
Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando
(1934-2010)



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

63

SEMINARI
E CONVEGNI

*Convegno internazionale
Scuola Normale Superiore
Università degli Studi di Pisa
6-8 maggio 2021*

Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando
(1934-2010)

a cura di

Stefano Brugnolo, Francesco Fiorentino,
Gianni Iotti, Luciano Pellegrini, Sergio Zatti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2024 Autrici/Autori (per i testi)

© 2024 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0).

Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: <https://edizioni.sns.it/>

Prima edizione: marzo 2024

ISBN 978-88-7642-769-5 (online)

ISBN 978-88-7642-770-1 (print)

DOI <https://doi.org/10.2422/978-88-7642-769-5>

Sommario

Prefazione	
Francesco Orlando vario, ed eventuale	
LUCIANO PELLEGRINI	IX

PARTE PRIMA

LA VITA E L'OPERA: FORMAZIONI, FISIONOMIE, RICEZIONI

Il militante e lo scienziato	
PAOLO TORTONESE	3
Da Hugo a Proust: la Francia-laboratorio di Francesco Orlando	
MARIOLINA BERTINI	7
Francesco a Pisa negli anni della Normale	
ALFREDO STUSSI	15
Come si digerisce un maestro fuori moda	
WALTER SITI	23
La doppia scommessa. Per e malgrado Lampedusa (e Orlando)	
FABIEN VITALI	31
La ricezione degli <i>Oggetti desueti</i> in Francia: un tentativo di <i>chiffonnage</i>	
AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL	57
Francesco Orlando desueto e attuale	
DAVID QUINT	73
Il fantasma dell'opera. Francesco Orlando, Proust e la nobiltà	
BARBARA CARNEVALI	87

Sul magistero possibile del critico ROMANO LUPERINI	107
--	-----

PARTE SECONDA

TRA STORIA E METODO: AMBITI, INCROCI, SVILUPPI

Pascal «al servizio dell'irreligione» CARLO GINZBURG	115
---	-----

Storicità ed epoche nell'opera di Francesco Orlando CRISTINA SAVETTIERI	127
--	-----

Francesco Orlando e il Barocco: tra Rousset, Freud e Matte Blanco FEDERICO CORRADI	145
--	-----

Referenti, codici letterari e ritorno del represso nel romanzo francese tra le due guerre. Appunti su una generazione IACOPO LEONI	159
---	-----

Francesco Orlando e la drammaturgia musicale GUIDO PADUANO	181
---	-----

«Vi riempirete gli occhi di parole»: appunti su storia, logica e forme della ciarlataneria in letteratura LUCA DANTI	191
--	-----

«non colui che perde»: un approccio orlandiano alla <i>Divina Commedia</i> ANDREA ACCARDI	223
---	-----

PARTE TERZA

PER LA TEORIA: FIGURALITÀ, VALORI E MODELLI PSICOANALITICI

Una tensione ermeneutica infinita MASSIMO FUSILLO	237
--	-----

Semantica musicale e paradigmi letterari. <i>L'Anello del Nibelungo</i> secondo Francesco Orlando GIANNI IOTTI	241
La formazione di compromesso. Logica, estetica e politica in Francesco Orlando RAFFAELE DONNARUMMA	251
Francesco Orlando, dalla repressione all'inconscio non rimosso ALESSANDRA GINZBURG	271
Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, <i>L'intimità e la storia</i> CHRISTIAN RIVOLETTI	281
L'identificazione emotiva VALENTINO BALDI	323
La letterarietà dei discorsi fattuali: dal caso delle memorie personali alle questioni della figuralità nei 'generi deboli' FRANCESCO PIGOZZO	339
Le figure dell'invenzione: una ricerca incompiuta di Francesco Orlando VALENTINA STURLI	353
CONCLUSIONE	
Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi FRANCESCO ORLANDO	369
Bibliografia delle opere di Francesco Orlando a cura di LUCIANO PELLEGRINI	385

Referenti, codici letterari e ritorno del represso nel romanzo francese tra le due guerre. Appunti su una generazione

1. La relazione che nel panorama letterario francese dell'*entre-deux-guerres* s'intesse tra la rappresentazione romanzesca e i dati di realtà da quest'ultima presi a oggetto costituisce – com'è ovvio – un problema dalla natura e dalle implicazioni teoriche estremamente articolate. Anche per questo, nello spazio di questa riflessione mi limiterò a prendere in considerazione campioni testuali tratti da autori quali Proust, Céline e Sartre. Una simile scelta è però solo parzialmente dettata dall'effetto di circostanze contingenti, se è vero – come credo – che proprio i testi di alto o altissimo livello sono maggiormente funzionali a testare il peso di una lettura la cui validità non debba necessariamente dipendere dall'accumulo esemplificativo¹. Più nello specifico, l'intento è quello di utilizzare alcuni concetti fondamentali della proposta teorica di Francesco Orlando per provare a riflettere sulla dialettica tra mimesi e convenzione che informa il paradigma romanzesco dell'epoca. Ecco perché il titolo di questo contributo avrebbe potuto sostituire a una più dimessa indicazione temporale – tra le due guerre, appunto – un più ambizioso riferimento letterario – modernismo francese². Benché la prospettiva di avvicinare questi tre autori possa apparire forzata³, non sarà forse impossibile provare a procedere mettendo tra parentesi pre-

¹ Potrebbe aprirsi qui un interessante problema di teoria letteraria: i grandi capolavori sono caratterizzati da un'irriducibile coerenza interna, come ha più volte sostenuto Francesco Orlando, o sono piuttosto centrifughi, polimorfici, disordinati?

² La storia del modernismo francese, troppo spesso ricondotto alle solite, ricorrenti figure di riferimento, resta ancora oggi tutta da scrivere. Nello spazio di questa riflessione, non posso che limitarmi a condividere le posizioni espresse da Pierluigi Pellini in *Naturalismo e Modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma 2016.

³ E ciò sia se si prendono in considerazione le rispettive date di nascita – almeno due generazioni separano Proust, nato nel 1871, da Sartre, nato nel 1905 –, sia se si analizzano in maniera un po' troppo frettolosa e superficiale alcune dichiarazioni di poetica.

giudizi preliminari, astratte classificazioni e idee preconcrete. Si tratterà allora di avvicinarsi ai testi con una duplice disposizione: da una parte, cercando di individuare elementi ricorrenti che possano suggerire l'esistenza di rapporti complessi, e ciò secondo la convinzione che «Non si capisce né si conosce mai per intuizione diretta, ma sempre per confronto con qualcos'altro»⁴; dall'altra, provando a non perdere di vista la particolarità delle singole opere, tutt'altro che avulse dalla storicità delle manifestazioni di cui sono chiamate a rendere conto.

