

LUIGI MARFÈ

## “DA UNA MODERNITÀ ALL’ALTRA”

*Sull’ultimo libro di Sandra Teroni*

**ABSTRACT** (“*From a Modernity to Another*”: *On Sandra Teroni’s Last Book*) A review of Sandra Teroni’s last book (*Da una modernità all’altra. Tra Baudelaire e Sartre*. Marsilio, Venezia: 2017), this article focuses on the critical debate on the notions of “modernity” and “modernism”, in particular in French culture. The theme of the “modern” is pervasive in the works by authors such as Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Blaise Cendrars, Paul Morand, Louis-Ferdinand Céline, Henri Michaux, André Malraux, Jean-Paul Sartre. These writers expressed their break with tradition in very different ways, but they all insisted upon a common question: what does the notion of subjectivity mean in the modern society?

**KEYWORDS** Modernism, French Literature, Charles Baudelaire, Jean-Paul Sartre, Subjectivity

“Se un’idea è più moderna di un’altra è segno che non sono immortali né l’una né l’altra”, scriveva Carlo Emilio Gadda ne *La cognizione del dolore* (1987 [1963], 181). Bersaglio implicito della sua critica erano le tendenze letterarie e artistiche che nel “moderno”, inteso quale rinuncia al passato e ai classici, vedevano una possibile estetica per il presente.

Del resto, almeno a partire da *Une Saison en Enfer* (1873) di Arthur Rimbaud (“il faut être absolument moderne”, (1960, 241), contestare la tradizione aveva avuto una lunga serie di sostenitori. Eppure col tempo, almeno così pare suggerire Gadda, la forza di rottura di quell’invito si sarebbe affievolita, finendo per diventare a sua volta tradizione: una sorta di tradizione della negazione che, per citare Paul Valéry, non farebbe altro che sostenere una vana “superstition du nouveau” (1960 [1935], 1346).

Più della difesa del classico, tuttavia, a rendere significative le parole di Gadda è l’idea stessa di “modernità” che vi è sottesa. In base ad essa, infatti, il carattere distintivo del “moderno” non andrebbe cercato nel suo arrivare prima o dopo qualcos’altro, nell’essere ultimo o penultimo, ma nella refrattarietà ad ogni ipotesi di durata, di sopravvivenza. “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”, aveva già notato, quasi un secolo prima, Baudelaire nel *Salon de 1846* (1976a, 76-77). Per entrambi, la “modernità”

coinciderebbe con il transeunte, con ciò che nasce, vive e muore nella dimensione del tempo, come consapevolezza di una frattura, di una discontinuità con il passato, destinata a sua volta a sparire, per essere superata da qualcos'altro.<sup>1</sup>

## Modernismo/modernismi

*Da una modernità all'altra. Tra Baudelaire e Sartre* (2017) di Sandra Teroni è un volume che riflette sulla mutevolezza e sulla pluralità delle nozioni di “modernità” letteraria. Il libro rielabora, completa e dà organicità a saggi precedenti, che testimoniano la lunga fedeltà dell'autrice a questo tema. Il titolo allude alle trasformazioni della nozione di “moderno” nel secolo che va dalla seconda metà del XIX secolo alla prima metà del XX, con particolare riferimento alla letteratura e alla cultura francese.

“Modernità” e “modernismo” sono parole “esca”, per dirla con Barthes, che si prestano a molti fraintendimenti e che non possono essere definite se non al plurale. Si pensi alla diversa accezione che la categoria di “modernismo” ha assunto nel contesto delle diverse culture nazionali, si pensi all'estrema varietà di autori e di poetiche che essa è venuta a comprendere. In Gran Bretagna, negli Stati Uniti, in Francia, in Germania, in Italia, in Spagna, entro tale definizione sono stati indicati fenomeni artistici e letterari molto diversi tra loro, da Rimbaud a Eliot, da Machado a Kafka, per fare appena qualche esempio, che coprono un raggio lungo diversi decenni.

