

Interview

Sandra Teroni, *Da una modernità all'altra. Tra Baudelaire e Sartre*, Marsilio 2017. Conversation with the author

by **Ignazio Cannas**

Abstract

Ignazio Cannas, psychoanalyst, has a dialogue with Sandra Teroni on the occasion of the publication of her book *Da una modernità all'altra. Tra Baudelaire e Sartre* (From one Modernity to another. Between Baudelaire and Sartre - Marsilio 2017). The issues addressed are: an unresolved oscillation of the artist and the human being between the research of a style to give voice to emotions and the active presence in the history; the sense of those that the author calls “the figures of disillusionment” – the escape, the wandering, the foreigner, the shipwreck and the swamp – that can be considered metaphors through which, in the modernity, man tries to represent the problems of his being in relation with the other and his living in the world.

Keywords

Baudelaire; Sartre; Escape; Wandering; Foreigner; Shipwreck; Swamp

DOI – 10.6092/issn.2038-6184/7283

REVIEWS & INTERVIEWS

**Sandra Teroni, *Da una modernità all'altra. Tra Baudelaire e Sartre*, Marsilio 2017.
Dialogo tra Ignazio Cannas e l'autrice**

IGNAZIO CANNAS: *Nell'ultimo Convegno Annuale di Fonte Avellana Viaggio al termine della notte: oscurità, penombra, splendore ho seguito con curiosità e interesse la tua relazione Viaggi nelle tenebre di Louis-Ferdinand Céline trovando, fra i tanti stimoli, anche la risposta a una domanda che non mi ero esplicitamente posto quando ormai adulto, sorpreso ed eccitato per la scoperta, avevo divorato Viaggio al termine della notte e Morte a credito e avevo abbandonato, affaticato e infastidito, Bagatelle per un massacro. E invitato a dialogare con te sul tuo ultimo libro Da una modernità*

all'altra ho accettato immediatamente senza riflettere, con la malcelata convinzione che avrei potuto attraverso il confronto ritrovare un clima di sorpresa e di scoperta dando magari forma più compiuta a sensazioni, immagini, dubbi che continuavo a provare.

Non avevo valutato le difficoltà. Durante la prima lettura, a cui è seguita rapidamente una seconda, mi sono trovato di fronte a un libro complesso che si espandeva sia temporalmente, intrecciandosi con la storia di almeno un secolo, sia spazialmente attraverso un dialogo serrato fra poeti, intellettuali, filosofi che

sembrava tracciare un grande affresco della modernità come si è venuta a costituire. Ben presto mi sono perso nel materiale straripante dei poeti e scrittori, riportato con tanta generosità nel testo, relegando sullo sfondo la forte architettura tesa a contenere e interpretare. Le sensazioni, le immagini confuse e disorganizzate, i ricordi e le associazioni hanno preso il sopravvento. Ho cominciato a riprovare una sensazione di confusione e pesantezza, come se fossi alle prese con una digestione faticosa (Bion al proposito parla in maniera appropriata di elementi beta che devono essere digeriti e trasformati in simboli e pensieri attraverso un lavoro di rielaborazione che necessita di tempo).

Di fronte al caos è naturale cercare un ordine e così ho cercato di ancorarmi nuovamente all'architettura, a quelli che il libro proponeva come due punti fermi: una idea di modernità quale scaturiva in Francia nella metà dell'Ottocento come reazione al fallimento dello slancio

propulsivo iniziato con la rivoluzione, che porta a definire “la separatezza e l'autosufficienza della creazione artistica”; e, cento anni dopo, con la Seconda guerra mondiale, “la necessità di un ancoraggio alla storia, di coniugare la libertà assoluta dell'artista con la responsabilità” (p. 11). E da qui vorrei partire anche se ho la sensazione che quello che tu proponi non sia tanto un ancoraggio sicuro quanto invece un interrogarsi sull'oscillare fra i modi del poeta, chiuso in se stesso e preoccupato di dare forma alle sue emozioni, e dell'intellettuale impegnato a conciliare libertà e responsabilità; e forse, a livelli più profondi e personali, la difficoltà per tutti noi di far dialogare questi due aspetti.

