testo, stabilisce il definitivo crollo delle funzioni "ordinatrici". La scissione della voce narrante in due diverse persone pronominali raffigura anzi la cifra traumatica del discorso, riconducendo la difficoltà del soggetto di ricostruire il ricordo ad una difficoltà caratterizzante lo stesso svolgersi dell'esperienza rievocata.

Con la prima persona, il testo segnala la capacità di Georges di riproiettarsi nelle situazioni ricordate, nelle percezioni esperite in quel momento; e inquadra il ricordo dall'"interno", dalla stessa prospettiva entro cui le aveva osservate. Con la terza persona, invece, il testo ritrae il venir meno di tale tentativo, e la necessità, per ricostruire il ricordo, di appellarsi ad una memoria sbiadita – e forse mai veramente formata – di quelle percezioni, all'interno delle quali non è possibile re-immersedarsi. In questo secondo modo, il testo rimanda ad una condizione di straniamento, di "separazione" da sé stesso, che Georges esperisce nel momento stesso in cui egli vive l'episodio rievocato: ad un trauma percettivo i cui effetti si ripercuotono integralmente sulla memoria. In questo modo, viene formalizzata quella che l'autore, ricorrendo direttamente ai propri ricordi della condizione psicologica ritratta, descrive come la tendenza del «champ de la perception» a «se retrécir» in prossimità del pericolo di morte<sup>12</sup>. L'emergenza improvvisa

---

<sup>11</sup> Ludovic Janvier, Claude Simon, *Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier*, «Cahiers Claude Simon», n.9, 2014, pp. 9-20, <http://journals.openedition.org/ccs/890> (Consultato il 29 maggio 2022).

<sup>12</sup> «J'ai pu constater à quel point dans ces moment-là le champ de la perception (en l'occurrence la perception visuelle) semble se retrécir en même temps que celle-ci se fait plus aiguë ou, si vous préférez, plus aigüe. [...] En l'occurrence [...] le personnage se trouve en danger de mort» (Claude

di un ricordo legato all'imminenza della morte, il suo orrore, riproduce tale restringimento di campo anche nella prospettiva memoriale, definendo con la terza persona l'intervento di uno stato di straniamento, che si frappone, repentinamente, fra soggetto e materia narrata. La fuoriuscita del ricordo dal punto di vista "interno" dà dunque corpo ai perduranti effetti della condizione psicologica esperita da Georges sulla memoria del personaggio, ritraendo, con le difficoltà propriocettive del personaggio, le ferite cognitive provocate dalle circostanze; la loro compenetrazione a livello strutturale.

Grazie al *memory monologue*, la restituzione accorda un'importanza primaria all'elemento del disordine, evocandone la provenienza dai condizionamenti coscienziali determinati dalle circostanze guerresche. Nel monologo frammentario, discontinuo e incerto di Georges, la perdita di coordinate logiche, nel rimandare al modo di procedere casuale della memoria, si configura come la base primaria per la rappresentazione della lacerazione intimamente subita dal personaggio. L'incapacità di ricostruire l'esperienza vissuta viene del resto sottolineata da un'altra serie di elementi, riferiti, più ancora che al *memory monologue*, alla struttura descrittiva su cui esso si innesta. Aspetto eminentemente caratterizzante il testo è la forte pregnanza percettiva del linguaggio, attestata sia dall'ampio impiego di verbi di tipo, appunto, percettivo, che dalla tendenza della descrizione a soffermarsi, prima ancora che sulla materialità degli oggetti descritti, sul loro impatto sensoriale sul soggetto. Questi due elementi rappresentano l'elemento più significativo per il riconoscimento della tematizzazione del trauma come interesse cruciale della narrazione. Occorre perciò operarne l'inquadratura, e analizzarne il particolare rapporto con la dimensione visuale, così completando il quadro delle strategie che Simon introduce nella propria rappresentazione dell'orrore bellico.

