

Nausea al museo: il Salon Bordurin-Renaudas nella *Nausée* di Sartre

Michela Landi
Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

Abstract

The increasing interest in Sartre's art criticism has not yet led to the demolition of the barriers between philosophy, art and literature: Sartre's writings on art are still considered an aspect of his own general philosophy of imagery. This study aims to focus on the relations between Sartre's ideas and Lacan's and Benjamin's theories on art and to explore, with the tools of stylistics and literary criticism, some narrative aspects of this line of thought in Sartre's *La Nausée*.

Keywords: *art criticism, autobiography, biography, museum, photography, portrait*

Mais c'est à condition que je ne serai pas connu:
car, si l'on vient à savoir mon nom, dès ce moment je me tais.
Je connois une femme qui marche assez bien,
mais qui boite dès qu'on la regarde.
(Montesquieu, Introduction aux *Lettres persanes*, 1721)¹

1. La pittura all'epoca della fotografia

Se la pittura su tavola, scrive Benjamin in *l'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*² (1936) è storica, e nulla le assicura una durata ininterrotta, “il bisogno dell'uomo di una dimora è ininterrotto” (Benjamin

¹ Trad. it.: Purché io non sia riconosciuto: se mai si viene a sapere il mio nome, subito taccio. Conosco una donna che cammina abbastanza bene, ma zoppica non appena la si guarda. (Per ragioni di omogeneità di stile e di approccio ai testi, tutte le traduzioni dal francese sono nostre).

² Le tangenze tra il pensiero di Sartre e di Benjamin, che saranno messe in luce in questo saggio, non sono, a nostra conoscenza, ancora state esplorate. Lo stesso dicasi per la relazione che intercorre tra il pensiero di Sartre e quello di Jacques Lacan, su cui ugualmente ci soffermeremo.

2000b [1966], 45)³. Nota lo stesso critico nella *Piccola storia della fotografia* (1931) che i ritratti, “qualora durino, durano in quanto testimonianza dell’arte di colui che li ha dipinti”. Nella fotografia, invece, “avviene qualcosa di nuovo e di singolare”: la contingenza entra prepotentemente nell’arte. L’immagine ora “esige il nome” di colui che in quel frangente si trovava e che, come tale, “nell’effigie è ancora reale”. Una simile immagine “non potrà mai risolversi totalmente in *arte*”, segnata com’è dalla contingenza (Benjamin 2000a [1966], 61)⁴. D’altro canto, “una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più” (ivi, 62)⁵. La nuova magia è oramai nell’*hic et nunc* dell’atto percettivo: scintilla “magari minima” di casualità con cui “la realtà ha folgorato il carattere dell’immagine”, talché “in quell’attimo lontano si annida ancora oggi il futuro” (*ibidem*)⁶. La natura che parla all’obbiettivo, osserva ancora Benjamin, è diversa da quella che parla all’occhio per il fatto che, al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall’uomo, “c’è uno spazio elaborato inconsciamente” o “inconscio ottico”. A differenza del valore sublimante, aneddótico e spiritualizzato del quadro, in cui “il volto umano era circondato da un silenzio dentro cui lo sguardo riposava” (64), la precisione cruda della fotografia ci pone di fronte al microscopico: “configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare” ma che la tradizione artistica non aveva sinora contemplato⁷. Il nitore delle immagini, anziché rassicurare, intimidisce: mette a

³ Tra le varie traduzioni italiane dell’*Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* scegliamo la prima versione redatta da Enrico Filippini (Benjamin 2000 [1966]). Per l’orig. tedesco (“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”) e per notizie sulla sua complessa vicenda editoriale rimandiamo a Benjamin (1991b [1936]). Per la citazione nel testo si veda alla pagina 504: “das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig”. Il testo è reperibile anche ad accesso aperto: <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015). Per tutte le citazioni si utilizza la terza versione del testo (Dritte Fassung), 471-509.

⁴ Per l’orig. tedesco cfr. *Kleine Geschichte der Photographie* (Benjamin 1991a [1931], 370) rispettivamente: “so weite sie dauern, tun es nur als Zeugnis für die Kunst dessen, der sie gemalt hat”; “Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem”; “etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die »Kunst« wird eingehen wollen” (vd. anche nell’ed. ad accesso aperto: <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>>, 09/2015).

⁵ Cfr. l’orig. in Benjamin (1991a [1931], 371) e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015): “die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann”.

⁶ Cfr. l’orig.: “die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat”; “im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet” (*ibidem*).

⁷ Cfr. l’orig. rispettivamente: “an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt”; [ein] Optisch-Unbewußt” (*ibidem*); “das menschliche Antlitz hatte ein Schweigen um sich, in dem der Blick ruhte” (ivi, 372); “Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen” (ivi, 371).

nudo il rimosso percettivo consegnato ai sogni. L'incidentalità ha, insomma, ucciso l'aura, ma per un rincaro di magia ora estesosi alla dimensione sociale, cosicché “la differenza tra tecnica e magia” è, oramai, una “una variabile storica” (63)⁸. Un altro fattore contingente con conseguenze irreversibili è il tempo lungo della posa richiesto dall'apparecchio fotografico: esso istituisce infatti una reciprocità riflessiva tra il guardante e il guardato (64) che mette in crisi il dominio storico del primo sul secondo. Progressivamente, nota ancora il filosofo tedesco nel suo saggio del 1937 su Eduard Fuchs (Benjamin 2000c [1966]), i rispettivi ruoli sociali della pittura e delle arti minori s'invertono, e se queste ultime divengono arte ricercata, il quadro di costume degenera in “arte di massa” (ivi, 115)⁹. La pittura figurativa assurge così ad arte malinconica: il suo realismo oramai denunciato come infingimento visivo dal nuovo realismo fotografico, essa non può far altro che consegnarsi al formalismo e all'astrazione. Un simile fenomeno interessa il romanzo realista, le cui tecniche oramai invalse vengono soppiantate dall'“*école du regard*” del *Nouveau Roman*.

L'avvento della fotografia sovverte senza dubbio anche quella roccaforte storica del primato metafisico del guardante che è l'istituzione museale; e il suo malinconico conservatismo suscita, tanto nei Goncourt evocati da Benjamin (ivi, 112)¹⁰ quanto nel Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*, irrisione. E non è un caso allora che Sartre abbia condotto a lungo il suo esercizio critico a fianco dello scrittore di Rouen: quest'ultimo già si avvide, scrive il filosofo tedesco, che “il feticcio del mercato d'arte è il nome del Maestro”. E il pregio di Fuchs, nell'ottica benjaminiana, è appunto quello di aver promosso “la liberazione della storia dell'arte da questo feticcio” (ivi, 114)¹¹.

“La vera vittima della fotografia” – prosegue Benjamin nella *Piccola storia* omonima – “non fu la pittura di paesaggio, bensì il ritratto miniato”, talché già alla metà del XIX secolo “molti pittori di miniature diventano fotografi professionisti” (Benjamin 2000a [1966], 65)¹². Ed è, come vedremo, proprio il ritratto miniato, esposto in serie nel Salon Bordurin-Renaudas, ad essere messo in discussione, assieme al principio di autorità, nella *Nausée* di Sartre

⁸ Cfr. l'orig. rispettivamente: “die Differenz von Technik und Magie”; [eine] “historische Variable” (ivi, 371-372).

⁹ “Massenkunst”, in Benjamin (1991c [1937], 479 e *passim*) e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015).

¹⁰ Cfr. i richiami in Benjamin (1991c [1937], 490 e 502) e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015).

¹¹ Cfr. l'orig. rispettivamente: “Der Fetsch des Kunstmarktes ist der Meisternamen” e “die Befreiung der Kunstgeschichte von dem Fetsch des Meisternamens”, in Benjamin (1991c [1937], 503). Per l'ed. open access vd. nota 10.

¹² Cfr. l'orig. rispettivamente: “Das eigentliche Opfer der Photographie wurde nicht die Landschaftsmalerei, sondern die Porträtminiatur” e “die meisten unter den zahllosen Miniaturmalern Berufsphotographen wurden”, in Benjamin (1991a [1931], 374) e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015).

(1938). Quel che accade nel Salon accade, estensivamente, nella letteratura del Novecento: il ritratto, custode del prestigio sociale di una classe, viene esposto ad un radicale *questionnement*; si mette a nudo, dietro l'infingimento della patina, l'umano, il discontinuo, il parcellare. E ciò affinché traspaia, dietro al fantasma metafisico dell'ispirazione, dell'unità e dell'originalità (che, nel rimosso del lavoro manuale mantiene in essere l'oggetto-simulacro del potere), la forma come sforzo operativo, costruttivo, mosaico. Al contempo, la narrativa si configurerà come un palinsesto citazionale: montaggio sconnesso di frammenti talora estrapolati dal vissuto, talaltra dalla cultura libresco. Così, il quadro di costume assurgo a modello decettivo dell'arte tutta, mettendo in discussione i "costumi" stessi della rappresentazione.

2. *L'immagine e l'immaginario tra Otto e Novecento*

Vede bene Benjamin che "la massa è una matrice dalla quale... esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte" (2000b [1966], 44). Con le gallerie e i *salons* in auge a partire dal Settecento la pittura si trasforma già in arte di massa. La conseguenza è duplice: mentre lo sguardo critico si annulla nello sguardo edonistico (ivi, 39)¹³, "la massa distratta fa sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte": ovvero, "porta a coscienza l'illusione e rivela la profondità sinora nascosta" (ivi, 44)¹⁴. Baudelaire se ne avvide nei suoi *Salons*, opera pretestuale dove egli assunse provocatoriamente quella postura didascalica che mai vi mantenne. Lo stesso Baudelaire denunciò tra i primi (lo precedette, in Francia, Balzac, seguace di Hoffmann) "l'illusion d'immanence" dell'arte quale Sartre andrà a definirla (1940, 17): di tale denuncia testimonierebbe a sufficienza, se tale volesse finalmente essere riconosciuto, quell'artefatto di massa che è *Correspondances*: dove la magia è tutta nella patina.

Ben prima dell'avvento della fenomenologia, la letteratura fantastica del primo Ottocento denunciava, portando in superficie – ovvero a coscienza – la finzione, i baluardi teologici dell'illusionismo artistico: la prospettiva monoculare e la frontalità, date come criterio unico di leggibilità ed interpretabilità delle cose. Con le sue visioni prospettiche, stereoscopiche e panoramiche – la percezione facendosi multipla, stratificata, scalare – il genere fantastico porta a coscienza, nota Todorov (1970), l'anamorfose percettiva, già praticando quella che i fisici ottici qualificano oggi come *window violation*. Quando si tratta, nota il critico

¹³ Cfr. l'orig. in Benjamin 1991b [1936], 497: "Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen" e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015).

¹⁴ Per l'orig. si veda rispettivamente ivi, 503 e 504: "Die Masse ist eine matrix, aus der... alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht" e "... versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich".

a proposito del “fantastique étrange” di matrice hoffmanniana, della percezione di un oggetto, si può insistere tanto sulla percezione quanto sull’oggetto. Ma se l’insistenza sulla percezione è troppo marcata, non si percepisce più l’oggetto stesso (ivi, 110). Riconoscendo nel fantastico una trasversalità, Todorov si associa (ivi, 103, 111) ai fenomenologi che denunciano, nell’approccio cognitivo al mondo – e conseguentemente nell’approccio ai testi o alle opere d’arte in generale – il sensualismo. Trattando la coscienza, secondo un’espressione di Paul Ricoeur citata dallo stesso Sartre, “comme chose du monde” (2005 [1940], VI; come cosa del mondo), i sensualisti – o naturalisti che dir si voglia – non operano alcuna distinzione tra questa e i fenomeni. E se la letteratura fantastica, complice il dualismo di matrice teologica, fu relegata allo statuto gregario di capriccio e fantasmagoria destinata alle masse mentre il positivismo s’impondeva col romanzo impegnato, realista e naturalista, lo stesso destino è riservato, *mutatis mutandis*, a Sartre medesimo: la cui anamnesi eteroaffettiva condotta accanto a Baudelaire e Flaubert è adombrata dal “super-io” istituzionale dell’intellettuale e dalla vulgata positivista dell’“engagement”.

3. *L’immaginario sartriano*

Situata al confine tra l’iconico e il simbolico, la teoria formulata da Sartre ne *L’imaginaire* (1940; *L’immaginario*, 2007) si richiama alla lezione husserliana secondo cui l’immaginario altro non è che la psiche implicata nell’immagine. Ove l’immagine “in sé” (“en soi”) è relativamente povera (i rapporti interni ad essa essendo limitati)¹⁵, è la nostra coscienza (“pour soi”) che la arricchisce di aspettualità e di relazioni con lo spazio. Poiché, precisa Sartre lettore di Husserl, la coscienza ha un ruolo attivo nell’immaginario (essa “intenziona” certi oggetti, o altrimenti, li motiva: ivi, 22), la presenza dell’immagine si iscrive nella modalità dell’atto (“avoir une image”: ivi, 16) e non dello stato. Sempre “coscienza di qualcosa”, essa non è mero ricettacolo di dati tesaurizzati e quiescenti ma, estroflessa, mira sempre a qualcosa fuori di sé. Ne discende, come predicato essenziale, il “débordement”: “c’est cette infinité de rapports qui constitue l’essence même d’une chose. De là quelque chose de débordant dans le monde des ‘choses’” (ivi, 26; è questa infinità di rapporti che costituisce l’essenza stessa di una cosa. Ne discende qualcosa di *débordante* nel mondo delle “cose”)¹⁶.

¹⁵ “Or, dans l’image, il y a une espèce de pauvreté essentielle. Les différents éléments d’une image n’entretiennent aucun rapport avec le reste du monde et n’entretiennent entre eux que deux ou trois rapports” (Sartre 2005 [1940], 26; Dunque, nell’immagine, c’è una sorta di povertà essenziale. I diversi elementi di un’immagine non intrattengono alcun rapporto con il resto del mondo, mentre intrattengono tra loro solo due o tre rapporti).