SANDRA TERONI: Il libro è nato proprio da questo, da una riflessione sulle due teorizzazioni della modernità, rispettivamente quella di Baudelaire (1863) e quella di

Sartre (1945). Perché mi sembrano esprimere, l'una e l'altra, la più radicale coscienza di una frattura storica alle loro spalle: l'esaurirsi, con le barricate del 1848, della tormentata fase rivoluzionaria simboleggiata dalla *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*; e, ancora più drammatica, la sequenza di una Seconda guerra mondiale, il genocidio, gli effetti terrificanti della bomba atomica. Sartre, che si era formato alla modernità di Baudelaire e Flaubert (lo racconterà splendidamente nell'autobiografia *Le parole*), decide, dopo una travagliata elaborazione negli anni della guerra e della prigionia (attestata dagli appassionanti *Taccuini della strana guerra*), che è arrivato il momento di relegare al passato quella modernità e di ridefinire i fondamenti di una letteratura dei "tempi moderni" (è il titolo della rivista creata appunto nel '45).

Questo cambiamento di rotta, peraltro, è stato tutt'altro che definitivo: solo una parentesi durata un trentennio,

fino al delinearsi di una nuova mitologia della modernità – o post-modernità – sbarazzata da dubbi, interrogativi e crisi spazzati via da un nuovo Ottantanove, quello del crollo del muro di Berlino e della proclamazione della fine delle ideologie.

D'altro canto, neanche quello segnato da Baudelaire era stato un cominciamento assoluto: piuttosto l'espressione di una coscienza del moderno, di un cambiamento irreversibile collocabile forse tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento ma che trova in Francia la sua più esplicita formulazione nel secondo Ottocento, in concomitanza con la cosiddetta "Seconda rivoluzione industriale". Non di svolte epocali, dunque, si tratta, ma certamente di forti segnali di discontinuità all'interno di una lunga durata del moderno. A conferma del condizionamento indotto dalle circostanze storiche – disincanto nel primo caso, ricostruzione nel secondo – , ma anche di quella irrisolta oscillazione di cui tu parli,

dell'artista e dell'essere umano fra ritiro e attiva presenza, autoreferenzialità e accoglienza.

I. C. - *Nel libro emergono tre autori principali che sembrano raffigurare meglio la complessità di questi passaggi: Baudelaire, Céline e Sartre. Mi sembra utile iniziare con alcune citazioni che fai di Baudelaire (pp. 16-17) perché definiscono a mio parere molto bene la funzione dell'artista moderno e i cambiamenti che stanno avvenendo, e meritano forse un tuo commento: "La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile". "Compito dell'artista è trarre l'eterno dal transitorio". Ma un'altra frase a queste collegata – "La dualità dell'arte deriva dalla dualità dell'essere umano, lacerato fra sogno e realtà, azione e intenzione" – mi sembra particolarmente interessante perché coglie le trasformazioni che stanno avvenendo nell'uomo*

moderno, con la figura del borghese e del cittadino, nei paesi occidentali. Baudelaire ci consegna insieme ad altri artisti (penso al citato Dostoevskij) preziose immagini che raffigurano l'uomo alle prese con la massa, lo smarrimento, la perdita di senso, la fragilità dell'io e della coscienza.

L'altro elemento che completa la tua teorizzazione, e che come psicoanalista mi sembra particolarmente rilevante, è la funzione che Baudelaire attribuisce all'immaginazione in quanto: regina delle facoltà, regina del vero, positivamente imparentata con l'infinito. L'immaginazione, per noi psicoanalisti, non è un fatto casuale né un funzionamento mentale di esclusiva pertinenza degli artisti ma è una sorta di corrente perenne, un lavoro continuo volto a trasformare, costruire immagini, simbolizzare, mettere in relazione l'inconscio col preconsciouso, il pensiero non intenzionale con il pensiero logico. L'elaborazione

immaginativa finisce col diventare per la maggior parte degli psicoanalisti sinonimo di un buon funzionamento mentale, un requisito essenziale della creatività psichica e del sentirsi vivi in generale.

S. T. - Sul primo punto, quello della dualità dell'arte e della sua derivazione dalla dualità dell'essere umano: in quella sua definizione della modernità Baudelaire esprime una coscienza storica della perdita di unità del soggetto che Rimbaud ribadisce quando proclama che "Io è un Altro". Come spesso avviene, i poeti precedono la riflessione e la sistemazione teorica. Freud parlerà di una "terza grande umiliazione inflitta all'amor proprio umano", di natura psicologica questa, dopo quella cosmologica (Copernico) e quella biologica (Darwin). La sua scoperta dell'inconscio confermava quella perdita di unità dell'io che la letteratura aveva rappresentato attraverso le figure dello sdoppiamento e di demoni

interni. Su questa preveggenza giocano sicuramente un ruolo le trasformazioni di una società che si assesta sulle leggi del profitto, del mercato e delle banche che non risparmiano neanche la creazione artistica, mentre le nuove forme democratiche di governo mostrano già un'intrinseca fragilità. Ma un ruolo altrettanto grande lo svolge la natura del linguaggio poetico dato che, sempre per citare Freud, i poeti "sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta. Particolarmente nelle conoscenze dello spirito essi sorpassano di gran lunga noi comuni mortali, poiché attingono a fonti che non sono state ancora aperte alla scienza" (*Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen*, 1906, in *Opere V*, p. 264).

