



Enthymema XXV 2020
Teoria e prassi del personaggio
nel *Nouveau Roman*
Gianni Iotti
Università di Pisa

Abstract – L'articolo sviluppa alcune considerazioni generali sul meccanismo dell'identificazione emotiva nel personaggio letterario con successivo riferimento alla poetica del *Nouveau Roman* tramite un'esemplificazione essenziale costituita dall'opera di Nathalie Sarraute e di Alain Robbe-Grillet. L'attenzione si concentra in particolare sulle differenze fra le posizioni teoriche dei due autori per mettere in evidenza lo scarto che, in questa produzione romanzesca, viene a crearsi fra intenzione autoriale e pratica della scrittura.

Parole chiave – Identificazione emotiva; Personaggio letterario; *Nouveau Roman*; Nathalie Sarraute; Alain Robbe-Grillet.

Abstract – The paper proposes some general considerations about the literary character's mechanisms of emotional identification exemplified in the work of Nathalie Sarraute and Alain Robbe-Grillet with a subsequent reference to the *Nouveau Roman* poetics. The focus of the attention is placed on the differences between the two authors' theoretical positions, aiming at highlighting the gap that this type of novelistic production engenders between programmatic authors

Keywords – Emotional Identification; Literary Character; *Nouveau Roman*; Nathalie Sarraute; Alain Robbe-Grillet.

Iotti, Gianni. "Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 48-56.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13823>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*

Gianni Iotti

Università di Pisa

In un articolo comparso su *Critique* nel 1963, Alain Robbe-Grillet ritrovava in Raymond Roussel – l'autore di *Impressions d'Afrique* e di *Locus solus*, di cui Leonardo Sciascia ha raccontato la morte a Palermo in pagine molto belle - il dispositivo di uno sguardo e di un linguaggio dietro cui non c'è niente da guardare e da dire, dove tutto si riduce alle parole che rimandano a se stesse e basta (cit. da Foucault 450). Robbe-Grillet fa dell'opera di Roussel il paradigma di una creazione di universi linguistici senza referenti, di una scrittura che rinvia a un linguaggio dispiegato infinitamente intorno al vuoto. In ciò, per certi aspetti, egli non fa che radicalizzare un orientamento estetico iniziato con Mallarmé. Ma per quest'ultimo la ricerca della parola sottratta alla significazione aveva un preciso intento *politico*, si opponeva alla deriva utilitaristica del linguaggio convenzionale nella società del suo tempo e in tal modo, in fondo, affermava la volontà di sopravvivenza e di testimonianza del soggetto dentro la scrittura. Robbe-Grillet, quanto a lui, vorrebbe invece ridurre il soggetto alle potenzialità combinatorie del linguaggio, dissolverlo nel sistema delle sue strutture formali. Per affermare il valore assoluto di un'architettura linguistica che costituirebbe l'orizzonte ultimo del senso, Michel Foucault - uno dei maggiori punti di riferimento filosofici di questo orientamento estetico - utilizza una bella metafora: « C'est le labyrinthe qui fait le Minotaure : non l'inverse » (Foucault 452). È sullo sfondo di una simile concezione del rapporto tra soggetto e linguaggio che, tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso, si afferma in Francia il fenomeno del cosiddetto *Nouveau Roman*, i cui autori si propongono una radicale destrutturazione degli elementi del romanzo tradizionale e, in particolare, del personaggio concepito in termini realistici e psicologici. Ora, più che cercare di cogliere le sopravvivenze di una tale poetica nelle tendenze narrative recenti, vorrei provare a discutere la questione dell'identificazione emotiva nel personaggio all'interno di una simile poetica, limitatamente ai casi di due autori fra i più rappresentativi di questa produzione romanzesca: Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet. Ciò che vorrei tentare di mostrare è come, a dispetto dei programmi dichiarati, la lettura di questi romanzi inneschi inevitabilmente dei processi simbolici e come, di conseguenza, ciò smentisca la pretesa refrattarietà della letteratura ai referenti di realtà sbandierata dai teorici del *Nouveau Roman*.