Uno dei caratteri più originali della proposta teorica orlandiana – nonché una delle eredità con cui gli studi letterari sono oggi maggiormente chiamati a confrontarsi – è la fiducia nella possibilità di coniugare una prospettiva tipologico-paradigmatica con una prospettiva storico-sintagmatica. Si tratta di una coesistenza resa possibile dall'interazione di alcuni concetti fondamentali. A un estremo, i referenti, ovvero i dati di realtà presi a oggetto dal discorso letterario; all'altro, i codici, ovvero le convenzioni formali che mediano l'ingresso della realtà in letteratura. A bilanciarli, il ritorno del represso, ovvero l'emersione di contenuti potenzialmente trasgressivi veicolata dalla figuratività letteraria, e la formazione di compromesso, «manifestazione semiotica [...] che fa posto, da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto»⁵. Indagare come questi fattori interagiscano nel sistema romanzesco che attraversa i primi decenni del Novecento francese permette di tracciare costanti e varianti di una generazione giustamente celebrata – *Une grande génération* la si è definita⁶ – ma di cui sono pochissimo indagati i rapporti d'insieme, e ciò a causa di studi eccessivamente schiacciati sulle poetiche dei singoli autori o di analisi poco inclini all'astrazione. Va da sé che tutto ciò non possa risolversi in una lettura banalmente compilativa incentrata su una ricorrenza trasversale di temi e motivi ma domandi un approccio fondato sulla solidarietà tra forme e contenuti. Proprio in questo

⁴ F. ORLANDO, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna 1983, p. 8.

⁵ ID., *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili*, in ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1992, pp. 159-218: 211. Sul rapporto tra mimesi e convenzione nella teoria letteraria di Francesco Orlando, cfr. in particolare A. GARGANO, *Referenti, codici e formazioni di compromesso*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014, pp. 171-9.

⁶ Cfr. H. GODARD, *Une grande génération*, Paris 2003.

senso, mi sembra utile rifarsi ai due elementi che secondo Orlando definiscono l'esistenza – e la persistenza – di un canone letterario: da una parte, «un inventario di costanti – tematiche, stilistiche, costruttive compresenti in un'epoca»; dall'altra, «la latenza, in tutte queste costanti, di denominatori comuni via via sempre minori o più generali»⁷, fino all'ipotesi di individuare poi un denominatore unico capace di rivelare analogie profonde tra i differenti piani del discorso. Sulla base di queste considerazioni, non sembrerà allora inopportuno postulare l'esistenza di un paradigma generazionale che, anche senza voler indulgere in spericolate dilatazioni temporali, possa essere misurato non tanto sulla base di schematiche periodizzazioni quanto sull'effettiva estensione di alcuni elementi ricorrenti.

2. In saggi come *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, *Il soprannaturale letterario*, Francesco Orlando ha avuto il merito di evidenziare il sistema di censure e continuità attraverso cui si articolano interi codici o tradizioni della letteratura occidentale. Non meno illuminanti risultano in tal senso letture più puntuali come quelle dedicate a Rousseau, Stendhal, Baudelaire: dove il più specifico interesse rivolto a un singolo autore non impedisce mai di mettere in luce conflittualità poetiche e contraddizioni storiche sempre presenti a livello testuale. A simili coordinate possono senz'altro essere riconducibili anche i contributi che il critico ha consacrato all'opera di Proust⁸. Nello spazio di questa riflessione mi è impossibile soffermarmi sulle implicazioni complessive di tali lavori; lavori che, del resto, non si limitano a esplorare un universo proustiano di per sé già denso ma interessano problemi decisivi di teoria letteraria. Tuttavia, è forse il caso di riflettere brevemente sulle questioni trattate nell'articolo *Proust dilettante mondano e la sua opera*, il cui assunto fondamentale ruota attorno alla considerazione che solo un non professionista poteva assumersi il compito di ripensare su basi nuove il modello romanzesco ereditato dal secolo precedente. Si dà il caso – e caso verosimilmente non è – che a distruggere definitivamente quel paradigma, e a incrementare la spinta innovativa del romanzo francese novecentesco, sarà di lì a poco un altro dilettante, sebbene questa volta assai meno mondano: Céline, la cui formazione di medico risulta determinante per comprendere le implicazioni di una poetica

⁷ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997², pp. 70-1

⁸ Cfr. ID., *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano 2022.

in cui la sovversione delle strutture formali è di fatto inseparabile da un'interpretazione fisico-biologica della condizione umana. Da questo punto di vista, Sartre rappresenta un'eccezione solo apparente: pur essendo diventato a partire dagli anni Quaranta il rappresentante per eccellenza di una nuova generazione intellettuale votata alla mitologia dell'*engagement*, egli incarna una concezione ormai 'mediocrizzata' dello scrittore, e perciò lontana dal professionismo di figure come Zola, Bourget, Barrès.

A testimoniare questa continuità, tanto Céline quanto Sartre recuperano nelle loro opere più rappresentative di questi anni quello che è l'architave narrativo della *Recherche*, ovvero il difficoltoso tragitto del personaggio verso la scrittura. In Proust – com'è noto – si tratta di constatare l'impossibile prosecuzione del modello tardo ottocentesco per proporre una concezione della letteratura – e più in generale dell'arte – la cui funzione conoscitiva è fondata sulla centralità della metafora. Per quanto riguarda Céline, è in *Mort à crédit* – più ancora che nel *Voyage* – a emergere una nitida (auto)riflessione sul significato e sul valore dello scrivere. Nel prologo che precede la parte più propriamente memorialistica del testo, l'io narrante, Ferdinand, si dichiara pronto ad abbandonare una narrazione di tipo enfatico e avventuroso – la leggenda del re Krögold – in favore di una poetica espressivamente e tematicamente innovativa; poetica che – verosimilmente – fa allusione all'impasto linguistico-tematico dell'opera stessa. Con *La Nausée*, infine, Sartre illustrerà il fallimento relativo al progetto storico-biografico di Roquentin sul marchese di Rolleston e la conseguente ipotesi di un'operazione letteraria che possa trascendere la contingenza: dove l'ironia, pur evidente nell'intento parodico antiproustiano, niente toglie alla serietà di un'assunzione che vede nell'arte la sola creazione capace di lavare la condizione umana «du péché d'exister»⁹. Non per caso, tanto Céline quanto Sartre sembrano accogliere e rielaborare con forme proprie quello che costituisce uno dei principali punti di fuga della *Recherche* e più in generale del paradigma modernista, anche al di là dei confini francesi: nell'illustrare l'itinerario di un personaggio intento a interrogarsi sui modi e sul senso dello scrivere, il romanzo sembra mettere in scena se stesso e il suo costruirsi.

⁹ J.-P. SARTRE, *La Nausée* (1938), in ID., *Œuvres romanesques complètes*, éd. par M. Contat, Paris 1982, p. 209 [dal peccato di esistere]. Per tutti i passi tratti dalla *Nausée* si fa riferimento alla traduzione di Bruno Fonzi presente in J.-P. SARTRE, *La nausea*, Torino 1990.