Quello che mi sembra interessante sottolineare, per il periodo che ho delimitato, è che la coscienza della perdita di unità del soggetto non si esprime soltanto nelle figure della dualità, bensì in quelle di una più generale perdita di

senso e di un vuoto costitutivo. Che vanno sia in direzione nichilista – e penso a Céline – sia nella direzione opposta imboccata da Sartre già prima della guerra, che proclama anche lui, per bocca di Roquentin, “Quando dico *io* suona vuoto” ma, estremizzando il disincanto fino alla nausea, ne fa rigetto, tabula rasa, e quindi fondamento della libertà. Sulla questione dell’immaginazione, sono naturalmente d’accordo che è una facoltà che appartiene a tutti gli esseri umani e che l’elaborazione immaginativa è un requisito essenziale. Ma penso anche che quando si traduce in creazione artistica, nulla di tutto questo vada perduto e molto si guadagna. È quanto ho cercato di analizzare nel caso di Céline, la cui scrittura narrativa si fonda sulla trasposizione del proprio vissuto. Il romanzo con cui diventò uno dei più grandi e innovativi scrittori del Novecento, *Viaggio al termine della notte*, prese forma in un lavoro notturno teso a ricreare fantasticamente il vissuto del quotidiano e quello del

passato giovanile, a trasformarlo in un “viaggio immaginario”, come si legge nell’epigrafe, facendone materia e sostanza della scrittura letteraria. Il che significa realizzare una formazione di compromesso tra un’euforia immaginativa, una esibita deformazione soggettiva e un sapiente, quanto spregiudicato, uso dei congegni narrativi. Per dare maggior forza al racconto e restituire verità nascoste o non altrimenti dicibili. Lo stesso vale per il secondo romanzo, *Morte a credito*, che traspone la propria infanzia e adolescenza fino al punto di avvio del romanzo precedente. E non è senza significato che la scrittura dei pamphlet si inserisca tra l’esaurirsi del materiale autobiografico (1936) e la possibilità/necessità di trasporre un altrettanto ricco e drammatico materiale a seguito della catastrofe storica e personale rappresentata dalla guerra e dalle sue conseguenze.

I. C. - *Il riconoscimento della doppiezza dell'artista e dell'uomo, come è sottolineato continuamente nel testo, apre lo spazio a infiniti percorsi. Alcune delle figure ricorrenti che i diversi autori che citi rielaborano (l'errante, lo straniero, il naufragio e l'impantanamento, la prigionie e l'evasione, lo smarrimento, l'abisso, il relitto e la nausea) le riconosco come familiari perché sono frequentemente usate dai pazienti in analisi per descrivere il difficile processo di separazione e individuazione. Senza voler entrare troppo nel merito di un linguaggio specialistico, termini come "estraneo" o "straniero" rievocano le angosce del bambino di fronte all'altro, il "viaggio" e l'"errare" possono essere nel gergo analitico sinonimo di separazione e scoperta. Il "naufragio", l'"abisso" segnalano l'angoscia di separazione, l'"impantanamento" e la "prigionie" l'arresto del processo analitico; molti sono gli adolescenti che si descrivono, come l'albatro, preda dei*

marinai sulla plancia e altrettanto liberi nel volare nel cielo. Le figure ricorrenti nella letteratura penso possano considerarsi come metafore universali attraverso cui l'uomo cerca di descrivere, in un lavoro continuo di risignificazione, la problematica del suo essere soggetto in relazione con l'altro. Come hai ben sottolineato, la sua consistenza, il suo essere nel tempo e nello spazio. Sembra che la libertà che si crea in questo spazio permetta di esplorare diversi modi di manifestarsi del sé dandogli una forma. Per molti di questi artisti si può parlare, come fai in una maniera che condivido, di una letteratura della malinconia, dell'inquietudine, dove è presente la nostalgia per un passato di splendore, evocato dai paradisi perduti, dall'esplorazione dell'ignoto o anche dalla bellezza della scrittura, capace di evocare quello che si è perduto. Insomma mi sembra che in qualche modo rimanga un profondo contatto con "l'eterno e l'immutabile" evocato da Baudelaire.