¹⁶ Sartre aggiunge: “L’objet de la perception déborde constamment la conscience; l’objet de l’image n’est jamais rien de plus que la conscience qu’on en a” (2005 [1940], 27; L’oggetto

L'immagine è, in definitiva, descrivibile solo come atto di secondo grado della coscienza, che Sartre definisce, con Descartes, "conscience réflexive" (ivi, 15). Se, in accordo con il Bergson di *Matière et mémoire* (1896; *Materia e memoria*, 1982), l'immaginario si situa, per l'autore de *L'imaginaire*, tra il materiale e il rappresentativo, contro il soggettivismo bergsoniano appare necessaria una distinzione tra coscienza percipiente ("conscience perceptive"), passiva, e coscienza immaginante ("conscience imageante"), che ha un ruolo attivo, quasi predatorio, di "apprensione" dell'oggetto, per conservare poi quest'ultimo nella coscienza in forma d'immagine riflessa (Sartre 2005 [1940], 35). Sebbene nessun fenomenologo sfugga alla contraddizione tra materia e coscienza, essendo questa implicita nella costituzione dell'immaginario, Sartre si distanzia anche da Merleau-Ponty. Laddove quest'ultimo tenta, nei suoi studi poi pubblicati sotto il titolo di *Phénoménologie de la perception* (1945; *Fenomenologia della percezione*, 1965), di ovviare a tale dualismo con una soluzione "espressionista" centrata sulla voluminosità del corpo e sulla carnalità, Sartre riconosce una sintesi proprio nel quadro. Quest'ultimo costituirebbe infatti il punto di contatto tra due aspetti contraddittori del reale: il materiale e lo spirituale, la cui coesistenza implicata ci costringe ad uno stato di permanente *va-et-vient*. Se dunque per Sartre è fondamentale la presenza del "materico" nell'arte, è perché l'arte medesima costituisce, con Husserl, il punto di partenza della derealizzazione, ossia, la *Ausschaltung*: "messa tra parentesi" della posizione naturale del mondo¹⁷. La messa in discussione dell'evidenza della realtà costituisce infatti, contro le teorie hegeliane, una premessa ineludibile alla manifestazione della coscienza. Ancora in accordo con Husserl, Sartre considera, ne *L'imaginaire*, la materia come un *analogon* della percezione intenzionata. Sia, egli propone, il caso di un volto:

Et, comme je ne puis faire surgir sa perception directement, je me sers d'une certaine matière qui agit comme un analogon, comme un équivalent de la perception. (Sartre 2005 [1940], 42)

E, siccome non posso far nascere la sua percezione per via diretta, mi servo di una certa materia che agisce come un analogon, come un equivalente della percezione.

della percezione deborda costantemente la coscienza; l'oggetto dell'immagine non è mai niente di più della coscienza che se ne ha). Necessaria tuttavia, a suo vedere, una precisazione: "cette façon de 'déborder' est constitutive de la nature même des objets" (ivi, 26; Questo modo di "debordare" è costitutivo della natura stessa degli oggetti).

¹⁷ Si rimanda in particolare al §31 ("Radikale Änderung der natürlichen Thesis. Die »Ausschaltung«, »Einklammerung«; "Mutamento radicale della tesi naturale. «Neutralizzazione», «messa tra parentesi», 57-67) della prima ed. tedesca di *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Buch 1, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie (Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. 1: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, trad. it. a cura di Filippini), del 1913, 53-56. Le prime versioni francesi e italiane risalgono, rispettivamente, al 1950 e al 1965.

Questa evocazione involontaria, incerta e fluttuante, di “*représentants pour l’objet absent*” (ivi, 45; *représentanti* per l’oggetto assente) si concretizza, parimenti, nella materialità del quadro; alla bidimensionalità della tela lo sguardo aggiungerà la profondità. Ma, quanto più ci si sofferma con lo sguardo sull’*analogon* pittorico, tanto più si rivela a noi la sua ambivalenza: esso si situa, infatti, in una dimensione intermedia tra il materiale e il rappresentativo. Il materiale è (secondo la categoria kantiana che Sartre rivisita ne *L’être et le néant*, 1943; *L’essere e il nulla*, 2014 [1964]) “la cosa in sé” (*Ding an sich*; “en soi”), ovvero l’essere fenomenico puro: positività e densità senza alterità, modo di essere senza rapporto né distanza con il sé; è, altrimenti detto, l’essenza illusoria e piatta delle cose. Il rappresentativo invece è il “per sé” (“pour soi”), ossia l’esistenza, che si situa a metà strada tra illusione e alienazione. Esso implica il concetto di presenza “a sé” del soggetto, che significa l’essere strappato all’“in sé” per essere proiettato nel rapporto con l’immagine. La positività povera del reale si vede così contaminata dalla “*fonction néantisante*” (funzione annichilente) della coscienza; e il soggetto non può più risiedere pacificamente nella materia. Esso esita, ora, tra la povertà piatta dell’essenza e l’alienazione proiettiva dell’esistenza.

L’abbandono della dimensione frontale e piatta – ma rassicurante – della realtà dà luogo a diverse “patologie” percettive, tra cui l’allucinazione. Fondamentale è in tal caso, per Sartre, la lettura di *Les hallucinations verbales et la parole* (1934; *Le allucinazioni verbali e la parola*) dello psichiatra Daniel Lagache. È, notoriamente, sotto la sua supervisione che il filosofo fa uso della mescalina come ausiliaria dell’esperienza allucinatoria: la sostanza psicotropa fa debordare l’oggetto dalla sua presunta collocazione, esasperando la percezione della proiettività. Di qui, come è lecito supporre, l’analogia che corre, ne *La Nausée*, tra l’allucinazione percettiva e l’allucinazione verbale.

Altra patologia della percezione che Sartre analizza nel suo saggio su Baudelaire (1975 [1947]) è quella della pulsione scopica ed autoscopica. La coscienza nello sguardo implica il guardarsi nell’atto stesso di guardare l’oggetto – “*je me voyais me voir*” (mi vedevo vedermi) aveva scritto Valéry, memore dell’autoscopia baudelairiana, nella *Jeune Parque* (1917)¹⁸. L’iscrizione dell’io percipiente nell’oggetto implica anche la questione “morale” dell’oscenità dell’immagine. Ove lo sguardo sia intenzionale esso costituisce, come il motto di spirito freudiano, una potenziale aggressione e violazione dell’oggetto guardato: chiedendo più realtà, lo sguardo lo “spoglia” del suo *habitus*, ossia delle sedimentazioni e stratificazioni che su di esso ha depositato, come patina, la storia culturale. L’aggressività scopica può mutarsi in sovrappiù di coscienza per il guardato, come Sartre precisa in *Qu’est-ce que la littérature?* (1948, 142; *Che cos’è la letteratura?*, 1960) Mentre

¹⁸ Cfr. Magrelli (2002) e Jankélévitch (1986 [1968-70], 71-72): “à partir de la chose, dédoubler une image de cette chose en compliquant à l’infini ses exposants” (a partire dalla cosa, duplicare un’immagine di questa cosa complicando all’infinito i suoi esponenti).

il soggetto contempla l'oggetto intenzionandolo in vista di una "captation du sens" (captazione del senso), quest'ultimo – per adottare la nota espressione di Roland Barthes (1980) – "punge" (*punctum*) il soggetto stesso. Discende, da rivalità ermeneutica, un accrescimento cognitivo con implicazioni di carattere morale e sociale. Se infatti la reciprocità dello sguardo è, di per sé, figura di una pariteticità tra il guardante e il guardato e, per estensione, di una pacificazione tra i due termini della relazione, così immersi nell'essenza, il guardato può sentirsi oppresso dal guardante, vedendosi sprofondare nella "nuda vita". Il guardato, prima neutro (*neuter*), è ora "oggetto di troppo" nell'ordine delle cose, e iscritto nella contingenza del suo esistere. Tale consapevolezza assume una valenza politica: lo sguardo intenzionato, infatti, implica un "dominio" del guardante che si sa essere appannaggio delle classi dominanti: la borghesia gode, come un tempo la nobiltà, del privilegio della contemplazione e dell'istanza di giudizio. Di qui, per dirlo con il Nietzsche della *Genealogia della morale*, il "risentimento" del guardato¹⁹, che diviene meditazione politica sul "privilegio del guardante". Il soggetto guardato, che si scopre "Essere-per-l'Altro" ("pour-Autrui", Sartre 1976 [1943], 57), entra nell'esistenza, che è rivolta. È quanto accade, come vedremo, nell'episodio della visita al Salon Bordurin-Renaudas, dove il sentirsi a propria volta osservato dai ritratti si tramuta, per l'anonimo visitatore, in fantasma di giudizio e, conseguentemente, di sfida. Tale sfida si tradurrà nel riscatto dell'individuale e del contingente contro quello che Sartre avrebbe più tardi definito il "privilegio del pittore" ("le privilège du peintre", 1964, 365-366). Se quest'ultimo, in virtù della prospettiva monoculare che si arroga, imprigiona l'oggetto ritratto nell'essenza, sarà compito del visitatore attento riscattare, al contempo, la propria e l'altrui vita, denunciando il simulacro di eternità cui l'umano è condannato.

La riaffermazione del soggetto guardato avrà luogo, nell'episodio della visita al Salon Bordurin-Renaudas, attraverso una prerogativa concessa dal narratore all'osservatore: la visione panoramica. Essa conferirà allo sguardo quella voluminosità che gli consentirà di rinnegare l'infingimento bidimensionale del ritratto per riconsegnare l'oggetto della rappresentazione all'esistenza.

4. *L'immaginario nella Nausée*

Troppo raramente si chiama in causa, per la *Nausée* (1938; *La Nausea*, 1952), la riflessione fenomenologica di Sartre, che prende avvio proprio negli anni di stesura del romanzo con il saggio *L'imagination* del 1936 (*L'immagi-*

¹⁹ Per la categoria nietzscheana di *ressentiment* cfr. l'edizione critica di *Zur Genealogie der Moral* (Nietzsche 1887; trad. it. di Colli, Montinari 1979, *Genealogia della morale. Scelta di frammenti postumi (1886-1887)*, disponibile ad accesso aperto: <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GM>>, 09/2015).

nazione, 1962). Inventario critico delle teorie dell'immagine da Descartes in poi, *L'imagination* è da considerarsi una riflessione preparatoria all'*Esquisse d'une théorie des émotions* (1939; *Idee per una teoria delle emozioni*, 1962) e al più noto studio intitolato *L'imaginaire* (1940; *L'immaginario*, 2007) cui si è fatto riferimento. La contingenza biografica costituisce, d'altronde, una chiave interpretativa del romanzo: Sartre, professore di filosofia a Le Havre, porta avanti contestualmente la riflessione filosofica e la propria anamnesi in forma autobiografica. Tale ragione ci invita a considerare l'episodio della visita del museo di Bouville e in particolare del Salon Bordurin-Renaudas, sinora pressoché trascurato dagli esegeti del romanzo, come l'episodio focale dell'opera, in quanto esperienza iniziatica destinata a determinare, attraverso la mediazione costituita dalle arti visive, una nuova concezione della letteratura e del soggetto narrante. Per analoghe ragioni, l'influenza esercitata dalla fenomenologia husserliana e dalla frequentazione di Merleau-Ponty, filosofo dell'arte, merita di entrare a pieno titolo nel canone interpretativo della *Nausée*: canone troppo spesso logocentrico e debitore, per immotivata retrospettiva, della successiva ideologia sartriana dell'*engagement*. Vedremo infatti come la pittura dell'irreale di ascendenza husserliana, che motiva in larga parte l'ecfrasi narrativa dei ritratti esposti al museo, sia trasposta parallelamente al codice narrativo del romanzo, in una meta-rappresentazione del sé narrante come soggetto non più inquadrabile, ma "panoramico". Merita dunque soffermarsi preliminarmente su alcuni aspetti specifici dell'immaginario sartriano in ragione delle implicazioni ch'essi hanno nell'episodio della visita al museo.

In primo luogo, se la realtà non è una superficie piatta, frontalmente a noi opposta (Sicard 1999, 71-79), bensì un punto di vista panoramico inscritto nelle cose, è una visione pluriperspettiva che Sartre raccomanda nell'*apprensione* delle stesse:

On doit apprendre les objets, c'est-à-dire multiplier sur eux les points de vue possibles. L'objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions. La perception d'un objet est donc un phénomène à une infinité de faces. (Sartre 2005 [1940], 23)

Bisogna apprendere gli oggetti, ovvero moltiplicare su di essi i punti di vista possibili. L'oggetto stesso è la sintesi di tutte queste apparizioni. La percezione di un oggetto è dunque un fenomeno con un'infinità di facce.

Di qui la necessità di "*faire le tour des objets*" (ivi, 23; *fare il giro* degli oggetti) al fine di ottenere, delle diverse visioni parziali, una sintesi dinamica. Poiché, come ben vede Benjamin, le arti e l'immaginario collettivo, l'*aisthesis* e la *poiesis*, s'influenzano vicendevolmente in un continuo interscambio tra i mezzi e le loro realizzazioni, le nozioni di "acte positionnel" (ivi, 32; atto posizionale) o di "détermination positionnelle" (ivi, 52; determinazione posizionale) proposte da Sartre ne *L'imaginaire* sembrano chiamare in causa il fenomeno ottico noto come parallasse, che si ripropone con insistenza all'avvento della fotografia e della cinematografia. Con parallasse si intende qui la relazione che si istituisce tra l'osservatore in movimento e le immagini percepite. In ambito psicologico,

il termine designa una modificazione della soggettività a seguito del mutamento di percezione di una data realtà. Se compito di certe terapie psicologiche è quello di consentire al soggetto di riallineare la propria visione con il senso comune, l'iscrizione del movimento nella visione stessa (di cui il futurismo artistico non fornì che il simulacro, attraverso opere virtualmente "deambulatorie", ma con supporti fissi) determina un continuo disallineamento dell'immagine: alienazione, spaesamento. Altro effetto "patologico" di straniamento, opposto e complementare al precedente, è quello provocato dalla fissità insistente dell'oggetto che, presente dinanzi all'osservatore nella sua proiettività decontestualizzata, ingenera uno stato allucinatorio. La percezione patologica, "psicotica" dell'oggetto – o, in termini freudiani, della "Cosa" – tecnicamente esibita dal mezzo fotografico – trapassa nell'immaginario sociale: ne attesta, in ambito cinematografico, il "fermo immagine". L'oggetto immanente, immobile e isolato, ossessivo ed ostinato nel suo tendersi al di fuori della propria collocazione spaziale è figurato, nella *Nausée*, attraverso un "fermo immagine" narrativo che denuncia la ottusa autopresentatività delle cose. Le quali, prive di transitività, transizionalità, elaborabilità affettiva, si sottraggono a qualunque forma di elaborazione diegetica. Laddove infatti la sequenza narrativa o cinematografica vivifica e domestica l'oggetto conferendogli un divenire, una "storicità", l'istanza *hors contexte* di quest'ultimo lo raggela nel puro segno o, altrimenti, nell'"en soi". Senonché tale desolazione – presente oramai alla coscienza collettiva (grazie al mezzo tecnico), come un "di più" – si propone come meditatività di un possibile esistere "per sé". Di qui la magia delle cose un tempo consegnata al sogno ed ora riversatasi, secondo Benjamin, nella fotografia – e, aggiungeremmo, nella pittura "metafisica" di un Morandi o di un De Chirico. A tale decontestualizzazione e derealizzazione dell'oggetto esorbitante, che definiremmo "eccedenza di presentatività", deve ricondursi la "nausea" sartriana; la quale essendo esposta, seppur in forma discontinua, a certa narrativa potrà tramutarsi, come vedremo, nella possibilità della libertà.

Per gli stessi effetti di contaminazione tra i mezzi della tecnica e l'immaginario sociale, l'eccedenza non elaborabile dell'oggetto precipita in una nuova espressione artistica, che è l'esibizione concreta della tridimensionalità materica del quadro. Come restituzione poetica di una visione intenzionata, la materia esorbita dalla cornice o dalla tela, mettendo in discussione l'illusione d'immanenza dataci dalla bidimensionalità e dalla cornice. L'iperrealismo – ora assurto, per sostituzione delle precedenti categorie, a nuova istanza di realtà – attualizza nell'arte la dimensione tattile già inscritta nella latenza proiettiva dello sguardo. "Mon savoir" – nota Sartre – "n'est autre qu'un savoir *de l'objet*, un savoir *touchant l'objet*" (1940, 29; Il mio sapere non è altro che un sapere *dell'oggetto*, un sapere che *tocca l'oggetto*). Tale dimensione conferisce all'oggetto rappresentato una "contexture" o tessitura che Sartre qualifica, ne *L'imaginaire*, come "*chair de l'objet*" (ivi, 38; carne dell'oggetto)²⁰. Non

²⁰ Si veda a tal proposito il concetto di "grain" in Roland Barthes (1981).

dissimilmente, Benjamin osserva che con le avanguardie, l'opera "proiettata contro l'osservatore... assunse una qualità tattile" (Benjamin 2000b [1966], 43)²¹. La "captation du sens" (captazione del senso), conferisce all'oggetto l'alone magico e meditativo di cui si è detto; di qui, trapassando l'*aisthesis* nella coscienza della *poiesis*, il tentativo di molti pittori contemporanei di far apparire, nel quadro, il senso invisibile della materia visibile: quello che Sartre definisce, come ricorda Sophie Astier-Vezon, il "segreto della tela" ("Le secret de la toile", 2013).