Prima di tutto va sottolineato che il fenomeno dell'identificazione emotiva non può essere inteso in senso meramente psicologico, come proiezione-interiorizzazione, da parte del lettore, delle azioni-sentimenti-pensieri dei personaggi protagonisti della finzione. In ambito letterario l'emancipazione da un percorso interpretativo all'insegna della dimensione psicologica è stata una delle grandi conquiste novecentesche: «...l'analyse littéraire» – ha scritto giustamente lo stesso Foucault – «est arrivée à cet âge adulte qui l'affranchit de la psychologie» (Foucault 456). L'identificazione emotiva andrà piuttosto concepita come un processo formale inscritto nel programma di lettura dell'opera; come l'assunzione, da parte del lettore, delle intenzioni espresse dall'autore inteso non in senso empirico bensì come principio ordinatore del testo. È la sola possibilità per poter riconoscere uno statuto non esclusivamente impressionistico alla critica letteraria, una irriducibilità del lavoro di interpretazione testuale rigorosamente inteso alle infinite reazioni dei singoli lettori reali, assunte e celebrate come tali - invece - dal pensiero decostruzionista. Dunque – non certo per escludere, ma anzi per valorizzare, l'inescogibile delle tensioni simboliche che, all'interno di un testo, rimandano a referenti di realtà – si parlerà di

Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*

Gianni Iotti

identificazione emotiva in quanto presa d'atto della configurazione di un discorso, più che dell'immedesimazione empatica in un personaggio inteso solo in senso antropomorfo, troppo fondata su variabili individuali. Il che riporta il personaggio al suo statuto di funzione narrativa tra le altre ed estende a tutte, *ipso facto*, il meccanismo dell'identificazione. In *Per una teoria freudiana della letteratura*, Francesco Orlando nota che:

di identificazione emotiva o comunque di identificazione proposta alla funzione-destinatario è legittimo parlare anche quando non ci sono personaggi. [...] L'identificazione proposta alla funzione-destinatario è sempre in sostanza una identificazione con la funzione-destinatario, e non è niente di diverso dalla capacità, esercitata da un destinatario empirico, di comprendere un testo letterario riducendone le figure e di trarne piacere. (Orlando 85)

Il primato del personaggio determinato in senso psicologico e sociale – come si sa – si è imposto soprattutto a partire dall'epoca moderna per culminare nella letteratura del Sette-Ottocento. In questo contesto l'accento posto su coordinate fisiche, psicologiche e pratiche ha trasformato i personaggi in soggetti dotati di una propria individualità, di un proprio corpo, di una propria volontà, agenti su uno sfondo storico plausibile. Ne ha fatto, insomma, degli individui con caratteristiche peculiari senza pregiudicare, per altro, il loro spessore paradigmatico. «En premier lieu, - osserva ad esempio Taine a proposito dell'opera letteraria nella sua *Philosophie de l'art* (1882) - il y a des âmes, je veux dire des personnages doués tous d'un caractère distinct. Ils [les grands artistes] préparent leur personnage de loin et minutieusement ; lorsqu'ils nous le présentent, nous sentons qu'il ne peut pas être autrement qu'il est» (Taine 440). «L'Ottocento, [...] – è stato scritto - ha prodotto un atteggiamento di massima identificazione tra personaggio ed autore e tra loro e il lettore-spettatore [...]» (Locatelli 188). Ma l'Ottocento - va aggiunto - è stato anche il secolo in cui le poetiche naturaliste hanno cominciato a problematizzare il senso della mimesi ereditata dal realismo sette-ottocentesco, proponendosi come obiettivo l'abolizione dell'intreccio e dell'eroe e aprendo la strada alle teorizzazioni novecentesche sul personaggio.¹

Nelle intenzioni autoriali i personaggi del *Nouveau roman* vorrebbero rinviarci a un soggetto in quanto funzione di una serie di istanze – le famose *strutture* del discorso - che lo definiscono nella misura in cui lo dissolvono come soggetto. Da qui le immancabili messe in guardia e le ironie – per altro databili dal modernismo in poi, e in parte salutari - che abbiamo dovuto sorbirci contro l'ingenuità dell'illusionismo mimetico - ironie, di fatto, rivolte contro l'idea che la letteratura potesse raccontare vicende di soggetti agenti in contesti storico-sociali realistici e, più in profondità, che potesse parlare del mondo. Tutti ricordano la frase citata da Breton nel manifesto del surrealismo, attribuita a Valéry, sul ridicolo di una narrazione che cominci con il racconto della marchesa che esce alle cinque.² In Francia, in particolare, il primato anti-umanistico della struttura a scapito del soggetto si può spiegare in parte anche come reazione alle filosofie della soggettività dominanti nella prima metà del secolo (Merleau-