Per esempio è interessante in molti artisti il recupero anche inconsapevole di qualche traccia di una lingua materna che viene rielaborata e impreziosita e che contiene e raffigura alcune emozioni altrimenti non espresse. Questo movimento, se siamo fortunati e abbiamo creato le condizioni favorevoli, può avvenire durante una analisi.

S. T. - Ho raggruppato sotto il titolo *Figure del disincanto* una serie di immagini ricorrenti, non solo nella poesia ma anche nella narrativa, pertinenti all'area del viaggio. Perché, per come sono declinate, dicono il desiderio di evasione, l'erranza, lo smarrimento, la perdita di un centro e di una meta, la fascinazione per l'acqua come minaccia di naufragio ma anche di impantanamento e incagliamento. Segnalano la persistenza e insieme la rielaborazione – talvolta con mutamento di segno – del lessico e delle figure in cui si dispiega, affondando le sue

radici nel romanticismo, la problematica del soggetto, della sua consistenza, dell'essere nel tempo e nello spazio, dell'essere nel linguaggio, dell'esserci (il *dasein* o *être-là*) del non senso dell'esistenza. L'intrecciarsi di queste figure ha disegnato ai miei occhi una costellazione che mi ha fatto parlare – sulla scia degli studi di Starobinski e di Macchia ma anche suggestionata dallo *spleen* baudelairiano e dal titolo originario che Sartre aveva dato a *La nausea*, “Melancholia” – di letteratura della malinconia, del vano inseguimento di un oggetto assente.

Non so se, come tu dici, questa letteratura mantenga un profondo contatto con “l'eterno e l'immutabile”. Penso che negli anni Trenta queste fossero categorie superate, o meglio perdute. Quello che rimane è un profondo desiderio di andare oltre la realtà esperita e anche oltre il disincanto e la malinconia. E la creazione artistica è il luogo eletto per questo superamento, non mettendo tra parentesi la realtà bensì trasformandola in qualcosa

d'altro, attraverso quel procedimento alchemico dell'“estrazione” di cui parla Baudelaire, quella trasposizione in “viaggio immaginario [...] dall'altra parte della vita” operata da Céline, quell'ipotesi su cui si chiude *La nausea* di Sartre, di scrivere “una storia come non può succedere, un'avventura”, che “stia al di là dell'esistenza” e “faccia vergognare gli uomini dell'esistenza”.

I. C. - Nel procedere fino all'estremo di molti autori mi sembra che si crei un'usura delle tradizionali figure rappresentate, per esempio dal viaggio, lo straniero o l'erranza (il viaggio non conduce da nessuna parte, l'erranza è una fuga nel movimento o nella maniacalità etc.), che sembrano implodere e non svolgere più la loro funzione contenitiva. Se, come ricorda Baudelaire, si è artisti (ma anche uomini) solo accettando la condizione di essere doppi, se si deve apprendere a convivere con i propri demoni e lasciarsi sorprendere dal perturbante

*che segnala con angoscia il ritorno del rimosso ma nutre pure dei necessari apporti pulsionali, c'è un punto ulteriore oltre il quale l'io sembra non offrire più un rifugio sicuro, al contrario suscita inquietudine, perde la sua innocenza, integrità e unitarietà e rischia di frammentarsi. Emerge una maggiore consapevolezza dell'altro che si configura come la parte di me che mi è oscura, ma anche e primariamente come l'altro che partecipa a costituirmi. Il Sé si costituisce su un doppio binario: l'Io primariamente corporeo che risponde nel suo sviluppo ai limiti imposti dal corpo e l'Io che si costituisce attraverso identificazioni, ha bisogno dello sguardo dell'altro per consolidarsi e si forma – come ricorda Freud in *Psicologia delle masse* e analisi dell'Io – primariamente in una dimensione sociale per poi acquisire una forma individuale. Questa doppia nascita è fonte di conflitti, scissioni e confusioni. L'altro che ti costituisce può diventare un nemico, la presenza*

estranea, e trasformarsi in persecutore. Può essere difficile riconoscere e accettare la doppia faccia dell'alterità: l'inferno e il progetto, come li prospetta Sartre. Gli elementi persecutori possono prendere il sopravvento e diventare necessari di fronte al rischio della disgregazione e della frammentazione della forma di sé. Tutto questo sembra introdurre Céline.