Se Hegel aveva reputato la pittura superiore, nello spirito, alla scultura, troppo materica nella sua voluminosità, l'arte pittorica è ora trascesa nel noema della scultura: la spazialità del quadro, insomma, è aperta.

5. Sartre critico d'arte

Sartre si interroga, in materia d'arte, sul rapporto tra libertà e necessità: ovvero se l'artista può superare la propria contingenza nella realizzazione di un'opera necessaria in sé o se l'opera d'arte non è altro che la proiezione illusoria di un Sé in un materiale altrettanto contingente. Per proprio statuto la pittura non concede, per Sartre, ad alcuna ideologia politica; i pittori eletti sono infatti, come precisa ancora Sophie Astier-Vezon (2013, 5), coloro che trascendono i due pericolosi estremi: la pittura troppo estetizzante, o troppo moralizzante. Sartre sembra dunque allineato con il pensiero di Baudelaire, Adorno o Benjamin, i quali riconoscono un'etica immanente all'arte e implicata nelle sue forme. I diversi saggi di Sartre sulla pittura, per il fatto stesso di non trovarsi conformi al canone dell'*engagement* sono ancora oggi disseminati in opere miscellanee, talvolta poco accessibili. Le prime riflessioni sono consegnate ai *Portraits officiels* (1948 [1939]; Ritratti ufficiali), opera dal titolo eloquente, e la cui stesura è appena di un anno successiva alla *Nausée*. Tra i pittori che hanno suscitato l'interesse di Sartre figura, come è noto, Tintoretto, rivelazione estetica ed ontologica insieme (Sartre 1948, 15-16; 1961, 24-25; 1964, 291-346 e 202-226; 2005), in quanto la pittura del veneziano svela le condizioni materiali dell'atto artistico attraverso lo "squilibrio" gravitazionale dei corpi, che mette in discussione la pienezza ontologica del soggetto rappresentato e, per estensione, quella

²¹ Cfr. l'orig. in Benjamin (1991b [1936], 502): "[Das Kunstwerk] stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität" e ad accesso aperto: <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015). Per esteso Benjamin scrive: "das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschöß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film bebunztigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist" (*ibidem*); "Coi dadaisti... l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito l'esigenza di cinema, il cui elemento diversivo è appunto in primo luogo di ordine tattile", 2000b [1966], 43).

dell'atto artistico. Si ricorderà poi l'importanza, in ambito novecentesco, di Giacometti, i cui corpi sono in compromissione con il vuoto (Sartre 1964, 293-357), e in cui l'"en soi", decontestualizzato, è restituito a quella meditatività insieme magica e metafisica di cui si è detto. Si evocheranno altresì i protagonisti di *Situations IV* (1964), Wols, e Masson, il quale "dipingere il tempo"; e ancora Lapoujade in cui, come precisa Rubino (1984, 47) "la folla è vista da se stessa"; o Rebeyrolle (Sartre 1972, 316-319), dove il corpo ferito o torturato è figura di una fissurazione operata dalla coscienza nell'illusione piatta della rappresentazione, quando l'autore non entra, come figura decettiva, nella tela medesima.

6. Dal ritratto all'autografia

Ben noto è l'assunto di *Qu'est-ce que la littérature?* (1948; cfr. Rubino 1984, 17-18): Sartre vi distingue, in un'ottica dicotomica necessaria ad ovviare al metaforismo imperante nel discorso sulle arti, il linguaggio disimpegnato dell'arte (che è un "en soi") e il linguaggio impegnato della parola (che è un "pour soi"): solo alla strumentalità – alla veicolarità – del linguaggio sembra concesso il privilegio politico di portare a coscienza l'atto, privilegio negato alle altre arti in qualità di pratiche autopresentative e oziose, e per questo classiste, cui viene associata anche la poesia. Ove ogni lettura, fruendo degli strumenti interpretativi codificati dalla sua epoca, è contingente ma porta, *in nuce*, le realizzazioni successive, appare possibile, a seguito dei più recenti studi su Sartre e la pittura (Sicard 1989; Tamassia 1999, 2001; Wittmann 2001; Bauer 2008), mettere in discussione l'assunto politico di questo manifesto. Trascorsa l'epoca delle ideologie, e alla luce delle riflessioni consegnateci da Merleau-Ponty in quell'apologia dell'arte muta che è *Signes* (1960; *Segni*, 2015 [1967]), un "rovesciamento epistemologico" del pensiero sartriano è, oramai, in atto. Se le arti visive, la musica e la poesia sembrano fallire di fronte alla prova che richiede loro l'*engagement* intellettuale, nota Sophie Astier-Vezion (2015, 4), è perché esse sembrano dover farsi portavoce di un'esigenza parallela ancorché latente: quella di un *dégagement* in senso esistenziale. Esse operano, altrimenti, quello sgombero del pensiero dalle ideologie monumentali e quella fuga necessaria verso la resistenza del puro significare cui è consegnato l'immaginario. In questa *impasse* si situa *La Nausée*, dove il ritratto pittorico, come tenteremo di dimostrare, non è altro che l'*analogon* decettivo del ritratto letterario. Sgomberare il campo da queste due mitologie è, ci sembra, l'intento precipuo di questo romanzo. Biografo e autobiografo nella vita, Sartre si sbarazza, attraverso l'esperienza eterografica (ritratto, biografia), del super-io giudicante che conferisce all'autorialità simbolica il privilegio visivo e politico sul suo oggetto; e ciò, allo scopo di costruire quel nuovo sé abitato dall'Altro che è l'autografia.

7. Ritratto e malinconia

Nel suo saggio sull'immaginario Sartre considera il ritratto come una sottocategoria dell'immagine (2005 [1940], 42). Di per sé il ritratto è, come qualunque altra rappresentazione, "*chose*" (*ibidem*). Tuttavia, a differenza di altri oggetti, esso "sert de matière à l'image" (ivi, 47; serve da materia all'immagine) e ne costituisce la presentificazione. Dunque, tra la materia e il suo oggetto sussiste una somiglianza. Che cosa s'intende, si chiede Sartre, con tale concetto? L'immagine non è, come pretendeva Hume, un segno (ivi, 48); è piuttosto una presenza motivante nel suo "approssimarsi" alla realtà:

La matière de notre image, quand nous regardons un portrait, n'est pas seulement [un] enchevêtrement de lignes et de couleurs;... c'est, en réalité, une *quasi-personne*, avec un *quasi-visage*, etc. (Ivi, 49)

La materia della nostra immagine, quando guardiamo un ritratto, non è solo [un] garbuglio di linee e di colori;... è, in realtà, una *quasi-persona*, con un *quasi-volto*, ecc.

Sartre ricorda, in proposito, un'illusione ottica – "illusion d'immanence", si potrebbe dire – che ha avuto luogo al museo di Rouen: "Au musée de Rouen, débouchant brusquement dans une salle inconnue, il m'est arrivé de prendre les personnages d'un immense tableau pour des hommes" (*ibidem*; Al museo di Rouen, sbucando all'improvviso in una sala sconosciuta, mi è capitato di prendere i personaggi di un immenso quadro per degli uomini). Ciò accade, egli commenta, perché nel quadro posa un'apparenza d'uomo che agisce su di noi come un uomo reale: se ci avviciniamo, l'illusione scompare, ma la sua causa persiste (*ibidem*). La figura umana, in quanto "espressiva", emoziona direttamente chi la osserva (ivi, 49-50), senza che questi se ne sia formato, precedentemente, un'immagine. Così, il ritratto cessa di essere "cosa" e funziona come "materia d'immagine" (ivi, 51). Ed è qui che Sartre propone un'analogia tra la parola non strumentale e l'immagine pittorica, come un ritorno costante del senso sulla cosa:

Dans la signification, le mot n'est qu'un jalon: il se présente, éveille une signification, et cette signification ne revient jamais sur lui, elle va sur la chose et laisse tomber le mot. Au contraire, dans le cas de l'image à base physique, l'intentionnalité revient constamment à l'image-portrait. (*Ibidem*)

Nel significato, la parola è solo uno stadio: si presenta, suscita un significato, e questo significato non torna mai su se stesso, va sulla cosa e lascia cadere la parola. Al contrario, nel caso dell'immagine a base fisica, l'intenzionalità ritorna costantemente all'immagine-ritratto.

Ove la parola, nella sua strumentalità, abbandona le cose al loro destino mortifero per volgersi al significato che le trascende, l'immagine fisica richiama costantemente a sé l'intenzionalità del guardante; circuita di emozione e di affettività essa è, in tal modo, incessantemente vivificata. Materia sufficiente, ci sembra, per un riesame della filosofia sartriana dell'arte.

La visita di Roquentin, protagonista della *Nausée*, al Salon Bordurin-Renaudas, sala principale del museo civico di Bouville, ha luogo sotto l'insegna della malinconia. Condizione che contraddistingue tematicamente *La Nausée* a partire dal primo titolo scelto dall'autore e poi scartato, *Melancholia*, che faceva riferimento all'omonima incisione di Dürer²². La malinconia scaturisce dalla fissità e dal senso d'inattualità di un oggetto che ha, con la nuda vita dell'osservatore, una qualche relazione di similarità. In qualità di simulacro, il ritratto è mortifero: in esso il soggetto vede rappresentato, insieme alla sua illusione di eternità, il suo Essere-per-la Morte. La malinconia nasce anche dalla consapevolezza che la sintesi visiva operata dall'artista, quale si osserva nel suo precipitato pittorico, altro non è che un'operazione postuma di ricostruzione di quanto è dato, in natura, come irrimediabilmente scomposto. Infatti, se la morte disarticola tutti i fantasmi di unità, anche nella realtà percettiva, come si è visto, "l'image la mieux déterminée ne possède en soi qu'un nombre fini de déterminations" (ivi, 51; l'immagine meglio determinata possiede in sé solo un numero finito di determinazioni), le quali possono restare senza alcun rapporto tra loro. Ne discende, nota Sartre, "une discontinuité au plus profond de sa nature, quelque chose de heurté, des qualités qui s'élancent vers l'existence et qui s'arrêtent à mi-chemin, une pauvreté essentielle" (Sartre 2005 [1940], 38-39; una discontinuità nel più profondo della sua natura, qualcosa di spezzato, qualità che si slanciano verso l'esistenza e si arrestano a metà strada, una povertà essenziale). Il non-significabile, l'asemico, il dettaglio non elaborabile si celano, come emanazioni mortifere, dietro l'illusione frontale di unità che è, come vedremo, pura incrostazione: patina opaca che la storia deposita sulla nuda vita.

Se vi è una malinconia insita nell'immagine, vi è anche una malinconia nel rapporto con l'immagine, dovuta alla distanza incolmabile tra l'essere reale e la sua rappresentazione. Se l'originale può trovarsi a mille chilometri dal suo ritratto, nota ancora Sartre ne *L'imaginaire*, nel caso del ritratto storico il soggetto rappresentato è, verosimilmente, morto (ivi, 52) proprio mentre le sue caratteristiche fisiche sono davanti a noi: "L'objet est posé comme absent, mais l'impression est présente" (ivi, 53; L'oggetto è posto come assente, ma l'impressione è presente). Ed è dunque, per dirlo con Lacan, il *va-et-vient* tra la presenza e l'assenza dell'oggetto, nostro simile, che produce la malinconia. Sia ora il caso, continua Sartre, di un ritratto storico, quello di Charles VIII agli Uffizi:

Il s'agit d'un mort... mais d'autre part, ces lèvres sinueuses et sensuelles, ce front étroit, buté, provoquent directement en moi une certaine impression affective, et cette impression s'adresse à ces lèvres-là, telles qu'elles sont sur le tableau. (Ivi, 53)

Si tratta di un morto... ma d'altronde, le labbra sinuose e sensuali, la fronte stretta, risoluta, provocano direttamente in me una certa impressione affettiva, e tale impressione si rivolge a quelle labbra lì, come sono nel quadro.

²² L'incisione di Dürer sarà accolta dall'editore Gallimard ad immagine di copertina della *Nausée*.

Il ritratto, in rapporto al soggetto rappresentato, è una presenza incompleta, un “relatif” (*ibidem*) che pone un problema ontologico: il suo noema è, ci sembra, come per la foto della madre di Barthes evocata nella *Chambre claire* (1980; *La camera chiara*, 1980), “l’essere-stati”: quel “*cela-a-été*” che, imperfettivo, è pur sempre una modalità dell’Essere: “Charles VIII est à la fois là-bas, dans le passé, et ici” (*ibidem*; Charles VIII è al tempo stesso laggiù, nel passato, e qui). Dunque, nel ritratto non si pensa tanto, scrive Sartre, all’autore; il quadro è, innanzitutto (come poi la fotografia di Barthes), un “*lieu d’émanation*” (Sartre 1938, 53; luogo di emanazione). L’originale, che gode di una “*primauté ontologique*” (primato ontologico), si è calato nell’immagine, che da lui riceve la vita quasi per trasmissione contagiosa (ivi, 55); di qui la magia meditativa ch’esso suggerisce. Grazie all’osservatore – e come a spese della sua vita – l’“*en soi*” del ritratto, che è cosa opaca, densa, e senza alterità, diviene un “*pour soi*”. Grazie all’osservatore ha luogo insomma, della cosa medesima, una “*elaborabilité*” storica, ermeneutica, narrativa e affettiva. Di qui, nella *Nausée*, l’identificazione tra il ritrattista anonimo – richiamato attraverso la diadi spersonalizzante Bordurin-Renaudas – e gli altrettanto anonimi personaggi storici raffigurati; e tra l’anonimo Roquentin e il personaggio storico di second’ordine, il Marquis de Rolleston, di cui il protagonista del romanzo redige la biografia. Una differenza, tuttavia, sussiste, tra l’io ritraente e l’io scrivente, che potremmo definire catartica: il ritratto di Rolleston mantiene una qualche forma di vita attraverso il legame, ancorché imperfetto, stabilito con l’uomo vivo che lo immortala; la sua museificazione è incompleta in quanto passibile di elaborazione. Più spesso sembra essere la patina mortifera depositatasi sui ritratti degli uomini celebri di Bouville: condannati, da pittori oramai scomparsi, all’espressione raggelata di un Ideale di Sé, il loro volto sembra non essere più elaborabile; è trapassato nell’allegoria.

8. Canonizzazione, musealizzazione, museificazione

La pulsione tesaurizzatrice del malinconico si traduce, come ben vede Benjamin nel suo saggio su Fuchs (1937), nel collezionismo, che è museificazione dell’oggetto vivo, ridotto al suo mero valore espositivo. Con il di più di coscienza trasmessoci dai mezzi tecnici, l’oggetto esposto sembra infatti decontestualizzato, morto, non più narrabile. Tale proprietà si estende dall’oggetto alla collezione di oggetti: la museificazione trapassa nella musealizzazione.