Dallo statuto dei personaggi alla deflagrazione della trama intesa come concatenazione ordinata di eventi, dalla sovrabbondanza delle inserzioni analitiche all'esibito impianto saggistico del discorso, molteplici sono gli aspetti attraverso cui la *Recherche* si propone di ripensare su parametri nuovi il paradigma romanzesco ereditato dal secolo precedente. Per comprendere a pieno una simile transizione, conviene tuttavia rivolgersi al centro nevralgico della riflessione orlandiana su Proust, ovvero alla dicotomia tra *voir* e *savoir*. Analizzando alcune scene-chiave disseminate lungo tutto l'arco diegetico del testo, Orlando nota come il momento del *savoir* segua sempre di molto quello del *voir*, fenomeno che determina un'acquisizione conoscitiva largamente posticipata¹⁰. Un tale sfasamento, riconducibile all'esperienza della scena primaria teorizzata da Freud¹¹, non rappresenta esclusivamente un contenuto ma acquisisce una forte consistenza formale: opponendosi al modello realista e naturalista, strutturalmente basato sulla perfetta reversibilità simmetrica di questi momenti, esso determina infatti una visione del mondo innovativa, perché incentrata sulla compresenza sincronica di illusione e verità. Da qui, una poetica fondata sulla metafora, da intendersi non solo come figura retoricamente circoscrivibile ma, facendo riferimento a un concetto più esteso di figuralità, come una vertigine analogica che, anche a grandi distanze testuali, produce improvvisi collegamenti sulla base di qualità comuni:

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur *essence commune* en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. La nature elle-même, à ce point de vue, ne m'avait-elle pas mis sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art, elle qui souvent ne m'avait permis de connaître la beauté d'une chose que longtemps après, dans une autre, midi

¹⁰ Cfr. F. ORLANDO, «Sapere» contro «vedere». *Metamorfosi e metafora*, in ID., *In principio Marcel Proust*, pp. 85-107.

¹¹ Cfr. S. FREUD, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, Wien 1918; trad. it. *Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi)*, in *Opere* 7. 1912-1914, ed. diretta da C.L. Musatti, Torino 1975, pp. 481-593.

à Combray que dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières que dans les hoquets de notre calorifère à eau? Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela, il n'y a rien¹².

La frattura tra vedere e sapere, con la conseguente valorizzazione della percezione soggettiva e dello scatenamento metaforico, può aiutare a chiarire la particolare configurazione che il ritorno del represso assume nella *Recherche*. Il concetto – è opportuno ribadirlo – non costituisce per Orlando un problema che appartiene solo all'ordine dei contenuti ma corrisponde a un modello di tipo formale, e come tale vuoto, non prefigurando a priori quali significati represso e repressione debbano veicolare. Sulla base di questa precisazione, non sarà difficile comprendere perché le istanze trasgressive dell'opera non coincidono affatto – o coincidano solo in minima parte – con una rivendicazione militante volta a insidiare i codici ideologici, politici o sociali dominanti. E ciò a cominciare dalla questione dell'omosessualità, sottoposta anzi a una serie di mascheramenti e sublimazioni che – com'è noto – valsero a Proust i noti rimproveri di Gide¹³. Potrebbe forse porre maggiori interrogativi l'emersione di istanze polemiche nei confronti di classi come l'alta borghesia o l'aristocrazia. A tal proposito – e per limitarsi a un solo esempio tra i molti possibili –, basterà

¹² M. PROUST, *Le temps retrouvé* (1927), in *À la recherche du temps perdu*, t. IV, éd. par J.-Y. Tadié, Paris 1989, p. 468 [Si può elencare di seguito quanto si vuole, in una descrizione, gli oggetti che figuravano nel luogo descritto: la verità comincerà solo nel momento in cui lo scrittore prenderà due oggetti diversi, ne porrà il rapporto, analogo nel mondo dell'arte a quello che è il rapporto esclusivo di causa ed effetto nel mondo della scienza, e li fisserà con gli indispensabili anelli d'un bello stile. Anzi, quando, come la vita, avvicinando una qualità comune alle due sensazioni, egli ricaverà la loro essenza comune, riunendole entrambe, per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora. La natura stessa non mi aveva forse messo, da questo punto di vista, sulla strada dell'arte, non era lei stessa inizio d'arte, lei che mi aveva consentito di conoscere, spesso molto tempo dopo, la bellezza d'una cosa solo in un'altra cosa, il meriggio a Combray nel rumore delle sue campane, le mattinate di Doncières nei singulti del nostro calorifero ad acqua? Il rapporto può essere poco interessante, gli oggetti mediocri, lo stile decadente, ma finché non c'è stato questo non c'è nulla]. Per tutti i passi tratti dalla *Recherche* si fa riferimento alla traduzione di Giovanni Raboni presente in M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di L. De Maria, Milano 1983-93.

¹³ Cfr. A. GIDE, *Journal*, 2 décembre 1921, t. I, éd. par E. Marty, Paris 1996, p. 1143.

pensare alla celebre scena in cui il narratore paragona la sala da pranzo del *Grand Hôtel* di Balbec a un acquario sulle cui pareti fa pressione una schiera di esclusi: «(une grande question sociale de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger)»¹⁴. Per quanto simili rappresentazioni riescano a illuminare importanti dinamiche storico-sociali del tempo, esse non sono mai davvero funzionali a una critica di stampo politico seriamente assunta e propugnata dall'istanza narrativa; e anzi, non sarebbe arduo dimostrare che, per il principio di ambivalenza connaturato all'espressione letteraria, il testo offre al tempo stesso anche un negativo fotografico della realtà, concedendo uno spazio testuale quasi egemonico a un'aristocrazia soccombente, perché in procinto di essere ormai storicamente esautorata.

Sulla base di queste premesse, risulterà più chiaro comprendere perché Orlando individui il ritorno del represso attivo nella *Recherche* in una pretesa di tipo conoscitivo ed epistemologico:

Il ritorno del represso proustiano si potrebbe invece definire come la continua rivendicazione del diritto di contemplare il mondo, e di ritagliarlo mentalmente con modalità terminologiche e concettuali inedite. Il rifiuto dell'intelligenza che mette delle etichette sulle cose, il culto della sensazione immediata, che dovrebbe essere riprodotta senza alcuna mediazione intellettuale, e di qui la funzione della metafora [...] tutto questo rappresenta una rivendicazione nuova e trasgressiva contro una sorta di conformismo intellettuale¹⁵.

Così inteso, il ritorno del represso attivo in Proust è identificabile con una facoltà cognitiva che, originando dalla divaricazione tra *voir* e *sa-voir*, permette un ritagliamento inedito della realtà strettamente legato al rigetto di forme rappresentative convenzionali e prestabilite. In questo senso, ha ragione Carlo Ginzburg nell'istituire una stretta parentela con la nozione di straniamento quale è stata teorizzata da Šlovskij¹⁶:

¹⁴ M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), in *À la recherche du temps perdu*, t. II, pp. 41-2 [(una grossa questione sociale: sapere se la parete di vetro proteggerà sempre il festino degli animali meravigliosi, se l'oscura folla che scruta avidamente nella notte non verrà a coglierli nel loro acquario e a mangiarseli)].

¹⁵ F. D'ANGELO, *Intervista con Francesco Orlando*, «Nuova Corrente», 1994, p. 277.