### 3. La descrizione percettiva

La raffigurazione del modo di procedere della memoria costituisce lo sfondo su cui si innesta la rappresentazione della coscienza lacerata del personaggio. Il contesto narrativo che essa definisce, segnato dal disordine strutturale, riflette il caos della rievocazione. Esso fornisce l'occasione per l'emersione di ulteriori elementi di complicazione, riferibili alla condizione di straniamento esperita da Georges, che integrano le funzioni dell'alternanza fra *je* e *il*, rievocando l'incidenza del trauma prima sulla coscienza e poi sulla memoria. Il più pervasivo, fra questi, è l'impostazione della descrizione in una forma del tutto assimilabile, appunto, al concetto sklovskijano di «straniamento»<sup>13</sup>. Sotto questa specie, il testo mette direttamente in opera i procedimenti memoriali di Georges, ponendo in primo piano la sua suscettibilità alle sensazioni fisiche. Esse vengono ritratte attraverso la profusione di oggetti e dettagli presentata dalla descrizione, la quale, nel non essere mai riordinata, né ricondotta esplicitamente ad una specifica immagine, raffigura con il suo modo di apparire l'acutezza delle percezioni del protagonista. Tale caratteristica contribuisce alla manifestazione del

---

Simon in Jean Ricardou, *Claude Simon : analyse, théorie*, Paris, Union Générale des Éditeurs, 1975, p. 410).

<sup>13</sup> Viktor Šklovskij, *O teorii prozy* [1925], tr. it. Cesare de Michelis, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio: la costruzione del racconto e del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974.

carattere traumatico delle esperienze trattate<sup>14</sup>, facendo emergere l'impressione di disorientamento dallo stesso "modo di percepire" del personaggio.

Per comprendere in che modo, occorre innanzitutto soffermarsi sulle implicazioni del carattere "straniato" della descrizione con lo stesso atteggiamento che è alla base dell'assenza delle coordinate diegetiche. Procedendo come un flusso ininterrotto di dettagli, come un processo di scomposizione in minime parti di ogni scena, di ogni oggetto o personaggio, anche di ogni movimento<sup>15</sup>, essa manifesta una perdita di carattere «énonciatif»<sup>16</sup> che si correla direttamente alla perdita di "presa" cognitiva rappresentata con le forme del *memory monologue*. L'inclinazione a non "riferire" mai direttamente ciò di cui si sta parlando, non nominando i referenti, approfondisce la rappresentazione delle difficoltà di Georges di dare un ordine a quanto ricordato, trasformandola nella sua incapacità di pervenire ad una «compréhension synoptique»<sup>17</sup>, ad una visione d'insieme sulle immagini ricordate. Oltre a non poter riordinare i propri ricordi in una forma "narrativa", restituendoli a una griglia di rapporti di causa ed effetto, egli non può nemmeno ricostruirne compiutamente le immagini. Delle esperienze vissute, non rimangono che alcune forti percezioni, incamerate in maniera casuale. Esse persistono come un'impronta indelebile che la memoria non riesce a rimuovere, nonostante lo sconvolgimento esperito al momento dei fatti abbia impedito di trattenerne ricordi definiti. La forma straniata della descrizione mette in primo piano tale elemento, esaltandolo a partire dalla maniera frammentaria in cui la percezione trasforma le esperienze in immagini mentali<sup>18</sup>. L'apparato percettivo, in particolare, finisce perciò per essere rappresentato come la matrice delle *defaillances* persistenti nei ricordi del personaggio.

---

<sup>14</sup> L'acutezza percettiva costituisce di per sé un fatto riconducibile a ragioni di tipo traumatico. Cfr. Antonello Correale, *La potenza delle immagini. L'eccesso di sensorialità nella psicosi, nel trauma e nel borderline*, a cura di Leonardo Provini, Milano, Mimesis, 2021.