S. T. - Esattamente. Ancor prima che Freud scoprisse e rivelasse il ruolo dell'inconscio nella vita psichica, assistiamo a varie declinazioni della consapevolezza che l'incontro con l'altra faccia è incontro con la faccia dell'altro, dell'altro che io sono ma che percepisco come altro da me, e che mi minaccia di sopraffazione. Quella disgregazione di sé programmaticamente perseguita da Rimbaud con un atto di volontà e con un preciso metodo di lavoro, come riscoperta/costruzione dell'altro che io sono, in funzione liberatoria anche se a prezzo di enormi

sofferenze, assume nel discorso malinconico un carattere persecutorio che apparenta l'altro a un intruso, uno straniero invasore e usurpatore. Passivizzato, il soggetto può solo subire, non si appartiene, è puro spossessamento; disposto, quindi, a sentirsi invaso, impotente in un perenne rifiuto che è al tempo stesso un'accoglienza infinita. Nel giro di pochi decenni a cavallo tra i due secoli prende corpo una galleria di indimenticabili figure, dal sosia di Dostoevskij allo scarafaggio di Kafka, passando per Stevenson, Maupassant, James e altri.

Ancora una volta, il caso più estremo e sconcertante è rappresentato da Céline, che in veri e propri pamphlet farà dell'ebreo l'iperbolica figura dell'altro come nemico. I tentativi di spiegare questa deriva non sono mancati; nel libro io ne ho ricordati alcuni e ho provato ad aggiungere qualche elemento storico – il 1936 è un anno cruciale nella vita personale dello scrittore e nella storia della

Francia – ma soprattutto a mettere in relazione il monologo delirante dei pamphlet con l’abbandono della forma narrativa e della poetica della trasposizione del vissuto, garanti di un equilibrio, più o meno stabile, tra passato narrato e presente della narrazione, tra finzione e autobiografismo, tra narrazione e discorso diretto.

Il torrenziale monologo delirante nasce anche sulla rinuncia a quelle formazioni di compromesso intrinseche alla scrittura letteraria che avevano permesso di contenere il delirio, di rappresentarlo piuttosto che agirlo. Così come la malvagità denunciata nel romanzo stava pur sempre all’interno di un processo conoscitivo; di questo non v’è traccia nei pamphlet, i quali semplicemente la agiscono. Non più incarnata in personaggi e storie, la presenza dell’Altro diventa insostenibile. Idee che fino a quel momento potevano essere tenute a distanza erompono con inedita violenza. Con una carica distruttiva che è anche autodistruttiva. È il discorso delirante di ogni

razzismo come di ogni fanatismo, che con il razzismo condivide l’incapacità di accettazione dell’Altro e del limite. Ed è, per Céline, l’estremizzazione di un’estetica dell’emozione una volta svincolata dal limite, da quell’insieme di norme che regolano la narrazione; l’approdo di un’antropologia negativa fondata sulla convinzione assiomatica che “la verità di questo mondo è la morte”; la deriva mostruosa nella sua applicazione al corpo sociale di quella caccia al microbo responsabile dell’infezione che aveva fatto del dottor Semmelweis (oggetto della tesi di laurea, pubblicata sempre nel ‘36) un eroe positivo – e martire.

I. C. - Nel 1920 Freud teorizzava le pulsioni di morte ipotizzando la tendenza alla disgregazione, allo slegamento, al ritorno all’inorganico, a cui opponeva la spinta libidica al legame. La forma in psicoanalisi è costitutiva del Sé, svolge la funzione di cornice, è un atto

creativo che ci permette nelle migliori condizioni di sentirci vivi e autentici e insieme di tollerare l'oscillazione fra stati di integrazione (legati alla coscienza e al pensiero intenzionale) e stati altrettanto necessari di non integrazione, di perdita transitoria dell'unità. Nel Viaggio al termine della notte la forma e la struttura si trovano nell'organizzazione del testo. L'inizio e la fine del romanzo, come tu sottolinei, svolgono la funzione di cornice. Lo sfascio e la dispersione della materia vengono riscattati e tradotti (trasposti) in un delirio trascinate. Il delirio di Bardamu riproduce e rappresenta, si legge, "la forza eccentrica che trascina uomini e cose, una disaggregazione liberatoria dello spazio e del tempo in visioni e flusso verbale".