¹⁶ Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento* (1929), in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 2003, pp. 73-94.

nell'uno e nell'altro caso, il risultato è infatti una concezione mutevole del mondo, e come tale irriducibile a qualsiasi formula precostituita di rappresentazione¹⁷. Sulla base di queste premesse, la *Recherche* sarebbe allora da intendersi come una formazione di compromesso tra il modello dell'intelligenza analogico-associativa, convocata a rivestire un ruolo sovversivo, e un'intelligenza di matrice analitico-razionale, deputata a svolgere invece una funzione di tipo repressivo. Va da sé che una tale concezione della realtà non conduca mai a una rivendicazione d'irrazionalismo né tantomeno a una professione di scetticismo: proprio come avviene quasi contemporaneamente in Freud, essa rientra piuttosto nell'ambito di un programma costruttivo volto ad allargare i confini della razionalità verso una logica di tipo simmetrico che ha ormai abdicato al rispetto del principio di non contraddizione¹⁸. Sarà precisamente questo progetto quello con cui la letteratura successiva – anche la più dichiaratamente antiproustiana – si scoprirà chiamata a confrontarsi da vicino.

3. Il concetto di ritorno del represso cognitivo-epistemologico, coincidente con una decodificazione originale del mondo a sua volta resa possibile dalla frattura tra vedere e sapere, offre una prospettiva determinante per riflettere sul paradigma romanzesco degli anni Venti e Trenta. Per ipotesi, essa costituisce anzi la pietra angolare su cui poter fondare un'interpretazione più completa e articolata del paradigma modernista francese, certo non esauribile nelle coordinate tradizionalmente proposte delle storie della letteratura. I casi più emblematici su cui misurare questa continuità sono forse quelli di Céline e Sartre, com'è noto dichiaratamente ostili – sia pure per ragioni tra loro diversissime – agli aspetti tematici e formali più caratterizzanti della poetica proustiana. Per il primo, è questione di rigettare la superfetazione della componente analitica e della *visée* esplicativa a tutto vantaggio di una comunicazione fondata sull'immediatezza emotiva e sulla brutalità dei

¹⁷ Cfr. C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998, pp. 15-39. Sulla triangolazione tra Orlando, Šklovskij e Ginzburg, cfr. M. BERTINI, «Savoir» contre «Voir». *Francesco Orlando e la modernità di Proust*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando*, pp. 153-67: 163-4.

¹⁸ Sul concetto di logica simmetrica, cfr. I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1975; trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 2000².

temi; per il secondo, si tratta invece di sottrarre qualsiasi spessore temporale all'esperienza, ormai ridotta alla sola dimensione contingente. A dispetto di un immaginario che risponde a strategie retoriche diverse, nonché a dati di realtà peculiari, entrambi sono tuttavia chiamati a confrontarsi con un modello epistemologico che, pur arricchendosi delle sollecitazioni storiche, sociali e culturali contemporanee, prosegue il percorso aperto da Proust. Su Sartre torneremo a breve; per adesso, conviene approfondire il discorso che riguarda Céline. Nei due grandi romanzi degli anni Trenta – ovvero *Voyage au bout de la nuit* e *Mort à crédit* – le molteplici vicende raccontate dall'istanza narrativa, lungi dall'essere trattate come irrelate, trovano il loro minimo comune denominatore nella presenza ossessiva della morte, intesa non solo nella sua accezione più letterale ma anche come una più universale vertigine di annullamento gravante sull'esperienza umana. In altre parole, la vasta fenomenologia del Male illustrata da Céline è ritagliata all'interno di un sistema retorico pesantemente orientato verso la distorsione; e ciò in base a una furia analogica che, sulla base di alcune caratteristiche fondamentali, proietta i più svariati fenomeni in classi logiche via via più generali.

Una simile rappresentazione ha alle spalle non solo la polverizzazione del modello positivisticò ma anche – e soprattutto – un più radicale tramonto dei predicati dovuto all'esperienza del Primo conflitto mondiale. O, per meglio dire, la crisi del Positivismo, già pesantemente minato all'altezza della generazione letteraria precedente, viene ratificata da un evento che, fin dalle pagine iniziali del *Voyage*, appare irriducibile a ogni proposizione razionale: «La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer»¹⁹. Da questo punto di vista, può essere interessante rilevare una differenza fondamentale tra l'immaginario di Proust e quello di Céline: nel primo la guerra è convocata per chiudere un mondo, nel secondo, di fatto, per aprirlo. Per Sartre, appena adolescente alla fine del conflitto, lo smarrimento che ne deriva sarà a tal punto implicito da non dover essere neppure tematizzato. Se si vuole comprendere il carattere fondativo che l'evento bellico assume all'interno dell'antropologia romanzesca cèliniana non si deve tuttavia commettere l'errore di postulare una re-

¹⁹ L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* (1932), in *Romans*, t. I, éd. par H. Godard, Paris 1984, p. 12 [La guerra, insomma, era tutto ciò che non si capiva. Non poteva andar avanti così]. Per un'esigenza di maggiore precisione lessicale, tutte le traduzioni di Céline sono mie.

lazione diretta tra oggetto letterario e dati di realtà. Più interessante è semmai misurare le ricadute retoriche che investono il modo di pensare e descrivere il mondo, e ciò nella misura in cui la guerra introduce un brusco e definitivo sfasamento tra coazione all'esperienza e acquisizione cognitiva. Da una parte, le occasioni virtualmente conoscitive sembrano quasi proliferare, fino a moltiplicarsi in una collezione di quadri dove appetiti, secrezioni, odori, malattie restituiscono un più generale impressione di disfacimento. Dall'altra, la conoscenza non è solo largamente posticipata, come in Proust, ma è addirittura ostruita, poiché il momento percettivo – qui spinto alle estreme conseguenze di un movimento allucinato – non è in grado di inserire la realtà in un più complesso sistema di significati. Ecco perché il senso ultimo della condizione umana rischia di coincidere con l'entropia stessa della materia:

Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers, ces mignonnes ! Elles souffrent d'être seulement "nous", cocus d'infini. On éclaterait si on avait du courage, on faillit seulement d'un jour à l'autre. Notre torture chérie est enfermée là, atomique, dans notre peau même, avec notre orgueil²⁰.

Proprio una tale tensione al disfacimento determina la messa in questione di tutte quelle costruzioni – familiari, culturali, politiche – che, restituendo una lettura falsata dell'esperienza umana, intendono mascherare il caos tramite il ricorso a categorie interpretative astratte. Da qui, un ritorno del represso cognitivo-epistemologico che rovescia le più convenzionali modalità di interpretazione e percepisce i fenomeni nella loro consistenza materico-biologica: restituendoli cioè non per quello che sono, bensì per come appaiono allo sguardo allucinato del narratore, depositario di una verità che non risponde più a una struttura di tipo razionalistico-oggettivo ma è costantemente compromessa con la soggettività dell'osservatore.