<sup>15</sup> Molto suggestiva in questo senso è, ad esempio, la descrizione del modo con cui Georges oltrepassa, con il suo cavallo, la carcassa trovata lungo la strada, operata a partire dall'assunzione del punto di vista del personaggio e la scomposizione del movimento a partire dal suo sguardo: «Il le vit lentement pivoter au-dessous de lui, comme s'il avait été posé sur un plateau tournant (d'abord au premier plan, la tête renversée, présentant sa face inférieure, fixe, le cou raide, puis insensiblement, les pattes repliées s'interposant, masquant la tête, puis le flanc maintenant au premier plan, la blessure, puis les membres postérieurs en extension, collés l'un à l'autre comme si on les avait ligotés, la tête réapparaissant alors, tout là-bas derrière, dessinée en perspective fuyante, les contours se modifiant d'une façon continue, c'est-à-dire cette espèce de destruction et de reconstruction simultanées des lignes et des volumes (les saillies s'affaissant par degrés tandis que d'autres reliefs semblent se soulever, se profilent, puis s'affaissent et disparaissent à leur tour) au fur et à mesure que l'angle de vue se déplace, en même temps que semblait bouger tout autour l'espèce de constellation [...]» (p. 18).

<sup>16</sup> Così intendendo la descrizione che "nomina" e che "ordina" ; che «organise (ou désorganise) de façon privilégiée la lisibilité de l'énoncé, étant toujours, et à la fois, énoncé didascalique [...] et énoncé didactique» (Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.6).

<sup>17</sup> Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 121.

<sup>18</sup> Ogni atto percettivo si forma nel soggetto come produzione di un'immagine. Si parla in questo senso di «perceptual images», prodotte dalla visione o dall'immaginazione (William John Thomas Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology*, Chicago University Press, p. 47).



Incarnando così l'apparato percettivo, e il modo in cui esso, come un «dispositif optique», produce la «formation de l'image»<sup>19</sup> delle esperienze, la descrizione rivela anche le specifiche sensazioni che Georges ricollega a ciascuna delle esperienze. L'inquadramento di tale aspetto, oltre a completare il quadro delle strategie connesse all'intento "espressivo" e non "narrativo" dell'esperimento, permette di osservare, nella scrittura in *La Route des Flandres*, una serie di forme tese a rappresentare, da un lato, gli effetti del turbamento sul soggetto, e, dall'altro, la stessa indicibilità dell'orrore che l'ha generato. Esse rimandano ad una concezione della parola letteraria come strumento visuale, capace di funzionare, "autonomamente", «par la force des images»<sup>20</sup>, la quale, retaggio del *Doppelbegabung*<sup>21</sup> dell'autore, definisce l'«esthétique du faire voir»<sup>22</sup> tipica di Simon. Tale è il principio primario dello straniamento della descrizione, la cui tendenza al «refus de la nomination»<sup>23</sup> produce soprattutto una forte esaltazione della componente percettiva, visuale della materia narrata. Particolarità della descrizione è quella di delineare, con la scomposizione degli oggetti, con la posizione in primo piano dei loro dettagli, un effetto impressionistico, un «effet d'image»<sup>24</sup>, a partire dal quale la materialità delle scene e delle loro componenti risulta sempre deformata. Tale effetto, nello specifico, viene prodotto dai numerosi rimandi alla sfera della percezione, in particolare visuale, e grazie al rilievo attribuito all'incertezza della voce narrante nel restituire ciò che ricorda: entrambe strategie finalizzate a costruire immagini di forte carattere anti-mimetico, delle quali l'elemento del perturbamento coscienziale costituisce la matrice.

Per comprendere in che modo ciò si produca, in che modo, cioè, la descrizione restituisca la vividezza percettiva necessaria alla rappresentazione del trauma che segna il personaggio, appare opportuno procedere con il diretto richiamo al testo. A tal fine, vale la pena di riprendere la citazione precedentemente iniziata, proseguendo l'analisi di alcuni passaggi successivi, dov'è possibile identificare la diretta espressione di tali

---

<sup>19</sup> Come fa una macchina fotografica secondo Roland Barthes (Cfr. *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 14).