Céline dice che "per vedere i fantasmi bisogna uscire dal tempo", che "per realizzare la creazione artistica bisogna saper vedere i fantasmi" (pp. 64-65). La sospensione del tempo, il vuoto del pensiero non intenzionale, sono i

magnifici luoghi dove il mondo interno, l'immaginazione e la creatività lavorano per formare immagini che suggeriscono soluzioni. Per Céline in principio è l'emozione. Il compito e la difficoltà sta nel tradurre le emozioni, nel creare uno stile che le contenga. Come per l'uomo, per le cose e per la natura, anche per la materia narrativa il difficile è "restare unita". L'immagine della confusa agitazione di molecole, della materia ribollente non contenuta, si estende alla scrittura che "dice e mima la dispersione, la disaggregazione" (p. 68) per adattarsi al flusso delle emozioni. La voce svolge il compito di tenere, reggere e durare, di dare forma e ritmo (come scrivi, in maniera profondamente ispirata), di farci assistere ballando con lui alla "danza della vita".

S. T. - *Viaggio al termine della notte* (ma insisto che la traduzione esatta è "in fondo alla notte") è il romanzo in cui Céline coniuga perfettamente una visione

sostanzialmente tutta negativa del mondo e della natura umana e un vissuto del soggetto come impossibilità di consistenza, con un sapiente e innovativo uso dei congegni narrativi.

A cominciare dall'architettura, una successione di grandi quadri corrispondenti ai luoghi in cui la condizione umana della modernità novecentesca si rivela in tutto il suo orrore e la sua assurdità: i campi di battaglia dove è spedita al massacro la gioventù europea, l'Africa della rapina coloniale, l'America dell'immigrazione clandestina, la miseria delle *banlieues* parigine, il manicomio. C'è poi la narrazione alla prima persona ma affidata a un altro io, figura di un marginale che con un linguaggio smisurato e la deformazione grottesca estremizza ciò che racconta e dà voce a una rivolta assoluta attraverso una lingua, l'oral-popolare, che è essa stessa eversiva delle convenzioni e delle regole. La narrazione e la voce di Bardamu riproducono la forza eccentrica che trascina

uomini e cose, ma lo fanno operando un mutamento di segno, grazie alla trasposizione in un movimento interno che trasforma descrizioni puntuali in visioni allucinate, allegoria, sogno liberatorio o incubo. E il lavoro della scrittura passa anche attraverso una intertestualità diffusa, una intensa metaforizzazione e una forte coerenza interna del campo metaforico. Questo solo per accennare ad alcuni dei procedimenti che forniscono argini e filtri.

Dentro questa densa strutturazione e accurata costruzione in cui nulla è lasciato al caso, fino al ritorno dei personaggi, ai richiami linguistici, ai movimenti che ora dilatano ora contraggono il respiro, trovano accoglimento contenuti esplosivi: un vissuto persecutorio del Tempo; una pervasiva presenza della morte sotto forma di erosione, deliquescenza, marcescenza; una incapacità di tenuta della materia che si sfascia, dei corpi che si ammalano, delle menti che si perdono; una coazione ad andarsene, a fuggire, a rifugiarsi per poi

scappare di nuovo perché “non appena ci si ferma in un luogo le cose si mettono a marcire proprio apposta per voi”; una insostenibile diarrea dell’essere, una gran voglia di uccidere e farsi uccidere; una irrefrenabile spinta a distruggere e a farsi distruggere; una visione del mondo al cui centro sta la pulsione di morte (Céline riconosce in Freud un grande maestro). Trova accoglimento anche il delirio, presente in maniera insistita fin da questo primo romanzo. Il delirio della retorica patriottarda e della “steria della pace”, dei coloni e degli sfruttatori, denunciato come criminale insensatezza; il delirio che conduce alla vera e propria pazzia; e quello esplicitamente assunto come rifugio e antidoto, possibilità di sottrarsi alla “verità della morte” perché permette di “far danzare la vita”. Ed è quello della voce di Bardamu, ovvero della scrittura di Céline, dell’invenzione di uno stile.

I. C. - *L'altro polo della modernità, un secolo dopo, è rappresentato da Sartre. Il percorso attraverso cui arriva ad affermare la centralità della responsabilità e dell'impegno è interessante e particolare, come tu ricordi nel libro. Esordisce trentenne con La nausea e il personaggio di Roquentin che riconosce, attraverso un processo di autoriflessione accompagnato dall'esperienza dell'angoscia, del nulla e della nausea (“la nausea sono io”), il non senso dell'esistenza, la falsità dei valori assoluti (Dio, fede, morale), ma anche l'esigenza della libertà. Di fronte all'orrore della guerra, comprende (anche sorprendendosi) il peso che ha avuto la sua condizione di vivere “fra due guerre”. Questo lo porta a interrogarsi radicalmente sulla storia e sul senso della libertà individuale (anche perché colpito dalle scelte e dalle distorsioni di molti artisti che aveva apprezzato), a creare la rivista “Tempi Moderni” e ad incarnare sempre più l'intellettuale impegnato. Il suo lavoro di integrazione*