²⁰ CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, p. 337 [Questo nostro corpo, rivestito di molecole convulse e banali, si rivolta continuamente contro questa farsa atroce del durare. Vogliono andare a perdersi, le nostre molecole, al più presto, in mezzo all'universo, ste puttanelle! Soffrono di essere soltanto "noi", cornuti d'infinito. Esploderemmo se avessimo coraggio, invece ci andiamo solo vicino giorno dopo giorno. La nostra adorata tortura è rinchiusa lì, atomica, nella nostra stessa pelle, con il nostro orgoglio].

La pretesa di ritagliare la realtà senza il ricorso ad astratte categorie intellettive apre alla prima, grande ambivalenza del mondo céliniano: da una parte, quella moltiplicazione esperienziale che sembra spesso suggerire la persistenza di un vitalismo insieme disperato e multiforme; dall'altra, la riduzione delle stesse ad alcuni fenomeni basilari, associabili attraverso una vertigine analogica fattasi incontrollabile. Ma qui non si tratta più, come nella *Recherche*, di collegare due momenti lontani per illuminare il miracolo di un'analogia quanto di far collidere infinite manifestazioni con l'obiettivo di anestetizzare ogni rapporto progressivo tra esperienza e conoscenza. Non sarà un caso che, nel momento di introdurre le poche osservazioni dedicate al *Voyage* all'interno degli *Oggetti desueti*, Orlando faccia di Céline l'esempio più radicale di una proiezione metaforica che «col pieno Novecento [...] fa a meno di esplicitazioni»²¹. Nel caso specifico, il riferimento è alla capacità – squisitamente céliniana – di far coincidere personaggio e ambiente con evidenti sottintesi parodico-aggressivi. Non sembra tuttavia impossibile elevare un simile tratto stilistico a figura generale del testo. Come già accadeva in Proust – e come sarà ancora in Sartre – il rifiuto dell'intelligenza analitica si fonda sull'adozione della prima persona. Ma nella *Recherche* la visione soggettiva era funzionale a restituire la natura metamorfica della verità, mentre nella *Nausée* servirà a garantire la registrazione fenomenologica di un vissuto improvvisamente insidiato dal malessere cognitivo. In Céline, è l'utilizzo di un *je* idiosincratico, eccessivo e ridondante ad assicurare lo scatenamento figurale. Da qui, la sovrabbondanza di particolari procedimenti retorici – iperbole, invettiva, enfasi – tesi ad alterare i toni emotivi della rappresentazione, istituendo nessi originali tra ordini di pensiero e realtà che i discorsi logico-razionali tendono invece a tenere ben distinti: solo così sarà possibile comunicare al lettore una verità scandalosa altrimenti rimossa dalla *doxa*. Del resto, come ha rilevato più volte Orlando, sono proprio figure come l'iperbole e l'antitesi a pagare un altissimo prezzo alla logica simmetrica dell'inconscio, assicurando la presenza simultanea di razionalità e irrazionalità²².

Va in questo senso uno degli aspetti più caratterizzanti della poetica céliniana, ovvero il ricorso alla nozione di delirio: dove la visione

²¹ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino 2015, p. 347.

²² Cfr. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*.

delirante mira precisamente a rigettare le consuete modalità analitiche basate sull'esplicitazione dei nessi logico-causali al fine di innescare un procedimento conoscitivo inseparabile dalla deformazione dei referenti. Pur nella loro eterogeneità, personaggi, luoghi e oggetti smarriscono i loro tratti distintivi e vengono trascinati dalla voce narrante all'interno di un magma verbale in cui i singoli fenomeni si richiamano vicendevolmente. Intesa come micro-figura attiva in precise porzioni del testo o come macro-figura operante in modo più esteso, l'alterazione così prodotta innesca un processo di generalizzazione che abdica coscientemente a ogni pretesa di oggettività e permette di accostare il funzionamento dell'espressione letteraria alla logica emotiva dell'inconscio descritta da Matte Blanco. Va da sé che una strategia retorica a tal punto orientata in senso pessimistico tradisca l'aspirazione a un ordine del mondo tanto più rimpianto quanto più dato per irrecuperabile. Ecco perché, non di rado, il testo lascia affiorare barlumi di speranza che, per essere isolati, non sono meno eloquenti. Secondo il modello elaborato da Orlando nel suo libro sull'Illuminismo, il rapporto Repressione/represso è allora suscettibile di evolvere su due piani: $R/r = R/r$. Nella parte superiore, l'istanza repressiva coincide con un'esperienza di tipo più convenzionale, mentre il ritorno del represso con una rivendicazione cognitiva volta a comunicare il disfacimento materico cui è soggetta la realtà. Al tempo stesso, questa visione trasversalmente dominata dal Male può diventare l'agente repressivo sotto cui germogliano fragili semi di positività: il culto delle forme femminili, gli animali, residuali relazioni umane²³.

Proprio perché la distorsione delirante rende l'associazione analogica ininterrotta, né il *Voyage né Mort à crédit* possono presentare una parabola progressiva che, da una condizione di abbaglio iniziale, conduca il personaggio alla perdita finale delle illusioni, secondo un meccanismo al contrario attivo sia in Proust che in Sartre, sebbene con premesse e risultati diametralmente opposti. In altre parole, a rivelarsi determinante non è mai la prospettiva di un approdo conoscitivo illuminante ma l'accumulazione spesso disordinata delle esperienze. Ciò surdetermina due diverse concezioni dell'errore. Come accade per il narratore della *Recherche*, anche in Céline lo sbaglio diventa uno stra-

²³ Pur senza richiamarsi a espliciti postulati di natura teorica, Henri Godard ha sottolineato come il *Voyage* presenti momenti suscettibili di controbilanciare fugacemente le tinte pessimistiche che dominano il romanzo. Cfr. H. GODARD, *Les voix dans la voix*, in Id., *Une grande generation*, pp. 33-7.

ordinario veicolo di avanzamento diegetico. Tuttavia, la demistificazione dell'errore non ha bisogno, come in Proust, di essere misurata su tempi eccessivamente dilatati poiché la presa di coscienza si rivela quasi sempre immediata. Gli episodi mantengono un andamento ciclico sempre uguale a se stesso: errore e svelamento, perdita la loro funzione strutturante, si susseguono rapidamente all'inizio di ogni vicenda. Anziché essere distribuita sul tempo lungo della rivelazione epifanica, la conoscenza è affidata allo schema della coazione a ripetere: in questo senso, la poetica cèliniana acquista in ridondanza ciò che perde in procrastinazione. Una simile visione del mondo non può che avere importanti ricadute sul piano delle forme: proprio perché fondata sull'immediatezza emotiva, la scrittura cèliniana non mostra – e non può mostrare – alcuna traccia delle tecniche retoriche attraverso cui Proust mira a posticipare l'intuizione della verità. Non sorprende, allora, che, nell'ambito di uno spericolato parallelismo tra la *Recherche* e il Talmud ebraico, Céline arrivi a tacciare lo stile proustiano di essere «tortueux, arabescoïde, mozaïque désordonnée»²⁴. Niente potrebbe dirla più lunga sulle strade divergenti che la dissociazione tra *voir* e *savoir* imbocca in Proust e Céline.