<sup>20</sup> Claude Simon, *Préface manuscrite à Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970, p. 15.

<sup>21</sup> Il «doppio talento» (Cfr. Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012) che lo vede impegnato sia in ambito artistico (come pittore ma anche come fotografo, e in parte come regista) che in ambito letterario, e che è stato trattato ampiamente dalla critica simoniana. Si vedano soprattutto Michael Evans, *Claude Simon and the transgression of modern art* (New York, St martin's Press, 1988); Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre: Claude Simon et la peinture* (Grenoble, Ellug, 1998); Jean H. Duffy, *Reading between the lines. Claude Simon and the visual arts* (Liverpool University Press, 1998); Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. Être peintre* (Paris, Hermann Éditeurs, 2021).

<sup>22</sup> Pierre Schoentjes, *De Conrad à Simon: l'esthétique du «faire voir»*, «Cahiers Claude Simon», n. 1, 2005, pp. 47-57.

<sup>23</sup> Stéphanie Orace, *Le Chant de l'arabesque*, Amsterdam, Rodopi B. V., 2005, p. 99.

<sup>24</sup> Pascal Mougín, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17. A tale definizione, Mougín affianca la citazione di Simon (tratta da un'intervista riportata nel «Monde hebdomadaire», 6-12 aprile 1967) alla prefazione di Joseph Conrad al *Negro del Narciso*, dove l'autore dichiara «Le but que je m'efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout, de vous faire voir» (Ivi., p.8; nella citazione originale: «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see»).

inclinazioni. Un tratto particolarmente significativo nella ricostruzione della suggestione percettiva alla base della descrizione è l'insistenza di verbi connessi alla percezione, e in particolare del verbo «voir». Essi segnalano la perdita di contatto “cognitivo” fra Georges e le cose che vede, ritraendo la sua incapacità di prenderne coscienza; e collaborano con la suggestione della «vase marron», dalla quale egli si sente avvolto, nell'evocare, nel manifestare direttamente, il «demi-sommeil» che definisce la sua condizione psicologica.

Nella scena, il primo annuncio della visione, operato con l'uso di «je vis», evoca la potenza della percezione recepita da Georges, la violenza con cui la sensazione, riferita a qualcosa di non ancora completamente visibile, cattura la sua attenzione. Esso rimanda al modo in cui l'impressione iniziale, irrompendo nella situazione di attonimento in cui si trova il personaggio, riesca a superare la “barriera” dell'annebbiamento (evocata dall'espressione appena precedente: «ce dut être par là»), sollecitando la sua debole attenzione («le découvrant, le fixant»); e segnala così l'effetto dello stato di sconvolgimento cognitivo nel rendere il soggetto più sensibile alle sensazioni. Il proseguimento della scena rivela però che il forte stimolo percettivo non arriva a produrre un immediato riconoscimento, sancendo, al contrario, l'inizio di una specie di auto-interrogazione su cosa sia ciò che viene visto. Lo sguardo non produce l'agnizione, e innesca, al contrario, un vero e proprio esercizio, un processo di riflessione, di cui lo straniamento descrittivo rappresenta una diretta restituzione. In questo modo, il testo presenta al lettore lo stato d'animo del personaggio, illustrandone passo per passo il “modo di guardare”. Tale procedimento permette di notare come la cifra dell'oscillazione fra stati di coscienza, già restituita dagli scambi pronominali della persona narrante, informi completamente la coscienza del personaggio, manifestando lo sconvolgimento delle sue facoltà cognitive.