¹ L'Ottocento è stato il secolo che ha visto la nascita delle *scienze umane* le quali hanno eletto a oggetto d'indagine scientifica l'uomo, con il risultato paradossale - secondo Foucault - di volatilizzare l'uomo stesso : « Inventer les sciences humaines, c'était en apparence faire de l'homme l'objet d'un savoir possible. C'était constituer l'homme comme objet de la connaissance. [...] Or ce qui s'est passé [...] c'est que, à mesure que l'on déployait ces investigations sur l'homme comme objet possible d'un savoir, [...] c'est que ce fameux homme, cette nature humaine ou cette essence humaine ou ce propre de l'homme, on ne l'a jamais trouvé» (Foucault 691-92).

² « ...M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures*. Mais a-t-il tenu parole? » (Breton 313-314).

Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*

Gianni Iotti

Ponty, Mounier, Sartre). Alla configurazione linguistico-strutturale del soggetto, in seguito, il post-strutturalismo, rileggendo Nietzsche, avrebbe opposto una concezione *energetica* del pensiero (Deleuze, Lyotard) e a ciò si sarebbe poi riallacciato il decostruzionismo. Resta che l'operazione di stemperamento del soggetto nel discorso, o nelle sue *tracce* per dirla con Derrida, ha dato luogo a una sorta di cattiva mitologia a cavallo fra letteratura e linguistica: la mitologia novecentesca dello svuotamento semantico della lingua, dell'intransitività del segno, dell'autonomia della forma e dell'autoreferenzialità della scrittura. Ha scritto in proposito Franck Salaün:

Pour analyser cette 'condition' – le fait pour l'homme d'exister dans le langage – il faut donc se dégager du cycle infini du commentaire, chercher les règles de fonctionnement du discours et remonter vers une source qui se dérobe. [...] Cependant, il serait absurde de se contenter de dire qu'il n'y a personne derrière les mots et les actes, et bien étrange de faire du langage l'être même, par un mystérieux transfert ontologique. (Salaün 94-96)

In altri termini, per tornare al *Nouveau roman*, occorre interrogarsi su cosa, in una forma di romanzo come questa, resta in grado di innescare il processo dell'identificazione emotiva - e, con essa, quell'effetto essenziale che può produrre l'opera poetica individuato da Aristotele nel meccanismo della *catarsi*.

Lo stesso Aristotele, del resto, parlando della tragedia sottolineava la subalternità del *carattere* rispetto alla *fabula*. «Non dunque i personaggi di un'azione drammatica – si legge nella traduzione della *Poetica* dovuta a Manara Valgimigli – agiscono per rappresentare determinati caratteri, ma assumono questi caratteri per sussidio e a cagione dell'azione» (Aristotele 205). Aristotele insiste sulla superiorità dell'*azione* rispetto al *carattere*, dell'intreccio rispetto al personaggio («Anche si osservi che senza azione non ci potrebbe essere tragedia, senza caratteri sì», *ibid.*); e afferma che i mezzi per suscitare maggiormente le emozioni (per «trascinare l'animo degli spettatori») sono le peripezie e i riconoscimenti, vale a dire «parti della favola [non dei caratteri o d'altro elemento]» (Aristotele 206). Verrebbe quasi da dire che la posizione di Aristotele, così nettamente lontana da ogni tentazione di reificazione dell'entità antropomorfa del personaggio, è di fatto *pre-strutturalista*. Egli privilegia il rapporto fra le varie parti di un'opera a scapito della centralità di una qualunque di esse, fosse pure preminente quanto può esserlo il personaggio: «... e le parti che la [tragedia] compongono devono essere coordinate per modo che, spostandone o sopprimendone una, ne resti come dislocato e rotto tutto l'insieme» (Aristotele 211). Ricordo che nella sua definizione di tragedia (*Poetica*, 6, 1449b 24-28) Aristotele parla, più che di personaggi, di una serie di *cas* in grado di attivare il meccanismo della *catarsi*: «Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; [...] la quale, mediante una serie di *cas* che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni» (Aristotele 203).