Sandra Teroni si concentra sulle diverse declinazioni di queste estetiche della “modernità”, e lo fa con un'attenzione costante, addirittura premurosa, al dialogo tra i testi, nella convinzione che i rapporti di intertestualità possano rivelare le soglie più sottili, i passaggi più impercettibili dei mutamenti del discorso letterario. Ne esce un quadro composito, fatto di quasi un secolo di tentativi, esperimenti, definizioni, che hanno coinvolto, in area francese, autori come Rimbaud, Mallarmé, Cendrars, Céline, Michaux, Malraux. Un territorio letterario che trova il suo punto di partenza nell'opera di Baudelaire, che all'indomani dei rivolgimenti del 1848 prese coscienza di una rottura irreconciliabile con il passato, probabilmente consumatasi già molto tempo prima, ma solo in parte intravista dalla generazione romantica, e che termina con l'opera di Sartre, che si trovò a ripensare la “modernità” letteraria davanti agli orrori della storia del Novecento.

A fare da nucleo comune, da polo di attrazione, per esperimenti letterari e artistici tra loro così distanti, così diversi, è un'idea di letteratura segnata dallo “smarrimento di ogni centro”, da una irrimediabile “perdita dell'unità” che determina, come osserva Sandra Teroni, una inquieta e vana inchiesta dello scrittore sulla propria identità e sulla sua funzione:

---

<sup>1</sup> Le citazioni dall'opera di Baudelaire sono tratte dall'edizione delle *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, edita da Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Una letteratura dello smarrimento di ogni centro, cosicché al vettore temporale si sostituisce la ripetizione, all'itinerario il vagare, metafora di un inquietante interrogativo sulla propria identità. Una letteratura della perdita dell'unità e del naufragio del senso. Una letteratura della malinconia, dunque, e dell'inquietudine, del vano inseguimento di un oggetto assente (Teroni 2017, 8).

## Stranieri a se stessi

“L'Io non è padrone in casa propria”, è la nota formula con cui Freud ha descritto la fragilità dell'equilibrio psichico e la forza delle pulsioni che costantemente lo mettono a repentaglio. Ma la pluralità dell'io è tema che la poesia conosce da sempre, centrale soprattutto in un'epoca come la seconda metà del XIX secolo, quando la percezione di uno scarto tra lo scrittore e la società fu tra i temi letterari più sentiti e sofferti.

Il poeta si scopre allora, per riprendere l'immagine baudelairiana, “accordo stonato”, straniero al mondo e a se stesso: vede il proprio ruolo messo in discussione, e deve trovare un nuovo piano di necessità per la sua arte. “L'œil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable: sa propre image réfléchie”, ha osservato in questo senso Jean Starobinski (1989, 49-50). Non a caso, l'irraggiungibilità del desiderio, in Baudelaire ha la consistenza impalpabile delle nuvole, che se ne vanno per il cielo, lontane e inattingibili, senza un perché: “J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!” (Baudelaire 1975b [1869], 331).

Già in *De l'Essence du rire* (1857), Baudelaire aveva sostenuto che il riconoscimento della molteplicità dell'io fosse condizione essenziale dell'arte: “L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature”, vi si legge (1976b [1857], 563). E lo scardinamento delle concezioni essenzialiste, monolitiche, dell'io, proprio attraverso il tema del doppio, sarebbe stato al centro di gran parte della narrativa degli anni successivi, a partire da *Zapiski iz podpol'ja* (Memorie dal sottosuolo, 1864) di Dostoevskij, per proseguire con *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) di Stevenson, *Le Horla* (1886-1887) di Maupassant e *The Turn of the Screw* (1898) di James, fino ad arrivare al Kafka di *Die Verwandlung* (1915). “Il ritorno del rimosso, del represso, del superato viene a connotarsi come irruzione di ciò che è stato catalogato estraneo/straniero [...] in quanto rigettato oltre i confini della razionalità, della morale, del soggetto, della civiltà” (Teroni 2017, 82).

“Stranieri a se stessi”, per riprendere la formula di Julia Kristeva, gli scrittori della modernità si trovano a dover ripensare in maniera nuova e conflittuale il proprio rapporto con la scrittura. Questa riconfigurazione del sé porta verso soluzioni formali molto diverse, talora persino antitetiche, in particolare nella poesia. Paradigmatiche sono in questo senso soprattutto le esperienze di Rimbaud e di Mallarmé: mentre il primo vide nella condizione del poeta l'esito di un “naufragio”, descrivendo la “frammentazione” della vita moderna attraverso una “poesia sempre più oscura,

esoterica, spezzata, esplosiva” che “rinuncia a produrre trame di senso compiuto” (Teroni 2017, 19), l’altro puntò verso “la purificazione, la rarefazione, l’assenza, il silenzio”, in nome di una ricerca di autonomia per l’arte e di una “teoria poetica ontologicamente fondata” (Teroni 2017, 20-21).