Dopo l'impatto della visione iniziale, i verbi relativi alla vista restituiscono lo sfumare del personaggio verso uno stato di sempre maggiore confusione («plutôt le devinant que le voyant»). Essi manifestano il turbamento cognitivo di Georges, manifestandolo attraverso la sua incapacità di vedere le cose con nettezza. Una caratteristica che, a sua volta, viene esaltata grazie all'impiego di «analogies sensorielles»<sup>25</sup>, delle quali l'immagine della «vase marron», la melma marrone che egli si sente addosso, è appunto un esemplare. In questo stato, tutto ciò che Georges riesce ad afferrare è «quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride»; è un «vague» mucchio «de membres, de cornes, de cuir et de poils» a sua volta ricoperto di fango. Lo stato di “pacifico stupore” (l'«étonnement paisible») nel quale si ritrova Georges, come segnalando la sua assuefazione alla morte, lo stato di annichilimento della sua interiorità, viene perciò manifestato da un “modo di guardare” che, «complètement atrophie», diventa piuttosto un passivo “constatare”, senza chiedersi «une cause ou une explication logique à ce que l'on voit». La scena mette così in primo piano l'indebolimento della capacità di elaborazione e di ragionamento, che vede Georges

---

<sup>25</sup> Dominique Viart, *Une mémoire inquiète: “La route des Flandres” de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, <<http://books.openedition.org/septentrion/14184>> (Consultato il 12 giugno 2023).

passare da una condizione che lo ritrae «se demandant sans exactement se le demander», ad un'altra che lo raffigura «ne se demandant pas comment, constatant seulement».

A tale rappresentazione, così dando corpo all'elemento dell'oscillazione, e acquisendo particolare vivacità, si associa a quella dell'acuirsi dell'impressionabilità, della suscettibilità agli stimoli percettivi, la quale finisce per configurarsi come l'unica forma in cui Georges riesca a stabilire un contatto con il mondo. Incapace di "dare un senso" a ciò che vede, egli è preda delle sensazioni e accumula inconsapevolmente i materiali che ora costituiscono l'oggetto della sua rievocazione. Il *memory monologue*, come forma di una descrizione "percettiva", restituisce tale abbandono del personaggio alle sensazioni, rivelando così l'importanza di queste come unico possibile "appiglio cognitivo" in una soggettività interamente definita dallo stato di perturbamento. Nel passaggio immediatamente successivo a quello precedentemente riportato si vede una più accurata descrizione della carcassa, osservata nei suoi vari dettagli:

pourtant (quoiqu'il semblât avoir été là depuis toujours, comme un de ces animaux ou végétaux fossilisés retournés au règne minéral, avec ses deux pattes de devant repliées dans une posture fœtale d'agenouillement et de prière à la façon des membres antérieurs d'une mante religieuse, son cou raide, sa tête raide et renversée dont la mâchoire ouverte laissait voir la tache violette du palais) il n'y avait pas longtemps qu'il avait été tué – peut-être seulement lors du dernier passage des avions ? – car le sang était encore frais : une large tache rouge clair et grumeleuse, brillante comme un vernis, s'étalant sur ou plutôt hors de la croûte de boue et de poils collés comme s'il sourdait non d'un animal, d'une simple bête abattue, mais d'une inexpiable et sacrilège blessure faite par les hommes (...) au flanc argileux de la terre (p. 17).

Dilatati con nuove *analogies*, che associano i resti dell'animale all'immagine di un fossile", e la sua posizione a quella della mantide religiosa, le componenti dell'immagine del cavallo vengono avvicinate con la stessa impressione di distacco evocata dal verbo «constater». L'annebbiamento e la distanza, nello specifico, non permettono di inquadrare il palato visibile dalla bocca aperta del cavallo se non come una «tache violette». In questa fase del processo visuale, si vede però come un dettaglio in particolare, emergendo all'attenzione di Georges in virtù della sensazione che esso esercita, dia luogo ad un effetto analogo a quello della "cattura" segnalata nel passaggio precedente dal verbo «je vis». L'oscillazione repentina verso questo momentaneo stato di lucidità percettiva viene innescato, nello specifico, dall'elemento del sangue. Prima focalizzato come dettaglio interno al complesso della raffigurazione, come una «tache [...] grumuleuse», poi esteso analogicamente nel rimando alla vernice, esso si staglia nella descrizione, e assume particolare risalto grazie alla caratterizzazione come «brillante». Oltre a ciò, il dettaglio del sangue, nel catalizzare l'attenzione di Georges, rivela la propria funzione di *punctum*, e, con essa, di "appiglio cognitivo", innescando un moto coscienziale propriamente funzionante come agnizione.