Se le muse, figlie di Memoria, ci riconducono ad una elaborabilità ermeneutica dell’arte, la musealizzazione, che conserva la memoria storica in un precipitato immobile, fa del sogno di “eternizzazione” dell’arte una istanza mortifera. Mentre l’oggetto-ricordo è, come Benjamin ha scritto in “Parco centrale” (1938-1939), “una reliquia secolarizzata” (1995 [1962]), 140)²³, il

²³ Una “säkularisierte Reliquie” (Benjamin 1991d [1938-1939], 681). Si veda anche il

museo è lo spazio raggelato in cui si è rifugiata, nella modernità, l'allegoria; la quale, prosegue il filosofo tedesco, "immobilizza i sogni. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita" (ivi, 134)²⁴. Di qui la percezione del museo come uno spazio serializzato, reificante, desolante e desolato dove gli oggetti d'arte, giustapposti, figurano nella loro mera presenza "cumulativa". Un suo equivalente, in letteratura, è il canone: la panteonizzazione dei nomi, pura mnemotecnica, oblitera dietro un Ideale mortifero e seriale i singoli uomini che lottarono, un tempo, con la materia per conferirle forma e spirito.

Tuttavia, come accade per il canone letterario, ciascuna opera presente in un museo può essere fruita tanto come un oggetto in sé (come un assoluto) quanto come un "relatif", ossia come unità pertinente di una narrazione (Barthes parla, in più occasioni, di "principio federatore"). Se l'oggetto unico, inteso come un assoluto, può diventare, nel suo isolamento, un oggetto psicotico, la sequenzialità e la contestualità, in pittura come in letteratura, sono, come ricorda Merleau-Ponty in *Signes* (1960, 48; *Segni* 2015 [1967]), espressione di un'elaborazione creatrice. Di qui la necessità, diffusasi nel Novecento, di un trattamento fluido del canone museale, da rideclinare secondo una nuova figuratività narrativa e interrogativa; necessità di cui testimonia André Malraux con lo scritto più noto della sua *Psychologie de l'art*, il *Musée imaginaire* (1947; *Il museo immaginario*, 2015, in uscita).

Sartre non ha fatto mistero, accanto a Merleau-Ponty che, in *Signes* (1960, 63), lo ricorda, della sua avversione per i luoghi di culto dell'arte e della cultura, quali il museo e la biblioteca. Se il museo uccide, secondo Sartre, la "veemenza" dell'atto artistico consegnandolo all'"historicité de la mort", per scongiurarne la valenza mortifera non vi è, come riconoscerà più tardi anche Roland Barthes, che il laboratorio permanente dell'artista all'opera, ossia il "peintre au travail" (Merleau-Ponty 1960, 63; trad. it. di Alfieri 2003 [1967], 91: "il pittore al lavoro")²⁵. Talché – sia detto a margine – il celebre postulato barthesiano della morte dell'autore, sovente interpretato alla lettera, ovvero

frammento successivo: "Il 'ricordo' è complementare all'esperienza vissuta'. In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso... La reliquia deriva dal cadavere, il 'ricordo' dall'esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, 'esperienza vissuta'" (Benjamin 1995 [1962]), 140). Per l'orig. (si veda Benjamin 1991d [1938-1939], 681): "Das Andenken ist das Komplement des »Erlebnisses«. In ihm hat die zunehmende Selbstentfremdung des Menschen, der seine Vergangenheit als tote Habe inventarisiert, sich niedergeschlagen... Die Reliquie kommt von der Leiche, das Andenken von der abgestorbenen Erfahrung her, welche sich, euphemistisch, Erlebnis nennt".

²⁴ Cfr. nell'orig. (Benjamin 1991d [1938-1939], 666): [L'allegoria] "hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe". Nel passo che segue, la parentesi è segno mortifero: la sua funzione è analoga a quella di una cornice (1995 [1962], 136): "(Maestà dell'intenzione allegorica: distruzione dell'organico e del vivente...)". Nell'orig.: "Majestät der allegorischen Intention: Zerstörung des Organischen und Lebendigen..." (Benjamin 1991d [1938-1939], 669-670).

²⁵ Sulle tangenze tra il pensiero di Sartre e quello di Barthes, cfr. Rubino 1984, 8-9.

in modo “mortifero”, non è che un di più di vita a lui concesso. Lo stesso può dirsi per lo scrittore-Roquentin che, dovendo scegliere tra l'avventura e la morte, tra “vivre ou raconter” (Sartre 1938, 64; vivere o raccontare), finirà per scegliere la vita.

Un *analogon* del Salon Bordurin-Renaudas è l'archivio di Bouville, dove il protagonista si reca ogni giorno per raccogliere i dati necessari alla stesura della sua biografia su Rollebon. A margine di questo atto di devozione si istituisce la gelida relazione tra Roquentin e l'Autodidatta, depositario inconsapevole di stereotipi citabili che, sciorinati come pensieri originali, non sono elaborabili nella forma viva del dialogo. L'arte celebrativa e la storia ufficiale appaiono infatti, per il Sartre lettore di Flaubert, a pari titolo castratrici: incutono timore reverenziale e dispongono a quell'atteggiamento fobico che Freud ha ben descritto in *Totem und Tabu* (1913; *Totem e tabù*, 1913) come “*délire de toucher*” (41). È quanto Roquentin osserva nei gravi visitatori della sala delle ceramiche del museo di Bouville, la quale assolve la funzione di anticamera al Salon Bordurin-Renaudas:

Je traversai rapidement la pénombre du vestibule. Sur les dalles blanches et noires, mes pas ne faisaient aucun bruit. Autour de moi, tout un peuple de plâtre se tordait les bras. J'entrevis en passant... des vases craquelés, des assiettes... Un monsieur et une dame en deuil contemplaient respectueusement ces objets cuits. (Sartre 1938, 122)

Attraversai rapidamente la penombra del vestibolo. Sul pavimento bianco e nero, i miei passi non facevano alcun rumore. Intorno a me, tutto un popolo di gesso si slogava le braccia. Intravidi passando... vasi crepati, piatti... Un signore e una signora in lutto contemplavano rispettosamente questi oggetti cotti.

Analoga la descrizione di una visita di Mathieu, protagonista de *L'âge de raison*, all'“exposition Gauguin”:

Il convenait de parler bas, de ne pas toucher aux objets exposés, d'exercer avec modération, mais fermeté, son esprit critique, de n'oublier en aucun cas, la plus française des vertus, la Pertinence. (Sartre 1982 [1945], 468)

Bisognava parlare sottovoce, non toccare gli oggetti esposti, esercitare con moderazione, ma con fermezza, lo spirito critico, non dimenticare in nessun caso la più francese delle virtù, la Pertinenza.

All'oggetto cotto – inerte e mineralizzato – si associa, nell'immaginario della *Nausée*, il documento storico come datità. Se la relazione tra gli oggetti è viva perché l'Altro vi circola, la nozione, isolata e fruita nella sua mera valenza cumulativa, è alienante e mortifera: essa può essere solo frammento citabile. E come tale appare nella biografia di Roquentin. Equivalente del canone letterario e del documento storico come mnemotecnìe seriali è il dizionario, il quale non è che una sequenza di glosse descrittive delle proprietà interne all'oggetto: la relazione è, per dirlo con Sartre, estremamente povera, in quanto investe i due soli elementi implicati: il *definiens* e il *definiendum*. Domina, intorno alla tautologia,

la desolante aleatorietà. Il fenomeno è ancor più sensibile allorché si tratti di dizionari di nomi propri, dove il *definiens* è un'identità biografica. È il caso del *Petit Dictionnaire des Grands hommes de Bouville* che richiama da vicino, come florilegio di stereotipi citabili dissimulati dietro l'autorità del dato storico, il *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert (1913; *Il dizionario dei luoghi comuni*, 2011). Evidente l'omologia che corre tra il dizionario, opera compilativa, e il museo: la medesima pulsione classificatoria presiede all'ordine d'esposizione dei lemmi e dei dipinti. Trattandosi qui segnatamente di un dizionario di nomi propri, la figura dominante è l'eponimia, o antonomasia: l'identità è data come esemplarità, come essenzialità o, se si vuole, come ontologia già colmata: l'elaborazione narrativa, storica o affettiva è negata. L'unica elaborazione concessa al narratore è dunque quella, aggressiva e insieme disgregante, dell'ironia. L'antifrasa assiologica *magis-minus* figurata dalla relazione museo-dizionario assume infatti, in questo contesto, una valenza derisoria che investe tanto i significanti quanto i significati. Nel primo caso, è l'alternanza metagrafica tra maiuscole e minuscole che se ne fa depositaria: da un lato le maiuscole allegorizzanti, con funzione antonomastica, celebrano l'esemplarità storica dei personaggi; dall'altro la presenza delle minuscole divenuta, per effetto di contrasto, polemica, è portatrice di una loro *deminutio* morale. Nel secondo caso, il toponimo "Bouville" (il cui significante vedremo essere parimenti ironico) è investito, in qualità di determinante, di una valenza limitativa e riduttiva analoga a quella dell'aggettivo "petit" che qualifica il dizionario tascabile. Così, il luogo "positivo" per via d'eminenza qual è il museo si tramuta in luogo "portativo" e, metaforicamente, in luogo comune citabile.

Il *Piccolo Dizionario dei Grandi uomini di Bouville* ha, nel contesto diegetico della *Nausée*, una funzione complementare a quella della visita al Salon. Ossia, fornire al visitatore informazioni aggiuntive circa i ritratti esposti. E difatti, il narratore ironico ce ne presenta la consultazione proprio come un'analessi completiva: essa è avvenuta in un tempo precedente rispetto al tempo del racconto, e presumibilmente in occasione della prima visita al Salon. Se di quella visita la presente è, come vedremo, il necessario complemento, lo scopo della consultazione del dizionario è analogo a quello che muove il personaggio a ripercorrere la scena del Salon: la curiosità. Essa spinge infatti l'osservatore a tornare sul già visto per arricchirlo di nuove aspettuali. In questo caso, la curiosità del protagonista è suscitata dall'autore de *La mort du célibataire* (La morte del celibe): quadro presentato, a mo' di ammonimento, sulla soglia del Salon. Ma l'accrescimento ermeneutico che Roquentin ottiene da tale consultazione è solo apparente in quanto, come si è detto, i definienti non sono elaborabili, presentandosi come mere glosse del nome. Il dizionario costituisce insomma, ancora un volta, una mimesi di secondo grado del museo: il lemma è un *analogon* (ecfrastico) del quadro. Il dato storico, presentato nella sua oggettività constativa, s'impone contestualmente al lettore nella sua autorità deferente e ossequiosa:

Il y a deux ans, j'ai consulté le "Petit Dictionnaire des Grands hommes de Bouville" de l'Abbé Morellet. J'ai copié l'article. "Blévigne Olivier-Martial, fils du précédent, né et mort à Bouville (1849-1908), fit son droit à Paris et obtint le grade de licencié en 1872. Fortement impressionné par l'insurrection de la Commune, qui l'avait contraint, comme tant de Parisiens, de se réfugier à Versailles sous la protection de l'Assemblée nationale, il se jura, à l'âge où les jeunes gens ne songent qu'au plaisir, "de consacrer sa vie au rétablissement de l'Ordre". Il tint parole: dès son retour dans notre ville, il fonda le fameux club de l'Ordre, qui réunit chaque soir, pendant de longues années, les principaux négociants et armateurs de Bouville. (Sartre 1938, 134)

Due anni fa, ho consultato il "Piccolo Dizionario dei Grandi uomini di Bouville" dell'Abate Morellet. Ho copiato l'articolo. "Blévigne Olivier-Martial, figlio del precedente, nato e morto a Bouville (1849-1908), compì i suoi studi di diritto a Parigi e ottenne la laurea nel 1872. Fortemente impressionato dall'insurrezione della Comune, che l'aveva costretto, come tanti Parigini, a rifugiarsi a Versailles sotto la protezione dell'Assemblea nazionale, si ripromise, all'età in cui i giovani pensano solo al piacere, "di dedicare la sua vita al ristabilimento dell'Ordine". Mantenne la parola: appena rientrato nella nostra città, fondò il famoso club dell'Ordine, che riunì ogni sera, per lunghi anni, i principali negozianti e armatori di Bouville.

I personaggi esemplari della cittadina, ineccepibili nell'adempimento deterministico del loro nome, sono come militarmente barricati dietro la loro eponimia: scoraggiano ogni mitologia, ma anche la circolazione di una qualunque affettività. Nella loro essenza non elaborabile, essi non possono essere altro che oggetti citabili. Compulsivamente raccolti, essi vanno ad arricchire la collezione di dati del protagonista.

9. Pittura figurativa e realismo narrativo: tra ritratto e biografia

Se Calvino denunciò, nelle *Lezioni americane*, il linguaggio descrittivo come un'"epidemia pestilenziale" (1988, 60) è perché il descrittivismo, come il realismo pittorico, è una finzione narrativa della realtà che la nostra tradizione naturalistica, con la sua "illusione d'immanenza", fa passare per verità. Caduta l'illusione, il ritratto pittorico e il ritratto letterario (tra cui figura, con tutta evidenza, la biografia), ci appaiono contestualmente nella loro duplice valenza insieme constativa e celebrativa: il realismo si attesta come un infingimento, una mitologia del soggetto in forma oggettivata, ovvero, idealizzata. Tanto il ritratto pittorico quanto il ritratto letterario presuppongono un sostanzialismo monista: ossia, una tipizzazione e stilizzazione del soggetto rappresentato in una forma che è carattere. Le pratiche descrittive o figurative rispondono, del pari, ad una intenzionalità sociale codificata: quella di celebrare non la persona, bensì il personaggio; non tanto l'uomo, quanto la sua rappresentazione socio-professionale (è uno dei temi portanti dell'*Idiot de la famille* [1971-1972]; *L'idiota della famiglia* [1977], il saggio-ritratto che Sartre dedica a Flaubert). Di qui lo straniamento di cui sono, di per sé, portatrici. Allo scrittore e al

ritrattista è richiesta quella che Sartre ha qualificato ironicamente (lo si è visto sopra) come l'esercizio della Pertinenza, che è un'abilità selettiva: si tratta di discernere quei tratti, fisici e caratteriali, che siano degni di oltrepassare la contingenza per consegnarsi all'Ideale e alla Storia. Come tali, essi saranno reimpiegati e assemblati nella costruzione del ritratto.

In apparenza, dunque, nulla di organico, di vitale, in queste pratiche: il realismo classico non mette in discussione il soggetto scrivente in qualità di soggetto onnisciente²⁶, così come la ritrattistica classica non mette in discussione il punto di osservazione del pittore, ovvero la prospettiva monoculare. Se l'Io-artista ha dovuto identificarsi a Dio per far cadere l'illusione egoica (come è accaduto per Baudelaire e Flaubert), la fenomenologia, segnando la fine dell'onniscienza, segna anche il riconoscimento della funzione maieutica esercitata dall'osservatore sull'oggetto inerte: l'organicità, valore aggiunto, sarà conferita a posteriori dall'intenzionalità dinamica dello sguardo. Dalla focalizzazione zero si passa dunque, per usare le categorie genettiane (1972, 206), alla focalizzazione interna, che implica la variabilità del punto di osservazione e la conseguente pluriaspettualità del reale. Con la fine dell'illusione frontale dell'arte, essere "davanti" all'oggetto significa "essere Altro" e "con l'Altro": il ritratto, sia esso pittorico o letterario, diviene, per il nuovo narratore che s'identifica ora con l'osservatore, una pratica anamnestic, mentre la comprensione non avviene più per sintesi super-egoica, bensì per via empatica: il che implica, in letteratura, l'abbandono delle nozioni di "biografia" e di "autobiografia" a vantaggio della più problematica nozione di "autografia": atto autoriflessivo attraverso il quale, denunciata la falsificazione dell'Io e preso atto del suo essere per l'Altro, se ne ricompongono i frammenti.