Ciò detto, una disamina della posizione di Aristotele richiederebbe evidentemente un'analisi ben più approfondita e non posso, qui, che rimandare all'abbondante letteratura critica sull'argomento³. Ciò che mi preme sottolineare è come la riduzione del personaggio a funzione strutturale del testo su cui insiste Aristotele non comprometta in alcun modo il meccanismo dell'identificazione emotiva. Si potrebbe osservare, anzi, che *de-personaggiare* l'opera in questo senso, a vantaggio dell'insieme delle sue altre parti costitutive, equivalga – di fatto – a *iper-personaggiare* l'opera stessa. Vale a dire che la possibilità di rendere pertinenti i conglomerati simbolico-semantici e sentimentali mobilitati nel processo dell'identificazione emotiva non è affatto limitata alla presenza di personaggi definiti con tratti antropomorfici, ma si estende a tutti gli elementi costitutivi dell'opera. E ciò ci dovrebbe far riflettere sulla liceità stessa di istituire una nozione come quella di personaggio quando la si scorpora da altre

³ Fra le sintesi più recenti, con sviluppi fino all'Ottocento, vedi in particolare Tortonese 2013.

Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*

Gianni Iotti

funzioni narrative quali la trama o la descrizione. Quella straordinaria serie di pagine al centro di *To the Lighthouse*, intitolate *Time passes*, ad esempio, descrive una casa soggetta agli agenti atmosferici e al passaggio del tempo assolutamente priva di presenze umane. Ma non si può certo dire che, in quelle pagine, il lettore non realizzi una forte identificazione emotiva con l'intenzione discorsiva del narratore. Anche gli oggetti inanimati - perfino in contesto narrativo realistico - significano, si animano, acquistano spessore simbolico, rinviano a qualcosa che sta loro dietro o dentro o oltre. Nel caso di Virginia Woolf si dirà che, attraverso l'evocazione di quegli oggetti descritti in quanto avulsi dalla presenza di personaggi umani, questi ultimi si manifestano come echi, come ombre, come presenze fantasmatiche. E, quindi, che in quanto tali gli oggetti - anche quelli immateriali come il tempo - assumono pienamente lo statuto di personaggi. Detto altrimenti: ci identifichiamo emotivamente nelle cose se, e nella misura in cui, alle cose sono attribuite delle valenze *umane*; se le cose diventano *maschere* alla stregua di personaggi convenzionalmente intesi; se ce ne appropriamo attraverso proiezioni metaforiche.

Ma allora la domanda che ci si deve porre diventa: è possibile che una simile proiezione *umanizzante* in letteratura - o, forse, in qualunque altro tipo di discorso - non si realizzi? Giacché è precisamente questo che la teoria del *Nouveau roman* vorrebbe sostenere. Essa, infatti, non si limita a decretare la radicale assimilazione del personaggio alla struttura linguistica del testo, ma rigetta il processo simbolico che assegna un *significato* a personaggi e cose come un'indebita appropriazione del mondo da parte di una soggettività - quella autoriale - la quale, invece, dovrebbe limitarsi all'operazione della mera trasposizione linguistica scervra da proiezioni simboliche e metaforiche. Questa, almeno, è la posizione teorica di Robbe-Grillet, assai diversa - come vedremo - da quella di Sarraute. Nonché, in una certa misura, diversa da quanto emerge dalla lettura delle sue stesse opere. In quanto teorico di una nuova forma di romanzo, l'autore di *Les Gommès*, *Le Voyeur*, *La Jalousie*, se la prende con il *vocabolario analogico* impiegato dal romanzo tradizionale; con una scrittura metaforica che, come tale, perpetuerebbe il gesto *umanista* tradizionale di appropriazione del mondo da parte di un soggetto. Mentre il romanzo - sostiene Robbe-Grillet - dovrebbe limitarsi a una pura descrizione delle cose:

Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. [...] Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science. [...] Le monde autour de nous redevient une surface lisse, sans signification, sans âme, sans valeurs, sur laquelle nous n'avons plus aucune prise. Comme l'ouvrier qui a déposé le marteau dont il n'a plus besoin, nous nous retrouvons une fois de plus *en face* des choses. (Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* 79-80)