avviene mantenendo profondi dubbi sulla possibilità di far dialogare la libertà individuale e la responsabilità (e forse nel profondo la passione narrativa con la riflessione filosofica). Si caratterizza spesso per il suo essere in divenire, frammentario e incompiuto, e non a caso, come fai notare, sembra trovare forma piena solo nel teatro dove può permettersi di tenere uniti scrittura, rappresentazione e pubblico partecipante. Sembra di assistere alla messa in atto di “un conflitto moderno”, nel quale il poeta e l’intellettuale si rincorrono (avvicinandosi e allontanandosi) senza riuscire ad incontrarsi, come poteva ancora accadere nell’Ottocento (penso al Leopardi poeta e intellettuale).

S. T. - Il conflitto c’è stato ed è stato variamente denunciato o lamentato dagli scrittori. Ricorderò solo il caso di André Gide che parte per l’Africa equatoriale sulle orme di Conrad, tiene un diario di viaggio dove non può

non registrare i misfatti del colonialismo e che al momento della sua pubblicazione trasforma uno scrittore maestro dello stile in un intellettuale impegnato. Con la conseguenza che non riesce più a fare letteratura.

Per Sartre il caso mi sembra diverso: il suo progetto di ventenne si condensa nella formula “Voglio essere Stendhal e Spinoza”. Erano evidentemente i suoi modelli, e all’altezza delle sue smisurate ambizioni; ma significava realizzare un’unione tra filosofia (la sua formazione) e letteratura. Coerentemente, *La nausea* nasceva come progetto di “messa in forma letteraria di un’idea filosofica”. E romanzi come *L’età della ragione*, *Il rinvio*, *La morte nell’anima*, pubblicati tra il ‘45 e il ‘49, coniugano perfettamente creatività artistica, capacità narrativa e impegno. Il prezzo che Sartre ha pagato sta nella decisione di lasciare incompleto quel ciclo *I cammini della libertà* che, oltre ai tre romanzi summenzionati, ne comprendeva almeno un altro sulla

successiva evoluzione del personaggio nel contesto della guerra e della lotta di liberazione. Ma questo abbandono non è in pura perdita, va a vantaggio di un'altra forma di scrittura, quella teatrale, che Sartre aveva sperimentato in maniera singolare nel campo di prigionia.

La crisi che produce l'intellettuale militante del dopoguerra sollecita anche la ricerca di nuove modalità espressive, di cui quella dialogica si rivelerà la più feconda. E non solo perché il teatro, oltre che alla lettura è destinato alla rappresentazione e si configura dunque come strumento più diretto ed efficace rispetto all'intento politico di "unificare il pubblico". Le ragioni sono più intrinseche: la forma drammatica gli si presenta come la più idonea a esprimere la perdita di una coscienza felice, il disgregarsi di una prospettiva egocentrica, il carattere problematico e contraddittorio delle relazioni fra gli uomini, la teatralità dell'esistenza umana. Le tematiche della libertà e dell'*échec*, dell'essere e del progetto,

dell'inerzia e della tensione escono dalla dimensione della riflessione teorica per essere rapportate a precise situazioni e confrontate con le problematiche dell'azione. Non più trattato da eroe romanzesco, il personaggio dell'intellettuale è messo a confronto con altri, messo a nudo da altri, messo alla prova nella concretezza di una situazione. Operazione analoga a quanto Sartre andava verificando su se stesso, come intellettuale reale messo a confronto con il sociale, la politica, la storia; indotto a farsi carico di una cattiva coscienza che non lo lascerà più. Nell'arco di tempo che va dalla guerra alla metà degli anni Sessanta il teatro è la forma letteraria privilegiata per l'espressione di questo nuovo spessore del reale, di questo dibattito storico e interno.

In questo quadro sta anche l'abbandono del progetto di un libro sull'Italia, i cui frammenti sono stati pubblicati postumi con il titolo *La regina Albemarle o l'ultimo turista*. Mi sono soffermata su questo caso non solo per le

connessioni con le tematiche del viaggio, dell'alterità, della crisi del soggetto e della ricerca del senso, ma perché è emblematico di quel conflitto di cui parli. Nel giugno 1952, con la decisione in piena Guerra fredda di schierarsi criticamente a fianco dei comunisti, il progetto di scrivere un *Viaggio in Italia* diventò sospetto, oltre che assurdo. Per quanto impegnato e demistificante nelle intenzioni, riconfermava il primato della letteratura, la fascinazione delle parole, l'ambizione di dar senso al mondo ricreandolo immaginariamente, l'aspirazione a trovare il proprio posto nel pantheon delle lettere. La pubblicazione su rivista (tra il luglio 1952 e il gennaio 1953) di due piccoli testi – *Un parterre de capucines* e *Venise, de ma fenêtre* – presentati come “estratti di un libro di prossima pubblicazione”, segnava in realtà l'abbandono del progetto. Ma in queste pubblicazioni sta un altro motivo di interesse, che ci riconduce alle questioni della forma e della sua funzione di contenimento.