Se il ritratto pittorico e il ritratto letterario sopravvivono dunque a questa nuova coscienza – ne attestano il Sartre autobiografo di *Les mots* (1963; *Le parole*, 1964) e il Sartre biografo di Flaubert, Baudelaire, Genet, Mallarmé – è per assumere una funzione decettiva, ovvero per smascherare – in una posizione di enunciazione mediana tra il super-io distante della critica e l'approccio affettivo del racconto – l'illusione dell'essenza che sempre incombe sull'atto artistico. Nel caso della *Nausée*, l'istanza decettiva del ritratto e della biografia si rivelano parimenti attraverso la soluzione metadiegetica adottata dall'autore: caratteristica dei personaggi ritratti da Bordurin-Renaudas, è, dietro la cortina dell'Ideale, la condizione doppiamente "contingente", ovvero circoscritta non solo nel tempo (del vissuto reale), ma anche nello spazio, rappresentato dalla periferica cittadina di Bouville. L'elaborazione – ossia l'estensione – della fama è loro negata. Appena diverso è, si è visto, il destino del Marchese di Rollebon: se i due ritrattisti, prigionieri inconsapevoli dell'essenza, sono morti nel quasi-anonimato come gli uomini ritratti, una debole funzione catartica è assegnata allo scrittore-visitatore dacché questi,

²⁶ *Pendant* del "privilège du peintre" è il privilegio del narratore, l'onniscienza, criticata da Sartre nel saggio su Mauriac (1947b, 47). Si veda Rubino 1984, 33-49.

essere in vita, assicura la stesura in itinere della biografia. Ma si rileva, ora, un ulteriore tratto distintivo. Roquentin rinuncia al prestigio narcisistico dell'autorialità così come al privilegio del punto di vista, mettendo in atto quella che definiremmo, con Lacan, l'"ascèse analytique"²⁷: riconoscendosi, attraverso l'esposizione della mera datità, come essere indelebilmente segnato dall'Altro e ammettendo contestualmente l'impossibilità di riscattarlo storicamente, il protagonista della *Nausée* riscatterà se stesso e l'Altro nella contingenza.

10. La cornice e la Cosa

Baudelaire si fa portavoce, nella modernità, della denuncia del ritratto come falsificazione metafisica. Nel componimento eponimo delle *Fleurs du mal*, "Le portrait", il ritratto è mortifero. Quella che Recalcati definisce, con Lacan, l'"incandescenza dell'immagine" (Recalcati 2005, *ibidem*), è posta infatti irrimediabilmente al passato e condannata, come "fuoco che un di fiammeggiò"²⁸ ad un "pallidissimo disegno" (Baudelaire (1975 [1860], 40). Ma, assassino delle stesse istanze che ha allegorizzato – la Vita e l'Arte – il ritratto si scopre a sua volta minacciato da due allegorie: la Malattia e la Morte. Esso entra, per eccesso di coscienza critica, nella contingenza.

Se è Husserl che apre, con la sua "messa tra parentesi" della posizione naturale del mondo, la strada alla fenomenologia, lo stesso Baudelaire si avvede, in "Le cadre" (ivi, 39-40; "La cornice", 2003, 97), dell'iperrealismo della cornice: ritagliando, nello spazio insignificato della natura, una "fonction cadre" (Lacan 2014 [1973], 99; trad. it. a cura di Di Ciaccia 2003, p. 99: "funzione quadro"), essa assurge a metafora semiologica dell'intero processo decettivo che il poeta mette in atto in poesia, e che definiremmo "finitizzazione ironica". La letteratura, nella sua illusione d'immanenza, è oramai un teatro di parola da cui l'autore prende visibilmente (autoscopicamente) le distanze:

²⁷ Recalcati così definisce l'ascesi analitica lacaniana: "... riduzione progressiva dei prestigii dell'io, disarticolazione della sua padronanza narcisistica, finalizzata a condurre il soggetto verso l'assunzione del proprio essere in quanto essere marcato in modo indelebile dall'azione dell'Altro". Lacan parla anche, specifica Recalcati, di "riduzione dell'equazione personale" del soggetto o di "riduzione del soggetto alla lettera". Si tratta "di una operazione di riduzione progressiva dell'immaginario, ovvero di una sua simbolizzazione radicale, per giungere in seguito ad individuare nello stesso campo simbolico l'elemento irriducibile al simbolico, la marca fondamentale (asemantica) che istituisce il soggetto e il suo destino" (2005, <<http://goo.gl/i4t9tH>>, 09/2015).

²⁸ Cfr. in "Le portrait": "La Maladie et la Mort font des cendres / De tout le feu qui pour nous flamboya" (Baudelaire 1975 [1860], 40).

Comme un beau cadre ajoute à la peinture, Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté, Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté En l'isolant de l'immense nature,	Qual bella cornice aggiunge alla pittura, Sebben opra sia d'un pennello vantato, Un non so che di strano e di fatato Col questa isolar dalla immensa natura,
Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure, S'adaptaient juste à sa rare beauté; Rien n'offusquait sa parfaite clarté, Et tout semblait lui servir de bordure.	Così mobili, gioielli, metalli, doratura, S'adattavan giusti alla rara bellezza; Nulla era a offuscar la perfetta chiarezza E tutto farle, pareva, da inquadratura

(Baudelaire 1860, 39-40)

Qui, la donna si autorappresenta nell'Ideale di Sé sprofondando all'infinito, coi suoi fastosi movimenti e i suoi predicati di seduzione, dentro la vana cornice della propria illusoria pienezza.

Se la "funzione quadro" rassicura, si è detto, il Sé circoscrivendo l'immagine entro uno spazio che consente la presa di realtà, la "violazione di finestra" ingenera nell'osservatore derealizzazione, allucinazione, spaesamento. È quanto accade, come vedremo, nella *Nausée*, e segnatamente nell'episodio dell'"autoritratto" di Roquentin allo specchio: esperienza anamnestiche che ci restituisce un sé sfasato, mobile e a più dimensioni. Ora, un equivalente formale della "funzione quadro" è senz'altro riconoscibile nelle virgolette, che isolano il frammento citabile, separandolo dalla voce autoriale. L'assenza di queste, nella *Nausée*, equivale ad una *window violation*: confondendosi i diversi piani narrativi, l'io autoriale non è più riconoscibile, e si attesta come "fisicamente" segnato e fissurato dall'alterità. La stessa intermittenza si riscontra, sempre a livello metagrafico, nella parentesi, che interrompe la "bidimensionalità piatta" del discorso autoriale introducendovi una profondità scenica. Mostrando le suture così come la voluminosità stereoscopica della scrittura, Sartre denuncia, al contempo, l'"illusion d'immanence" del realismo pittorico e letterario.

Merita sottolineare allora, con riferimento alla funzione semiotica svolta dalla cornice, le tangenze tra la fenomenologia sartriana e la psicoanalisi dell'arte di Lacan. Come fa osservare Massimo Recalcati (2005, <<http://goo.gl/l8MeFp>>, 09/2015), dalla settima edizione del *Séminaire* (1959-60) l'interesse di Lacan per l'arte si sposta dal simbolico al reale. Il problema che ora si pone non è più quello di associare l'opera ad un sintomo dell'artista secondo la lezione freudiana, bensì di comprendere cosa l'arte può insegnare alla psicoanalisi. Si tratta, innanzitutto, di definire l'opera medesima come "reale pulsionale", colto nell'atto di una "organizzazione del vuoto": atto di cui Morandi e Giacometti costituiscono, tanto per Sartre quanto per Lacan, un esempio (Geraci 2006, 50; Recalcati 2005, *ibidem*).

Nell'ottica di Lacan, ricorda ancora Recalcati, l'affinità tra l'esperienza artistica e psicoanalitica consiste nel fatto che entrambe sono irriducibili tanto all'"elusione" del vuoto (praticata dal discorso religioso), quanto alla sua "saldatura" (praticata dal discorso scientifico). L'arte, infatti, non aggira né

ottura, ma “costeggia e borda il vuoto centrale della Cosa” (*ibidem*). L'estetica del vuoto non è dunque un'estetica dell'irreale – secondo il postulato hegeliano – bensì un'estetica del reale che “non scade mai in un culto realistico della Cosa” (*ibidem*); la differenza ch'essa istituisce rispetto al realismo, fondato sul *continuum* restituito dalla prospettiva autoriale, è la bordatura di uno spazio, che ha evidenti analogie con la “parentesi” husserliana. Se per Lacan l'arte, scrive ancora Recalcati, è una circoscrizione significativa dell’“incandescenza della Cosa”, per “respirare l'aria della vita” è necessaria una certa “distanza” dalla Cosa stessa, e l'arte apparirà, così, elaborabile. L'arte a distanza diventa dunque “estetica”: mette in evidenza “l'organizzazione” del reale, la sua delimitazione e la sua velatura, ovvero la sublimazione. “Seul un *tout* peut être beau” (Solo un *tutto* può essere bello), nota, da parte sua, Sartre in una delle *Situations* (1960, 15)²⁹. Se ci si approssima troppo alla Cosa, invece, non vi è opera d'arte possibile; l'aria, commenta ancora Recalcati, “risulta irrespirabile, e non c'è creazione ma solo distruzione dell'opera” (*ibidem*). Dunque, avverte Recalcati, per Lacan “il perturbante (*Unheimlich*), come effetto dell'incontro del soggetto con il reale muto della Cosa è ‘la condizione’ e al tempo stesso ‘il limite’ dell'estetico” (2005, <<http://goo.gl/l8MeFp>>, 09/2015).

Per Sartre, come per Lacan, la cornice appare, in definitiva, come finitezza necessaria ad assicurare l’“incandescenza” della Cosa, ossia, “l'esplosione” dei suoi confini: quel “*débordement*” che fa di ogni segno morto (di ogni “*en soi*”), un “*pour soi*” destinato all'esistenza. Questa dialettica è figurata nella *Nausée*, come vedremo, dalla diadi Bordurin-Renaudas, il cui significativo implicato evoca, contestualmente, una “*bordure*”, e una “*nausée*”.

11. Anamnesi preparatoria: l'autoritratto allo specchio

Noto è il complesso di “bruttezza” che attanagliava Sartre. Altrettanto noto l'episodio, nella *Nausée*, dell’“autoritratto allo specchio” inscenato dal suo alter-ego, Roquentin. Qui, l’“estetica della bruttezza”, funziona come rottura dell'illusione: si fa rivelatrice della contingenza e della “singolarità”. All'atto auto-

²⁹ Cfr. anche Sartre 1972, 370-371: “... l'unification indéfiniment poursuivie par le pinceau puis par notre œil doit se donner elle-même pour but la recomposition permanente d'une certaine présence. Et celle-ci, réciproquement, ne peut nous livrer son indécomposable unité sinon dans le milieu de l'Art, à travers l'effort du peintre ou le nôtre pour constituer ou reconstruire la beauté d'un ensemble. L'acte est purement esthétique mais, dans la mesure même où nul ne s'en soucie, le Tout se glisse dans les synthèses de la vie, il les ordonne et les confirme” (... l'unificazione ininterrottamente perseguita dal pennello poi dal nostro occhio deve porsi come obiettivo la riconomposizione permanente di una certa presenza. E questa, reciprocamente, non può concederci la sua inseparabile unità se non nell'ambito dell'Arte, attraverso lo sforzo del pittore o nostro per costituire o ricostituire la bellezza di un insieme. L'atto è puramente estetico ma, nella misura stessa in cui nessuno se ne accorge, il Tutto s'insinua nelle sintesi della vita, le ordina e le conferma). Cfr. Rubino 1984, 180.

scopico, “ascesi analitica” attraverso cui hanno luogo, al contempo, un’agnizione e una ricognizione anamnestiche, conferiamo una funzione anticipatrice, se non propriamente iniziatica: nell’imminenza della visita al museo di Bouville il Sé apprende, per via riflessiva, la propria esistenza, che s’iscriverà così nell’atto contemplativo come istanza critica, contingente, e vitale. Tale anamnesi, data come ritratto al primo grado, appare dunque necessaria ai fini dello smantellamento dell’illusione d’immanenza: l’iperrealtà letterale del soggetto colta allo specchio farà emergere, per effetto di contrasto, il realismo pittorico come un’illusione di secondo grado: un quadro nel quadro. E il soggetto si scopre, al contempo, reificato: oggettivato, straniato, decontestualizzabile e citabile.

Il modello pittorico “irréalisant” di questo “tableau vivant” è costituito, come si suppone, dagli autoritratti di Tintoretto da vecchio e da giovane. Tuttavia, poiché, come nota Benjamin, “l’occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare” (2000b [1966], 20), l’autoritratto sartriano sembra rendere conto dell’influenza insieme derealizzante e presentificante del mezzo fotografico e filmico sull’atto di sintesi postumo operato dalla riflessività pittorica³⁰. In tal caso, la “funzione-obiettivo” che assume lo specchio nella *Nausée*³¹ manifesta significative analogie con quella istanza che Benjamin qualifica, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (uscito, lo ricordiamo, proprio negli anni in cui Sartre preparava la *Nausée*) come *hic et nunc* dell’opera d’arte (ivi, 22)³²: ovvero, con l’unicità e l’irripetibilità della stessa, legata al luogo in cui si trova. E se nell’*hic et nunc* dato come sola originalità l’opera si sottrae alla riproducibilità tecnica, che è una riproducibilità anche storica, l’“anamnesi” di Roquentin sembra voler scongiurare, in una, la serialità e l’anonimato dei ritratti. Ove scopo precipuo dell’arte di massa, secondo Benjamin, è quello di “rendere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine”, e di impossessarsi dell’oggetto “da una distanza il più possibile ravvicinata nell’immagine, o meglio nell’effigie, nella riproduzione”, il che comporta la distruzione dell’aura, ossia “la liberazione dell’oggetto dalla sua guaina” (ivi, 25)³³, Roquentin sembra voler negare, nel presente contingente

³⁰ Cfr. l’orig. in Benjamin 1991b [1936], 477 (I: 436): “... das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet...”. Con la fotografia, scrive Benjamin, “la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell’occhio che guardava dentro l’obiettivo” (2000b [1966], 20). Per l’orig. cfr. in Benjamin 1991b [1936], 474-475: [Mit der Photographie] “war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen”.

³¹ Nell’*Être et le néant*, ci ricorda Geraci, Sartre considera il linguaggio poetico come “lo Specchio” dell’esperienza, in quanto la parola poetica, che fa calare il linguaggio dal trascendente all’immanente, è immagine e non significato (2006, 57). Cfr. Pacaly, 1980.

³² Per l’originale di Benjamin cfr. 1991b [1936], 710 e *passim*.