Ma come non vedere che l'obiettivo della rappresentazione di personaggi, azioni e oggetti fondata su una pretesa autosufficienza della nominazione linguistica dà necessariamente luogo - in realtà - a un universo simbolico attraversato da flussi di relazioni analogiche? È quanto emerge anche dalle riflessioni di Nathalie Sarraute, le quali rimandano a un soggetto che si rapporta ossessivamente con gli altri e con le cose. Nell'*Ère du soupçon* (1964) Sarraute parla di « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience » (1553). Questi *movimenti indefinibili*, che neanche il monologo interiore joyciano è riuscito ad esprimere :

se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisent en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves

Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*

Gianni Iotti

[qu'il n'est possible] de communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. (Sarraute, *L'Ère* 1643)

Per Sarraute, dunque, « le travail du romancier est une recherche qui tend à dévoiler, à faire exister une réalité inconnue » (Sarraute, *L'Ère* 1643). Ma l'esistenza di questa *réalité inconnue* postula, a sua volta, quella di un soggetto ineludibile - sia pure deflagrato e, per così dire, colonizzato dal proprio inconscio - che si confronta con il mondo e vi si proietta. Lungi dall'essere il puro agente estraneo a sé stesso e alle cose teorizzato da Robbe-Grillet, il personaggio di Sarraute è un'entità osmotica e inafferrabile che pervade di sé tutto ciò che lo circonda.

Nei romanzi di Sarraute non è sempre facile dire con esattezza che cosa succede: constatiamo che ci sono dei personaggi pensanti e delle situazioni, ma non comprendiamo abbastanza per ricostruire con precisione caratteri, motivazioni, intreccio. O meglio: entriamo in una dimensione esistenziale in cui le motivazioni e i pensieri si accavallano in maniera apparentemente confusa, con una tecnica che mira a rendere l'immediatezza del funzionamento psichico umano, così come esso può essere descritto dopo la lezione freudiana. Sarraute riduce il personaggio a uno sciame di pensieri e parole, supportato da nomi propri, o anche da semplici pronomi personali, che restano privi di ulteriori determinazioni. Ciò che importa è la rete di immagini, di metafore allucinatorie e di flash angoscianti, o anche buffi, attraverso le quali il personaggio - come a tastoni, nel buio - cerca di definire le forze che si agitano al suo interno e i propri contorni identitari, contorni che finisce per scoprire di non avere. Il lettore si confronta con il farsi di una coscienza più che con un personaggio dotato dell'esistenza fisica attribuibile a un individuo, ma ciò non esclude affatto l'innescò della relazione empatica con quella specie di soggetto informe. Anzi, il fatto che l'identificazione emotiva si realizzi con una coscienza, per così dire, *nuda* non fa che aumentare il grado di aderenza dell'identificazione e il livello di profondità a cui si coagula il suo senso. Un solo esempio, tratto da *Le Planétarium*, un'opera del 1959. La situazione è questa: Germaine, una scrittrice, ha incontrato un altro personaggio in una libreria. Quest'ultimo, completamente sordo al fascino della gloria letteraria, l'ha guardata con disprezzo, o almeno lei lo crede. Ed ecco i pensieri di Germaine:

Mais une autre fois il faudra faire attention. Il faut se surveiller. Essayer de comprendre. Il faut faire chaque fois l'effort de basculer de leur côté. Et de là, de leur place, se voir : chacun de ses gestes projetant en eux des ombres gigantesques, ses mots les plus insignifiants répercutant très loin en eux leurs résonances. Leur fragilité et sa force, à elle, sont si grandes - il ne faut jamais oublier cela, elle doit prendre le plus possible des précautions : un seul mouvement étourdi, si léger soit-il, peut les briser... Un seul mouvement de sa part...