Del consistente (e appassionante) materiale accumulato – testimonianza di una difficoltosa genesi della scrittura – Sartre ritaglia due sequenze, delimitate, due quadri, e si dà precise coordinate dentro le quali si moltiplicano figure e metafore fortemente tenute sotto controllo, articolate in un tessuto serrato, piegate ad accogliere spiegazioni sociologiche e storicistiche, nonché sarcastici, pesanti, giudizi morali.

La rinuncia all'ambizioso e confuso progetto per rispondere all'appello di un'altra forma di mobilitazione, politica e teorica (*Critica della ragione dialettica*), avrebbe anche comportato dolorose rotture: con Camus e con Merleau-Ponty. Fu forse il prezzo più alto che pagò a quella “conversione” al reale avviata con il “risveglio” indotto dalla dichiarazione di guerra nell'agosto del 1939. Ma sarà compensato dalla grande riuscita di un nuovo progetto che nasceva sulle ceneri di questo abbandono. È il racconto autobiografico *La parole* intrapreso fin

dall'anno successivo per sancire in maniera radicale – e del tutto inedita – la rottura col proprio passato, l'abbandono di un investimento nella letteratura come salvezza secondo un'ideologia della sacralizzazione dell'arte.

I. C. - *Per concludere vorrei riprendere la citazione di Ricoeur: “Ogni ermeneutica è comprensione di se stessi passando attraverso la comprensione dell'Altro” (p. 11). La comprensione dell'altro, nel lavoro analitico, passa attraverso quello che mi accade nella relazione. Molte cose le capisco mettendomi nei panni del paziente o attraverso la comprensione delle mie reazioni affettive, altre ancora che riguardano vissuti mai mentalizzati, attraverso l'attenzione alle immagini che si formano nella mia mente o alle mie sensazioni corporee (l'esempio della nausea è interessante a questo proposito). Questo*

tipo di comprensione ha a che vedere con quello che noi analisti chiamiamo il lavoro sul controtransfert.

Nella lettura di un romanzo o di una poesia accadono cose molto simili. Le immagini che mi creo sono soggettive ma sono stimolate dal materiale narrativo, contengono un aspetto particolare del rapporto fra lo scrittore e l'oggetto ma trasmettono un valore universale. Lo scrittore mi offre un pezzetto di mondo significativo da condividere. È in grado di mettermi in contatto con una parte di me sopita, rimossa o dissociata, che (grazie all'incontro con l'immagine) torna a prendere forma, diventa accessibile. Come esempio mi viene ancora una volta in mente Céline quando con la voce e il ritmo della sua scrittura sembra evocare il movimento di un corpo, lo scorrere della vita. In quel momento sento un profondo scambio e partecipo di quel movimento.

È implicito che tutto questo è avvenuto anche nel nostro dialogo, mi hai offerto la possibilità di conoscere il tuo punto di vista, le tue interpretazioni, suscitando in me nuove immagini, alcune soggettive, altre, create insieme, che contengono anche un pezzetto di te che mi ha arricchito.

IGNAZIO CANNAS - Psichiatra, psicoanalista didatta dell'Associazione Italiana di Psicoanalisi (full member dell'International Psychoanalytical Association). Ha lavorato a lungo con gli adolescenti occupandosi delle inibizioni della creatività psichica presentando diversi lavori sul pensare per immagini, sul recupero della creatività e dell'autenticità attraverso l'espressione artistica, sul vuoto in psicoanalisi e sul ruolo dell'immaginazione.

SANDRA TERONI - Già professore ordinario di Letteratura francese, autrice di volumi e saggi su scrittori otto e novecenteschi, è membro dell'ITEM-CNRS per lo studio della genesi del testo letterario e ha collaborato all'edizione del *Théâtre Complet* di Sartre nella Bibliothèque de la Pléiade. Ha diretto per le edizioni Laterza una *Storia del romanzo francese del Novecento* (2008). Con Graziella Magherini ha ideato e diretto la collana "L'ascolto del testo" dedicata a Letteratura e Psicoanalisi (Nicomp 2007-2010).