In questo lungo processo di riflessione e ridiscussione del soggetto, non è forse un caso se risulta così comune, nella seconda metà del XIX secolo, la ripresa del mito di Narciso, figura al contempo egolatra e autodistruttiva. Il viaggio di scoperta di sé, come avrebbe detto Gide, non poteva essere, in quel momento, che *Voyage d’Urien* (1893), nel senso di *voyage du rien*: “viaggio macabro, esperienza di annullamento e decomposizione, trattato della vanità dell’esistenza” (Teroni 2017, 41).

In *The Poetic Principle* (1850, 1), Edgar Allan Poe aveva citato alcuni versi, che sarebbero stati poi cari a Baudelaire, di Thomas Hood:

Mad from life’s history,  
Glad to death’s mystery,  
Swift to be hurl’d—Anywhere,  
Anywhere out of the world!

Sono versi che alludono a una vita spezzata, a un trapasso verso il mondo delle ombre. Baudelaire trasse da questi versi il titolo di uno dei suoi *petits poèmes en prose* – *Any where out of the world* (1869) – per indicare la necessità di una fuga da sé, la fatica, tutta “moderna”, di essere se stessi.

Che cosa rimane, tuttavia, per uno scrittore, se non è possibile avere nemmeno certezza dell’io che scrive? Come rappresentare il reale, quando diventa così arduo anche soltanto dire una parola su se stessi? Come avrebbe scritto il Cendrars di *Dan Yack* (1929; 1946):

Se disperser, se disloquer, et, comme cet iceberg spongieux, s’anéantir soudainement par déliquescence.  
S’évanouir (Cendrars 2011 [1929], 230).

## La vita errante

Nei decenni successivi, l’“any where out of the world” di Baudelaire sarebbe diventato un invito al movimento: sparire, spaesarsi, per provare a spargliare le carte di una partita con l’io altrimenti destinata allo scacco: “Je est autre”, secondo la nota formula di Rimbaud.

Proprio con una lirica su *Le Voyage* (1859) terminava, del resto, l’edizione 1861 de *Les Fleurs du Mal*. Più che un invito al viaggio, in verità, i versi di Baudelaire si presentavano come un ammonimento di quanto fosse avventata e in definitiva fatale la scelta dello spaesamento. Un’idea della vita errante che tornerà anche in Rimbaud, per cui il viaggio era fascinazione per l’ignoto, ma anche, soprattutto, esperienza di

inabissamento, destino di naufragio. Ne *Le Bateau Ivre* (1871), il poeta, come una nave che soffre, scopre che quello che si impara dai viaggi non è in ciò che si acquista, ma in ciò che si perde. Ogni partenza è sempre l’ultima, e *Une Saison en Enfer* termina, prima della scelta di partire per l’Africa, con un *Adieu*.

Eppure con l’inizio del nuovo secolo, viaggiare, soprattutto alla riapertura delle frontiere dopo la prima guerra mondiale, divenne una moda letteraria, in nome di una poetica dell’avventura, per dirla con Vladimir Jankélévitch, come apertura verso il possibile: “l’aventure est en quelque sorte une œuvre fluente et mobile et toujours inachevée” (1963, 219).

Tra i cantori di questa “frenesia” per il movimento c’è stato senz’altro Paul Morand. “On voyage pour exister; pour survivre; pour se défixer”, ha scritto in un saggio su *Le Voyage* (1927): “Le voyageur veut s’affirmer, au lieu de se dissoudre, fantôme gazeux, dans le magma social quotidien” (Morand 1964 [1927], 13). E quello che egli definì l’uomo “mangiatore di spazio” – “Je n’aurai pas honte de ma vie tant qu’elle sera mobile. Seul point fixe: l’idée de changement”, si legge nel romanzo *Rien que la terre* (1926, 14) – è al centro di numerose tra le opere più significative dell’*entre-deux-guerres*.