Esso fornisce al personaggio, attraverso la sua "freschezza", un indizio temporale, che permette a Georges di operare una valutazione sul poco tempo trascorso dall'uccisione del cavallo. Attraverso di essa, egli torna propriamente ad interrogarsi

sulla propria condizione e su ciò che vede, trovando così un punto di riferimento per ricostruire alcuni nessi temporali. Soprattutto, però, la macchia di sangue innesca un tipo di rimando particolarmente significativo, con il quale si coglie il senso della rappresentazione “diretta” dei processi percettivi di Georges come rappresentazione altrettanto “diretta” dell’orrore guerresco e delle sue conseguenze. Osservando il sangue e la ferita da cui esso fuoriesce, Georges “riconosce” soprattutto la tragicità della condizione all’interno della quale si delineano le sue percezioni. Egli restituisce la «blessure» ad una responsabilità diretta dell’atto «inexpiable et sacrilège» compiuto dagli uomini, di cui essa diviene così un simbolo suggestivo, e fuoriesce, per un momento da quell’assuefazione che lo caratterizza nel passaggio precedente. Immagine del danno recato dall’uomo alla terra tutta, la ferita è il segno metonimico della guerra stessa e dei suoi orrori: è il viatico per il quale la descrizione, senza “riferire” le circostanze, indirizza la riflessione direttamente al ruolo dell’uomo rispetto alla guerra e alle conseguenze che ne derivano. Con tale immagine si accede perciò all’acme “cognitivo” di Georges, che coglie, pur nello stato di alienazione da sé stesso, l’insieme degli sviluppi storici che lo hanno condotto lì di fronte al cadavere del cavallo. E si accede, contestualmente, e all’apice di tensione espressiva del brano, la cui forza evocativa appare tanto più evidentemente grazie alla condizione di oscillazione, fra lucidità e indeterminatezza, all’interno della quale si delinea tale immagine.

Si può dunque notare come, fra *memory monologue* e descrizione percettiva, il testo di *La Route des Flandres* dia corpo ad un racconto tanto più suggestivo e realistico della guerra quanto più esso si sofferma sui suoi effetti, tentando di dar loro direttamente corpo. In luogo di tematizzarlo, l’opera pone al centro della narrazione il turbamento, il trauma, facendone il principio regolatore del testo, svolgendone la trattazione in chiave espressiva: assumendo, cioè, a livello strutturale l’elemento del caos memoriale, e quello dell’incompiutezza, della distorsione determinati dal trauma, facendo di questi un tratto intrinseco al linguaggio dell’opera. Il testo evoca lo smarrimento coscienziale producendo una condizione di disordine formale, rappresentando nel moto oscillatorio fra smarrimento e brevi istanti di presa sul reale, la soggezione alle percezioni. Lo “sfumare” della vista da uno stadio all’altro, segno dell’annientamento del pensiero provocato dalla guerra, restituisce lo stato confuso e disorientato della coscienza del personaggio, incapace di una propriocezione accurata. In questo modo, il linguaggio diventa immagine dell’enorme portata del trauma, mettendo direttamente in campo l’impossibilità del “dire”, del “riferire”: formalizzando, dandole direttamente corpo, la “perdita di significato” che per Simon coincide con l’unico possibile significato attribuibile alla guerra.