³³ Per le tre citazioni in originale cfr. 1991b [1936], 479: “Die Dinge sich räumlich und menschlich «näherzubringen»”; “... des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im

e supremamente autentico del suo esistere, tutta la storia della pittura³⁴ e la tecnica riprodotiva che ne è l'emanazione. L'impresa è votata, tuttavia, al delirio psicotico cui si è accennato: in assenza di una "funzione quadro" il Sé, troppo aderente alla propria contingenza, non può rappresentarsi. L'impossibilità della sintesi visiva è dovuta all'eccessiva prossimità del volto allo specchio, fino a raggiungere una "tangenza" con esso che figura, appunto, il *cum-tangere* del "contingente". Lo specchio, superficie piatta, assume, in qualità di medio dell'autoriflessività, una voluminosità insieme deformante e "debordante": un di più di realtà che sembra richiedere al soggetto un attraversamento della sua stessa superficie (Lacan parla, ricorda Recalcati, di "un'ascesi nell'attraversamento dello specchio", 2005, *ibidem*)³⁵. Il *punctum*, per dirlo con il Barthes della *Chambre claire*, buca la funzione *studium* e presentifica la contingenza in cui la storia, precipitando, non può rappersersi: il dettaglio isolato, notomizzato, rugoso, non è ricontestualizzabile né ricomponibile. Dominano l'allucinazione e l'ossessione anatomica come "morcellement" (frammentazione) del soggetto.

L'imperfezione come contingenza si manifesta nell'autoritratto allo specchio di Roquentin attraverso la "macchia", su cui si sofferma, in una sorta di fermo-immagine filmico, il "riflettore" diegetico. Se Sartre riconoscerà nel "tachisme" un indizio della decostruzione dell'io mitologico, nella fattispecie del "privilège du peintre" (1964, 365-366), nella macchia Lacan individua, parimenti, il dettaglio non "ricontestualizzabile" (2014 [1973], 87; trad. it. a cura di Di Ciaccia 2003, 87). C'è opera d'arte secondo Lacan – ricorda ancora Recalcati (2005, <<http://goo.gl/i4t9tH>> 09/2015) – quando c'è "incontro" con la macchia, con ciò che buca la cornice data come funzione meramente rappresentativa dell'organizzazione semantica dell'opera. Il punto "cieco" della visione ha a che fare proprio con questa eccedenza. Entra qui in gioco anche "l'estetica anamorfica" di Lacan (2014 [1973], *passim*; trad. it. *passim*), secondo la quale – specifica Recalcati – è l'opera stessa che fa emergere il reale come eccesso non elaborabile da essa custodito. Se l'estetica del vuoto circoscrive, borda, sublima il reale, l'estetica anamorfica "lo fa

Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden"; "Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle...".

³⁴ "Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici" (2000b [1966], 21). Cfr. l'orig. in Benjamin 1991b [1936], 475: "Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte."

³⁵ "Il tempo dell'attraversamento dello specchio", scrive lo psicanalista, "coincide con una vera e propria emendazione della seduzione narcisistica dello sguardo" (2005, <<http://goo.gl/i4t9tH>>, 09/2015).

emergere, lo provoca, lo fa sorgere in una sua localizzazione essenziale” (Recalcati 2005, *ibidem*). Con l’emergenza della macchia emerge, dunque, anche il problema del non figurabile: il reale, che è il “centro”, il cuore dell’immagine, è escluso – forcluso – dalla rappresentazione, come per Freud la Cosa è, ricorda ancora il critico, “realtà fuori significato”.

L’incontro con la “macchia” rende dunque possibile, per Roquentin, l’incontro con il reale che avrà luogo, inaspettatamente, in occasione della visita al museo. Il connubio, sinora implicito, tra contemplazione a distanza (*theorein*) e perfezione formale si espliciterà, mentre la superficie visibile si rivelerà essere una patina, una superficie vetrificata. Dietro all’inerte artefatto divenuto cosciente di sé pulsa finalmente, per l’osservatore, la vita: che, data come latenza e quiescenza raggelata, si rovescia all’esterno, in protuberanze o fissurazioni. Merita, a conclusione di questa riflessione, e sulla soglia della successiva, menzionare la distinzione, operata da Benjamin, tra mago e chirurgo: “il mago conserva la distanza tra il sé e il paziente”, necessaria ad assicurare la propria autorità demiurgica; il chirurgo, al contrario, “riduce la sua distanza dal paziente di molto”, penetrando negli organi “operativamente” (2000b [1966], 38)³⁶. Il mago e il chirurgo – prosegue il filosofo tedesco – si comportano rispettivamente come il pittore e l’operatore cinematografico: l’immagine del pittore “è totale, quella dell’operatore è multiformemente frammentata”, ma le sue parti “si compongono secondo una legge nuova”. Così, “la rappresentazione filmica della realtà” è “incomparabilmente più significativa” di quella pittorica poiché, mediante l’intensa penetrazione, l’apparecchiatura, “gli offre quell’aspetto, libero dall’apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall’opera d’arte”³⁷.

12. La visita al Salon Bordurin-Renaudas

12.1 Prolessi: la curiositas

La visita di Roquentin al museo di Bouville non ha alcun primato simbolico: non è la prima, né l’unica. Il protagonista vi è ritornato più volte per riesaminare un dettaglio che sembra turbare la perfezione – la fedeltà senza errore – di un ritratto. Infatti l’imperfezione, dapprima denegata, non poteva essere elaborata dall’osservatore se non come forma di disagio:

³⁶ Nell’orig.: “Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht... Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr... er dringt vielmehr operativ in ihn ein” (Benjamin 1991b [1936], 495-496).

³⁷ Nell’orig.: [Das Bild des Malers] “ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden. So ist die filmische Darstellung der Realität... unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt” (Benjamin 1991b [1936], 496).

L'an dernier, quand je fis ma première visite au musée de Bouville, le portrait d'Olivier Blévine me frappa. Défaut de proportion? De perspective? Je n'aurais su dire, mais quelque chose me gênait: ce député n'avait pas l'air d'*aplomb* sur la toile.

Depuis, je suis revenu le voir plusieurs fois. Mais ma gêne persistait. Je ne voulais pas admettre que Bordurin, prix de Rome et six fois médaillé, eût fait une faute de dessin. (Sartre 1938, 121)

L'anno passato, quando feci la mia prima visita al museo di Bouville, il ritratto di Olivier Blévine mi colpì. Difetto di proporzione? Di prospettiva? Non sapevo dire, ma qualcosa mi turbava: il deputato non aveva il suo *aplomb* sulla tela.

Poi, sono ritornato a vederlo più volte. Ma il mio disagio persisteva. Non volevo ammettere che Bordurin, prix de Rome e sei volte premiato, avesse commesso un errore di disegno.

Come nei quadri di Tintoretto, è lo squilibrio del corpo rappresentato che suscita la *curiositas*. Questa, ostinata quanto la negazione, forzerà infine il personaggio a oltrepassare il *limen*, la soglia della finzione, e a proseguire dentro il "reale" la sua visita.

12.2 Il ritratto come glossa: eponimia del volto, eponimia del nome³⁸

Il nome proprio, ricorda Barthes in uno dei suoi scritti su Proust (1984 [1978], 335), è un segno vivo, catalizzabile; in esso riposa, silente, una narrazione, che è la storia del personaggio che lo incarna. Di qui la sua motivazione e la sua contingenza.

Nella *Nausée* i significanti onomastici e toponomastici non sono arbitrari. Ciascun morfema che li compone è portatore di un'aspettativa, o predicato, del designato. Se è evidente, nel nome della cittadina di Bouville, il rinvio a certa *bêtise* (stupidità) borghese e provinciale già evocata da Flaubert in *Bouvard et Pécuchet*, una relazione somatica motivante esiste tra il patronimico del protagonista, Roquentin, e il colore rosso dei suoi capelli. Il sostantivo familiare "rouquet", a connotazione peggiorativa, rinvia ironicamente, attraverso il codice biblico, alla sua presunta deiezione morale, cui si aggiungerà la *deminutio* vezzeggiativa e al contempo canzonatoria recata dal suffisso. Lo stesso *definiens* richiama, inoltre, tanto un vegliardo ringiovanito, quanto un motivo musicale che, difatti, risuona in tutta l'opera³⁹. Diremo, in definitiva, che Roquentin, privo di identità, porta su di sé lo sguardo oggettivato dell'alterità, che è istanza giudicante e beffarda: egli si connota come Essere-

³⁸ Sull'eponimia del nome, cfr. Genette 1976, "Eponymie du nom" (11-40) e "L'âge des noms" (361-377).

³⁹ Con "roquentin" si designa in francese una roccaforte eretta su un luogo elevato. Per metonimia, i "roquentins" erano militari in pensione che abitavano tali luoghi e che, la sera, cantavano vecchie canzoni. Il termine va ad indicare, per sineddoche, un motivo banale e, contestualmente, un vecchio che si atteggia a giovanotto.

per-l'Altro. Una sillaba d'attacco in comune e il tratto nasale siglano la prossimità tra Roquentin e Rollebon, il marchese di cui il protagonista redige la biografia. Tale paronimia si fa portatrice di una reciprocità tra lo scrivente e lo scritto: nel nome, composto per crasi, di Rollebon, sono, al contempo, la bontà innocente, e la fluidità. Esso sembra poter riparare, nel lasciarsi ritrarre, la deiezione del protagonista.

La stessa reciprocità nella mediocrità sussiste tra i nomi dei ritrattisti e quelli dei personaggi ritratti. Innanzitutto, la diadi paronimica Bordurin-Renaudas evoca, come abbiamo sopra ricordato, due nozioni complementari: quella della "cornice" ("bordure", con suffisso diminutivo parodico) e quella della "rivolta" e della "nausea" ("renauder" significa al contempo: recalcitrare, denegare, rifiutare, vomitare). Sartre, da biografo di Baudelaire e di Flaubert – e vi sarebbe qui motivo per introdurre il concetto di biografia *en abyme* – introietta, della loro esperienza ironica e denegatrice, molti elementi, tra cui certe "associazioni" o "couplages" di stereotipi che connotano il pensiero pigro e parassita della borghesia. Qui il "couplage" tra i due pittori accademici pone l'accento sulla loro inesistenza individuale: l'implicazione diadica non consente loro di fare autonomamente l'esperienza del mondo, costringendoli alla riproposizione passiva di visioni già viste. Al caso eponimo di Bordurin-Renaudas si aggiunge quello di altri ritrattisti che espongono loro opere al Salon, quali Richard Séverand. Se il patronimico sembra richiamare per paronimia il musicista "regionalista" Déodat de Sévérac (scomparso nel 1921), evidente è lo spirito quietista e borghese della provincia inscritto nei due appellativi, uniti in un omoteleuto: nel prenome è, denotativamente, la "ricchezza" che il suffisso peggiorativo irride; nel cognome, la "severità". Tra i personaggi ritratti menzioneremo inoltre Olivier Blévigne, il cui nome si compone di tre eloquenti sostantivi: "olivier-blé-vigne". La triade sostantivale, appartenente al medesimo sema, l'agricoltura, sembra destinare questo personaggio al mestiere di coltivatore. E ne vedremo più sotto l'esito. Se questi nomi-insegna appaiono, nel loro determinismo, mortiferi (in essi sembra prescritto un destino), sarà, ancora una volta, l'ironia narratoriale a svolgere in loro vece la funzione vitale – ermeneuticamente ricca – dell'elaborazione.

12.3 *Agnizione e ammonimento sulla soglia: La mort du célibataire*

Se scopo precipuo di ogni "mostra" è, etimologicamente, quella di ammonire, il vestibolo del Salon è lo spazio neutro, liminare, dove ha luogo l'iniziazione. Qui il protagonista nota, come si è ricordato, un quadro mai prima visto, *La mort du célibataire* di Richard Séverand che, come elemento inaspettato – *punctum* – funge da "cornice" paradossale all'episodio della visita: quadro dei quadri, esso orienta in senso critico l'interpretazione dei ritratti successivi. Se il ritratto, opera celebrativa e figurativa insieme, chiede l'atto passivo, "a distanza", della contemplazione, questo dipinto straniante,

posto “sopra l’entrata del grande salone”, determina il “passaggio di soglia”, spostando la visione dal simbolico al reale. Ce lo indica la struttura ternaria del passo, in una transizione progressiva dall’ecfrasi all’anamnesi:

Au-dessus de l’entrée du grand salon – ou Salon Bordurin-Renaudas, – on avait accroché, depuis peu sans doute, une grande toile que je ne connaissais pas. Elle était signée Richard Séverand et s’appelait *La Mort du célibataire*. C’était un don de l’Etat.

Nu jusqu’à la ceinture, le torse un peu vert comme il convient aux morts, le célibataire gisait sur un lit défait...

Près du mur un chat lapait du lait avec indifférence.

Cet homme n’avait vécu que pour lui-même. Par un châtement sévère et mérité, personne, à son lit de mort, n’était venu lui fermer les yeux. Ce tableau me donnait un dernier avertissement: il était encore temps, je pouvais retourner sur mes pas. (Sartre 1938, 122)

Sopra l’entrata del grande salon – o Salon Bordurin-Renaudas, – era stata appesa, certamente da poco, una grande tela che non conoscevo. Era firmata Richard Séverand e si chiamava *La Morte del celibe*. Era un dono dello Stato.

Nudo fino alla vita, il torace un po’ verde come si conviene ai morti, il celibe giaceva su un letto disfatto...

Vicino al muro, un gatto lappava latte con indifferenza.

Quest’uomo aveva vissuto solo per se stesso. Per punizione, severa e meritata, nessuno, sul suo letto di morte, era venuto a chiudergli gli occhi.

Questo quadro mi dava un ultimo avvertimento: c’era ancora tempo, potevo tornare sui miei passi.

Il celibe è, nell’ottica borghese che Sartre interpreta, l’individuo non socialmente trattabile: la sua solitudine lo rende immune a tutti i predicati che determinerebbero la sua storia (una famiglia, degli affetti, una continuità biologica). Il rapporto di “similarità” che con questa figura mortifera Roquentin istituisce gli consente di introiettarne il disagio e di accoglierne, *in extremis*, l’ammonimento. Non si tratta, tuttavia, di un ammonimento in senso moralistico, bensì di una ulteriore domanda di realtà richiesta da questo inquietante realismo. Si noteranno, nell’apparentemente perfetta rispondenza descrittiva tra il contesto e il personaggio, due elementi decettivi: in primo luogo, la severità non è una qualità – una proprietà – del personaggio, ma un effetto del giudizio morale su di lui portato: esso è Essere-per-l’altro. D’altronde, la severità è un predicato destinale dell’autore del ritratto, che si chiama appunto Séverand. E l’istanza di giudizio di cui il celibe è vittima non è che una glossa del nome del firmatario apposta in calce. In secondo luogo, la presenza perturbante del gatto indica che un elemento della pura vita si è insinuato all’interno di questa rappresentazione raggelante della vita stessa: esso vi occupa una posizione di secondo piano. Il gatto, in qualità di “custode delle soglie”, crea nel quadro una profondità di scena che ne rende possibile l’attraversamento. Figura di pura mediazione, il gatto adempie, insomma, il ruolo di metafora semiologica svolto dalla cornice: figura decettiva, esso denuncia quella realtà descrittiva come un artefatto anedddotico a

sfondo edificante, propiziando l'autonomia critica dell'osservatore. Ed infatti il gatto, rappresentato come indifferente – come morte nella morte – nello spazio di secondo grado del dipinto, riacquista la propria dimensione vitale e contingente attraverso una sua “presentificazione” nello spazio di primo grado della narrazione: non a caso, un suo specimen presente nel Salon, all'apparire improvviso di Roquentin, si dà alla fuga: “Rien de vivant dans cette grande salle rectangulaire, sauf un chat qui prit peur à mon entrée et s'enfuit” (1938, 123; Nulla di vivente in questa grande sala rettangolare, se non un gatto che si prese paura al mio ingresso, e scappò).