Tra i pregi del libro di Sandra Teroni c’è quello di prendere in esame alcune di queste opere – come, per fare qualche esempio, il *Voyage au Congo* (1927) di Gide, *Ecuador* (1929) di Michaux, *Aden-Arabie* (1931) di Nizan, il *Voyage au bout de la nuit* (1932) di Céline, *L’Afrique-fantôme* (1934) di Leiris –, mettendo in luce la ricchezza di soluzioni formali – reportage, saggio letterario, autobiografia, opera narrativa – con cui finiscono per rinnovare la scrittura di viaggio dell’epoca. Si tratta di testi di autori molto diversi tra loro, naturalmente, ma tutti pronti ad abbandonare, per qualche tempo, quella che Rimbaud stesso aveva chiamato la “palude” occidentale, per cercare nella dimensione del lontano e della sparizione una risposta alla domanda sull’identità al centro delle poetiche moderniste.

I viaggi di esplorazione che la geografia non consentiva più si trasformarono così in altrettanti percorsi nell’immaginazione. Si prenda ad esempio *Ecuador* di Michaux. La traversata oceanica descritta nel libro tramuta il paesaggio in uno spazio solido, popolato di un immaginario privato, brulicante di “larves et fantômes fidèles, qui ne sont de nulle part” (Michaux 1929, 177). Poi l’irrompere della realtà manda tutto in frantumi: l’improvviso infuriare di una tempesta rappresenta, ancora una volta, la coscienza di uno scarto tra il mondo scritto e quello non scritto.

Sandra Teroni osserva come questi racconti dell’erranza finiscano per tematizzare l’impossibilità di una rappresentazione oggettiva, condivisa del reale, scegliendo la propria coerenza non nell’attendibilità referenziale, ma, in chiave metatestuale, nel ritmo narrativo:

La deriva del viaggio in erranza, mentre tematizza un modificato rapporto con il mondo, si esprime come crisi della raffigurabilità del mondo stesso; e assorbe la problematica dell’identità, definitivamente spostata dalla conoscenza alla ricerca, già formulata, come si è visto, in termini che ne danno una rappresentazione spazializzata: prigionia/evazione, soffocamento/uscita da se stessi.

Allo stesso tempo, essa agisce come principio organizzatore del testo: la narrazione registra la perdita di un centro e di una direzione, e la compensa con la creazione di un ritmo, o affidandosi a una voce forte, capace di trascinare il lettore nei labirinti del proprio divagare (Teroni 2017, 48).

Nel *Voyage* di Céline, in particolare, la priorità attribuita alla voce finisce per sovvertire le tradizionali opposizioni dialettiche legate al tema del viaggio – lontano/vicino, familiare/straniero, noi/altri (per cui si rimanda a Todorov 1989) – e a dematerializzare le dimensioni dello spazio e del tempo, per ripensarle su un piano simbolico. Conradianamente, la notte in cui si inoltra Bardamu è quella di un io in fuga da un mondo che non segue altre leggi se non quella del disfacimento e della consunzione:

Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l’univers ces mignonnes ! Elles souffrent d’être seulement « nous », cocus d’infini. On éclaterait si on avait du courage, on faillit seulement d’un jour à l’autre. Notre torture chérie est enfermée là, atomique, dans notre peau même, avec notre orgueil (Céline 1981, 337).

La consistenza del discorso letterario – e, per conseguenza, in chiave epistemologica, la possibilità del linguaggio di rappresentare il reale – non deriva dalla mimesi del mondo non scritto. Il viaggio ha smarrito ogni significato denotativo, ogni destinazione: unica scia di senso resta la “voce, la quale sola traccia un percorso, di frammentazioni e accostamenti, digressioni, dilatazioni, elisioni, contrazioni, sospensioni, trascinando con sé il lettore in un viaggio immaginario” (Teroni 2017, 68).