Coerentemente con questi presupposti, tanto nel finale del *Voyage* quanto in quello di *Mort à crédit* a venir meno è soprattutto la possibilità di un'ipotesi che consenta di restituire valore all'esperienza passata, vero nucleo dell'opera proustiana. Certo, anche il narratore della *Recherche* sarà improvvisamente chiamato a confrontarsi con il fantasma ossessivo della morte:

Cette idée de la mort s'installe définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhère à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement, que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait compagnie aussi incessante que l'idée du moi²⁵.

²⁴ L.-F. CÉLINE, *Lettre à Lucien Combelle*, 12 février 1943, in ID., *Lettres*, éd. par H. Godard et J. P. Louis, Paris 2009, pp. 719-20: 720 [tortuoso, tutto arabeschi, mosaico disordinato].

²⁵ PROUST, *Le temps retrouvé*, pp. 619-20 [Questa idea della morte si insediò definitivamente dentro di me come fa un amore. Non che amassi la morte; la detestavo.

Ma in Proust la coscienza della morte s'impone nitidamente solo alla fine, per essere di fatto esorcizzata grazie alla celebrazione para-religiosa dell'arte. Per Céline, essa costituisce invece un motivo fondativo – pre-testuale, verrebbe da dire – e in quanto tale mai sublimato tramite l'inserimento in una cornice provvidenzialistica fondata su un'esplicita valorizzazione della letteratura come istanza salvifica. L'unico veicolo che consenta di arginare il male è quello di comunicarlo senza reticenza alcuna, e cioè attraverso la coazione spasmodica a un racconto ormai scisso da qualsiasi pretesa totalizzante:

La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont des vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie toute entière²⁶.

Nel momento stesso in cui è rivendicato, il bisogno di *tout dire* apre del resto alla formazione di compromesso fondamentale di tutta la poetica romanzesca celineiana. Da una parte, il testo comunica al lettore contenuti potenzialmente sovversivi, ambendo a essere discorso illuminante e veridico sul mondo; dall'altra, può farlo solo a prezzo di una figuralità che ha palesemente – e volutamente – rinunciato all'oggettività analitico-razionale in favore della distorsione allucinata. Si inserisce qui il ruolo tutto peculiare che Céline affida alla massima. Nel *Voyage*, la presenza massiccia di formulazioni aforistiche testimonia bene quest'ambivalenza, nella misura in cui la visione delirante del-

Ma dopo averci pensato di tanto in tanto come si pensa a una donna che ancora non si ama, adesso il suo pensiero aderiva così completamente allo strato più profondo del mio cervello che non potevo occuparmi d'una cosa senza che questa cosa attraversasse innanzitutto l'idea della morte, e anche se non mi occupavo di niente e rimanevo in un riposo completo l'idea della morte mi teneva una compagnia non meno incessante dell'idea di me stesso].

²⁶ CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, p. 25 [La grande sconfitta, in tutto, è dimenticare, e soprattutto quello che vi ha fatto crepare, e crepare senza capire mai fino a che punto gli uomini sono canaglie. Quando saremo sull'orlo del baratro non dovremo fare i furbi noialtri, ma non dovremo neppure dimenticare, dovremo raccontare tutto senza cambiare una parola, di quanto si è visto di più crudele negli uomini, e poi tirare le cuoia e sprofondare. Come lavoro, ce n'è per una vita intera].

la realtà può ancora legittimarsi attraverso la cristallizzazione del discorso in verità pessimistiche di ordine generale. Già a partire da *Mort à crédit*, però, la prassi sentenziosa tende a sparire dal perimetro del racconto: basterà la *féerie*, straordinario veicolo di deformazione fantasmatica del mondo, a garantire la simultaneità di discorso logico e antilogico.

4. *La Nausée* rappresenta il punto di fuga ideale di questo percorso per la sua capacità di saldare la radicalità dei contenuti a un dispiegamento peculiare della figuratività letteraria. Un tale connubio permette di contestare due pregiudizi, opposti e complementari, tradizionalmente gravanti sul romanzo: il primo ne ridimensiona la componente romanzesca a tutto vantaggio del messaggio filosofico; il secondo, diffusosi in particolar modo in ambito strutturalista, tende invece a trascurare l'ordine del contenuto per sottolineare la composita architettura dell'opera²⁷. L'operazione sartriana si basa in realtà sulla complementarità di questi aspetti, e cioè sulla diluizione del discorso riguardante la contingenza all'interno di una cornice narrativa fondata sulla liquidazione di codici rappresentativi percepiti come irricevibili²⁸. Ancora una volta, può essere dunque utile rifarsi al modello orlandiano, secondo il quale, se è vero che la letteratura pretende di essere un discorso referenziale sulla realtà, quest'ultimo è però ritagliato all'interno di un codice che permette l'emersione di contenuti potenzialmente trasgressivi. In questo senso, l'aggressione spesso parodica che Sartre rivolge a modelli letterari più tradizionali non va interpretata come una rinuncia alla possibilità di prendere una posizione seria sul mondo; rinuncia che, come tale, anticiperebbe magari alcune tendenze caratteristiche della sensibilità postmoderna. Piuttosto, la presa in carico di determinate questioni – sociali, culturali, filosofiche – non può prescindere dall'adozione di strategie formali che, polemizzando sia contro il paradigma narrativo ottocentesco sia contro quello 'avanguardistico', organizzano un'indagine di tipo fenomenologico ormai incompatibile non solo con l'illusione mimetica e con il feticcio della continuità temporale ma anche con la mitologia dell'introspezione e con il culto del *rêve*.

Sull'asse diegetico del racconto – com'è noto –, i primi sintomi della nausea si manifestano in relazione al rapporto di Roquentin con gli

²⁷ Cfr., ad esempio, G. IDT, "La Nausée" - Sartre, Paris 1971.

²⁸ In questo – sia detto tra parentesi – vedrei uno dei maggiori debiti di Sartre verso quella prassi illuminista cui lo scrittore non cesserà mai di rifarsi.

oggetti, i quali perdono improvvisamente la loro funzione per rivelarsi minacciosa esistenza materica. L'interpretazione percettivo-fenomenologica della realtà arriva presto a coinvolgere la consistenza umana stessa del protagonista: quando l'immagine riflessa allo specchio non restituisce altro che una massa informe²⁹. Un tale mutamento ha alle spalle una frattura tra vedere e sapere ormai definitivamente consumatasi: in un caso come nell'altro, l'azione percettiva ostruisce *ab ovo* ogni volontà interpretativa, non rimandando più a nozioni classificatorie precedentemente acquisite ma sfociando anzi su un senso di smarrimento davanti alle nozioni abituali. Ciò rimanda – è evidente – alla figura dello straniamento d'ascendenza illuminista; figura che – come ha dimostrato Orlando – è particolarmente funzionale a veicolare istanze polemico-soversive nei confronti dell'ordine dominante³⁰. Ma qui non si tratta più, come nella letteratura dei Lumi, di suggerire un relativismo culturale che possa poi concedersi il piacere di indulgiare sul ritorno dell'irrazionale quanto di mettere in discussione ogni correlazione di necessità tra i singoli elementi e le abituali nozioni di riferimento. Un tale ritorno del represso non appartiene solo al piano dei contenuti ma, ancora una volta, ha un alto valore formale per la sua predisposizione a definire retoricamente una percezione del mondo fondata su basi inedite. Fin dal *feuilleton sans date*, Roquentin cerca infatti di elaborare un modello di scrittura la cui funzione non sia quella di assicurare il soggetto attraverso la coincidenza di significato e significante quanto piuttosto quella di registrare e classificare il mutato rapporto con la realtà: «Je n'ai pas besoin de faire des phrases. J'écris pour tirer au clair certaines circonstances. Se méfier de la littérature. Il faut tout écrire au courant de la plume sans chercher les mots»³¹. Ciò non vuol dire – com'è ovvio – che *La Nausée* rinunci alla figuratività; e ciò per il semplice fatto che anche una voluta ed esibita assenza di figure assicurerebbe al discorso una forte componente di letterarietà. Vuol dire, semmai, che la consistenza figurale deve essere cercata in una serie di tratti formali derivanti dalla liquidazione ironico-parodica di modelli discorsivi preesistenti. Da qui, il peculiare utilizzo del codice diaristico, la sovrabbondanza del momento riflessivo su quello atti-