12.4 Focalizzazione interna: Olivier Blévine e Jean Pacôme

Il Salon Bordurin-Renaudas ospita i ritratti dei più eccellenti uomini di Bouville. Attraverso la focalizzazione interna, che sofferma l'attenzione sul singolo dipinto, è posta la “singolarità”: quella di un significante che può farsi rivelatore, attraverso il “débordement”, di una trascendenza nell'universalità, ovvero dell’“universel singulier” (Sartre 1972, 173-175; *L'Universale singolare*, 1980). Tuttavia, il ritratto di Olivier Blévine si configura, abbiamo supposto, come una semplice glossa, o metafrasi, del personaggio. Che, attraverso il pittore eletto, si autorappresenta nella sua maestà. Ed infatti la biografia di Blévine – quale Roquentin acquisisce da un casuale visitatore borghese, fedele portavoce del *Dictionnaire* – si discosta di poco dal destino cui lo consegna il nome: votato all'agricoltura, è negoziante di cotone, poi deputato. La sua carriera è seria, prevedibile e senza scosse, come attesta la clausola assertiva, introdottasi forzosamente come istanza ironica nella mera datità: “Je le savais”.

Ma, lo ricordiamo, è proprio questo ritratto che aveva suscitato in Roquentin, nella precedente visita, un disagio. Come accade nei quadri di Tintoretto esso non ha, sulla tela, il necessario “aplomb” (1938, 121). Dalla gravità ieratica con cui Blévine si mostra, nella sua onorabile funzione di uomo pubblico, qualcosa di somatico sembra debordare, e investire l'osservatore:

Olivier Blévine ne riait pas. Il pointait vers nous sa mâchoire contractée, et sa pomme d'Adam saillait. Il y eut un moment de silence et d'extase. – On dirait qu'il va bouger, dit la dame. Le mari expliqua obligeamment: – C'était un gros négociant en coton. Ensuite il a fait de la politique, il a été député. Je le savais. (Ivi, 133)

Olivier Blévine non rideva. Puntava verso di noi la sua mascella contratta, e il suo pomo d'Adamo sporgeva. Vi fu un momento di silenzio e di estasi. – Sembra che stia per muoversi, disse la donna. Il marito spiegò con cortesia: – Era un grosso negoziante di cotone. Poi ha fatto politica, è stato deputato. Lo sapevo.

Analogo il caso di Jean Pacôme, uomo senza difetto come il pittore che l'ha dipinto, la cui vita biologica sembra continuare ad esigere i propri diritti dietro la piattezza del quadro:

Pour ce bel homme sans défauts, mort aujourd'hui, pour Jean Pacôme, fils du Pacôme de la Défense nationale... les battements de son cœur et les rumeurs sourdes de ses organes lui parvenaient sous forme de petits droits instantanés et purs. Pendant soixante ans, sans défaillance, il fait usage du droit de vivre... Il avait toujours fait son devoir, tout son devoir, son devoir de fils, d'époux, de père, de chef. Il avait aussi réclamé ses droits sans faiblesse: enfant, le droit d'être bien élevé, dans une famille unie, celui d'hériter d'un nom sans tache, d'une affaire prospère; mari, le droit d'être soigné, entouré d'affection tendre; père, celui d'être vénéré; chef, le droit d'être obéi sans murmure. Car un droit n'est jamais que l'autre aspect d'un devoir. (Sartre 1938, 125)

Per questo bell'uomo senza difetti, oggi morto, per Jean Pacôme, figlio del Pacôme della Difesa... i battiti del cuore e i rumori sordi degli organi provenivano sotto forma di piccoli diritti istantanei e puri. Per sessant'anni, senza cedimenti, fa uso del diritto di vivere... Aveva sempre fatto il suo dovere, tutto il suo dovere, il suo dovere di figlio, di sposo, di padre, di capo. Aveva anche reclamato i suoi diritti senza debolezze: bambino, il diritto di essere bene educato, in una famiglia unita, di ereditare un nome senza macchia, affari prosperi; marito, il diritto di essere curato, circondato di teneri affetti; padre, quello di essere venerato; capo, il diritto di essere obbedito senza lamentele. Un diritto non è che l'altra faccia di un dovere.

A differenza della vita del "célibataire", la vita di quest'uomo sembra narrabile: riempita dagli affetti e dai successi, si prolunga nella continuità della specie. Ma egli non ha fatto altro che illustrare l'equazione formale di quei diritti e di quei doveri di cui si riempie la bocca ogni borghese.

In questo caso la *mise en abyme* tra scrittura biografica e ritratto si accresce di un'ulteriore dimensione metanarrativa: Pacomio (ivi, 292-346), santo qui richiamato attraverso il nome dell'irreprensibile cittadino di Bouville, è ritenuto l'inventore del genere metafrastico, ovvero della narrazione di vite altrui. Secondo la tradizione, Pacomio avrebbe scritto anche la propria (*Vie de Pacôme*). In realtà, la vita di Pacomio fu narrata da tale Simone che assunse, per eponimia, lo pseudonimo di Metafrasto. Le "vite metafrastiche" sono, dunque, biografie di uomini "esemplari" quanto poco noti, redatte da autori spesso anonimi (si tratta, per lo più, di agiografie); in esse si confondono, nell'anonimato, lo scrivente e lo scritto.

San Pacomio è considerato anche il fondatore del cenobitismo cristiano. Contro l'anarchia degli anacoreti, i cenobiti predicavano appunto, oltre che la vita in comunità, un corretto esercizio dei diritti e dei doveri. Dal cenobitismo discende, in certo qual modo, l'ideologia filantropica post-rivoluzionaria impersonata, nel romanzo, dall'Autodidatta.

12.5 Focalizzazione zero: il privilegio dell'osservatore

Nell'*Imaginaire*, come abbiamo visto, Sartre raccomanda di fare "le tour des objets" (2005 [1940], 23) per avere di essi una visione panoramica; l'immaginario

opererà, delle diverse visioni parziali, la sintesi. Contro la visione psicotica che è una degenerazione, per soppressione di distanza, della focalizzazione interna, la “visione panoramica” consente, grazie alla distanza interposta tra le cose e l’osservatore, una visione d’insieme, e dunque, un’elaborazione estetica. Ma essa implica anche una dialettica e una reciprocità dello sguardo: il celibe Roquentin, al centro della sala, diventa guardato (“Je sentis sur moi le regard de cent cinquante paires d’yeux”, 1938, 123; Sentii su di me lo sguardo di centocinquanta paia d’occhi) e, metaforicamente, giudicato:

J’étais au centre de la pièce, point de mire de tous ces yeux graves. Je n’étais pas un grand-père, ni un père, ni même un mari. Je ne votais pas, c’était à peine si je payais quelques impôts: je ne pouvais me targuer ni des droits du contribuable, ni de ceux de l’électeur, ni même de l’humble droit à l’honorabilité que vingt ans d’obéissance confèrent à l’employé. (Ivi, 127)

Ero al centro della stanza, punto di mira di tutti quegli occhi gravi. Non ero un nonno, né un padre, e nemmeno un marito. Non votavo, a malapena pagavo qualche tassa: non potevo fregiarmi né dei diritti del contribuente, né di quelli dell’elettore, neppure dell’umile diritto all’onorabilità che vent’anni di obbedienza conferiscono all’impiegato.

Tale atto d’aggressione, atto propiziatario, scatena, nel soggetto, l’anamnesi, e l’autocoscienza: una reciprocità e, per così dire, una pariteticità, sono istituite tra il guardante e i guardati. Roquentin può ora passare dalla modalità constativa – fondata sul riconoscimento della mera datità – alla modalità ermeneutica. Tale acquisizione è progressiva; in questa prima fase, infatti, la voce neutra e passiva del *Dizionario* diviene voce attiva: presa in carico dal protagonista, essa si arricchisce della modalità ironica. Roquentin passa ora in rassegna, in una sorta di *recapitulatio* panoramica, tutti i personaggi ritratti da Bordurin-Renaudas:

Je fis quelques pas en arrière, j’enveloppai d’un même coup d’œil tous ces grands personnages: Pacôme, le président Hébert, les deux Parrottin, le général Aubry. Ils avaient porté des chapeaux haut de forme; le dimanche, ils rencontraient, dans la rue Tournebride, Mme Gratien, la femme du maire. (Ivi, 131)

Feci qualche passo indietro, abbracciai con uno stesso colpo d’occhio questi grandi personaggi: Pacôme, il presidente Hébert, i due Parrottin, il generale Aubry. Avevano portato cappelli a cilindro; la domenica, incontravano, rue Tournebride, Mme Gratien, la moglie del sindaco.

Come già nel Proust del *Temps retrouvé* (1992 [1927]), tutti i ritratti rivelano, malgrado l’operazione ricostitutiva operata dal pittore, e malgrado la patina della vernice e della smaltatura, l’azione organica – interstiziale – del tempo. Il lavoro di trasfigurazione che ha reso celebri i personaggi, come fosse stato da loro stessi somatizzato durante questa loro permanenza museale, lascia tracce sui loro volti. La “relazione intima dell’essere con se stesso” (Geraci 2006, 65) pare essere inscritta, con il suo divenire, nell’atto primo, ovvero, nell’inconscio percettivo dei pittori “dal vantato pennello”:

On les avait peints très exactement; et pourtant, sous le pinceau, leurs visages avaient dépouillé la mystérieuse faiblesse des visages d'hommes. Leurs faces, même les plus veules, étaient nettes comme des faïences... au moment de passer à la postérité, ils s'étaient confiés à un peintre de renom pour qu'il opérât discrètement sur leur visage ces dragages, ces forages, ces irrigations, par lesquels, tout autour de Bouville, ils avaient transformé la mer et les champs. (Ivi, 131-132)

Erano stati dipinti con grande esattezza; e tuttavia, sotto il pennello, i loro volti avevano dismesso la misteriosa debolezza dei volti umani. Le loro facce, anche le più vigliacche, erano nette come maioliche... al momento di passare alla posterità, si erano affidati a un pittore rinomato perché operasse discretamente sul loro viso questi dragaggi, queste perforazioni, queste irrigazioni, attraverso le quali, tutto intorno a Bouville, avevano trasformato il mare e i campi.

Così, “con il concorso di Renaudas e di Bordurin, questi uomini hanno asservito tutta la Natura” (ivi, 131); il loro pensiero di uomo sull'uomo si è propagato senza scosse, sul modello della propagazione della specie, di mente in mente, sino a pervadere contagiosamente tutta l'umanità:

Ce que ces toiles sombres offraient à mes regards, c'était l'homme repensé par l'homme, avec, pour unique parure, la plus belle conquête de l'homme: le bouquet des Droits de l'Homme et du Citoyen. J'admire sans arrière-pensée le règne humain. (Ivi, 132)

Quel che queste cupe tele offrivano al mio sguardo, era l'uomo ripensato dall'uomo e, come unico ornamento, la più bella conquista dell'uomo: il mazzolino dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino. Ammirai senza retropensiero il regno umano.

12.6 Il congedo dal Salon

La presa di parola del soggetto sulla datità è oramai completa. Il congedo di Roquentin dal Salon è contraddistinto da una ulteriore enumerazione, stavolta con funzione di ironica preterizione (*praeterire*: “passare oltre”). E i quadri sarebbero abbandonati al loro destino se Roquentin, attraverso l'offesa propiziatoria lanciata *in limine* agli uomini ritratti, non sollecitasse questi ultimi alla sfida ermeneutica, e ad una nuova vita:

Je suivis doucement la longue galerie, saluant au passage, sans m'arrêter, les visages distingués qui sortaient de la pénombre: M. Bossoire, président du tribunal de commerce, M. Faby, président du conseil d'administration du port autonome de Bouville, M. Boulange, négociant, avec sa famille, M. Rannequin, maire de Bouville... J'avais traversé le salon Bordurin-Renaudas dans toute sa longueur. Je me retournai. Adieu, beaux lys tout en finesse dans vos petits sanctuaires peints, adieu, beaux lys, notre orgueil et notre raison d'être, adieu, Salauds. (Ivi, 137-138)

Seguii lentamente la lunga galleria, salutando en passant, senza fermarmi, i volti distinti che uscivano dalla penombra: M. Bossoire, presidente del tribunale del commercio, M. Faby, presidente del consiglio di amministrazione del porto autonomo di Bouville, M. Boulange, negoziante, con la sua famiglia, M. Rannequin, sindaco di Bouville... Avevo attraversato il salon Bordurin-Renaudas in tutta la sua lunghezza. Mi voltai. Addio bei gigli raffinati nei vostri piccoli santuari dipinti, addio bei giaggioli, nostro orgoglio e nostra ragion d'essere, addio, Bastardi.

Da notare, nell'apostrofe di congedo, il ritmato parallelismo trimembre, terminante con una perentoria clausola "a ghigliottina": esso sembra rimuovere progressivamente la patina, ovvero la distanza che separa Roquentin dagli uomini di Bouville. Il processo di liquidazione del passato e delle sue retoriche ha luogo attraverso una degradazione progressiva del registro lessicale: tale degradazione altro non è che una spoliatura degli orpelli retorici garanti del prestigio simbolico dei personaggi. Attraverso i tre epiteti in sequenza (*lys-lis-salauds*) si procede infatti ad una graduale attualizzazione dei medesimi personaggi: deposto l'epiteto "lys de France" che, in qualità di emblema collocato accanto al volto, li denota come rappresentanti della storia monarchica (in tal caso l'antonomasia è ironica, essendo la fama degli stessi limitata ad una cittadina di provincia) essi vengono ad identificarsi con un fiore la cui sola realtà è l'effimero *hic et nunc*. Come attesta, a livello grafico, la caduta del tratto arcaizzante della /y/, i personaggi, parificati a creature effimere, sono "trasportati" contestualmente all'epoca post-rivoluzionaria, ovvero, borghese (si noti che il sostantivo *lis* perde anche il tratto fonetico della /s/ finale, che solo la grafia conserva come vestigio). Detronizzati, questi borghesi possono, oramai, essere trattati da veri uomini: l'offesa propiziatrice ad essi lanciata implica il loro definitivo ingresso nell'umanità contingente. Se, convocati a "processo", essi sono gli "imputati" della storia, ad essi è concessa, per un momento, la possibilità dell'esistenza.

12.7 L'abbandono dell'impresa biografica e di Bouville

Personaggio ritratto dal narratore, il Marquis de Rollebon subisce, per analogia, lo stesso processo di disinvestimento e desublimazione. Rotta la cortina fizonale della rappresentazione storica, egli diventa un uomo, e si colloca nel presente. D'altronde, il suo divenire era implicito nella sua contingenza di allora: egli era Marchese all'epoca rivoluzionaria. L'io narrante avverte ora su di sé tutto il peso fisico dell'Altro e prende atto, insieme all'"insostenibilità" del progetto per la cui documentazione si trovava a Bouville, della propria alienazione:

Lundi. Je n'écris plus mon livre sur Rollebon; c'est fini, je ne peux plus l'écrire... Le marquis était présent: en attendant de l'avoir définitivement installé dans l'existence historique, je lui prêtais ma vie. Je le sentais comme une chaleur légère au creux de l'estomac... Comment donc, moi qui n'ai pas eu la force de retenir mon propre passé, puis-je espérer que je sauverai celui d'un autre?...