## Modernità ed engagement

Un anno dopo la pubblicazione del romanzo di Céline, Emmanuel Lévinas, in *De l’Évasion* (1935) si è interrogato sulla passione degli scrittori del suo tempo per la vita errante. Il suo saggio contesta la concezione tradizionale del viaggio, secondo cui la partenza sarebbe spinta da un *manque* che il viaggiatore scoprirebbe in se stesso. Al contrario, questa spinta, secondo Lévinas, deriverebbe dal peso insostenibile, per gli uomini della modernità, di essere se stessi: non un senso di vuoto, dunque, una mancanza, ma la percezione di un eccesso, del troppo pieno. L’“impossibilité d’être ce que l’on est” condurrebbe allora verso la ricerca dell’altro, nella speranza di una liberazione: “briser l’enchaînement le plus radical, le plus irrémissible, le fait que le moi est soi-même” (Levinas 1982, 98).

Il viaggio, in questa prospettiva, si connoterebbe come esperienza ermeneutica, nel senso ricœuriano di “comprensione di se stessi [...] attraverso la comprensione dell’altro” (Teroni 2017, 11). I risultati di questa ricerca, tuttavia, non sarebbero quelli sperati, ma al contrario finirebbero con il riconoscere l’impossibilità di uscire da quella prigione del sé da cui si era cercato di evadere. “Fine dei viaggi”, avrebbe sentenziato Claude Lévi-Strauss in *Tristes tropiques* (1955), pensando ai processi di omologazione

culturale che stavano rendendo anche i luoghi più esotici sempre meno diversi da quell'Europa che gli scrittori si lasciavano alle spalle.

Era, del resto, proprio questa la rivelazione cui alludeva le *Le Voyage* di Baudelaire:

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !  
 Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :  
 Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !  
 (VII, 1-4)

Il fallimento delle poetiche escapiste, a partire dalla metà degli anni trenta, aprirà allora la strada verso esperimenti poetici ed intellettuali differenti: Leiris e Lévi-Strauss porranno le basi di una nuova etnologia, Michaux si volgerà all'esplorazione di paradisi artificiali, Nizan cercherà nella classe operaia le forze di una trasformazione sociale.

Un ruolo chiave in questa prospettiva, osserva Sandra Teroni, spetta a libri come *La Voie royale* (1930) di Malraux, che, con la loro forte connotazione politica, portano il tema dell'uscita dalla “palude” occidentale sui mutamenti contemporanei nei rapporti di forza tra le civiltà, e sulla vanità di ogni presunzione di superiorità occidentale. Come in Céline, la scrittura di viaggio si fa detonatore di dubbi. In questo caso, è “il rituale bagaglio di contrapposizioni che segnano lo spartiacque fra Occidente e Oriente” ad essere messo in discussione: una trasformazione che sovverte l'immagine dell'Oriente come “contromodello dell'Occidente” per farne sentire la voce, le storie, le aspirazioni future (Teroni 2017, 132).

“L'existence est un plein que l'homme ne peut pas quitter”, dice Roquentin ne *La Nausée* (1938, 174). Dalla tragica urgenza di una storia segnata dagli orrori dei totalitarismi e della guerra, Sartre, in particolare, fu spinto verso una scelta di impegno civile. Compito dell'intellettuale è riconsiderare lo spessore esistenziale del reale, e cercare risposte allo smarrimento dell'io – “A présent, quand je dis je, cela me semble creux” (Sartre 1938, 212) – non più nella malinconia o nell'evasione, ma nell'*engagement*, come l'Oreste de *Les Mouches* (1943), con l'“assunzione di un compito non rinviabile di ritorno sulla terra, di condivisione del destino collettivo. Con tutta la problematica esistenziale e politica che questo comporta: del soggetto e della *polis*, del pensiero e dell'azione, dell'immaginario e del reale, dell'estraneità e dell'integrazione, della fuga dall'angoscia della libertà e della malafede, della colpa di cui è imbevuta la cultura occidentale” (Teroni 2017, 100).

In un saggio su *Baudelaire* (1947), Sartre vide nel poeta francese il fratello gemello di Flaubert, inventore di una “Art-Névrose” per cui l'opera sarebbe “la seule épave d'un long naufrage où l'artiste s'est perdu” (Sartre 1972, III, 29). La rilettura sartriana dell'*Oresteia* allude al tema baudelairiano dello scarto tra soggetto e società, ma nello stesso tempo gli attribuisce un significato inedito, di rottura con la tradizione della negazione. L'Oreste de *Les Mouches* si condanna, con il suo gesto, alla solitudine e

all’erranza, ma contemporaneamente apre una nuova strada di libertà e di responsabilità, passando così “da una modernità all’altra”.