²⁹ Cfr. SARTRE, *La Nausée*, pp. 22-4.

³⁰ Cfr. ancora ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*.

³¹ SARTRE, *La Nausée*, p. 68 [Io non ho bisogno di far delle frasi. Scrivo per mettere alla luce certe circostanze. Diffidare della letteratura. Bisogna scrivere tutto come viene alla penna, senza cercare le parole].

vo, il rigetto della trama e della nozione di personaggio: tutti elementi accolti solo per essere smantellati a favore di un racconto che vuole presentarsi, prima di tutto, come fenomenologico.

I contenuti trasgressivi che un simile impianto figurale fa affiorare non appartengono solo alla sfera fenomenologico-percettiva ma anche a quella ideologico-politica. Il rapporto estraniato con il mondo fisico rimanda infatti alla marginalità di Roquentin davanti alla collettività dominante, protagonista – scrive Orlando – di una «conservazione materiale del passato, assicurata ai borghesi dalle loro case e dalle loro cose»³². La predilezione del protagonista per oggetti non-funzionali riconducibili alla categoria del desolato-sconnesso si oppone dunque alla mitologia borghese del memore-affettivo, grazie a cui il possesso diventa rassicurante sedimento di identità. Alla base di questa opposizione sta una diversa interpretazione del passato su cui grava – ancora una volta – una netta divaricazione tra esperienza percettiva e acquisizione conoscitiva. Per Roquentin, l'esperienza trascorsa rappresenta una cognizione vuota, cioè una postura secondo cui il *vedere* non rinvia ad alcun *sapere*; al contrario, per i *salauds* di Bouville i ricordi si sono tramutati in un *sapere* cui non corrisponde più un effettivo *vedere*. La categoria del memore-affettivo aveva trovato in Proust la sua più formidabile contestazione: è questa una delle intuizioni più brillanti di Orlando, che ha visto nell'emersione inaspettata e casuale del tempo perduto non una conferma del memore-affettivo ma un suo rovesciamento. Nel suo romanzo più proustiano e insieme antiproustiano, *Mort à crédit*, Céline aveva proseguito su questa strada, concedendo al ripiegamento nostalgico verso le testimonianze del passato uno spazio poco più che residuale e presto liquidato. Sartre porta alle estreme conseguenze questo processo, poiché le cose vengono ridotte ai loro minimi termini materici e dunque alla sola dimensione contingente. Attraverso il meccanismo di generalizzazione che il linguaggio letterario condivide con la logica dell'inconscio, la coppia oppositiva oggetto desueto/oggetto funzionale permette così di risalire a un'altra coppia oppositiva fondamentale: quella fra l'individuo sradicato e la comunità borghese pacificamente giustificata dalle tradizionali forme di consistenza legata alla famiglia e allo status.

La contestazione del passato apre alla gratuità di Roquentin, risolutamente collocato nel presente e ormai coincidente con la sola esperienza definita dal proprio corpo:

³² ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, p. 144.

Jamais je n'ai eu si fort qu'aujourd'hui le sentiment d'être sans dimensions secrètes, limité à mon corps, aux pensées légères qui montent de lui comme des bulles. Je construis mes souvenirs avec mon présent. Je suis rejeté, délaissé dans le présent. Le passé, j'essaie en vain de le rejoindre: je ne peux pas m'échapper³³.

Una simile consapevolezza porterà all'abbandono del progetto biografico sul marchese di Rolleston, tanto a lungo coltivato come unica giustificazione esistenziale. Ma la valorizzazione del presente, intesa nei suoi significati insieme fenomenologici e ideologici, può affermarsi solo respingendo l'idea di illusione mimetica e di racconto, elementi suscettibili di estetizzare l'avvenimento banale per poi collocarlo in un regime di finzione che ne orienti teleologicamente il senso. Da qui, l'ipoteca ironica indirizzata a quei discorsi che interpretano l'esistenza come una giustapposizione ordinata di eventi connessi tra loro tramite un rapporto di tipo logico-causale. In questo, Sartre non interpreta solo tutta l'aggressività novecentesca verso l'enfasi posta dall'Ottocento sulla storia e sulla diacronia ma anche lo scetticismo verso le mitologie dell'avventura teorizzate come reazione alla crisi delle poetiche naturaliste³⁴. Nel momento in cui colpisce il suo bersaglio, l'assunzione polemico-ironica – non va dimenticato – fornisce però una residuale attestazione di esistenza agli elementi condannati. In questo senso, la rivendicazione di libertà può affermarsi solo a partire da una razionalità borghese-positivistica che costituisce una presenza costante e ineliminabile. *La Nausée* dà così voce alla formazione di compromesso tra una pretesa fenomenologico-ideologica che preme dal di sotto e una repressione razionale-borghese che mira a contenere questa pressione. Si tratta di un rapporto che, per il principio di ambivalenza, può addirittura prestarsi a un rovesciamento radicale: dove l'invidia di Roquentin nei confronti della collettività dominante e delle sue forme tradisce la tentazione di inserire la propria mediocrità in uno pseudo-ordine sociale e narrativo che la giustifichi e la riscatti. Ecco perché, anche in

³³ SARTRE, *La Nausée*, p. 42 [Mai come oggi ho provato così forte la sensazione d'essere senza dimensioni segrete, limitato al mio corpo, ai pensieri lievi che da esso affiorano come bolle. Costruisco i miei ricordi col mio presente. Sono respinto, abbandonato nel presente. Il passato tento invano di raggiungerlo: non posso sfuggire a me stesso].

³⁴ Cfr. J. RIVIÈRE, *Le roman d'aventure*, «Nouvelle Revue Française», 53-55, mai-juillet 1913. Sui percorsi dell'avventura nella *Nausée*, cfr. S. TERONI, *L'idea e la forma. L'approdo di Sartre alla scrittura letteraria*, Venezia 1988, pp. 55-95.

questo caso, il modello R/r è sempre suscettibile di evolvere nel modello più complesso R/r=R/r.