Lunedì. Non scrivo più il mio libro su Rollebon; è finita, non posso più scriverlo... Il marchese era presente: nell'attesa di averlo definitivamente sistemato nell'esistenza storica, gli prestavo la mia vita. Lo sentivo come un calore leggero in fondo allo stomaco... Come dunque, io che non ho avuto la forza di trattenere il mio proprio passato, posso sperare di salvare quello di un altro?...

La vraie nature du présent se dévoilait: il était ce qui existe, et tout ce qui n'était pas présent n'existait pas. Le passé n'existait pas... M. de Rollebon était mon associé: il avait besoin de moi pour être et j'avais besoin de lui pour ne pas sentir mon être. Moi, je fournissais la matière brute, cette matière dont j'avais à revendre, dont je ne savais que faire: l'existence, mon existence. Lui, sa partie, c'était de représenter. Il se tenait en face de moi, et s'était emparé de ma vie pour me représenter la sienne. Je ne m'apercevais plus que j'existais, je n'existais plus en moi, mais en lui; c'est pour lui que je mangeais, pour lui que je respirais... je n'étais qu'un moyen de le faire vivre, il était ma raison d'être, il m'avait délivré de moi. Qu'est-ce que je vais faire à présent? (Sartre 1938, 138-143)

La vera natura del presente si svelava: era ciò che esiste, e tutto ciò che non era presente non esisteva. Il passato non esisteva... M. de Rollebon era il mio socio: aveva bisogno di me per essere e io avevo bisogno di lui per non sentire il mio essere. Io, fornivo la materia bruta, materia che avevo da vendere, e non sapevo che farne: l'esistenza, la mia esistenza. Lui, la sua parte, era quella di rappresentare. Mi stava di fronte, e si era impossessato della mia vita per rappresentarmi la sua. Io non mi accorgevo più che esistevo, non esistevo più in me, ma in lui; era per lui che mangiavo, per lui che respiravo... ero solo un mezzo per farlo vivere, era la mia ragion d'essere, mi aveva liberato da me. Che farò ora?

Compiutasi la spoliazione da tutti gli orpelli della tradizione monarchica prima, e positivista poi, Roquentin si consegna alla contingenza, che è come dire all'esistenza. La Cosa, debordante e nauseante per tutto il romanzo è stata, oramai, introiettata e, identificatasi col soggetto, è accolta come possibilità della libertà:

La chose, qui attendait, s'est alertée, elle a fondu en moi, j'en suis plein. – Ce n'est rien: la Chose, c'est moi. L'existence, libérée, dégageée, reflue sur moi. J'existe. J'existe. C'est doux, si doux, si lent. Et léger: on dirait que ça tient en l'air tout seul. (Ivi, 143)

La cosa, che attendeva, si è allertata, si è fusa in me, ne sono pieno. – Non è niente: la Cosa, sono io. L'esistenza, liberata, sgombra, rifluisce su di me. Esisto. Esisto. Dolce, così dolce, così lento. E leggero: sembra che tutto stia in aria da solo.

Donde la partenza di Roquentin da Bouville, complice la leggerezza senza bordi e senza immagini della musica, e l'inizio di una qualche nuova avventura.

Il volere, noterà più tardi Jankélévitch (con il Sartre che non amò, proprio in ragione del suo ritratto) è un avvenimento contingente, discontinuo: che appare, intermittente, sulla trama continua dell'essere astratto (1986 [1968-70], 76). Viceversa, una volontà che si vuole tale non è altro che fariseo compiacimento e ridicola velleità (ivi, 71-72). Siamo ancora nel tempo vivo della possibile realizzazione di quanto, un tempo, era celato dietro al personaggio. Sartre, come Roquentin, si sbarazza del proprio ritratto.

Riferimenti bibliografici

- Astier-Vezon Sophie (2013), *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural*, Paris, L'Harmattan.
- (2013), *Sartre et la peinture: pour une redéfinition de l'analogon pictural*, Paris, Harmattan, <<https://catalog.stanford.edu/view/10250108>> (09/2015).
- Barthes Roland (1984 [1978]), “Longtemps je me suis couché de bonne heure”, in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 333-346. Trad. it. di Bruno Bellotto (1988), *Il brusio della lingua. Saggi critici 4*, Torino, Einaudi.
- (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard-Seuil. Trad. it. di Renzo Guidieri (2003 [1980]), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- (1981), *Le grain de la voix. Entretiens, 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Lidia Lonzi (1986), *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi.
- Baudelaire Charles (1975 [1860]), “Un fantôme” (III, “Le cadre”; IV, “Le portrait”), in Id., *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 39-40, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71501c/f1.image.langFR>> (09/2015). Trad. it. e cura di Antonio Prete (2003), *I fiori del male*, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli.
- Bauer George Howard (1969), *Sartre and the artist*, Chicago, University of Chicago Press. Trad. fr. de Sophie Astier-Vezon (2008), *Sartre et l'artiste*, <http://www.numilog.com/fiche_livre.asp?id_livre=56999> (09/2015).
- Benjamin Walter (1991a [1931]), “Kleine Geschichte der Fotografie”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 368-385, <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015). Trad. it. di Enrico Filippini (2000a [1966]). “Piccola storia della fotografia”, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 57-78.
- (1991b [1936]), “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 431-508, <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015). Trad. it. di Enrico Filippini (2000b [1966]), “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica”, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 17-56.
- (1991c [1937]), “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 465-505, <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015). Trad. it. di Enrico Filippini (2000c [1966]), “Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico”, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 79-123.
- (1991d [1938-1939]), “Zentralpark”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, 655-690; <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015). Trad. it. a cura

- di Renato Solmi (1995 [1962]), "Parco centrale", in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 131-144.
- (1991e [1939]), "Was ist das epische Theater?", in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 519-538, <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015). Trad. it. di Enrico Filippini, "Che cos'è il teatro epico?", in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 125-135.
- Bergson Henri (2010 [1896]), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Puf, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.mat>>. Trad. it. a cura di Adriano Pessina (2011 [1982]), *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma-Bari, Laterza.
- Calvino Italo (2003 [1988]), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- Flaubert Gustave (1881), *Bouvard et Pécuchet*, Paris, A. Lemerre. Trad. it. di Franco Rella (1998), *Bouvard e Pécuchet*, Milano, Feltrinelli.
- Flaubert Gustave (1913), *Le dictionnaire des idées reçues; texte établi d'après le manuscrit original et publié avec une introduction et un commentaire par E.-L. Ferrère*, Paris, L. Conard, <<https://archive.org/details/ledictionnairede00flau>> (09/2015). Trad. it. di Matteo Majorano (2011), *Il dizionario dei luoghi comuni*, a cura di Marie-Thérèse Jacquet, nuova ed. critica con testo a fronte, Bari, B.A. Graphis.
- Freud Sigmund (1913), *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Berlin, Fischer Verlag, <https://archive.org/details/Freud_1913_Totem_und_Tabu_k> (09/2015). Trad. it. di Silvano Daniele (1975 [1913]), "Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici", in *Opere 1912-1914: Totem e tabù e altri scritti*, vol. VII, ed. diretta da Cesare Musatti, rev. Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1-164.
- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Franca Madonia (1986 [1976]), *Figure III*, Torino, Einaudi.
- (1976), *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Mimologie. Viaggio in Cratilia), Paris, Éditions du Seuil.
- Geraci Simone (2006), *Immaginario e riflessione pura in Sartre. La morale dell'opera d'arte attraverso il nulla e la libertà*, Padova, Imprimatur.
- Husserl Edmund (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle, ed. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 1, 1 (Ergänzungsband), <<https://www.freidok.uni-freiburg.de/data/5973>>. Trad. fr. de Paul Ricoeur (1950), *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard. Trad. it. e cura di Enrico Filippini (1976 [1965]), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. 1: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Torino, Einaudi. Trad. it. e cura di Vincenzo Costa (2002), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. 1: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Torino, Einaudi.
- Jankélévitch Vladimir (1986 [1968-70]), *Traité des vertus. Vol. II, tome 1: Les vertus et l'amour*, Paris, Flammarion. Trad. it. di Elina Klersy Imberciadori (1987), *Trattato delle virtù*, scelta a cura di Francesco Alberoni, introduzione di Robert Maggiori, Milano, Garzanti.

- Lacan Jacques (1986 [1981]), *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse: 1959-1960*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. a cura di Antonio Di Ciaccia (2008 [1994]), *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi.
- (2014 [1973]), *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: 1964*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. a cura di Antonio Di Ciaccia (2003 [1964]), *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, nuova edizione italiana con uno scritto di Jacques-Alain Miller, Torino, Einaudi.
- Lagache Daniel (1934), *Les hallucinations verbales et la parole*, Paris, Alcan.
- Magrelli Valerio (2002), *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi.
- Malraux André (1947), *Psychologie de l'art. Vol. I: Le musée imaginaire* (Psicologia dell'arte. Vol I: Il museo immaginario), Paris, A. Skira. Trad. it. 2015 (in uscita), *Il museo immaginario*, Milano, Feltrinelli.
- Merleau-Ponty Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, <<http://goo.gl/wcm6Od>> (09/2015). Trad. it. di Andrea Bonomi (2012 [1965]), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani.
- (1960), *Signes*, Paris, Gallimard, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/030288117>>. Trad. it. di Giuseppina Alfieri (2003 [1967]), *Segni*, a cura di Andrea Bonomi, Milano, il Saggiatore.
- Nietzsche (1887), *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Leipzig, Verlag von C.G. Neumann. Ed. critica online: <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GM>> (09/2015). Trad. it. di Giorgio Colli, Mazzino Montinari (1979), *Genealogia della morale. Scelta di frammenti postumi (1886-1887)*, versioni di Ferruccio Masini e Sossio Giametta Masini, Milano, Mondadori.
- Pacaly Josette (1980), *Sartre au miroir. Une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques* (Sartre allo specchio. Una lettura psicanalitica dei suoi scritti biografici), Paris, Klincksieck.
- Proust, Marcel (1992 [1927]), *A la recherche du temps perdu, VII, Le Temps retrouvé*, Edition de Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giovanni Raboni, *Il tempo ritrovato* (1993), Milano, Mondadori.
- Recalcati Massimo (2005), “Le tre estetiche di Lacan”, *The Symptom*, Online Journal for Lacan.com, <www.lacan.com/symptom6_articles/recalcatiestetichedilacan.html#_ftn17> (09/2015).
- Rubino Gianfranco (1984), *L'intellettuale e i segni. Saggi su Sartre e Barthes*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Sartre Jean-Paul (1936), *L'Imagination*, Paris, F. Alcan. Trad. it. di Nestor Pirillo (2004 [1962]), *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani.
- (1938), *La nausée. Roman*, Paris, Gallimard. (ristampa dell'edizione Gallimard per la collana “Folio”). Trad. it. di Bruno Fonzi (2014 [1952]), *La nausea*, Torino, Einaudi.
- (1939), *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann. Trad. it. di Nestor Pirillo (2004 [1962]), *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani.

- (1948 [1939]), “Portraits officiels” (Ritratti ufficiali), in Id., *Visages*, précédé de *Portraits officiels* (Volti, preceduti da Ritratti ufficiali), Paris, Seghers, 11-19.
- (1947 [1939]), “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité”, in *Situations. Vol. I: Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 29-32. Trad. it. a cura di F. Fergnani, P.A. Rovatti (1977), *Un’idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l’intenzionalità*, in *Materialismo e rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 139-143.
- (2005 [1940]), *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*, Paris, Gallimard. Trad. it. di. Raoul Kirchmayr (2007), *L’immaginario. Psicologia fenomenologica dell’immaginazione*, Torino, Einaudi.
- (1976 [1943]), *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giuseppe Del Bo (2014 [1964]), *L’essere e il nulla*, a cura di Franco Fergnani, Marina Lazzari, Milano, Il Saggiatore.
- (1982 [1945]), *L’âge de raison*, in Id., *Ceuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Trad. it. di Orio Vergani (1946), *L’Età della ragione*, Milano, Bompiani.
- (1975 [1947]), *Baudelaire*, précédé d’une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard. Trad. it. di Jacopo Darca (2006), *Baudelaire*, Milano, Bompiani.
- (1947), “François Mauriac et la liberté”, in *Situations. Vol. I: Critiques littéraires*, 33-52. Trad. it. di Luisa Arano-Cogliati et al. (2009 [1960]), *Che cos’è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 160-176.
- (1948), “Qu’est-ce que la littérature?”, in *Situations. Vol. II*, Paris, Gallimard (ristampa per la collana “Folio”). Trad. it. di Luisa Arano-Cogliati et al. (2009 [1960]), *Che cos’è la letteratura?* (scritti scelti da *Situations I-IV*), Milano, Il Saggiatore, 11-122.
- (1961), “Saint-Marc et son double”, *Obliques*, n.s. *Sartre et les arts*, 24-25.
- (1964 [1963]), *Les mots*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Luigi De Nardis (2011 [1964]), *Le parole*, Milano, Il Saggiatore.
- (1964), *Situations. Vol. IV: portraits*, Paris, Gallimard.
- (1971-1972), *L’idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 3 tomes. Trad. it. di Corrado Pavolini (1977), *L’idiota della famiglia. Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, Milano, Il Saggiatore.
- (1972), *Situations. Vol. IX: mélanges*, Paris, Gallimard.
- (1983), *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard. Trad. it. a cura di Fabrizio Scanzio (1991), *Quaderni per una morale: 1947-1948*, Roma, Edizioni Associate.
- (2005), *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, progetto e introduzione di Michel Sicard, traduzione e cura di Fabrizio Scanzio, Milano, C. Marinotti.
- Sicard Michel (1989), *Essais sur Sartre. Entretiens avec Sartre 1975-1979* (Saggi su Sartre. Colloqui con Sartre 1975-1979?), Paris, Galilée.
- (1999), “La rivoluzione della superficie”, in Gabriella Farina, Paolo Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Roma, Edizioni Associate, 71-79.
- (2005), *Le miroir et les labyrinthes. Sartre et les arts plastiques* (Lo specchio e i labirinti. Sartre e le arti plastiche), in *Sartre. Catalogue de la Bibliothèque nationale de France* (Sartre. Catalogo della Bibliothèque nationale de France), avec 44 notices ou textes intermédiaires et choix de l’iconographie par Michel Sicard, Paris, 200-212.
- Tamassia Paolo (1999), “Da ‘L’imaginaire’ alla ‘matérialogie’: Sartre e l’oggetto artistico”, in Gabriella Farina, Paolo Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Roma, Edizioni Associate, 120-137.

- (2001), “L'essere e il 'nulla' dell'opera d'arte: su una recente interpretazione del problema estetico nel pensiero di J.-P. Sartre”, *Itinerari*, 3, 105-113.
- Todorov Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil. Trad. it. di Elina Klersy Imberciadori (2007 [1977]), *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.
- Valéry Paul (1957 [1917]), *La Jeune Parque*, in Id., *Œuvres. Vol. I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 96-110. Trad. it. e commento di Mario Tutino (1998 [1962]), *La giovane Parca*, Torino, Einaudi.
- Wittmann Heiner (1996), *Sartre und die Kunst: die Porträtstudien von Tintoretto bis Flaubert*, Tübingen, Narr. Trad. fr. de Nathalie Weitemeier, Judith Yacar (2001), *L'esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, Paris, L'Harmattan.