La storia dei modernismi, del resto, osserva Sandra Teroni, consiste per l’appunto in una successione di “fratture” rispetto al passato e alla tradizione: “alla prima di queste fratture, il mondo delle lettere e delle arti rispose proclamando la separatezza e l’autosufficienza della creazione artistica; alla seconda, riscoprendo il suo ancoraggio nella storia e dunque la responsabilità come risvolto della libertà” (Teroni 2017, 7).

Dal tempo di Sartre, c’è stata probabilmente una terza “frattura”, anche se non è facile spiegare esattamente quando, come, perché sia avvenuta. Non è un caso, tuttavia, se ancor oggi, per descrivere un presente pur tanto lontano e differente, si continui a impiegare la nozione, più o meno “liquida” (Bauman 2000), di “modernità”.

## BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 1975a [1857-1861]. *Les Fleurs du Mal*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. I, 7-145.
- 1975b [1869] *Le Spleen de Paris*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. I, 275-371.
- 1976a [1846] *Salon de 1846*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. II, 415-496.
- 1976b [1857]. *De l’Essence du rire*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. II, 525-563.
- 1976c [1863]. *Le Peintre de la vie moderne*. In: *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, vol. II, 1152-1192.
- 1975-1976. *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, I-II.
- BLANCHOT, M. 1959. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.
- CELINE, L.F. 1981 [1934]. *Voyage au bout de la nuit*. In: *Romans*, éd. H. Godard, Paris, Gallimard, I.
- CENDRARS, B. 2011 [1929] *Dan Yack*, éd. Cl. Leroy. Paris: Gallimard Folio.
- CONRAD, J. 1902 [1899]. *Heart of Darkness*. In: *Youth: A Narrative, and Two Other Stories*. Edinburgh: Blackwood.
- GADDA, C.E. 1987 [1963], *La cognizione del dolore*, cur. E. Manzotti. Torino: Einaudi.
- GIDE, A. 1893. *Le Voyage d’Urien*. Paris: Librairie de l’Art indépendant.
- JANKELEVITCH, V. 1963. *L’Aventure, l’ennui, le sérieux*. Paris: Aubier.
- KRISTEVA, J. 1988. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- LEVI-STRAUSS, C. 1955. *Tristes tropiques*. Paris: Plon.
- LEVINAS, E. 1982 [1935]. *De l’Évasion*, éd. J. Rolland. Montpellier: Fata Morgana.
- MALRAUX, A. 1930. *La Voie royale*. Paris: Grasset.
- MARENCO, F. 1990. “Fine dei viaggi: spazio e tempo nella narrazione moderna”, *L’asino d’oro*, I, 1.
- MAUPASSANT, G., 1890. *La Vie errante*. Paris: Ollendorff.
- MICHAUX, A. 1929. *Ecuador. Journal de voyage*. Paris: Gallimard.
- MORAND, P. 1926. *Rien que la Terre*. Paris: Grasset.
- 1964 [1927]. *Le Voyage*. Paris: Hachette.
- ORLANDO, F., 1968. “Le due facce dei simboli in Mallarmé”. *Strumenti critici*, 7, 378-412.
- POE, E.A. 1850. “The Poetic Principle”, *Home Journal*, 36 (238), August 31, 1.



- RIMBAUD, A. 1960 [1873]. *Une Saison en Enfer*. In : *Œuvres*, éd. par S. Bernard. Paris: Garnier.
- RUBINO, G. (cura). 1991. *Figure dell’erranza. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo*. Roma: Bulzoni.
- SARTRE, J.P. 1938. *La Nausée*. Paris: Gallimard.
- 1972. *L’Idiot de la famille*. Paris: Gallimard, I-III.
- 1991. *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, éd. par A. Elkaïm-Sartre. Paris: Gallimard.
- STAROBINSKI, J., 1989. *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard.
- TERONI, M. 2017. *Da una modernità all’altra. Tra Baudelaire e Sartre*. Venezia: Marsilio.
- TODOROV, T. 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
- VALERY, P. 1960 [1935]. *Préambule du Catalogue de l’Exposition d’Art Italien à Paris*. In *Œuvres*, éd. J. Hytier. Paris: Gallimard, vol. II, 1345-1346.