Elle a cette sensation étrange qui la prend par moments, qu'elle éprouvait déjà quand elle était enfant, l'impression de perdre le sens habituel des dimensions, des proportions et de devenir immense - un géant chaussé de bottes de sept lieues qui lui permettent d'enjamber le fleuve, les ponts, les maisons... elle peut soulever cette infime existence... infléchir le cours d'un destin, transformer l'ultime misère en la plus haute félicité... une excitation généreuse la soulève... (Sarraute, *Planétarium* 175-177)

È evidente come il personaggio tradizionale sia sostituito qui da una funzione-personaggio priva di identità fisica e sociale, ininterrottamente portata a inglobare l'altro e a farsi inglobare dall'altro, ridotta a flusso di pensieri, azioni, visioni, sogni, paure, pensieri inconsci. Sarraute indica in Proust - dopo Flaubert - il grande artefice moderno dell'indagine del mondo inconscio intrapresa da Freud. Ma Proust - come Freud stesso - ha osservato questi fenomeni da una certa distanza, con la metodologia dell'analisi scientifica di tipo positivista. Quanto a Sarraute, la scrittrice si propone di esprimere queste realtà *in atto*. « Ces actions, - si legge in *L'Ère du soupçon* - je devais essayer de les rendre dans leur mouvement, tandis qu'elles se

Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*

Gianni Iotti

développent, je devais les montrer au ralenti comme par le procédé du travelling cinématographique». (Sarraute, *L'Ère* 1651-1652)

Per Sarraute scopo essenziale del romanzo è la scoperta di un *ordre de sensations* dissimulato, vale a dire l'espressione di una (o di più) verità del mondo legate all'esperienza di personaggi di cui ci viene continuamente esibita l'interiorità. Robbe-Grillet lavora (o afferma di voler lavorare) in senso contrario. Il suo obiettivo dichiarato è la rappresentazione di soggetti, cose e azioni nella loro opacità assoluta. Si legge in *Pour un nouveau roman*:

Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement. [...] Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence. Toute notre littérature n'a pas encore réussi à en entamer le plus petit coin, à en amollir la moindre courbe. (Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* 21-22)

Il romanzo cercherà di mostrare gli oggetti, i gesti e le persone nella loro *presenza*, nella loro *attualità* pregnante, al di qua dei significati (psicologici, sociali, o altri) con cui siamo portati a metabolizzarli, al di qua della loro *espressività*. L'eroe futuro si sottrarrà a tutti i commenti possibili, diventerà una costruzione linguistica ineffabile: «en face de sa présence irréfutable, ils [les commentaires] apparaîtront comme inutiles, superflus, voire malhonnêtes». (Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* 25)

Anche in Robbe-Grillet ci sono dei personaggi dotati di un nome e di tratti peculiari, ma il narratore - in questo caso - non si pone all'interno di essi e si limita a raccontare ciò che vede, e ciò che vedono loro, ricorrendo alla tecnica che i narratologi hanno chiamato della *focalizzazione esterna*. Per rappresentare l'epoca successiva alla crisi della borghesia trionfante - nota Robbe-Grillet - il romanzo deve mostrare personaggi che si sono lasciati dietro le loro caratteristiche più personali: «Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. [...] Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste». (Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* 33-34). L'azione, in questi romanzi, viene raccontata come se fosse osservata al microscopio, smontata e rimontata senza sosta in modo tale che le sequenze temporali si accavallino l'una sull'altra, con una messa in questione radicale della concatenazione lineare degli eventi nel tempo. In *Le Voyeur* (1955), ad esempio, due storie di violenza si saldano l'una all'altra sovrapponendo frammenti di quella più antica a quella più recente. A poco a poco il processo attraverso il quale il protagonista, Mathias, si rivela un assassino viene messo a fuoco sotto gli occhi del lettore. Ma nelle intenzioni dell'autore non si tratta certo di dipanare il mistero di un crimine per trovare il colpevole, alla Sherlock Holmes. Al contrario, con un rovesciamento del modello poliziesco classico, il fatto delittuoso viene insabbiato nell'universo delle ipotesi e delle congetture senza che sia possibile giungere a nessun tipo di conclusione causale su quanto è successo. In quanto critico Robbe-Grillet teorizza una rappresentazione di personaggi e oggetti priva di determinazioni analogiche. Ma - per fortuna - le cose non vanno affatto così per lo scrittore e questi romanzi, malgrado le dichiarazioni del teorico, funzionano proprio perché giungono a innescare i meccanismi identificativi alla base dei transfert simbolici di cui si alimenta ogni narrazione. Ed è la ragione per cui vale ancora la pena leggerli.