Una serie di ricerche in direzione sbagliata – l'esotismo, il libro su Rolleston, il rapporto con Anny – fanno di Roquentin l'ennesimo rappresentante dell'eroe che sbaglia, secondo un modello che aveva trovato nella *Recherche* la sua formulazione più coerente e in Céline la sua applicazione più esasperata e, insieme, la sua negazione. Anticipata dalla scena del tram – dove, nonostante lo sforzo classificatorio del protagonista, gli oggetti si liberano definitivamente del loro significato – la comprensione dell'esistenza si produce improvvisamente durante la contemplazione del *marronnier* nel giardino pubblico di Bouville. Ricorrendo a una tecnica narrativa che deve molto allo stile proustiano, la visione illuminante dell'albero è ottenuta attraverso una descrizione che posticipa l'esplicitazione del referente: «Je pousse une grille, j'entre, des existences légères bondissent d'un saut et se perchent sur les cimes. [...]. Je me laisse tomber sur un banc entre les grands troncs noirs, entre les mains noires et noueuses qui se tendent vers le ciel»³⁵. Ma a Sartre non interessa riprodurre nella sua purezza l'impressione di una percezione non mediata dalla razionalità quanto alludere a un più radicale azzeramento delle cognizioni ereditate; azzeramento che, come tale, sarà poi funzionale a innescare lo svelamento della contingenza nella sua oscena nudità:

Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.

Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire "exister". [...]. Et puis voilà, tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans l'existence³⁶.

³⁵ SARTRE, *La Nausée*, p. 149 [Spingo un cancello, entro, delle leggere esistenze balzano su e s'appolliano sulle cime. [...]. Mi lascio cadere su una panchina tra i grandi tronchi neri, tra le mani nere e nodose che si tendono verso il cielo].

³⁶ *Ibid.*, pp. 150-1 [Dunque, poco fa ero al giardino pubblico. La radice del castagno

Presente a più livelli, la frattura tra vedere e sapere può essere sublimata esclusivamente attraverso un'ipervalutazione dell'esperienza concreta, ormai la sola fonte di conoscenza possibile. Tutto ciò apre a un ritorno del represso che non esiterei a definire, ancora una volta, cognitivo-epistemologico; l'acquisizione conoscitiva coincide infatti con un definitivo sfaldamento materico della realtà, la cui unica proprietà è quella di esistere: «Tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre»³⁷. È la scena in cui le istanze trasgressive che informano *La Nausée* si manifestano con maggiore forza: ridotti a semplici *esistenti*, oggetti e uomini perdono identità e funzioni che la morale borghese-umanista attribuisce loro per rivelare una natura caotica e difforme. L'evacuazione dei tradizionali metodi analitici – in cui nome, scopo e significato contribuiscono a connotare gli elementi – restituisce un'operazione fenomenologica radicale: dove i referenti sono ricondotti alla loro forma più elementare, cioè non ritagliabile all'interno di un sistema linguistico fondato sul criterio di non contraddizione. L'esistenza perde allora le sue sembianze di categoria astratta e s'identifica con la cosa stessa: all'ordine garantito dalla classificazione, si è sostituito il disordine informe della nudità.

Non per caso, dopo questa acquisizione conoscitiva prenderà corpo il definitivo disprezzo verso i valori collettivi, quando Roquentin immagina – con esiti quasi surrealisti – una Bouville sopraffatta dall'aggressione anarchica della vegetazione³⁸. Tradotta in una pressione insostenibile che la materia bruta esercita sulla civiltà, l'irruzione dell'elemento selvaggio-nocivo diventa scatenamento onirico con cui le istituzioni sociali sono destinate a confrontarsi³⁹. Nei suoi diversi

s'affondava nella terra, proprio sotto la mia panchina. Non mi ricordavo più che era una radice. Le parole erano scomparse, e con esse, il significato delle cose, i modi del loro uso, i tenui segni di riconoscimento che gli uomini han tracciato sulla loro superficie. Ero seduto, un po' chino, a testa bassa, solo, di fronte a quella massa nera e nodosa, del tutto bruta, che mi faceva paura. E poi ho avuto questo lampo d'illuminazione. Ne ho avuto il fiato mozzo. Mai, prima di questi ultimi giorni, avevo presentito ciò che vuol dire "esistere". [...]. E poi, ecco: d'un tratto, era lì, chiaro come il giorno: l'esistenza s'era improvvisamente svelata. Aveva perduto il suo aspetto inoffensivo di categoria astratta, era la materia stessa delle cose, quella radice era impastata nell'esistenza].

³⁷ *Ibid.*, p. 158 [Ogni esistente nasce senza ragione, si protrae per debolezza e muore per combinazione].

³⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 224-5.

³⁹ Su questo aspetto, cfr. P. ZIMA, "*La Nausée*" *comme réaction narrative à la crise*

significati, la rivelazione della contingenza è il culmine di un percorso su cui l'identificazione emotiva del lettore è chiamata a mobilitarsi; ma questo itinerario può essere presentato come esemplare proprio nella misura in cui ha resistito alla tentazione di rientrare nella norma, tentazione alla quale il testo non manca di dare voce. Per essere presentato come serio, l'azzeramento del soggetto deve, in altre parole, poggiarsi su un sistema espressivo che ha a sua volta azzerato modalità rappresentative improponibili e convenzionali, e dunque suscettibili di mistificare il percorso di Roquentin: dove la polemica è sempre anche riconoscimento di un confronto ineliminabile e costitutivo. Perfino il finale, spesso liquidato come semplice parodia anti-proustiana, è del tutto coerente con il rapporto che *La Nausée* istituisce tra discorso referenziale sulla realtà, ritorno del represso cognitivo e codici formali. L'opera d'arte che Roquentin ipotizza di scrivere rappresenta infatti una forma estetica irriducibile tanto al feticcio della continuità temporale quanto a quello dell'illusione mimetica e come tale capace di riscattare la contingenza attraverso una ritrovata coincidenza tra il linguaggio e il mondo. In questo senso, la forma ottativa che invade l'ultima pagina del romanzo è solo l'ennesima formazione di compromesso convocata a bilanciare il peso di due urgenze potenzialmente conflittuali.

IACOPO LEONI

Nella sua originale combinazione di storicismo e strutturalismo, analisi delle forme e attenzione ai contenuti, psicanalisi e linguistica, l'opera di Francesco Orlando costituisce uno dei grandi edifici teorici della seconda metà del Novecento aventi per oggetto la letteratura. Partito da una competenza di francesista, Orlando ha progressivamente allargato gli orizzonti della sua riflessione sull'espressione letteraria fino a giungere alla formulazione di ipotesi di portata generale sui rapporti tra pensiero, emozioni e istituzioni sociali. I saggi riuniti in questo volume, dovuti a specialisti di letteratura di diverso orientamento, esplorano in più direzioni la varietà e la complessità di quest'opera: dalle applicazioni più puntuali esercitate su capolavori della letteratura occidentale alle implicazioni più ampie proprie del fenomeno letterario.