Mi limito, anche qui, a un brevissimo esempio tratto da *Le Voyeur*. Verso la fine il protagonista dialoga con un altro personaggio che - si desume - lo ha visto commettere l'assassinio; quest'ultimo gioca ambiguamente con lui al gatto e al topo, poi scaglia in mare una carta di caramella appallottolata, possibile prova della colpevolezza di Mathias:

Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*

Gianni Iotti

Il fit une boulette dure avec le rectangle de papier rouge et l'envoya d'une chiquenaude vers la mer. Mathias la suivit des yeux dans sa trajectoire, mais la perdit de vue avant qu'elle ne fût arrivée en bas.

[...]

Le voyageur parlait maintenant avec naturel et cordialité, comme si, ne comprenant rien à cet interrogatoire, il se fût prêté néanmoins aux caprices d'enfant de son interlocuteur. Une des mouettes plongea, puis reprit de l'altitude à grands coups d'ailes, frôlant presque les deux hommes au passage. (Robbe-Grillet, *Le Voyeur* 243-244)

Non intendo certo, sull'arco di poche frasi, proporre qualcosa che assomigli a un'interpretazione. Ma è evidente - credo - come, al di là della loro presunta neutralità descrittiva, gli elementi qui presenti (il lancio in mare d'un oggetto, il tuffo d'un gabbiano che poi riaffiora dall'acqua, l'affettata cordialità in quanto atteggiamento che nasconde la paura) rinviano tutti a movimenti di affondamento e di emersione, diventando così, nel modo più convenzionale per certi aspetti, equivalenti analogici della coscienza del protagonista che riesuma e rimuove senza sosta la propria colpa. Ora, durante la lettura, attraverso simili reti associative e coerenze suggerite dal testo, noi non ci limitiamo a *vedere* ciò che l'autore descrive, ma carichiamo inevitabilmente personaggi azioni e cose di valenze simboliche che non possiamo non fare nostre, allestendo un dramma che ci riporta alle figure della nostra interiorità. Torniamo così alla funzione *catartica* assegnata da Aristotele alla tragedia di cui si parlava: è solo immedesimandoci profondamente nei significati mobilitati dal testo che possiamo attualizzarne le potenzialità d'ordine emotivo e conoscitivo. Senza questo investimento identificativo – che è anche un processo di attribuzione di significato alle cose – il testo non funziona. La «superficie netta e liscia, intatta, senza fulgore equivoco né trasparenza» degli oggetti che la letteratura, secondo Robbe-Grillet, dovrebbe limitarsi a rappresentare, è solo un mito. Di fatto gli oggetti letterari sono indistinguibili dai significati, extra-testuali, che le relazioni testuali istituiscono tra di essi e tramite essi. E, a differenza di quanto sostiene Robbe-Grillet, è per questo che il meccanismo dell'identificazione nei personaggi attivato dalla lettura – anche nei *personaggi* meno antropomorfici – è un esercizio altamente liberatorio.

Bibliografia

Aristotele. *Poetica. Opere*, vol. 10: *Retorica, Poetica*. Laterza, 1973.

Breton, André. *Manifeste du surréalisme. Œuvres complètes*, vol. I, «Bibliothèque de la Pléiade» Gallimard, 1988.

Foucault, Michel. *Dits et écrits. I. 1954-1975*. «Quarto» Gallimard, 2001.

Locatelli, Angela, “Pensiero poetico: forma, immaginazione ed empatia”. *La conoscenza della letteratura*, a cura di Angela Locatelli. Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2002, pp. 181-190.

Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. 1973. Einaudi, 1992.

Robbe-Grillet Alain. *Le Voyeur*. 1955. Les Editions de minuit, 2013.

———. *Pour un nouveau roman*. 1963. Les Editions de minuit, 2013.

Teoria e prassi del personaggio nel *Nouveau Roman*

Gianni Iotti

Salaün, Franck. *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*. Hermann, 2013.

Sarraute Nathalie. *L'Ère du soupçon*. 1956. *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade » Gallimard, 1996.

———. *Le Planétarium*. Gallimard, 1959.

Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. Fayard, 1985.

Tortonese, Paolo. *L'Homme en action : La représentation littéraire d'Aristote à Zola*. Éditions Classiques Garnier, 2013.